

БАЛЕТ

5—6
1993





Обаятельная внешность, длинные «аполлоновской» формы сильные ноги, мощный и в то же время упругий и мягкий прыжок, академическая форма танца открыли Борису Акимову путь к ведущим партиям в спектаклях классического наследия. На нашем снимке: Борис Акимов — в балете «Шопениана».

Фото Д. Куликова

НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ
И КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ
ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ

СЕНТЯБРЬ—
ДЕКАБРЬ

Выходит шесть раз в год
Основен в 1981 году

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

В НОМЕРЕ:

ВРЕМЯ, СТИЛЬ, ШКОЛА

В. Гордеев: «Секрет успеха — качество творчества» 2

ПРЕМЬЕРЫ

В. Уральская, Г. Иноземцева. Портрет Джакомо Казановы — с разных точек осмотра 6

В. Котыхов. Объяснение в любви 9

ПОРТРЕТНАЯ ГАЛЕРЕЯ

В. Иванов. Борис Акимов 11

В. Голубин. Людмила Васильева 38

ИНФОРМ-БАЛЕТ СООБЩАЕТ 16

ИСТОРИЯ: ИССЛЕДОВАНИЯ, ДОКУМЕНТЫ, ВОСПОМИНАНИЯ

Ю. Гамалей. Балет «Щелкунчик» — его жизнь с 1934 года по 1954 год 41

О. Розанова. Хореографический бриллиант, которому нет цены 58

ПАМЯТИ УШЕДШИХ

И. Новодворская. Из последних могикан 45

ИСКУССТВО РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

Е. Суриц. «Красный мак» в Нью-Йорке . 47

ИЗ БИБЛИОТЕКИ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»

Е. Белова. Драмбалет: студия — мастерская — театр — ансамбль 52

Г. Богданов. Той ли дорогой ведем мы детей? 62

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. А. СОКОЛОВ

Художественный редактор
Г. Н. МАКАРОВА

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



На первой
странице обложки:
сцена из спектакля
Московского театра балета
классической хореографии
«Щелкунчик».

Гастроли коллектива
пройдут в январе
в Санкт-Петербурге,
в помещении Театра
оперы и балета
имени М. П. Мусоргского,
где будут показаны
балеты «Золушка»
и «Щелкунчик».

На четвертой странице
обложки: сцена из балета
«Щелкунчик» в постановке
Ю. Григоровича (Большой
театр)

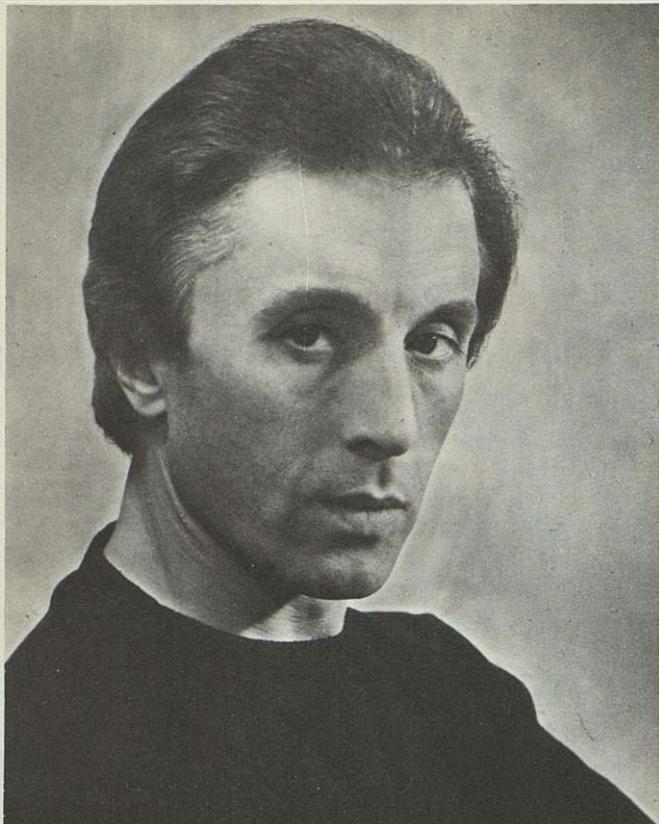
Фото Г. Соловьева

Сдано в набор 17.09.93
Подписано в печать 11.11.93
Формат 60×90 1/8
Бумага импортная
Печать офсет.
Усл. печ. л. 6,5
Усл. кр.-отт. 20,25
Уч.-изд. л. 8,25
Тираж 11 000 экз.
Заказ 1535.

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

170024, г. Тверь,
пр. Ленина, 5

Вячеслав
ГОРДЕЕВ:



Вячеслав Гордеев,
народный артист СССР

«СЕКРЕТ УСПЕХА — КАЧЕСТВО ТВОРЧЕСТВА»

На фоне всеобщей нестабильности в нашем искусстве есть коллектив, за которым прочно закрепился статус преуспевающего. Имеется в виду труппа «Русский балет», руководимая Вячеславом Гордеевым, народным артистом СССР. Теперь многие стараются не упоминать это звание. Но для артиста и хореографа В. Гордеева оно принципиально — высшего признания своих профессиональных заслуг он удостоился на пике исполнительской карьеры. И этот «пик» счастливо продолжается и ныне, когда мастер отмечает четвертьвековой юбилей своей творческой деятельности. На конкурсе «Арабеск-92» он был удостоен премии имени Бежара, а в 1991-м году — звания «лучший хореограф года» в результате успешных гастролей в Западной Европе. Его активности — в разных испостасях — может позавидовать каждый. Рождаются все новые программы концертных номеров, поставлены «Коппелия», «Щелкунчик», труппа постоянно пополняется... А Гордеев тем временем одержим новыми замыслами, которые расширяют границы «собственно творчества», простираются дальше — в область прагматического бытования театрального дела.

Как удается все это сочетать, добываясь бесспорной стабильности и не испытывая материальных «неудобств»? Попытаемся прояснить это в нашей беседе с В. Гордеевым.

— В последний раз наш журнал писал специально о вашей премьере в 1990 году. С тех пор много переменилось и в балетном мире, и в мире вообще. Но коллектив «Русский балет», пожалуй, счастливо переплыл подводные рифы всевозможных трудностей и в отличие от многих других коллективов приобрел устойчивую творческую и материальную стабильность. Как же жил последние годы ваш коллектив?

— Мы старались идти наперекор времени. Труппа омолодилась, и даже «ветераны» (а они у нас отнюдь не старики) душой стали моложе. Но при сем том главное направление творчества остается неизменным. Мы стремимся воплотить принцип развития русских классических традиций, воссоздания наследия русской школы классического танца. Такой принцип мы взяли за основу в работе с артистами и в их воспитании в стиле нашей труппы «Русский балет». Закономерно, что наш репертуар (кроме современных постановок) обязан был пополниться (и пополнился) такими классическими произведениями, как «Лебединое озеро», «Жизель», «Коппелия» (в основе последней — редакция А. Горского). Мы — московский театр, и потому особенно нам дороги именно московские балетные традиции. С этих позиций мы и работаем с новыми артистами, вливающимися в наш коллектив.

— В этом, очевидно, велика роль личного примера — ведь в течение многих лет вы были ведущим премьером труппы Большого балета. Вас считали типичным московским танцовщиком, умеющим сочетать чистоту школы и яркую образность самых различных партий. За вашим искусством стоят такие великолепные педагоги, как П. Пестов, А. Варламов.

— Да, московская школа имеет свое художественное «нутро». Но однако, сейчас и Большой, и Мариинский, и Пермский театры уже не соблюдают границ кадрового состава — повсюду танцуют воспитанники различных школ. Важно, кто делает уступку: руководство театра, идя за талантливым исполнителем, отдавая ему дань в его техническом и актерском даре... Или же, наоборот, руководитель ставит сверхзадачу воспитать хороший театр единого стиля с чистым высококлассным кордебалетом и солистами, которые бы не смотрелись на фоне этого кордебалета эклектично. Сегодня, к сожалению, такое часто наблюдается — меняются костюмы, названия спектаклей, а движения, манеры и стиль остаются проштампованными на всех и вся. Вот с таким пагубным явлением мы и боремся. Это работа не одного года и даже не нескольких лет. Но направление избрано. Мы будем сохранять манеру, стиль и находки московского балета, которые имелись и имеются у нас, но которые забываются. Мой педагог Алексей Алексеевич Варламов часто говорил, заканчивая комбинацию: «Сделаем по-старомосковски». И мы, актеры, уже знали, что это значит. Я бы хотел, чтобы и мои актеры знали, что такое «по-старомосковски». В этом понятии кроется масса мелочей, доступных только специалисту. Конечно, я сам стараюсь показать пример для солистов своей труппы, но это не значит — «истина в последней инстанции». Ни с кого не следует делать маску, чтобы потом получить с нее слепок. Но тем не менее хорошо, когда все зависит от тех людей, с кем вступаешь в творческий контакт.

Я приглашаю в наш коллектив коллег одержимых, заинтересованных профессией. И не случайно, что молодые артисты театра «Русский балет» в последнее время побеждают на конкурсах. Впрочем, я двояко отношусь к конкурсам — не всегда артист там может проявиться так же хорошо, как в спектакле. Но тем не менее подготовка к любому соревнованию дает очень много для молодого исполнителя. Артист мужает в этой работе, у него появляются бойцовские качества. К примеру, наш молодой солист Юрий Бурлака не конкурсный танцовщик — это человек, который очень любит балет, и потому я его выдвинул на один из конкурсов, хотя знал, что он не получит первой премии. Но подготовка к

соревнованию раскрыла перед ним интересные перспективы, и он лучше смог показать себя в театре.

— Очевидно, стоит напомнить читателю имена ваших артистов, кто за последние два года отличился на конкурсах. Их достаточно много.

— На региональном конкурсе в Душанбе победили И. Лузганова и М. Филипенко, Я. Казанцева была удостоена Гран при на международном конкурсе имени Малики Сабировой, А. Рябов разделил первую премию с Даи Сасаки (последний еще и получил приз зрительских симпатий). К. Дурнев, Масами Чино, О. Козлов — все они отмечены на соревновании в Душанбе.

Следующий конкурс «Арабеск-92» в Перми подтвердил реноме солистов «Русского балета»: Казанцева и Сасаки завоевали первые премии, Рябов — вторую, Дурнев — третью. Морихиро Ивата, который недавно влился в коллектив, удостоился Гран при на этом конкурсе.

— Вас не смущает очень броская краска исполнительской манеры японских танцовщиков? Она несколько смещает образные акценты, оставляя в тени строгое чистое искусство премьеров.

— В этом кроется тот нюанс, почему я не до конца согласен с конкурсами. На конкурсах, как правило, побеждает тот, кто обладает броской техникой и яркой индивидуальностью. Но здесь надо отметить и другое — во все времена и во всех жанрах гротесковые актеры производили большее и моментальное впечатление на публику. Это естественно. Конечно, сложнее воспринимать искусство чистых классиков. Зритель должен подняться до их уровня. И поэтому не случайно широкая демократическая публика так любит цирк — тут все просто, человек перевернулся в воздухе два раза — это трюк, от которого «перехватывает» дыхание у зрителя. Сложнее вникнуть в образ, понять утонченность стиля, манеры... Для этого надо обладать определенной культурой. Так и на конкурсе балета: артист выходит на сцену и должен за две-три-пять минут убедить публику, что он может все. И он уходит, либо одержав победу, либо потерпев поражение. Хотя часто проигравший способен показать себя совершенно по-другому, более интересно, в спектакле.

Что касается работы японских танцовщиков в нашем коллективе — мы приходим фактически к тому, к чему уже давно пришли

все мировые балетные труппы. Актерский состав интернационален, иностранцы обязательно вливаются в коллективы. Но задача руководителя-балетмейстера заключается в том, чтобы приглашать не тех иностранцев, которые «удобны», а тех, которые того заслуживают по своим высоким художественным параметрам. Это мой главный принцип, и я стараюсь оставаться ему верным.

— Вы говорили об омоложении труппы. Как она формируется на сегодняшний день?

— В составе нашего коллектива сорок пять артистов. «Балласта» практически нет, это активный состав. Когда я беру того или иного молодого танцовщика, я уже заранее вижу его перспективу у себя в театре, представляю, что и где он сможет танцевать сегодня. Я рассчитываю на актера не как на «актерскую единицу» вообще, а как на определенного исполнителя. Я просматриваю не всех подряд, а останавливаю внимание на тех, кто хочет работать именно в нашем театре «Русский балет». Важно каждому человеку найти его место на сцене, правильно и до конца раскрыть его творческие возможности.

— В последнее время особенно громко звучит имя вашей молодой прима-балерины Яны Казанцевой. Что вы можете о ней сказать?

— Она, на мой взгляд, очень перспективная артистка, обладает настоящими балеринскими возможностями. Но еще молода, ее внутренний мир должен сформироваться, набрать духовный опыт. Вот тогда ее танцевальные образы станут максимально выразительными. Прочувствовать образ можно, либо опираясь на широкую информацию, либо на внутренний мир, который потом проявится в жестах, в пластике. Казанцева очень хорошо танцует «Лебединое озеро», замечательно — «Щелкунчик». Я думаю, она — тот талант, который мощно, но спокойно начинает набирать силу. И настанет время, когда артистка достигнет своей исполнительской вершины и встанет в ряд с нашими выдающимися именами. А технические трудности для нее практически не существуют.

— В работе любого балетного коллектива очень велика роль педагогов, репетиторов, тех мастеров, кто стоит «за кадром» балетного зрелища, но во многом определяет его ранг. Какова политика в отношении педагогов в вашем коллективе — ведь вы можете приглашать маститых специалистов, или у вас другой прин-

**В. Родионова
и Ю. Бурлака
в композиции
«Мелодия любви»**





Мориhiro Ивата исполняет миниатюру «Инструктаж пассажиров перед вылетом в Теннесси»

цип — творческое сотрудничество с давними проверенными коллегами?

— Я считаю, что «количественно» эту проблему не решишь. Все, что связано с воспитанием людей, надо решать качественно. Сейчас вообще — «время качества». Каково бы материальное положение ни было, мы должны подумать, что нам интересно с творческой точки зрения. Чтобы не было никаких брожений. Когда в коллективе много педагогов, возникают, мягко говоря, интриги, молодые артисты начинают «дергаться», бегать от одного педагога к другому. Они занимаются не творчеством, а разбирательством в ситуациях.

У нас на сегодняшний день есть постоянный педагог Ольга Васильевна Коханчук, она великолепно знает весь кордебалетный и сольный репертуар и обладает феноменальной памятью на хореографические тексты. Она берет на себя начальный этап подготовки. Далее подключаюсь я сам. Если и этого недостаточно (например, углубленное знание некоторых женских партий), мы приглашаем мастеров из других трупп — с нами сотрудничала Марина Семенова, которая готовила с Я. Казанцевой «Лебединое озеро», Владимир Бурцев, прекрасный знаток произведений Чабукяни, Вайнонена, тоже репетировал с нашими актерами; работали у нас А. Мессерер, Е. Аксенова, Е. Рябинкина, Ш. Ягудин. Мы все время в поиске лучших представителей в репетиторском деле и, конечно, в дальнейшем будем расширять палитру сотрудничества. Гости-гостями, но постоянно в труппе должен находиться свой самоотверженный, страшно работоспособный педагог, не выходящий из зала с 10 часов утра до 15 дня... Таков режим нашей трудной жизни.

— Чем объясняется столь напряженный ритм работы? Очевидно, обширностью репертуара, который вы держите в активе.

— Да, репертуар нашего театра значительный. Из больших спектаклей — это «Дон Кихот» (в моей редакции), «Лебединое озеро» (в редакции Большого театра), «Жизель» (в редакции Л. Лавровского), «Вальпургиева ночь» Л. Лавровского, «Пахита», «Тени», третий акт «Спящей красавицы», «Коппелия», мой балет «Неожи-

данные маневры» и разнообразный дивертисмент с широким выбором классических и современных номеров, в том числе около двадцати композиций, сочиненных лично мною. Все, что можно было выбрать из наследия старой и новой классики, — мы стараемся выбрать.

— Чем объяснить вашу личную приверженность как хореографа к малой форме? Есть ли новые замыслы создания больших спектаклей?

— Не только замыслы. Есть у меня «на выходе» три балета, но

М. Богданова (Жизель) и В. Ахундов (Альберт) в балете «Жизель»



я бы хотел, чтобы они вступили в нормальную конкуренцию с теми балетными спектаклями, которые идут в Москве. Для этого нужна своя сцена, с ее особым освещением, сценографическими и иными параметрами. Потому что спектакли эти не простые, в них кроются определенные постановочные находки, психологическая концепция... Нужен свой театр, свой зритель, который будет тянуться именно к этому театру, в его дом. И мы, кажется, нашли такой дом.

У нас теперь есть свой «Театр в Кузьминках» — хочу надеяться, что он станет одним из популярных мест в Москве. Помещение хорошее, транспорт удобен — рядом станция метро. Остается главное — предложить публике такой репертуар, такое зрелище, чтобы она захотела всегда к нам пойти. Надо поставить дело так, чтобы не получилось прецедента «Олимпийской деревни» — ведь зритель неохотно посещает некоторые театральные площадки не только из-за отдаленности, но прежде всего из-за того, что там нет достойной художественной «приманки».

— На фоне всеобщего финансового кризиса в театре как вам удалось избежать его в своем коллективе и даже достичь блистательных коммерческих успехов?

— Тонкости вопроса я излагать не стану. Но если этим заняться всерьез, то дело представляется не слишком сложным. Есть возможности, которые легко использовать, есть люди, которые дадут деньги... Но нужно прежде всего создать что-то такое, подо что пожелают дать деньги. И мы нашли такую форму. Наш театр всегда зарабатывал, где бы мы ни выступали — в Москве ли, в Волгограде, за рубежом. То, что для многих коллективов убыточно, для нашего оборачивается прибылью. Мы сумели повернуть наше творчество так, что нас ждут и хотят видеть. Все зависит от качества выступлений.

Я иногда сижу в зале, среди публики своего театра, слышу разные отклики. Есть зрители тенденциозно настроенные. Но в подавляющем большинстве это тот зритель, который хочет нас видеть, и он пришел на наши спектакли во второй, третий раз. В нынешнем искусстве такое становится редкостью. Сейчас в основном любая премьера рассчитана на скандальный интерес. Скандал есть — публика пришла. И задача балетмейстера, режиссера, чтобы такой «скандал» в хорошем смысле слова был всегда. Вот такая парадоксальная тонкость.

— Помогают ли вам спонсоры?

— Спонсоры помогают. Многие приходят к нам как люди, желающие получить прибыль. Любой спонсор захочет вернуть свои деньги, вклады. «Спонсоры» — не те, кто дает безвозмездно. Нашей стране сейчас тоже дают западные соседи «гуманитарную помощь», но она не учит нас работать. Нужно искать таких спонсоров, которые научат работать, а это уже компаньоны. Существуют формы сотрудничества — 50 процентов на 50 процентов. Каждому нужно делать свое дело. Любое дело, за которое берется профессионал, должно быть прибыльным. Но ни в коем случае не за счет спекулятивной прибыли. А прибыльным по самой программе, заложенной в этом деле.

— И вновь хочется задать вопрос — за счет чего же ваша прибыль возникает?

— Только за счет нашего качества. Мы работаем на гарантии — и никогда «на зал». Хотя «на зал» мы тоже можем работать,

потому что у нас аншлаги. К примеру, в Кремлевском Дворце съездов билеты сейчас очень дорогие, но народ на наших спектаклях зал заполняет. Наверное, это заложено в организации дела. Не нарушая юридических норм, надо изыскивать наиболее благоприятные ситуации, чтобы дело все время работало на прибыль. Другая возможность заработать — гастрольная деятельность. И вновь возникает фактор качества — мы выставляем свои условия импресарио; я стараюсь держать уровень бывшего советского балета. А для этого нужны не только высококлассные исполнители, но и дорогие костюмы, богатое оформление, хорошая реклама. Мы постоянно ездим в Европу, нас приглашают, хотят видеть и хорошо за это платят.

Государство тоже нам помогает, мы не отделяемся от государства. Но государственная дотация слишком невелика, едва ли хватает на зарплату. Поэтому приходится рассчитывать на собственные силы. Если хочешь продолжать творческую работу — она дорого стоит в прямом и переносном смысле. И потому в наших планах — расширять «производство», не стану раскрывать пока секрета — как расширять. Скажу лишь, что будем заниматься делами своей балетной профессии.

— Вы — танцовщик и хореограф — рассуждаете весьма «не типично» для своих коллег. Большинство из них, наоборот, мечтает окунуться в область «чистого» творчества, перепоручив грешные финансовые дела кому-то другому. Вы кажетесь абсолютным прагматиком. А вот в ваших хореографических сочинениях, наоборот, нет никаких публицистических реалий, все углублено в тонкие пласты потаенной лирики. Как вы представляете современный балет в его идеях и тематике?

— В сущности, идеи и темы в балете всегда одни и те же, во все времена — это отношения человека к человеку. Будь то Ромео и Джульетта или героиня Великой Отечественной войны (был такой патристический балет «Татьяна») — воплощение связей между людьми и является предметом нашего искусства. Оно музыкально, пластично и сугубо философское. Но, увы, слишком зависимо от прагматики творчества. Я стараюсь видеть одновременно обе «стороны медали», и, может быть, в этом кроется причина некоторых наших преуспеваний.

Беседу вела Г. БЕЛЯЕВА

Вячеслав Гордеев —
на уроке



Фото
Л. Педенчук



Премьеры

Валерия УРАЛЬСКАЯ,
кандидат философских наук

ЛЕГЕНДА В ТАНЦЕ

*Балет «Фантазия
на тему Казановы»
на музыку
В. Моцарта
в Большом театре*



*Балет «La Divina»
на оперную
музыку итальянских
и французских
композиторов
в Независимой труппе
Аллы Сигаловой*

Спектакль «Фантазия на тему Казановы», премьерой которого завершил свой сезон 1992—1993 годов Большой театр, необычен для его современного репертуара — балет на музыку Моцарта, сочиненный Михаилом Лавровским.

Если искать аналоги жанру этого спектакля, то, пожалуй, наиболее близок он одной из последних работ отца Михаила Лавровского — Леонида Михайловича Лавровского — «Паганини».

В юности молодой танцовщик Михаил Лавровский болезненно относился к тому, что, говоря о нем и его первых звездных шагах, упоминали имя отца. Думается, что нынешнее сопоставление не вызовет его неудовольствия.

Тем более, что Михаил Лавровский, танцовщик широкого плана, все же в наибольшей степени — артист театра Юрия Григоровича, и это также ощутимо в новом спектакле.

Но ценность рецензируемого балета именно в том, что это спектакль

авторский, субъективно воспринимающий мир личности. И потому интересен зрителю не как образ Казановы, каким его кто-либо /писатель, читатель, зритель/ представлял себе, герой балета «Фантазия» — это Казанова Лавровского, воссозданный его фантазией, мироощущением, пониманием, чувствами.

Можно соглашаться или нет с подобным видением, но оно интересно уже тем, что это видение Лавровского — личности талантливой, поэтичной, самобытной. Неординарность решения хореографа Лавровского бесспорна.

Жизнь и смерть как результат стремления к ценностям ложным и слишком позднее понимание подлинных чувств, верности. «Роскошная люстра светского надмира» — она и мечта, и путь к признанию, и разочарования, и гибель. Согласитесь, ход сам по себе театрален, символичен и художественно емко.

Мир Казановы раскрывается через калейдоскоп приемов, балов и главное — встреч с женщинами. Они разные: откровенно влюбленные и скрывающие свою страсть, лживо-надменные и смешливо-циничные, играющие, обманывающие его и обманутые им, на фоне фейерверка светской жизни.

И проходя сквозь все это, герой меняется. Михаил Лавровский не защищает своего героя, не обличает его, не стремится создать положительный образ, не осудить отрицательный. Человек, вступающий в жизнь, мечтающий, влюбленный, познающий ценности и разочаровывающийся, а значит гибнущий. Психологически-портретный подход естественно определил форму спектакля, где фабула, действие развивается хореографически, где танец — язык диалогов и монологов.

Одноактный балет сжат рамками

Е. Андриенко (Дама сердца)
и Е. Керн (Казанова) в балете
«Фантазия на тему Казановы».



достаточно динамичного по событиям и протеканию времени действия. Он лишен развернутых хореографических форм, а танцы групп призваны создать скорее атмосферу, чем стать собственно хореографическими композициями.

Скажем сразу, что это то, что наименее удалось хореографу, и они, эти танцы групп, скорее обозначают, чем образно-хореографически создают мир жизни, а потому на фоне, а не внутри этого мира читается действие.

Представляется, что Лавровский был скован ограничивающими его сочинительские возможности техническими реалиями артистов танцующего миманса. Хотя было бы несправедливо не отдать должное ответственности сценического поведения и отдаче увлеченных артистов. Солисты, представшие в двух составах спектакля, позволяют увидеть этапы работы над ролью самого автора спектакля.

Совсем юный и никому не известный танцовщик Е. Керн — открытие Лавровского. Юный его прообраз позволяет обнаженно понять авторскую концепцию образа Казановы.

Находящийся в расцвете своего творчества А. Ветров идет дальше и, отталкиваясь от видения хореографа, идет к самовитости решения. Процесс интересный, но пока не заверченный. И что хочется отметить, А. Ветрову это лучше удастся не в собственно танцевальные моменты роли, а скорее в игровых. Казалось бы, именно классический танец — сильная сторона артиста. Его движения на сцене всегда технически броски и активно красивы по форме и школе. Отличаются этим и монологи артиста в этом спектакле, но именно в этой своей стихии он менее характеристичен и сохраняет традиционный для своих ролей рисунок образа.

Пожалуй, на сегодня Казанова — лучшая актерская работы артиста, открывающая в нем еще недоиспользованные пласты сценического будущего.

Еще одно открытие Лавровского — молодой артист С. Юдин. Легкий, подвижный, эмоционально-отзывчивый, он в спектакле органичен и растворяется как в родной стихии, а в финале радуется силой актерского самораскрытия.

Верными помощниками главных действующих лиц выступают четверо



Е. Андриенко (Дама сердца) и А. Ветров (Казанова) в балете «Фантазия на тему Казановы».

молодых людей, сопровождающих героев на протяжении всего действия /исполнители, к сожалению, не указаны в программе/.

Женские партии в балете представлены слабее.

Царице бала, чья пластическая гамма наиболее удачно решена хореографом /достаточно вспомнить ломаные линии в графике аттитюда/, в исполнении Н. Сперанской не хватает, с моей точки зрения, «роскошествования» на сцене. Такое состояние рождается свободно-раскрепощенным танцем, который Сперанская никогда себе не позволяет и который ей так необходим для дальнейшего развития ее строгого сценического танца и характера исполняемых ролей. Моментами кажется, что в этом спектакле артистка вот-вот перешагнет сковывающий ее порог, но какие-то силы сдерживают ее и возвращают к излюбленной палитре танца.

Совсем молодая Е. Андриенко грациозна и мила в двух ипостасях роли. Но в ней нет на сегодня силы и внутреннего огня, необходимых для партнерства в создании роли с творчеством М. Лавровского, для которого и как артиста, и как хореографа всегда был необходим диалог сценических импровизаторов — сотворцов. И его наибольшие успехи всегда были именно в таких встречах со сценическими партнерами, коими выступали как актрисы Р. Стручкова, Н. Тимофеева, Н. Бессмертнова, а как хореограф — Ю. Григорович.

Этим, с моей точки зрения, объясняется успех, его наиболее на сегодняшний день масштабного балета «Блюз» /«Порги и Бесс»/, где артистически ярко прозвучали все пять ведущих партий балета.

М. Лавровский хореограф-актер, для которого сценический образ — основа спектакля, во имя него происходит все структурно и хореографически создаваемое действие.

Ему подчиняется сценографическое решение. В спектакле «Фантазия на тему Казановы» как художники удачно и с пониманием хореографа выступили Н. Шаронов, С. Шмаринов.

Безусловным помощником Лавровского явился В. Богорад, чья музыкальная обработка позволила и автору, и актерам, и зрителям — слушателям воздать благодарность вечному Моцарту, исполненному вдохновенно оркестром театра под управлением дирижера А. Копылова.

Премьера на сцене Большого театра — этап для хореографа Михаила Лавровского, чьи опыты разбросаны по разным сценам и фильмам.

Опыт позволил мастеру в столь сложном тематическом материале, как образ легендарного Казановы, проявить свою индивидуальность и лично-зрелый подход как автора сценического произведения, что дает основания зрителям и поклонникам М. Лавровского ждать его новых работ и утверждает его право на спектакли на сцене Большого театра.

«Я был большой вольнодумец, обо всем говорил смело и думал об одних только наслаждениях...» — написал о себе Джакомо Казанова, человек, вошедший в историю как великий соблазнитель, беспечный покоритель женских сердец. Но только ли поэтому вот уже в течение двух с лишним столетий градус интереса к нему не падает, а наоборот, все возрастает? Как думается, ближе всего в оценке этой фигуры подошел Федор Михайлович Достоевский, который считал Казанову одной из самых замечательных личностей своего времени, а его побег из венецианской тюрьмы Пльомбе, получившей в народе название свинцовой, торжеством человеческой воли над препятствиями неодолимыми.

мнить все приключения и похождения Джакомо Казановы, людей, с которыми он сталкивался, города и страны, где он побывал, то окажется, семьдесят с лишним лет прожитой им жизни вместили такое огромное количество событий, которое, конечно же, вложить в сценарий одноактного балета практически невозможно.

И тем не менее, Михаил Лавровский все-таки решил рассказать нам об этом легендарном человеке, причем не просто рассказать, но изменить наше стереотипное представление о нем. Он посмотрел на Казанову с иной, не традиционной, стороны и увидел то, на что почти никто не обращал внимания — его тоску, его одиночество, его разочарования. Мучительные поиски верности в любви, тепла и искренно-

котором его завсегда — Казанова остается чужим, непонятым, осмеянным.

Стремясь воссоздать на сцене атмосферу венецианского карнавала, хореограф использует приемы итальянского народного театра, вводит в действие его персонажей, старается сохранить в пластическом языке героев его стилистические нюансы и штрихи. По признанию самого Лавровского, ему очень помогла музыка Моцарта /коллаж из его произведений подготовил В. Богорад/, которая легла в основу балета. Дирижер А. Копылов и оркестр Большого театра интерпретируют партитуру с большим тактом и вкусом. Утонченная живописность моцартовских композиций, тончайшая графика клавишных эпизодов в

Галина ИНОЗЕМЦЕВА:

КТО ОН, СОБЛАЗ- НИТЕЛЬ ИЛИ...



О. Журба (Дама на балу) и Е. Керн (Казанова) в балете «Фантазия на тему Казановы».

Да, подобный поступок — под силу лишь незаурядному, бесстрашному человеку, который ради достижения поставленной перед собой цели готов пойти на смертельный риск, на преодоление самых невероятных препятствий. Если обратиться к его запискам, то можно увидеть, что их автор обладал тонким язвительным умом, мыслил свободно и оригинально, был широко образованным человеком. С ним беседовала на равных российская императрица Екатерина II, он спорил о литературе с великим Вольтером, посещал спектакли знаменитых танцовщиков Мари Камарго и Луи Дюпре и оставил нам достаточно трезвое описание их выступлений, которым ныне пользуются в своих исследованиях историки балета... Словом, если вспо-

сти в дружбе, духовного взаимопонимания в общении оказываются для Казановы лишь погоней за химерами — воплощение своих надежд он видит только в послушной его рукам кукле-марионетке. Не внешняя событийная канва биографии венецианца, но его внутренняя жизнь, его раздумья, настроения, его переживания стали объектом образного исследования Михаила Лавровского.

Форму своего спектакля, так он написал в программке, хореограф определил как «карнавал жизни, карнавал людей в масках, за которыми они скрывают свое подлинное лицо». Из мелькания, кружения разряженных пар, из суетливых движений мрачных фигур в черных плащах возникает образ этого мишурного праздника, на

сочетании с изысканными декорациями и костюмами /художники Н. Шаронов, С. Шмаинов, О. Чербаджи/ создают на сцене ту атмосферу времени, ту эмоциональную стихию, которая окружала Казанову и его современников.

Однако фантазия на тему Казановы Михаила Лавровского — это фантазия, преломленная через сознание современного человека. Отсюда и острота лексики спектакля, и динамика в смене настроений, и та горечь, которой пронизано все повествование.

«Фантазия на тему Казановы» — камерный спектакль-монолог, где все действие словно пропущено через душу героя, несет на себе след его внутренних переживаний. И потому

личность актера, исполняющего главную роль, как бы задает эмоциональный тон всему происходящему на сцене, дает широкий простор для актерского самовыражения. И оба исполнителя, танцующие эту партию, как кажется, незримо, связаны: перед нами как бы возникают два портрета одного и того же человека в разные годы его жизни.

Казанова Евгения Керна, недавнего выпускника Московского хореографического училища, — юный романтик, только начинающий жить. Он наивен и доверчив, поэтому те горькие удары судьбы, какие ему приходится переносить, повергают его в безысходное отчаяние. И его смерть воспринимается не как просто физическая смерть человека, а скорее как символ духовной гибели светлой, искренней личности. Спектакль, в котором танцует Евгений Керн, — спектакль о юности Джакомо Казановы.

Казанова Александра Ветрова — это зрелый Казанова. Тот мечтательный юноша, который искал в жизни идеал любви и дружбы, в нем умер, вместо него на свет появился человек, все действия которого пронизаны скепсисом, горечью, иронией. Но еще теплится в его ожесточившейся душе проблеск надежды, еще надеется он обрести идеал, к которому стремится. Когда же умирает надежда, с ней умирает и герой.

Выступая в этой роли, Ветров не только вновь подтвердил многогранность своих творческих возможностей, но и проявил себя как крупный актер-танцовщик. Точность техники, совершенство танцевальной формы, благородство исполнительской манеры естественно сочетаются в его прочтении партии с умной и выразительной игрой. Созданный Александром Ветровым образ — поистине портрет израненной, преисполненной страданий души Джакомо Казановы.

Как уже говорилось, «Фантазия» — спектакль камерный и потому каждый его участник, как говорится, «на виду», каждому определено свое место в ансамбле, потому тщательно разработан постановщиком пластический текст партии. Исполнители получили яркий хореографический материал. Первые представления «Фантазии» показали, что они органично ощущают ритм, эмоциональную атмосферу произведения, что замысел балетмейстера им близок и интересен. А это — залог будущего успеха нового балета.

Фото М. Логвинова



Алла Сигалова в спектакле «La Divina».

давать оценку спектаклю? Вообще, как выяснилось, все критики очень любят Марию Каллас, причем так сильно и так давно, что решили, будто только им одним известно, как нужно ставить спектакль о великой певице. И всякого, кто без их ведома посмеет прикоснуться к светлому образу артистки, они готовы придушить.

Сигалова посмела и вызвала всеобщее неудовольствие. Критиков. Но не зрителей. Побывав на нескольких представлениях, я мог видеть, с какой признательностью воспринималась «La Divina» и в премьерные, элитные вечера, и потом, во время обычных показов.

Во многих грехах обвинили спек-

ОБЪЯСНЕНИЕ В ЛЮБВИ

Странно, но почему-то именно «La Divina», последняя работа «Независимой труппы» Аллы Сигаловой, вызвала такую бурю возмущения среди московских критиков. Подобного, столь дружно-резкого осуждения ранее не наблюдалось. Может быть, наконец-то разглядели «независимых» и решили поставить на место? Но тогда напрашивается вопрос, а раньше где были? Труппа работает, и успешно, уже четыре года, так что было время раздражиться, тем более «La Divina» ни в чем не противоречит эстетике и избранному творческому пути «Независимой труппы» и ее руководителя. Странно...

Что только ни писали после премьеры — и пошло, и безвкусно, и претенциозно. Н. Чернова умудрилась опубликовать отзыв, вообще не посмотрев спектакля. Книгу не читал, спектакля не видел, но... Оказывается, Н. Чернова очень любит Марию Каллас и потому не пошла смотреть спектакль о ней, чтобы не переживать очередную душевную драму. Причина, конечно, уважительная. Личное дело критика, кого любить, а кого нет, что смотреть, а что не смотреть. Но если ты не видел работы, какое же ты имеешь право

такль, даже в том, что он... красив. Это, оказывается, очень плохо: «Вам опять сделали красиво» — с иезуитским сарказмом нищих гласил один из откликников на премьеру — Т. Кузнецовой.

Да, спектакль красив. Редкой, изысканной, незабываемой красотой. И без всякого опять. Потому что красивый спектакль — это не «опять», а исключение, редкость, единственность. Создать красивый спектакль — искусство, а в нашей бедной стране это еще и особый дар. Сигалова всегда ставит красивые спектакли. Такова и «La Divina» — спектакль, где Сигалова в отрыве от быта, от конкретики, представляет историю жизни артистки и страдающей женщины, историю одновременно прекрасную и печальную. Здесь оживают пластико-танцевальные вариации на тему мифа, имя которому Каллас. Это не биография в картинках, не фотография-портрет, и смешно было вообще ждать чего-то подобного от Сигаловой, которая отличается вольным и смелым отношением к любой теме. Не соревнуясь с певицей, не стремясь перекрыть танцем ее голос или танцевать под нее, а вслушиваясь в эти дивно льющиеся мелодии, Сигалова и ее артисты танцуют спектакль-фанта-



А. Сигалова и Н. Добрынин
в спектакле «La Divina».

зию о Каллас. Танцевальное посвящение, подношение Божественной, исполненное трепетно и любовно.

В спектакле нет сложного танцевально-пластического текста. Вращений, поддержек, головокружительного танца. Все очень просто и очень легко, естественно, органично. Проходы, пробеги, остановки... Но сколько в них страсти, силы, чувства! Как внутренне драматична, напряжена, насыщена замедленная рапидная пластика, сколько огня в танцевальных комбинациях Сигаловой и как они красивы!

Красивы костюмы, созданные художником-модельером Александром Шешуновым. В них соединились высокая мода — высокая театральность, в них «всех линий таянье и пенье», в них поэтичное воспоминание о костюмах самой Каллас, поражавшей безукоризненным вкусом и изысканными туалетами от «Кутюр». Интересна их цветовая игра: темно-фиолетовый, словно умирающий аметист, красный, алеющий, как закатное солнце, ярко-зеленый, напоминающий хризопраз, черный — цвет южной жаркой ночи, и белый — печаль и радость, цвет свадебного наряда и траурного савана. Эти цвета прозвучат каждый в отдельности, а затем загорятся, вспыхнут на юбке драгоценным узором в миг трагического финала.

Говоря о красоте спектакля, следует отметить работу художника-постановщика Владимира Максимова и художника по свету Сергея Макряшина. Им удалось создать особый мир спектакля. Мир чисто-

го, нежного неба, моря, солнечного света, мир, очищенный от реальности, возвышенный, лучащийся как горный хрусталь. Мир, где живут Каллас, ее голос, героини опер — «Кармен», «Травиата», «Анна Болейн», «Норма», «Сицилийская вечерня», «Самсон и Далила»...

Вместе с Сигаловой в спектакле принимают участие: Анна Терехова, Николай Добрынин, Андрей Сергиевский, Тарас Колядов, дочь Аллы — А. Политковская и сын Тереховой и Добрынина — М. Добрынин. Показалось, что присутствие в спектакле детей артистов вызвано скорее родительскими чувствами, чем художественной необходимостью. Во всяком случае, драматургически и сюжетно их появление здесь не оправдано.

Как всегда, артисты Сигаловой смотрятся стильно и эффектно. Не имея сольных пластических эпизодов, а только «подпевая» своей примадонне, они тем не менее сумели запомниться. Драматичный, страстный Н. Добрынин, холодноватый, надменный Т. Колядов, элегантный, пронзительный А. Сергиевский. Необыкновенно хороша Анна Терехова, коварная и оболстательная. Соперница? Разлучница? А может быть, просто обыкновенная красивая женщина, из тех, что так легко и больно ранят необыкновенных, порой убивая насмерть. Пластика Тереховой, нежная, кошачья, обворожительная, отмечена особым шармом и обаянием.

Следует сказать об особом умении «независимых» сосуществовать вместе, не боясь в какой-то

момент отойти на второй план, уступив место другому. В «La Divina» они демонстрируют свое полное вхождение в пульсирующее поле Сигаловой, которой и принадлежит спектакль.

Она поставила его на Себя, для Себя. И поражает в нем не только внешней эффектностью, эротизмом, страстностью, мятущейся пластикой, говорящими, поющими руками, живыми, лучистыми, смеющимися глазами, но и внутренним накалом, драматизмом, пронзительным проживанием роли. Она околдовывает, чарует, обжигает. Хотя все очень просто, пробеги, остановки, проходы... Но за всем этим горячая исповедь души. Особое впечатление производит заключительная сцена долгого, невозможно долгого вслушивания в льющийся голос Каллас, звучащий где-то за кулисами, возмужно на небесах. И тихий, одинокий уход на сцену «La Scala», проецирующаяся на заднике. Она уходит к зрителям, к нам, туда, где и прошла, промелькнула, как горящая комета на черном небе, ее невероятная, сказочная жизнь. А затем, уже на поклонах мы вновь увидим победную, блистательную Марию Каллас — Сигалову, стремительную, недоступную, умопомрачительную. И будет звучать дивный голос певицы, и столько радости будет в легкой, окутанной белым вечерним платьем хрупкой фигурке Сигаловой, вслушивающейся в аплодисменты, и только в самой глубине глаз, горящих черными угольками, притаится горькая печаль пережитого спектакля, освещенного и пронизанного духом Божественной, спектакля о Каллас, спектакля — объяснения в любви Великой певице.

Владимир КОТЫХОВ



Сцена из спектакля «La Divina»

Фото М. Гутермана



Юрий Григорович и Борис Акимов перед спектаклем «Лебединое озеро»

Владислав ИВАНОВ,
кандидат
искусствоведения

Борис АКИМОВ

Короток сценичный век артиста балета. Исключения не в счет — они только подтверждают правило. И неумолимо приходит время расставания с ролями, с театром, с публикой. Но накоплен огромный опыт, и его, чтобы искусство не стояло на месте, не начиналось каждый раз для молодого артиста «с нуля», а продолжало бы совершенствоваться и развиваться, необходимо воспринять и освоить. Как передать артистам следующих поколений то, что узнал, освоил, выстрадал сам, что получил из рук старших мастеров?

Однако не всегда великолепный танцовщик может стать столь же первоклассным педагогом, балетмейстером или репетитором. И счастье театра, когда в артисте обнаруживается талант педагога. Этим редким даром обладает народный артист СССР Борис Акимов, в недавнем прошлом один из плеяды выдающихся, уникальных артистов Большого театра 1960-х — 1980-х годов.

Сегодня он — педагог, балетмейстер-репетитор в родной труппе. Это — сейчас. Но вернемся назад к тем годам, когда молодой танцовщик Борис Акимов делал свои первые шаги на сцене Большого театра.

Воспитанное в нем с детских лет умение настойчиво трудиться, добиваться поставленной цели помогли Борису не только поступить в Московское хореографическое училище, но и выдержать сложный, насыщенный напряженной работой курс «скоростного» шестилетнего обучения в эксперимен-



Борис Акимов
(Курбский)
в спектакле «Иван
Грозный».

тальном классе. Высокий профессионализм и требовательность первого учителя Акимова Елены Николаевны Сергиевской, мастерство премьеры Большого театра Мариса Эдуардовича Лиёпы, выпускавшего Бориса, дали любознательному юноше не только отличную профессиональную школу — они научили его вдумчивому отношению к профессии, развили в нем способность к анализу, помогли воспитать в себе умение размышлять...

Обаятельная внешность, длинные «аполлоновской» формы сильные ноги, мощный и в то же время упругий и мягкий прыжок — казалось, начинающему танцовщику открыт путь к сольным партиям, но начал он свой творческий путь с низшей ступени «табели о рангах» — с кордебалета. Почти ежедневное участие в спектаклях Большого театра помогли ему обрести богатую исполнительскую практику. А уроки легендарных реформаторов мужского классического танца Асафа Михайловича Мессерера и Алексея Николаевича Ермолаева, у которых он занимался, открывали ему тайны балетной педагогики. Уже тогда, «пропуская через свое тело» наставления знаменитых наставников, он ощутил бесконечное богатство приемов и методов совершенствования исполнительской формы, приоткрыл для себя трудный, но заманчивый мир педагогики.

В спектаклях и на репетициях Борис обращал на себя внимание неординарностью исполнительской манеры, творческой пытливостью. Начинаявшие тогда балетмейстеры Наталия Касаткина и Владимир Василев предложили ему центральную партию в балете «Геологи». И не ошиблись. В лице Акимова они обрели артиста вдумчивого, одержимого поиском, чутко откликающегося на новое, готового самозабвенно работать. Так с легкой руки молодых балетмейстеров началось восхождение танцовщика Акимова к вершинам исполнительского мастерства.

Мало кто знает, что творческая судьба артиста подверглась серьезному жизненному испытанию. Был период, когда врачи, констатировав травматическое повреждение ног, «закрыли» ему дорогу на сцену. Для танцовщика это могло иметь

трагический исход. Перед Акимовым, только набиравшим опыт, возник вопрос: как быть? Либо бросать профессию артиста балета, либо попытаться бороться, не будучи уверенным в победе. И все-таки Акимов выбрал борьбу.

Сложнейшие занятия специальной гимнастикой, жесткая диета не могли заполнить весь бесконечный, как теперь казалось, день. Необходимо было найти дело по душе на тот переходный период, который, как полагал Акимов, не должен продлиться долго. Но болезнь становилась затяжной. И здесь Акимову помогло то, что он увлеченно, еще со школы занимался постижением секретов педагогики, когда Елена Николаевна Сергиевская, обнаружив в ученике—Акимове педагогические способности, настойчиво развивала их в будущем артисте, привлекая его самостоятельно вести уроки в учебном классе.

И Акимов поступает в труппу Ансамбля классического балета, которым в то время руководил Ю. Жданов, в качестве педагога-репетитора артистического класса. Вспоминая то тревожное для него время, Борис Борисович в одной из бесед сказал: «У меня было достаточно времени для подготовки к урокам. К этому добавлялась еще и вынужденная целевая задача: стать настоящим педагогом. Продиктовано это было тем, что врачи высказывали сомнение в возможности моего возвращения на сцену».

Акимов с головой окунулся в работу. Возможно, тогда он окончательно и нашел себя как педагог. Но мечты об актерской карьере не оставил. Разработав уникальную гимнастику, продолжал самоотверженно работать над собой, став для себя самого самым строгим врачом и учителем. Болезнь была побеждена. Два года тренировок дали, наконец, результат. Акимов вернулся на сцену родного театра и сразу покорила еще одну вершину — выступил в партии принца Зигфрида в

Татьяна Голикова (Эгина) и Борис
Акимов (Красс) в спектакле «Спартак».



«Лебедином озере» /в постановке А. Горского, А. Мессерера/. Элегантный, стройный и красивый принц в исполнении Акимова нес в себе романтическое ощущение радости жизни, уверенное стремление преодолеть все препятствия на пути обретения счастья.

Главный балетмейстер Большого театра Юрий Григорович предложил Акимову разноцветье сложных и интересных партий в своих спектаклях: Красс /«Спартак»/, Курбский /«Иван Грозный»/, Злой гений /«Лебединое озеро»/, Сергей /«Ангара»/. В общении с художником такого масштаба Акимов понял, что артист не может и не должен оставаться механическим исполнителем воли балетмейстера, он призван, поняв суть замысла постановщика, донести его до зрителя через

и положениями. Это хорошо!». «13 апреля. Вместе репетируем. Готовлю его к «завтру»... Некоторые места Акимов сделал актерски очень интересно...»

В отличие от мудрого и пресыщенного жизнью Красса Лиепы в исполнении Акимова характер героя обрел черты большей экспансивности, порывистости, непосредственности. Молодой полководец у Акимова упивается доставшейся ему властью, купается в почестях триумфатора, он жаждет получить сразу все — и славу, и наслаждения, и почести... Спартак для него прежде всего — препятствие на этом пути. А поединок с бывшим гладиатором стал для него позором. И потому не только воля Рима, но и жажда личной мести вели Красса в борьбе с вождем восставших рабов. Но для Красса Акимова, даже мертвый, распятый на копьях Спартак, все же страшен... Лишь в финале завершалось у Бориса Акимова становление характера героя.

Красс Лиепы входил в спектакль сложившимся человеком, и артист показывал нам сложнейшие движения его души в различных обстоятельствах. Красс Акимова формировался на наших глазах. Обе трактовки убеждали, каждая по-своему, в чем-то дополняя друг друга, в чем-то споря, расширяли представления зрителя об одном из главных действующих лиц этой героической трагедии.

Акимов долгое время был единственным исполнителем партии князя Курбского в балете «Иван Грозный». Курбский Акимова — сложная, противоречивая натура. Он красив, благороден, романтичен. Для характеристики Курбского Григорович использовал профессиональные данные и пластические возможности Акимова, его свободное владение школой классического танца. В сцене сражения с иноземцами Курбский словно могучая птица разрезал воздух в полетных и мощных прыжках, словно упиваясь атмосферой сражения. Стремительные вращения, полеты и падения ассоциировались со взмахами и ударами меча, поражающего врагов.

Иным выглядел Борис Акимов в роли Клеона в балете «Икар» /постановка Владимира Васильева/. Клеон — доносчик Архонта, правителя острова. Ему непонятны романтические вольнолюбивые порывы Икара. И в этой партии классические линии фигуры Акимова как бы ломались, заострялись. Угловатые, почти как у марионетки, движения рук и ног, рубящие, отчаянные, резкие жесты, выпады, стелющиеся прыжки подчеркивали низменные устремления Клеона, передавали его угодничество, зависть, коварство. Думается, исполнительские возможности Акимова, его своеобразная пластика многое подсказали постановщику Васильеву при создании образа Клеона. Клеон — одно из значительных твор-

Илзе ЛИЕПА



«Моя исполнительская судьба сложилась таким образом, что в отношении педагогов и репетиторов я была все время в поиске, перешла из класса в класс, многое прочувствовала на собственном опыте и в сравнении. И вот, наконец, я остановилась на том классе, который создал в театре Борис Акимов.

У него — свой стиль урока. Попробую объяснить, что это такое: во-первых, он все время в творческом поиске, все время что-то изменяет, чутко реагируя на состав класса, на состояние артиста, на художественную задачу, стоящую перед ним. Во-вторых, каждый урок у него посвящен какой-то одной движущейся идее. Вот берется идея «ронда», и все построение экзерсиса исходит из этой идеи, разрабатывает ее. Он дает первые движения, и мы уже понимаем, что положено в основу урока. Позанимаешься таким образом месяц—два, и твой аппарат приходит в великолепное состояние. Но это все сугубо профессиональные детали. А главное, что Борис Акимов есть открытая личность, способная повести за собой творческих соратников».



свое видение образа. Часами самостоятельно работал он над хореографическим текстом той или иной партии, добиваясь наибольшей выразительности, пластики, прорабатывая точность статики и динамики положения тела в сценическом пространстве, шлифуя мимику. Вот почему так многолика галерея образов, созданных Акимовым за более чем двадцатилетнюю артистическую деятельность.

Его Красс в «Спартаке» не повторял знаменитого Красса Мариса Лиепы, хотя работали ученик и учитель вместе. Об этом свидетельствуют дневниковые записи Мариса Лиепы, сделанные весной памятного 1968 года, когда выпускался балет «Спартак». «Репетируем вдвоем с Борей... Акимов танцевал «Асель» 20 марта... Воскресенье. Чудеснейшая погода. Еду в театр репетировать с Акимовым. Он уже научился сам «думать». Приходит на репетиции с какими-то новыми позами



Борис Акимов (Злой Гений) в балете «Лебединое озеро»



Борис Акимов
в спектакле «Гаяне».



Борис Акимов
(Курбский)
в спектакле «Иван
Грозный».

ческих достижений Акимова-артиста, которое не смогли повторить другие исполнители.

Партия Злого гения в «Лебедином озере» в постановке Ю. Григоровича требовала от исполнителя и виртуозной техники, и яркой драматической игры. Воплощение мрачной волшебной силы, Злой гений в то же время был как бы двойником принца, олицетворением терзаний его души. Могучий полет Злого гения противопоставлялся легкому, воздушному танцу лебедей. Акимов проносился по кругу сцены в мощных прыжках ассамбле ан турнан, с силой отталкиваясь от пола и пролетая большое расстояние во время двойного поворота в воздухе. Его герой словно облетал в могучем и недоброем полете

Гедиминас ТАРАНДА:



«Я видел танцующего Акимова в балетах «Спартак», «Иван Грозный», «Икар», «Лебединое озеро»... И меня всегда поражала необыкновенная музыкальность его исполнения. Как репетитор он, когда мы готовим с ним партии, тоже исходит из музыки — расчленяет каждую на музыкальные штрихи, на музыкальные такты, помогает найти наиболее точное положение корпуса, головы, рук.

Поражают его скрупулезность, академизм, тщательность, с какой он репетирует. Акимов хорошо чувствует актера, внимательно распределяет нагрузку.

Его класс — изумительный: эластичный, мягкий, академичный, в отличие от многих силовых классов. У Акимова — длинный станок, это хорошо разогревает мышцы, он находит нужные упражнения, движения на прогревание и, таким образом, добивается их мягкости, эластичности. Класс кончаешь и еще готов репетировать долгое время. Такой класс не «забил» мышцы, а сделал их эластичными».



свои владения. Взмывая в воздух, он парил, словно грозовая туча, падал тяжело, прижимаясь к земле широко распластанными крыльями. В третьей картине балета в сольном эпизоде Злого гения Акимов с большой силой и экспрессией исполнял тур тирбушон ан деор. Это виртуозное движение из арсенала женского классического танца, как правило, показывавшее технические возможности балерины и исполняемое в мажорной, браваурной манере, обрело в интерпретации балетмейстера Юрия Григоровича и танцовщика Бориса Акимова иное смысловое значение. Открытая вперед полусогнутая нога, резкие повороты корпуса с релее на опорной ноге, раскинутые в стороны руки ассоциировались со зловещим торжеством мрачной колдовской силы, окутавшей мир благородных устремлений принца.

В расцвете исполнительской карьеры Акимов стал студентом педагогического отделения на балетмейстерском факультете Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского. А после успешного завершения учебы начал там преподавать.



Борис Акимов (Сергей) в спектакле «Ангара»

Фото Д. Куликова

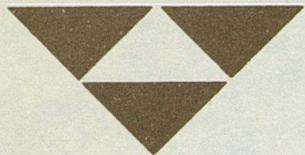
Постепенно от урока к уроку у Акимова проявлялась и формировалась самобытная педагогическая методика. С одной стороны, он учитывал богатейший опыт мастеров предшествующих поколений. С другой — росло понимание того, что слепое подражание мастерам создает лишь хорошую копию, но не дает возможность применить найденное с учетом сегодняшних возможностей труппы, ее подготовки, требований современного репертуара. Хотелось переплавить полученный опыт через собственное видение и понимание современных художественных задач. «Каждый день урока, — говорил Акимов, — должен планомерно и методично создавать такие условия, которые помогут артисту быть готовым выполнить любую творческую задачу».

Сохраняя общепринятую последовательность движений и выработанную веками схему урока, Акимов исходит из того, что в рамках этой схемы возможны и необходимы некоторые дополнения и изменения с единственной целью — тщательной и высокопрофессиональной подготовки артиста к выступлению на сцене. «Методика классического танца, — говорит он, — всегда находится в движении, в постоянном развитии. И каждый педагог, если он хочет идти в ногу со временем, отвечать его все усложняющимся требованиям, должен постоянно искать, экспериментировать». «Но при этом, — добавляет Борис Борисович Акимов, — педагогу не следует забывать, что он работает с людьми тонкой и чуткой организации, что тело артиста только тогда может стать высокопрофессиональным и высокоорганизованным инструментом, когда учитель очень бережно, осторожно с ним обращается, заботясь прежде всего не о том, чтобы показать себя как оригинального и интересного педагога, но об артисте, творческий потенциал которого он должен приготовить к работе».

Сегодня авторитет Акимова-педагога распространился за пределами нашей страны. Труппы Англии, Германии, Японии, Италии, Голландии, Австрии и других стран приглашают его вести классы и репетиции, стремятся использовать его педагогический дар.

Сегодня Борис Акимов не выступает на сцене, но его сценическая жизнь продолжается в учениках.

ИНФОРМ-
БАЛЕТ
СООБЩАЕТ



ФЕСТИВАЛИ

Организатор прошлогоднего шоу в Москве, на Красной площади, О. Сохадзе, президент фирмы «Интертеатр Ост. ЛТД», решил удивить подобным грандиозным представлением «на свежем воз-



духе» и жителей Санкт-Петербурга. Местом, где должно было состояться представление международного фестиваля «Антология мировой хореографии», выбрали Сенатскую площадь. «Нам хотелось бы воздать должное Петербургу как хореографической столице», — сказал в одном из своих интервью О. Сохадзе. Но в силу многих причин субъективного и объективного характера спектакли пришлось перенести «под крышу» — на сцену Мариинского

На снимках: Ирма Ниорадзе и Фарух Рузиматов исполняют дуэт из балета «Корсар»; сцена из балета «Шопениана».

театра. Большая и разнообразная программа этого балетного действия, парад звезд мирового балета, в какой превращался каждый спектакль, общая приподнятая атмосфера, царившая в зале среди зрителей, — все свидетельствовало о том, что в город пришел красочный торжественный праздник. Сколько волнующих впечатлений вынесли жители города от встреч со своими любимыми артистами и гостями из-за рубежа!

В КАЗАНИ — ФЕСТИВАЛЬ ИМЕНИ НУРЕЕВА

Кажется, совсем недавно Рудольф Нуреев был в Казани и стоял за дирижерским пультом во время представления балета П. Чайковского «Щелкунчик», где партию Маши исполняла Надежда Павлова, а между тем прошел год и многое изменилось. Главное — нет с нами Рудольфа Хамитовича. Правда, теперь он присутствует в нашем городе в другом качестве — его именем назван фестиваль балета в Казани, который и прошел весной нынешнего года на сцене театра оперы и балета имени Мусы Джалиля.

Нинель Кургапкина, первая партнерша и давний друг Рудольфа Нуреева, а ныне еще и член Международной комиссии по его наследию, выступила на открытии фестиваля с проникновенным словом, представив заодно и своих учеников — Андрея Яковлева и Ольгу Волобуеву, которые исполнили в тот вечер дуэт Голубой птицы и принцессы Флорины из балета «Спящая красавица», продемонстрировав строгий академизм ленинградской школы.

Этим балетом, созданным двумя гениями русской культуры, по традиции открылся фестиваль. Заглавную партию танцевала балерина казанского театра Елена Щеглова. Ее партнером стал солист Пражской национальной оперы Станислав Фечо. В роли Феи Сирени выступила солистка театра оперы и балета имени Мусы Джалиля Майя Мусаева, которая, кстати, показала в этой партии впервые.

Забегаю несколько вперед, хочу сказать, что на этом фестивале женская половина балетной труппы театра «прозвучала» как никогда интересно, чувствовалась и кропотливая работа педагогов-репетиторов, и сознание ответственности артисток — на сцене царил вдохновенный ансамбль. Кордебалет смотрелся как единый целостный организм, что особенно украсило массовые сцены в балетах классического наследия — «Спящая красавица», «Сильфида», «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Жизель», «Баядерка»... Отдельно хочется сказать об экспериментальном, экстраординарном

варианте «Лебединого озера». Он был показан в таком составе: Одетта—Ирина Хакимова, Одиллия — Елена Щеглова, Зигфрид в первом, втором и четвертом действиях — Станислав Фечо, в третьем — Айдар Ахметов. С подобным решением можно спорить, но как версия фестивальной постановки, которая позволяет зрителю в одном представлении увидеть большее количество исполнителей, особенно исполнителей-гостей, думается, имеет право на жизнь.

Особо хочу сказать об Александре Мунтагирове из Челябинска, который приезжает на наш фестиваль третий год. Его прочтение роли Злого Гения еще раз подтвердило истину, что «не бывает маленьких ролей». Он «выстраивает» роль масштабно, насыщая танец и пантомимные сцены яркой актерской игрой.

Спектакли «Анюта» В. Гаврилина—В. Васильева и «Шурале» Ф. Яруллина—Л. Якобсона в фестивальной афише стояли особняком, выделяясь своей оригинальностью в чередě произведений традиционного классического репертуара. В «Анюте» событием номер один стало выступление в роли Модеста Алексеевича артиста-виртуоза Гали Абайдулова из Санкт-Петербургского театра оперы и балета имени Мусоргского. Как и всегда, вдумчивую и тщательную работу над образом мы увидели у Ирины Хакимовой в ее трактовке заглавной партии. Роль студента была поручена гостю из Челябинска Евгению Попову.

Спектакль показался каким-то обновленным, и в определенной степени, думается, в этом заслуга

дирижера Владимира Вайса, руководившего в тот вечер оркестром.

А в «Шурале» в роли Былтыра впервые выступил Айдар Ахметов, лауреат шести международных конкурсов. Казанский зритель уже знаком с московским танцовщиком. Ахметов чутко ощутил особенности характера, своеобразие его пластического облика, что позволило ему органично «войти» в актерский ансамбль казанского спектакля. В роли Сюимбике Елена Щеглова еще раз подтвердила, что она как актриса творчески успешно развивается, приобретая четкость хореографической дикции. Но главное —

она вдохнула в образ Сюимбике тепло своего «Я».

Отдельный разговор о Шурале в исполнении солиста казанского балета Вадима Яруллина. Вадим пошел по самому верному пути в решении образа лешего, взяв в союзники музыку Фариды Яруллина. У него Шурале не черт, не балетный злодей, а образ абсолютно оригинальный. Да, где-то Шурале грозен, но местами он и комичен — ведет себя как нашкодивший школьник. Шурале зол, но бывает и добродушен — все это есть в музыке Яруллина и есть в образе, созданном Вадимом. Это

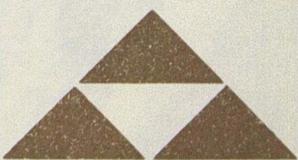


Сцена из балета «Анюта». В роли Анюты — Ирина Хакимова.

Фото Н. Александрова

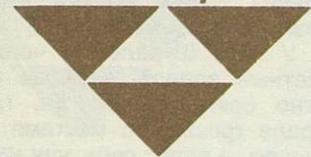


Сцена из балета «Лебединое озеро». В роли принца Зигфрида — С. Фечо



СООБЩАЕТ
ИНФОРМ-
БАЛЕТ

ИНФОРМ- БАЛЕТ СООБЩАЕТ



радует, и, думаю, Вадим Яруллин один из немногих актеров, которым удалось наиболее удачно и близко подойти к решению образа лесного владыки, сообразно татарским народным сказкам и поэме Габдуллы Тукая «Шурале».

В «Щелкунчике» П. Чайковского—В. Вайнонена главными героями стали дети — учащиеся хореографического училища Республики Татарстан. Особенно хочется отметить Олю Алексееву в роли Маши-девочки, Иру Волкову — Коломбину, Максима Поцелуйко — Франца.

Гастролеры из Воронежа — Татьяна Фролова и Михаил Негро-

бов — подхватили эстафету исполнителей-детей. Маша — Фролова сценически нежная, женственная, обаятельная, что по нынешним временам явление нечастое. Принц — Негробов благороден, пластичен, мягок...

Любопытную программу привез на фестиваль московский хореографический театр «Балет России» под руководством Бориса Мягкова. Они показали два одноактных балета — «Травиата» на знаменитую музыку Дж. Верди и «Посвящение» на музыку фортепьянных опусов Сергея Рахманинова. Здесь мнения зрителей разделились, но это, на мой взгляд, не может быть поставлено в упрек театру, а лишь говорит о своеобразии, оригинальности постановок.

В знаменитом романтическом балете «Жизель» выступили солисты из Красноярска — Наталья Чеховская и Василий Полушин. Это прекрасная пара, с богатым сценическим опытом, хорошей школой, чутким отношением к музыкальному материалу. Одним словом, смотреть их — большое наслаждение. И опять блеснул артистическим темпераментом, экспрессией Александр Мунтагиров — Ганс.

И, наконец, «Баядерка» Л. Минкуса — М. Петипа. Для участия в этом спектакле на сцене собрались поистине лучшие силы фестиваля. Айдар Ахметов — Солор покорила зрителей мужественным танцем и искрометной техникой. Лилия Мусаварова — Никия завороживала музыкальностью, пластической кантиленой. Роза Таирова — Гамзатти и Золотой божок — Вадим Яруллин, Александр Бармин — факир Магадавея... Все внесли свою лепту в успех спектакля.

Назовем дирижеров — участников фестиваля — Владимир Васильев и Талгат Ахметов из Казани, Владимир Вайс и Фуат Мансуров из Москвы; Медет Тургумбаев из Бишкека... Среди гостей праздника был и маэстро из США Нил Депонт, который встал за пульт в балете «Лебединое озеро».

...Закончился VII фестиваль классического балета имени Рудольфа Нуарева в Казани, но останутся теплые воспоминания у артистов и зрителей и, конечно, надежды на новые встречи.

Владимир ГОРШКОВ,
заслуженный деятель искусств
Республики Татарстан

Сцена из балета «Спящая красавица»



ВОРОНЕЖ: ШКОЛА РАБОТАЕТ

Хореографическое училище Воронежа — одно из ведущих в России. Руководит им хореограф Ренад Ибатуллин. Как рассказали его педагоги В. Слыханова и Э. Черных, в училище занимаются около трехсот воспитанников. Помимо классического отделения здесь весьма активно и результативно работает сильное и престижное народное отделение, которое готовит исполнителей национальных танцев.

Трудная ситуация в России повлияла и на положение Воронежской балетной школы — количество желающих учиться здесь стало меньше, и конкурс не такой большой, как требует критерий профессионального отбора. Педагоги ищут одаренных детей в спортивных школах, секциях, на стадионах, в коллективах художественной самодеятельности. При училище создан Экспериментальный хореографический центр по подготовке для поступления в балетную

школу по разным возрастным категориям. Детей отбирают с шести — семи лет, распределяют их по четырем группам /оплата занятий в Центре минимальная, чисто символическая, руководит им педагог классического танца Л. Ефимова/.

Училище «держит» определенный уровень профессиональной культуры во многом благодаря своим школьным спектаклям: это «Коппелия» А. Горского, «Шопениана» М. Фокина.

Кроме того, труппа Воронежского театра оперы и балета, как и другие, весьма поредела в результате повального «исхода» артистов по различным — отечественным и зарубежным — контрактам. Поэтому старшим /да и младшим/ воспитанникам училища приходится активно включаться в «производственную» практику, то есть участвовать в спектаклях театра. Они заняты и в «Спящей красавице», и в «Щелкунчике», и в «Чипполино».

Директор училища — Владимир Васильевич Панкратов, историк по профессии, организатор и хозяйственник. Во многом благодаря его стараниям воронежская школа обретает спонсоров и даже осуществляет некий «бартерный обмен»: в Воронеже учатся дети с Украины, из Грузии, из Москвы, Санкт-Петербурга, и плата за обучение осуществляется в нетрадиционных формах — коллеги пытаются оказать друг другу различного рода помощь. Даже дети пробуют оказывать «рентабельными» в своем учебном процессе — директор заключает договора с фабриками, заводами, сельскохозяйственными предприятиями, труженики которых с удовольствием посещают концерты юных танцовщиков. Будущие артисты, таким образом, получают и дополнительную практику, и материальное вознаграждение. Увы, законы рынка диктуют свои прагматичные «сценарии».

РОЖДЕНИЕ ДИРИЖЕРА

Казалось, в детские и юношеские годы Игоря Чернякова ничто не предвещало его будущего увлечения балетом. Путь в музыкальном исполнительстве у него с ранних лет прочерчивается достаточно четко: детская музыкальная школа /класс скрипки/, московская военно-музыкальная школа /овладение игрой на тромбоне, приобретение опыта оркестрового исполнительства/, училище при Московской консерватории /класс тромбона/. Но уже в училище Черняков обнаруживает стремление расширять круг своих творческих интересов. Он переходит на теоретическое отделение, желая подкрепить практические знания музыки музыкальной наукой. Закономерно в этом плане и его дальнейшая учеба в Московской консерватории на теоретико-композиторском факультете... И снова поворот судьбы — Игорь Черняков становится вна-

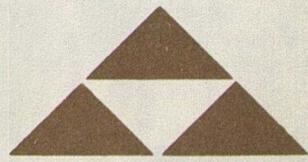
чале проректором по учебной, а затем — по научной работе в Московском хореографическом институте и Московском хореографическом училище. Здесь, в Школе Большого балета, истоки приобретения им новой профессии — профессии балетного дирижера, в которой его музыкальный профессиональный опыт стал фундаментом. Игорь Черняков поступает в Казанскую консерваторию на кафедру оперно-симфонического дирижирования в класс профессора Фуата Мансурова, известного дирижера, посвятившего работе на балетной сцене немало лет.

Но вот позади занятия в ассистентуре Казанской консерватории, и наступает долгожданный и волнующий день дирижерского дебюта. Весной нынешнего года в Казани, в Театре оперы и балета имени Мусы Джалиля, И. Черняков провел спектакль «Сильфида» Х. Левенхольда. Провел, как отметила газета «Казанские ведомости», «на хорошем профессиональном уровне... и сумел передать многоплановость романтического балета». А через месяц в Днепропетровском театре оперы и балета И. Черняков дирижировал спектаклем «Жизель».

Директор и художественный руководитель коллектива Ю. Чайка написал в своем отзыве: «Черняков заявил о себе как дирижер, тонко чувствующий специфику балета, обладающий творческой волей и способностью устанавливать творческие контакты с исполнителями».

Добавим, что, кроме названных спектаклей, в репертуаре И. Чернякова — балеты П. Чайковского, С. Прокофьева, Л. Делиба, Л. Минкуса.

Г. АЛЕКСЕЕВА



СООБЩАЕТ
ИНФОРМ-
БАЛЕТ

НОВОСТИ ТЕАТРАЛЬНОЙ АФИШИ



«Создание театра в наше время подобно «пиру во время чумы», тем более театра на льду. Но искусство очищает души...» — таково мнение создателя и директора Российского балета на льду Михаила Белоусова. И тем не менее, коллектив родился, живет, знакомит своих зрителей со своими программами. Художественное руководство труппой осуществляет известная танцовщица, солистка балета Большого театра Юлиана Мал-

хасянец. Она же — постановщик одноактного ледового балета «Песни Анд», а также миниатюр, которые вошли в программу, показанную зрителям во Дворце спорта Центрального стадиона имени Ленина в Лужниках. Авторы других композиций представления О. Воложинская, Г. Малхасянец, А. Беляева, Н. Ершова-Литварь. Сценография и костюмы подготовлены А. Шешуновым и фирмой «Эйд». Тренер-репетитор К. Кокора, хореограф-репетитор Е.

Горемыкин. Спонсор — «Тверьуниверсалбанк».



Имя Гедрюса Мацквичюса известно любителям хореографического искусства как имя дерзкого и неутомимого искателя и экспериментатора, как имя постановщика ярких новаторских

Выступают артисты Российского балета на льду

Фото Д. Куликова



спектаклей. Недавно он пригласил москвичей на премьеру спектакля созданного им нового коллектива «Театр — октаэдр Гедрюса Мацкявичюса». Показанный труппой балет в двух частях по мотивам «Книги песнь песней Соломона» назван «Песнь песней». Его музыкальную основу составили произведения А. Шнитке, П. Габриэля, А. Шендерова, а также композиции группы «Пинк фloyd». Автор либретто и постановщик Г. Мацкявичюс, художник-постановщик Н. Вишня, хореограф-координатор А. Богуславская, балетмейстер-педагог В. Савельев. Спектакль выпущен при помощи а/о «Росштерн».



Ундина — героиня поэтической сказки немецкого писателя-романтика Фридриха де ля Мотт Фуке, жившего на рубеже XVIII—XIX веков, постоянно привлекает к себе внимание и литераторов, и композиторов, и хореографов. По мотивам этой сказки был создан один из самых популярных балетов прошлого века «Наяда и рыбак» /музыка Ц. Пуни, хореография Ж. Перро/. В пятидесятых годах нашего столетия немецкий композитор Ханс Вернер Хенце вместе с выдающимся английским хореографом Ф. Аштоном сочинили еще одну версию произведения Фридриха де ля Мотт Фуке. В Большом театре оперы и балета в Минске балет Ханса Вернера Хенце обрел новую сценическую редакцию. Ее автор — швейцарский хореограф Ален Бернар, он же подготовил и новое либретто. Дирижер А. Василевский. Сценография и костюмы В. Окунева. В трехактном спектакле заняты ведущие солисты белорусской труппы — И. Душкевич /Ундина/, Н. Дадишкилиани /Беатриче/, Ю. Раукуть /Палеон/, А. Фурман /Тиренио/.



Театр оперы и балета Литвы показал зрителям свой новый спектакль «Ромео и Джульетта» /музыка С. Прокофьева, хореография В. Васильева/. Постановку балета в редакции Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в Вильнюсе осуществили премьеры этого театра Галина и Михаил Крапивины. Среди исполнителей — известные мастера Л. Барту-

Мариус Иванович Петипа не мог и предполагать, что его юбилей будет отмечаться в далеком Красноярске большим фестивалем. Сцена местного театра оперы и балета собрала гостей из Москвы, Санкт-Петербурга, Киева, Казани, Воронежа, Челябинска, Самары, Якутска. Зрители увидели в «Спящей красавице» Аврору с берегов Невы — Л. Кунакову, москвичей В. Тимашеву и А. Ахметова в «Дон Кихоте», воронежскую артистку М. Леонькину в «Жизели», казанских танцовщиц И. Хакимову, Е. Щеглову и Н. Гимадеева из Самары в «Баядер-

Комитет по делам культуры и искусства Красноярского края
Красноярский государственный театр оперы и балета
Красноярское государственное хореографическое училище

С 12 по 18 июня 1993 года

ФЕСТИВАЛЬ КЛАССИЧЕСКОЙ ХОРЕОГРАФИИ,
посвященный 175-летию со дня рождения выдающегося хореографа

МАРИУСА ПЕТИПА



12 июня Начало в 18:00	СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА	л. Чайковский балет в 3-х действиях
13 июня Начало в 18:00	ДОН-НИХОТ	л. Минкус балет в 3-х действиях
15 июня Начало в 19:00	БАЯДЕРНА	л. Минкус балет в 3-х действиях
16 июня Начало в 19:00	ЖИЗЕЛЬ	А. Адан балет в 2-х действиях
17-18 июня	ГАЛА-НОНЦЕРТ С УЧАСТИЕМ РОССИЙСКИХ МАСТЕРОВ БАЛЕТА	

В ФЕСТИВАЛЕ ПРИНИМАЮТ УЧАСТИЕ ВЕДУЩИЕ МАСТЕРА БАЛЕТА САНКТ-ПЕТЕРБУРГА, МОСКВЫ, ВОРОНЕЖА, САМАРЫ, КАЗАНИ, ЧЕЛЯБИНСКА, КИЕВА, КРАСНОЯРСКА И ДРУГИХ ГОРОДОВ
Художественные руководители фестиваля: Наталья САДОВСКАЯ (г. Москва)
Иван ПАРШАГИН (г. Красноярск)

Насса театра работает ежедневно с 10.00 до 18.00.
Справки по телефонам 27-88-97, 27-55-08, 27-56-56

ке»... Тепло встречали красноярцы и Т. Рыжову из Москвы, и О. Ляховскую из Санкт-Петербурга, и А. Ратманского из Киева, и А. Мунтагирова и З. Ильясову из Челябинска, И. Пудову и Д. Дмитриева из Якутска, В. Бортыкова из Казани... Красноярский балет представляли ведущие солисты труппы Н. Чеховская, В. Полушин, А. Куимов и другие артисты труппы, а также учащиеся местного хореографического училища.

сывичюте, П. Скирмантас, а также молодые солисты Ж. Байкштите, Б. Миндалгас, Э. Малакис, Э. Шпокайте.

Новое полотно дополнило репертуар театра, в который входят шедевры

наследия: «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Сильфида», образцы современной хореографии «Проба», «Калигула», а также спектакли для детей «Доктор Айболит», «Белоснежка и семь гномов».

ИНФОРМ-
БАЛЕТ
СООБЩАЕТ

АНШЛАГ ИМ ОБЕСПЕЧЕН

В Центральном концертном зале «Россия» прошли вечера Государственного хореографического ансамбля «Березка» /художественный руководитель М. Кольцова/ и Московского городского балета, которым руководит В. Смирнов-Голованов. Москвичи встреча-

ются с ними не так уж часто, поскольку у обоих коллективов напряженный гастрольный график, и поэтому их недавние выступления в Москве привлекли заинтересованное внимание любителей искусства танца.

На снимках нашего фотокорреспон-

дента Д. Куликова вы видите фрагменты из выступлений артисток ансамбля «Березка» в хореографической композиции «Цепочка» и солистов городского балета Наталии Щелоковой и Юрия Белоусова, исполняющих дуэт из балета «Анна Каренина».



ПО МОТИВАМ НИЗАМИ

вместе с тем в них обнаруживаются черты самоотверженности, смелости. Именно эти качества подчеркивает в своей игре Т. Сухорукова. Ее Гюльтекин — своеобразный, сильный характер.

Дева мести у Светланы Леонтьевой — своего рода олицетворение противоречивости и неустойчивости настроений.

Т. Сухорукова
и Р. Ахмедов в балете
«Добро и Зло»

На фоне голубого задника, символизирующего небесные просторы, подобно двухвостой комете, мчится в острографическом, экспрессивном танце фигура человека, олицетворяющая образ Зла. Его черно-красное облачение, равно как и тех же тонов разноцветные «крылья», явственно живописуют образ палача, с одной стороны, хищного ночного мотыля — с другой. Это — герой балета «Добро и зло» известного композитора, автора «Каспийской баллады» и «Восточной поэмы», профессора Тофика Бакиханова. Спектакль поставлен на Оперной студии имени Ш. Мамедовой при Азербайджанской консерватории хореографом и режиссером Рашидом Ахмедовым. Он же является автором сценария и исполнителем центральной партии Зла.

В основу содержания произведения положена сказка-притча Низами, к 850-летию со дня рождения которого полотно и создано.

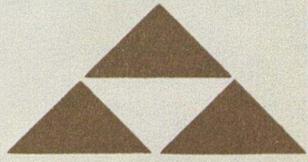
Балет открывается прологом /«Интрадой»/, в котором одновременно представлены все его персонажи и дана завязка действия — здесь жестко обозначена схватка Добра и Зла. Другой кульминационный номер — «Пустыня» вновь соединяет всех действующих лиц в драматургическом противостоянии, где сталкиваются образные стихии пустыни и стихии зла. Последняя ансамблевая сцена, обрамляя постановку и замыкая действие, приходится как раз на финал балета — эпилог /«Победа добра»/.

Значительный образ хозяйки оазиса Гюльтекин создала прекрасная балерина, солистка Национального оперного театра Татьяна Сухорукова, чьи незаурядные природные данные, серьезная профессиональная культура подкреплена вдумчивой актерской работой. Партия Гюльтекин наделена композитором яркой мелодической характеристикой — ее монологи пленяют женственностью, нежностью и



«Портрет» Лианы, «нарисованный» Людмилой Зотиной, впечатляет прежде всего красотой пластического рисунка и искренней эмоциональной игрой артистки.

Суровые, в чем-то аскетичные музыкальные темы Добра продиктовали и особенности хореографического решения этого образа: традиционный синтез классической лексики и восточной пластики в данном случае обогащается свежими и терпкими при-


СООБЩАЕТ
ИНФОРМ-
БАЛЕТ

емами танца модерн. Солистка-дебютантка Елена Зорина органично ощущает выразительные возможности в этой хореографической стихии— и стремится наделить аллегорическую фигуру Добра живыми красками.

Музыкальный портрет дерева жизни Коксагыз оттеняется в партитуре Т. Бакиханова новыми жанровыми признаками: если сфера зла насыщена острым скерцозным, гротесковым началом, а полюс добра обрисован лирическими, проникновенными интонациями, то Коксагыз, помимо драматических страниц, неожиданно вби-

рает в свою орбиту черты народного юмора. Опытная танцовщица Татьяна Баркова в своей трактовке этого аллегорического персонажа отвечает многим требованиям музыки.

Партитура Т. Бакиханова написана доступным, традиционным языком и отличается разнообразием эмоционального содержания. Музыкальные образы выстроены в единую и целенаправленную драматургическую линию, а столкновение противоположных сил приобретает драматический характер, доходящий нередко до трагического звучания.

Балетмейстер Р. Ахмедова обладает редкой способностью «вычитывать» в партитуре не только ситуации и положения, но и пластический эквивалент звучащему материалу, подчас многое «видя» как бы «между строк». Таким образом, создается любопытная амальгама визуально-сонорных элементов, создающих вкупе интригующее и волнующее зрелище.

Симптоматично участие самого автора-хореографа в исполнении балета. Он как бы излучает нервную энергию, заражающую не только солист-партнерш, но и зрителей. Особенно эти качества явственно проступают при показе спектакля на телеэкране. Фильм-балет, в основу которого легла постановка Р. Ахмедова, снискал популярность среди любителей хореографии и профессионалов. Сочинение собрало в Азербайджане внушительную прессу, равно как и второй балет Р. Ахмедова — «Времена года» А. Глазунова. Здесь сам хореограф исполнил ведущую роль Стихий, а его юные партнерши — партии Весны /Т. Селимханова/, Лета /С. Горбункова/, Зимы /Р. Алиева/, Осени /О. Резникова/. Балет также был показан на голубом экране республики. Он создан силами детской хореографической студии при Центральном доме офицеров, где в свое время занимались такие известные мастера хореографии, как В. Елизарьев, В. Плетнев, Р. Ахмедов, И. Низаметдинова, В. Ахундов, В. Некрасова и многие другие.

Оба спектакля демонстрировались под фонограмму, записанную симфоническим оркестром республиканской телерадиокомпании под управлением дирижера Яшара Иманова, который красочно, по-театральному броско прочел партитуру нового балета Т. Бакиханова и шедевр А. Глазунова.

Земфира КАФАРОВА,
кандидат искусствоведения

Р. Ахмедов (Зло)
в балете «Добро
и Зло».



Фото М. Санкло

ДЛЯ ВАС — НОВЫЕ КНИГИ



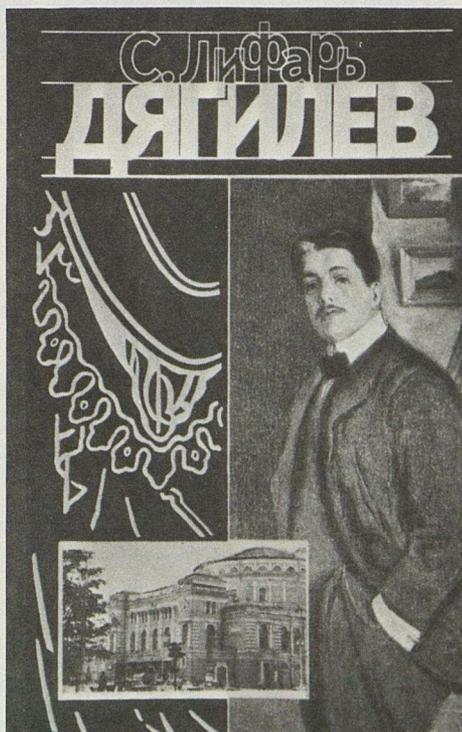
Автор книги «МИР БАЛЛЕТА» — известная в прошлом балерина, солистка Большого театра Нина Тимофеева написала в своем обращении к читателям: «... Мой рассказ не претендует на всестороннее исследование всех обстоятельств, способствовавших рождению, становлению и развитию такого поистине необъяснимого явления, каким является Балет... Я просто решила поделиться с вами... своими мыслями и чувствами о великом искусстве, которому я, в силу своей профессии, посвятила всю жизнь». В книге три больших раздела: «Балет — серьезное искусство», «Балет — та же симфония», «Балет — движения души». Она снабжена также указателями имен и балетных постановок, словарем терминов и понятий. Книга подготовлена творческим коллективом «Возрождение», а выпущена издательским центром «Терра».

«С трепетом и волнением печатаю я настоящую книгу — мой многолетний труд о Дягилеве», — так начинается свое обращение «От автора» ближайший друг, сотрудник и единомышленник Сергея Павловича Дягилева Сергей Лифарь, работавший в его труппе с 1923 по 1929 годы.

Мемуары Лифаря на русском языке вышли в Париже в 1939 году в

количестве 613 экземпляров и давно уже стали библиографической редкостью. Они состоят из двух книг и называются «Дягилев и с Дягилевым».

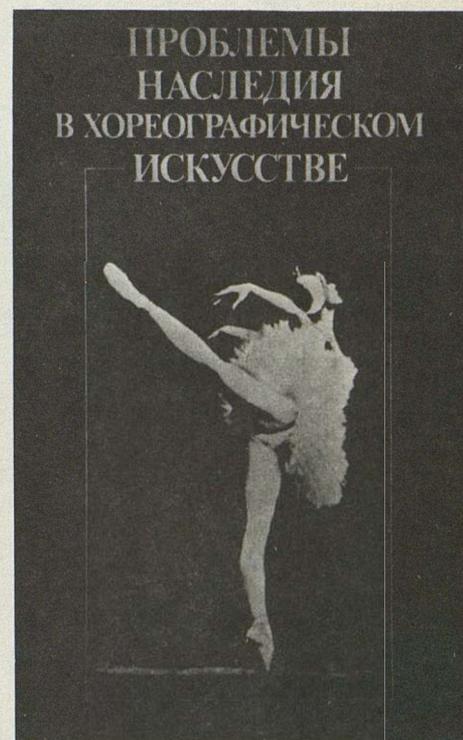
Санкт-Петербургское издательство «Композитор» совместно с ТОО «Яна Принт» выпустило в свет одну книгу воспоминаний С. Лифаря «ДЯГИЛЕВ», куда входят три части — «Молодой Дягилев», «Эпоха «Мира искусства», «Русский балет».

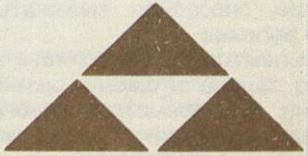


«ПРОБЛЕМЫ НАСЛЕДИЯ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ» — сборник под таким названием выпустило издательство «ГИТИС». В нем публикуются статьи хореографов, исполнителей, педагогов, историков балета, критиков-балетоведов. В своих материалах они анализируют различные аспекты этой глобальной проблемы — сохранения классического наследия, его жизни на современной балетной сцене. В своей вступительной статье «Заглядывая в будущее» Владимир Васильев указывает: «...Необходим индивидуальный и высокопрофессиональный подход в каждом конкретном случае для каждого спекта-

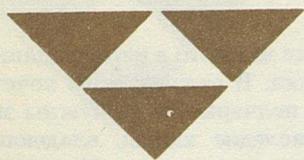
кля и для каждого в него входящего художника. В связи с этим хочется еще раз подчеркнуть — нужны знающие наследие кадры, владеющие искусством реставрации. И этих специалистов необходимо готовить в вузах страны». Об опыте подготовки таких специалистов рассказывают исследования Е. Валукина, Б. Акимова, Е. Жемчужиной, посвященные анализу опыта известных педагогов русской школы Н. Тарасова, Е. Сергиевской, Алексея Ермолаева.

Составители сборника В. Уральская /ответственный редактор/, О. Тарасова, Е. Жемчужина.




СООБЩАЕТ
ИНФОРМ-
БАЛЕТ

ИНФОРМ- БАЛЕТ СООБЩАЕТ



УЛАН-УДЭ: РЕПЕРТУАР СОХРАНЯЕТСЯ

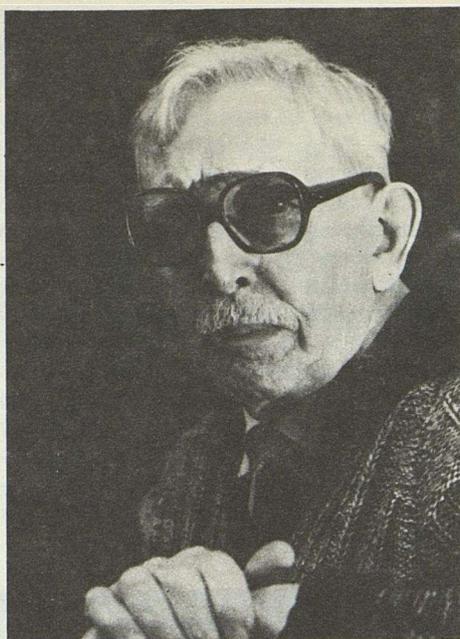
Балетная труппа в оперном театре Улан-Удэ переживает тот же критический период, что и другие российские труппы — наблюдается отток кадров, нестабильность состава солистов, что, естественно, отрицательно сказывается на состоянии театрально-художественной культуры коллектива. Многие артисты отбыли из Улан-Удэ в Казань, Москву, Новосибирск, Петербург...

«Однако исходный репертуар, — как рассказывает художественный руководитель местного хореографического училища П. Абашеев, — сохраняется. В основном он базируется на спектаклях классического наследия («Жизель», «Лебединое озеро», «Щелкунчик»), но хорошо принимаются зрителем и оригинальные постановки — «Красавица Ангара», «Гаянэ», «Спартак», «Лик богини», «Ренессанс», «Владыка джунглей», «Юнона» и «Авось». На музыку монгольских композиторов мною поставлен балет «Восточный зодиак», который предназначен для исполнения воспитанниками старших классов нашего хореографического училища, но будет идти на сцене театра.

Недавно состоялся концерт-бенефис Ларисы Сахьяновой, ведущей прима-балерины национального балета, ныне — педагога нашей школы. В спектакле участвовали ученики Л. Сахьяновой.

Продумывается вопрос о создании труппы при училище — назрела необходимость в небольшом гастрольном коллективе, способном выезжать в соседние регионы.

В нынешнем году решено отказаться от нового приема в школу: размеры помещения и параметры учебного заведения вынуждают сокращать количество учащихся. Кстати, его вполне достаточно для местных запросов. Обращает на себя такая черта в характеристике поступающих: почти 40% из них — дети из так называемых неблагополучных семей... Комментарии тут излишни.



РОД ДЯГИЛЕВЫХ ПРОДОЛЖАЕТСЯ

Древняя Кострома днем в солнечную погоду предстает во всем великолепии чудом сохранившихся храмов и монастырей. Этот город — образец старинной продуманной планировки. Сердце сжимается от великого чувства соприкосновения со стариной.

Я брожу по городу один. Чувство ностальгии, мне кажется, всегда глубоко лично. Вот дом Пасынковой, моей однофамилицы, а возможно и дальней родни. Мы же все Иваны без родства. Кто из нас интересуется своей родословной?

И, наверное, совсем немногие костромичи знают, что в их городе живет дворянин, прямой потомок Сергея Павловича Дягилева — Василий Валентинович Дягилев.

Вечером вся Кострома погружается во мглу. Расплывчатыми тенями хмуро двигаются люди. Только огни бесконечных киосков с рядом традиционных бутылок и

Василий Валентинович
Дягилев

характерным типом лица псевдо-коммерсантов в них выглядят вполне реально. А ведь когда-то этот город славился своим купечеством.

В промозглом автобусе, этой гондоле бездорожья, мы едем среди безрадостных молчаливых пассажиров на неблизкий городской островок с поэтическим русским названием Якиманиха, на квартиру русского дворянина Василия Валентиновича Дягилева. Сколько их, прекрасных русских, пострадало за свой ум и благородство, коротая свой век в коммуналках, подвалах, лагерях! Не обошла горькая судьба и эту семью. В 1927 году был арестован отец Валентин Павлович. Знаменитый брат из-за границы пытался что-то предпринять, но ... тщетно. А в 1937 году навсегда увели старшего брата Василия Валентиновича — Сергея Валентиновича.

...В крохотной «хрущевке», где с трудом умещается пианино, на стенах уникальные фотографии Дягилевых. Стопки нот в углу. Два фагота. Василий Валентинович много лет был ведущим музыкантом симфонического оркестра в Костроме.

— С тростями плохо.

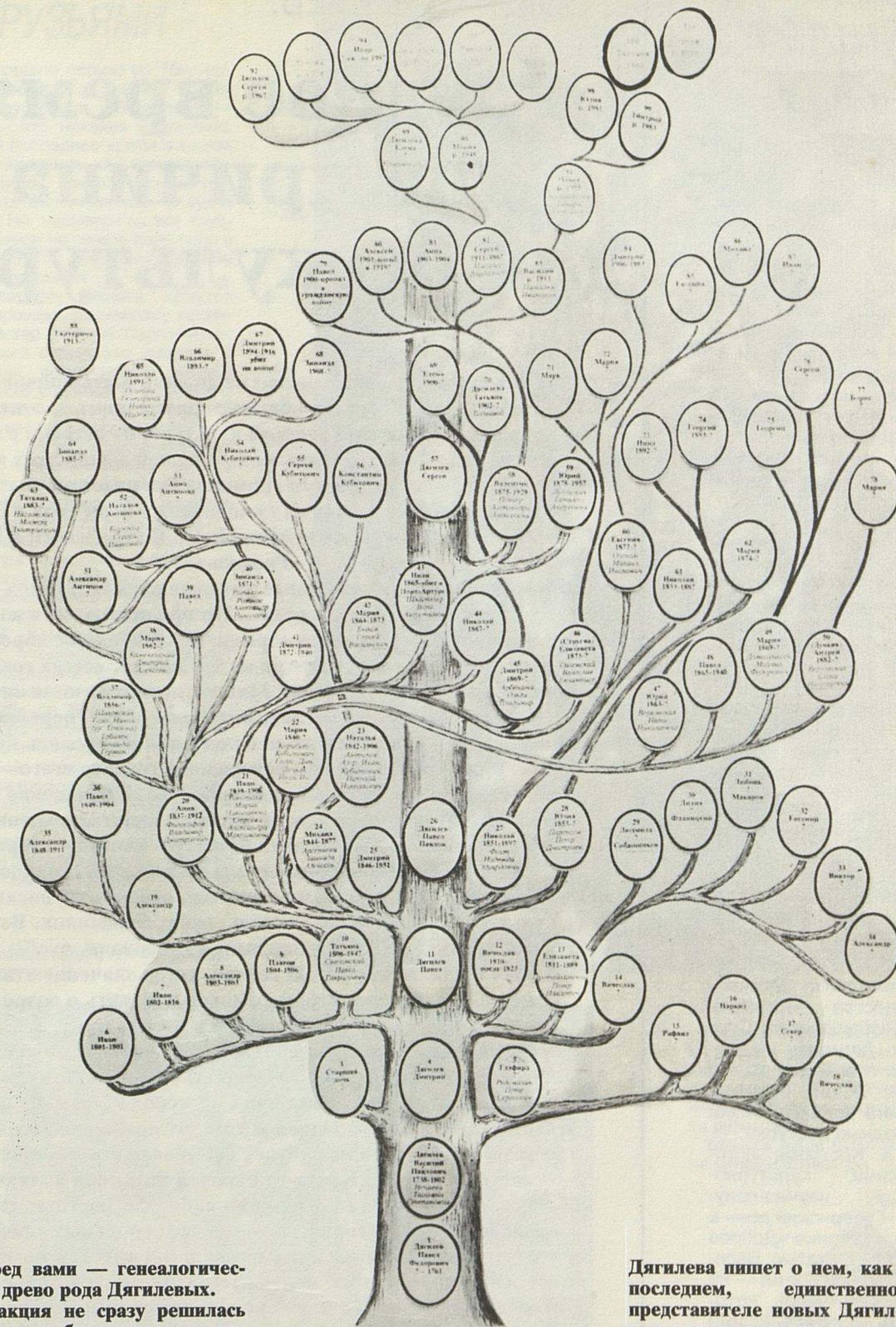
— Знали бы, привезли.

Звучит мой любимый Григ, потом романсы, и, конечно, после рюмки, русские песни.

Василий Валентинович Дягилев — врач-невропатолог. Работает днем в больнице, а вечером в свободное время поет в храме, где служит его сын. Какая необыкновенная семья с трогательным отношением друг к другу! Поет не за деньги: просто в церковном хоре нет басов.

Музыкант, литератор, хранитель традиций и автор генетического древа семьи. Как жаль, что когда создавался хороший, на мой взгляд, двухтомник о Сергее Пав-

РОДОСЛОВНАЯ ДЯГИЛЕВЫХ



Перед вами — генеалогическое древо рода Дягилевых. Редакция не сразу решилась на его публикацию: как вы видите, его воспроизведение не очень качественно, разобрать то, что написано в овалах, почти невозможно. Но все-таки мы его печатаем, поскольку, наверное, оно одно и может ответить на вопрос, который задал, по свидетель-

ству С. Лифаря, в 1896 году С. И. Мамонтов, когда встретился с молодым Дягилевым: «На какой почве вырос этот гриб?» Однако нельзя согласиться с Сергеем Лифарем, который в биографии С. П.

Дягилева пишет о нем, как о последнем, единственном представителе новых Дягилевых, нового рода, им начатого и на нем же прервавшегося. Вглядитесь в «дягилевское древо» — там в самом крайнем правом овале вписано имя пока еще совсем маленького Сергея Павловича Дягилева. Род новых Дягилевых продолжается...



ловиче Дягилеве, был забыт главный хранитель семейных реликвий. Он обращался к составителю с просьбой прислать двухтомник, но безрезультатно. Только после обращения в ЦК КПСС прислали.

Есть какая-то закономерность в деяниях русской интеллигенции. И Василий Валентинович — не исключение: сначала музыкант, а потом врач. И врачует заблудшие души соотечественников, и поет во спасение их в церкви человек чистый, нисколько не обозленный на свою судьбу.

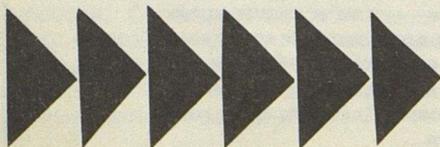
А потом бредем по пустынным улицам города, ухабистым каналам бездорожья. И я мысленно переносюсь к тому царственному кортежу из золоченых гондол, той печали великого эмигранта, имя которого притягивает артистов балета всего мира. Сбудется ли твоя мечта, скромный и благородный старец, побывать в далекой Венеции, преклонить колени перед тем, кто до сих пор будоражит мир своими деяниями? Дай Бог, чтобы случилось такое!

Жизнь и род Дягилевых продолжается. Может, двухлетнему Дягилеву, тоже Сереже, названному в честь прадеда, удастся с божьей помощью продолжить традиции семьи. Я верю в предназначение русского дворянства, в их роль в жизни России.

Решением президента Московского Товарищества «Дягилев-Центр» Юрия Любашевского Сергею Павловичу Дягилеву /младшему/ назначена стипендия до его совершеннолетия. Живи и радуйся, малыш! Дух твоего великого тезки рождает благородные поступки.

Издаваемый в Костроме историко-краеведческий, культурно-просветительский, научно-популярный журнал «Губернский дом» в № 1 за 1992 год в рубрике «Доброе слово» опубликовал статью Василия Дягилева «Трудное время — не причина для бескультурья», которая печатается с небольшими сокращениями.

Владимир ПАСЫНКОВ



Василий ДЯГИЛЕВ:

«Трудное время — не причина для бескультурья»

Время сейчас трудное, но это не должно быть причиной того, чтобы люди перестали общаться друг с другом, отказались от обращения к старой русской культуре, от встречи с великими именами прошлого. Появление в нашей жизни этих имен — добрый знак сегодняшнего времени. Так радостно было видеть молодые искренние лица на прошедших в этом году в Костроме чтениях, посвященных памяти Павла Флоренского и Василия Розанова.

Мне пришлось пережить более трудные времена, голод 20-х и 30-х годов, послевоенную разруху... Но при всем этом в жизни мне приходилось встречать гораздо больше людей хороших, в русском человеке, несмотря на трудности, всегда сохранялось чувство добра и сострадания. Многие потеряно нами за эти годы, но главное, на мой взгляд, потеряны вера и церковность.

И непосредственно связанный с ними общий уровень культуры и нравственности людей, что возвращать труднее всего — психика человека меняется очень медленно. Но возвращение это уже началось, церкви передаются здания и культовые ценности, но здесь очень важно проявлять большую взаимную терпимость.

Культура всегда произрастала не только в столицах, но в провинции. Раньше, при земстве, основными носителями культуры на селе были учитель, врач, священник. Все 70 лет у нас боролись со священниками и требовали, чтобы учитель и врач были атеистами. И сейчас, когда значение этих людей еще во многом принижено, сложно говорить о возрождении провинциальной культуры.

Но говорить надо. Обязательно. Объединять людей вокруг какого-то полезного дела, возвращаться к прошлому, вспоминать то хорошее, что было у нас и при Советской власти. Если не делать этого, то все худшее в нашей жизни, от коммерческих махинаций до разгула преступности, будет вытеснять все лучшее, что еще остается в народе. Когда-то в нашей больнице в Никольском была своя церковь, а санитарками работали местные деревенские жители, а теперь все городские — из числа больных алкоголизмом.

Вот так изменилось время и мы вместе с ним.

И все же я верю, что мы переживем эти нелегкие годы. Я хорошо помню время перед НЭПом, оно чем-то напоминает сегодняшнее, но тогда перемены происходили гораздо быстрее. Потому что сохранились люди, которые могли наладить производство и умели торговать. Умные, работающие, культурные люди. На них и теперь вся наша надежда.

ТБИЛИСИ: ДЕРЖИМ СВЯЗЬ С ДРУЗЬЯМИ

В редакцию пришло письмо из Тбилиси. Его написал давний друг журнала — хореограф Георгий Алексидзе. «Я считаю, — отмечает он, — что никакие изменения, происходящие в последнее время в нашей жизни, не могут повлиять на наши взаимоотношения и дружбу, которая длится уже много-много лет. Вы, наверное, в курсе наших событий. Но, несмотря на все трудности, мы стараемся не терять свое лицо и продолжаем работать, постоянно держим связи со своими друзьями.

Показали премьеру балета «Доктор Айболит» И. Морозова. Постановку осуществил балетмейстер Евгений Сережников. Спектакль прошел с большим успехом. В нем участвовали воспитанники нашего хореографического училища. А в дальнейшем мы планируем исполнение всего спектакля поручить школе как производственную практику. Сейчас художественным руководителем назначен солист нашего балета Тамаз Вашакидзе, и мы приложим все силы, чтобы уровень профессионализма здесь после ухода из жизни Вахтанга Михайловича Чабукиани не снизился. Имя великого мастера присвоено училищу, и оно должно носить его достойно.

Среди моих новых работ — балеты «Пиромани» С. Насидзе (в новой редакции) и «Бессмертие» Г. Канчели, режиссура Г. Мелива. Балет «Бессмертие» отражает события, происходящие в Грузии.

Весной мы познакомили зрителей с балетом «От Колумба до Бродвея» итальянского композитора Франко Манино, посвященный пятисотлетию юбилею открытия Америки. Затем мы показали его на фестивале в испанском городе Касарес и в Риме.

Недавно выпустили балет «Шехеразада» на музыку Н. Римского-Корсакова, М. Равеля и молодого грузинского композитора В. Кахидзе /хореография Г. Алексидзе, режиссура Г. Мелива, художник Т. Мурванидзе/.

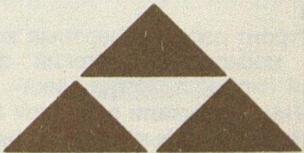
Сцены из балета «От Колумба до Бродвея»

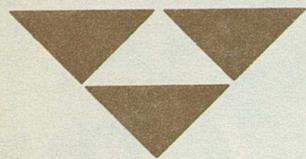


Помимо наших солистов участвовать в спектакле приглашены артисты Эстонии, Литвы, Латвии, России, а также американская группа ISO. Премьера балета состоялась в Тбилиси, предполагается показ его за рубежом.

Вот все наши новости. Будем надеяться на лучшие времена».

Фото Ю. Мурадова


СООБЩАЕТ
ИНФОРМ-
БАЛЕТ



Такие вот «ИГРАНЧИКИ»!

В ярких костюмах, будь то русского севера или русского юга, с пением, взявшись за руки, выходят на сцену юные артисты, зажигая задорным темпераментом всех присутствующих. Вместе с песней льется, струится хоровод, то быстрый, энергичный, то плавный, словно парящий в воздухе... Но полным сюрпризом для зрителей становится шуточный северный хоровод «Селезня я любила». Девочки из ансамбля приглашают на сцену юношу из зала и делают его главным участником веселого игрища. Он и есть тот «чернобровенький», «черноглазенький» селезень-избранник, в котором красны девицы души не чают и задабривают его подарками.

А на искрометную кадрили выбирают уже четверо юношей. Но прежде чем они смогут с «царицами» танцевать, их надо научить «коленцам». Юные артистки усердно обучают их незамысловатым движениям, и уже через пару минут все вместе пускаются в пляс.

Веселье охватывает зал, слышатся притопывания и прихлопывания. Многим хотелось бы быть приглашенными. К сожалению, всем на сцене не поместиться.

Так строит свои концертные выступления московский детский фольклорный ансамбль «Игранчики». «Игранчиками» называли в Сибири праздничные ритуальные хороводы, на которые собирались целыми деревнями.

Вовлекая зрителей в действие, юные умельцы уже воспринимаются не просто артистами, а задиристыми заводилами, звонкоголосыми запевалами, виртуозами-плясунами, которые в

давние времена жили в каждом русском селении. Они задавали тон на гуляньях, где зрителей не было — все оказывались участниками.

«Наши выступления мы стараемся максимально приблизить к тому, как было в жизни, — рассказывает художественный руководитель ансамбля «Игранчики» Татьяна Гвайта. — В концертах у нас участвуют дети самых разных возрастов от пяти до тринадцати лет, они умеют и петь, и танцевать, и разыгрывать сценки...»

Четыре года назад Татьяна Гвайта организовала этот ансамбль при Центре детского творчества Юго-Западного округа Москвы. А любовь и



интерес к русскому народному искусству живет в ней с детства. Еще крохой начала «припевать» по-взрослому народные песни. А когда подросла, пришла в Большой детский хор Центрального телевидения и Всесоюзного радио под управлением П. Сорокина. Затем — учение в Московском институте культуры, там Таня была солисткой фольклорного ансамбля «Карагод», с которым гастролировала во многих странах. Видела, с каким восторгом люди разных национальностей встречали русскую песню и русскую пляску.

«К сожалению, мы недооцениваем порой свое национальное наследие, — размышляет вслух Т. Гвайта. — Позволяем себе бездушно отвлекаться на нечто поверхностное, чуждое нашим душам и забывать то, что создавалось многими поколениями мудрых предков. Те же хороводы, например».

«Неожиданно для себя открыла, —

продолжает она, — что хоровод объединил в себе почти все виды искусства: поэзию, пение, музыку, танец, театр, образительное творчество».

Встретившись однажды с участниками этнографического ансамбля села Усть-Цильма Архангельской области, Т. Гвайта сама записала несколько хороводов русского севера. Некоторые из них, как, например, «Вдоль было по травоньке», «Иванов монастырь становился», она разучила со своими «игранчиками» и с большим успехом показывает их в концертах.

Всего в Танином ансамбле сорок два человека. Это дети, как уже говорилось, в возрасте от пяти до тринадцати лет. Занимаются они по группам /начинающая, средняя, концертная/ пять раз в неделю. Занятия не ограничиваются разучиванием хороводных песен и танцев. Татьяна Александровна знакомит ребят с народными музыкальными инструментами — рожками, жалейками, кувиклами, учит играть на них. Здесь, разумеется, не обойтись без нотной грамоты. Да и многоголосое пение, свойственное русской хоровой песне, без серьезных музыкальных занятий не освоить.

Кроме того, в хороводе надо быть еще и актером. Так что юным артистам приходится постигать и основы актерского мастерства. И надо видеть, какое море фантазии демонстрируют ребята, изображая своих героев, как ярко раскрывается здесь неповторимая индивидуальность каждого. Им это страшно нравится, занятия пролетают, как один миг.

Много времени у артистов и их художественного руководителя занимает работа над костюмами. Начинается все с эскизов, которые они сами разрабатывают по образцам, с которыми знакомятся в музейных экспозициях, в книгах, альбомах, каталогах. Дети узнают, что узоры, украшения, расцветки, ткани и прочее появились не случайно. Скажем, в костюмах русского севера преобладают белый и голубой цвета. Они как бы отражают сдержанность, свойственную северянам, цвета природы этого края. Бархат, парча, шелк, из которых шились платья и сарафаны, жемчужные, золотые и серебряные вышивки, что украшали их, свидетельствуют о том, что на севере в старину людям жилось вольготнее, богаче. Охотники, рыбаки, мореходы могли торговать с иностранцами. Поэтому у них водились деньги... И это только один пример.

Красота, самобытность русского костюма пленяет. Да и какой хоровод без соответствующего наряда. Шить их, конечно, приходится самим «игранчикам» и их родителям. Нелегко сегодня искать подходящие ткани, бижутерию, украшения. О ценах вообще говорить не приходится. Но в энтузиазме здесь никому не откажешь. То национальное, что таилось у каждого где-то внутри, вдруг выплескивается наружу. Дети вместе с мама-

ми, папами, бабушками обнаруживают в себе удивительные способности. К примеру, двенадцатилетняя Наташа Студеникина. Сама до последнего стежка сшила себе два костюма — русский северный /Архангельская область/ и русский южный /Брянская область/. Точь-в-точь как в альбоме Исторического музея. Даже «жемчужная» сеточка на кокошнике удалась на славу. Чем не русская мастерица?

Ребята, прозанимавшиеся в ансамбле более трех лет, уже знают значенные рисунков, узоров, различных атрибутов и в одеждах, и в хороводах. Знают, например, что круг, движение по кругу символизирует вечную жизнь, а зигзаг — журчащие ручьи и бегущие реки, дрящие полям живительную влагу, переплетения в кружевах, вышивках и мережках, как и хоровод «плетень», когда руки всех участников сплетаются в красивом орнаменте, напоминают людям о том, что все в жизни переплетено, добро и зло, радость и горечь, и надо крепко-крепко держаться друг за друга, чтобы выстоять.

«Игранчикам» уже известно и то, что человек — не царь природы, а ее часть и что любовь между людьми, доброта и ласка питают природу, способствуют ее цветению, буйству, а вражда сушит и испепеляет. Если нет зла между людьми, то и дела у них спорятся. И природа откликается щедростью, награждая их труд богатым урожаем.

...Вся деревня собирается на осеннюю обрядовую игру «Кострома». А когда «заводят» хоровод, в его центр ставят самую красивую девушку, символ «Костромы». Девушки-солистки поднимаются на специальные скамеечки и начинают бить дробы с «пересечком», как бы перебивая одна другую. На возвышении они ближе к солнышку, и пляска их звонкая слышнее ему. Веселый дробный топоток подхватывают остальные участники хоровода. Возникает затейливый переговор-соревнование каблучков, подобно рабочему перестуку цепов при обмолае зерна.

Не отстают от плясунов и музыканты: пусть светило всех светил слышит, как они его славят, как они счастливы жить на земле.

Через века пришла к нам эта пляска, но не растерялись чувства, вложенные в ее ритмические узоры, не поблекла красота ее танцевальных импровизаций. Наоборот. Каждому участнику хочется внести в нее что-то свое, обогатить новыми красками обрядовое представление.

...А «Игранчики» продолжают свои творческие поиски. Работают над новым репертуаром, обновляют костюмы. Приглашают спонсоров и зовут к себе талантливых ребят, любящих народную песню и танец. **Если найдутся и те, и другие, пусть звонят по московским телефонам: 454-85-79; 120-87-91.**

Людмила НЕФЕДОВА

ТЕАТР НАРОДНОГО ТАНЦА

Так уж повелось: когда во время фольклорных вечеров на концертной эстраде сходятся любители и профессионалы, сравнение, как правило, оказывается не в пользу последних — живое, естественное, искреннее творчество народных умельцев побеждает, безоговорочно завоевывая зрительские симпатии... Но на этот раз на вечере, названном «Красная горка» и состоявшемся в Москве, в Зале имени Чайковского, традиция была нарушена. Выступавшие рядом с исполнителями фольклорных коллективов молодые артисты-профессионалы нисколько не проигрывали, увлекая нас своей увлеченностью, радуя нас своей радостью самовыражения, заставляя нас восхищаться тем, чем восхищаются они сами.

Российский театр народного танца Московского института культуры /художественный



Артисты-студенты исполняют «Белгородские хороводы»



ственный руководитель Михаил Мурашко/ — это новое имя появилось на московских афишах. Он начал формироваться осенью 1991 года из студентов — хореографов первого курса вуза. Сейчас в нем — двадцать человек. Они репетируют пять раз в неделю по четыре часа. Выступления танцовщиков проходят в сопровождении инструментального ансамбля народных инструментов под руководством педагога В. Глейхмана.

Коллектив — детище Московского института культуры, который является основным его спонсором. Много внимания артистам-

СООБЩАЕТ
ИНФОРМ-
БАЛЕТ

ИНФОРМ- БАЛЕТ СООБЩАЕТ



студентам уделяет ректор Леонид Павлович Богданов. Первые их шаги обнадеживают — месячные гастролы в Голландии, выступления на столичной эстраде проходили с успехом.

«Балетмейстер, — говорит Михаил Мурашко, сам — воспитанник этого института, — без практики состояться не может. А юности и девушки, что приходят к нам учиться, в подавляющем большинстве ее не имеют. Занимаясь в институте, они, согласно учебной программе, начинают сочинять, но по себе знаю, как важно увидеть свою работу не в репетиционном зале или в тренировочном классе, а на сцене. Она всегда вносит коррективы: что-то после этого приходится в хореографическом решении переосмысливать, что-то менять... И потому лучшие студенческие постановки мы включаем в репертуар и исполняем в концертах. Таких произведений у нас пока не очень много, но они есть — башкирский танец, еврейский, татарский, эвенкийский...

Нашу программу составляют танцы раз-

ных народов, населяющих Россию, но основное внимание мы уделяем русскому танцу. Хотим уберечь от забвения те жемчужины русского плясового фольклора, которые забываются, теснимые наступлением так называемой массовой культуры. Уходят из жизни люди, знавшие и исполнявшие их, исчезают с лица земли деревни и села, в которых эти танцы и хороводы бытовали. Например, известное село Дорожево на Брянщине, подарившее нам такое богатство песен и танцев, уже не существует. Лишь его бывшие обитатели пока сохраняют те ценности и реликвии, которые так восхищают нас и сегодня. Не станет этих людей, и ниточка преемственности прервется... Вот мы и взялись за такую работу — постараться сберечь что-то из того, что еще хранит память народная».

Дело в коллективе поставлено серьезно. Штудируются труды корифеев отечественной истории, фольклористики, этнографии, в частности, исследования академика Б. Рыбакова, посвященные Древней Руси, обычаям и нравам древних славян, прослушиваются музыкальные записи, по многу раз, «с пристрастием» просматриваются видеокассеты, изучаются материалы музейных экспозиций и выставок. И сделать удалось немало. Возрожден бытовавший в Дорожеве хоровод «Плетень», чье музыкальное сопровождение составлено из местных песен и инструментальных наигрышей. Манера и характерность движений его плясунов скрупулезно передается исполнителями-студентами... В концертах показывается знаменитый курский «Тимоня», но Мурашко и его подопечные предлагают зрителям свой вариант пляски — иной, чем в Хоре имени Пятницкого, в постановке Татьяны Алексеевны Устино-

вой. Он построен на принципе импровизации актеров в рамках заданной композиции. Вообще в коллективе развитию импровизационности мышления исполнителей уделяется серьезное внимание.

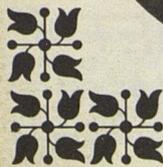
Белгородский хоровод «Ярило», уходящий своими корнями в седую языческую старину, тоже неоднократно демонстрировался на фольклорных вечерах в Москве. И он стал украшением афиши театра танца. Его участники мастерски освоили основное движение хоровода — пересек, в котором ярко проявилась его полиритмическая природа. Вместе с тем, в хороводе раскрывается и его ритуальное начало. Ожили в репертуаре коллектива смоленский «Гусачок» и «Волжские перескоки». «Полесские вечерки» возрождают образцы танцевального фольклора западно-русского региона, куда входят земли Смоленской области, Гомельщины, Черниговщины. Эти места весьма привлекательны для поисков фольклористов, поскольку его этническая основа очень древняя, она сложилась еще в те времена, когда бассейн реки Сож, протекающей в этих местах, населяло славянское племя — родимичи. Так что работа прделана значительная. Как говорит Михаил Мурашко, практически подготовлена большая русская концертная программа из двух отделений. Елена Сергеевна Громова, художница, сотрудничающая с коллективом, создала интересные эскизы костюмов.

Но — увы! — для выпуска программы нет средств. И снова приходится обращаться со ставшим уже традиционным призывом к спонсорам: откликнитесь, помогите энтузиастам-пропагандистам русского народного творчества!

Г. ВИКТОРОВА

В репертуаре артистов театра народного танца виртуозная картинка «Вдоль по Питерской».

Фото Д. Куликова



НОВОСТИ ТЕАТРАЛЬНОЙ АФИШИ. Санкт-Петербург

«Фуэте» — так называется театр балета Александра Полубенцева в Санкт-Петербурге. На его афише — произведения на музыку М. Глинки, Г. Генделя, А. Пьяццоллы, И. Прокофьева.
На снимке: фрагмент представления театра «Фуэте».

С большим успехом прошли в Санкт-Петербурге спектакли Детского театра балета, который работает в городе на Неве, во Дворце культуры имени Горбунова.

На снимке: сцена из спектакля Детского театра «Питер Пэн».



1994

БАЛЕТ

Ballet



ЯНВАРЬ						
ПН	ВТ	СР	ЧТ	ПТ	СБ	ВС
			1	2		
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30
31						

ФЕВРАЛЬ						
ПН	ВТ	СР	ЧТ	ПТ	СБ	ВС
	1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12	13
14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27
28						

МАРТ						
ПН	ВТ	СР	ЧТ	ПТ	СБ	ВС
	1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12	13
14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27
28	29	30	31			

АПРЕЛЬ						
ПН	ВТ	СР	ЧТ	ПТ	СБ	ВС
			1	2	3	
4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	14	15	16	17
18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30	

МАЙ						
ПН	ВТ	СР	ЧТ	ПТ	СБ	ВС
					1	
2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30	31					

ИЮНЬ						
ПН	ВТ	СР	ЧТ	ПТ	СБ	ВС
			1	2	3	4
5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28	29	30		

ИЮЛЬ						
ПН	ВТ	СР	ЧТ	ПТ	СБ	ВС
			1	2	3	
4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	14	15	16	17
18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30	31

АВГУСТ						
ПН	ВТ	СР	ЧТ	ПТ	СБ	ВС
	1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12	13
14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27
28	29	30	31			

СЕНТЯБРЬ						
ПН	ВТ	СР	ЧТ	ПТ	СБ	ВС
			1	2	3	4
5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28	29	30		

ОКТЯБРЬ						
ПН	ВТ	СР	ЧТ	ПТ	СБ	ВС
					1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30
31						

НОЯБРЬ						
ПН	ВТ	СР	ЧТ	ПТ	СБ	ВС
			1	2	3	4
5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28	29	30		

ДЕКАБРЬ						
ПН	ВТ	СР	ЧТ	ПТ	СБ	ВС
			1	2	3	4
5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28	29	30	31	



В 1990 году, когда во всем мире отмечалось столетие со дня рождения Вацлава Нижинского, в Москве состоялся фестиваль в честь великого танцовщика. Тогда в столицу приехал один из основателей Интернационального комитета празднования этого юбилея господин Рене Бокобза. В одном из своих выступлений перед москвичами он сказал: «Я хочу познакомить вас с моим проектом создания бронзового скульптурного изображения Нижинского, макет которого выполнен под моим непосредственным руководством английским скульптором Филиппом Джоном Таллисом для того, чтобы подарить России, обессмертив таким образом на тысячелетия имя и память Нижинского и оказав честь его Родине...»

Тогда еще место установки памятника не было определено. Ныне дар Рене Бокобзы установлен в фойе Мариинского театра в Санкт-Петербурге. Великий Нижинский вернулся в родной театр.

Фото В. Барановского

Леонид Мясин показывает Наталии Бессмертновой текст балета В. Нижинского «Послеполуденный отдых фавна». Слева направо: Наталия Бессмертнова, Леонид Мясин, Юрий Альдохин, Юрий Григорович.



Миры Юрия АЛЬДОХИНА

Кадры из ранних фильмов режиссера Юрия Альдохина — словно эпиграф к его творчеству и одновременно знак нового мышления. Поиски им в шестидесятые годы специальных видов съемок в его фильмах о балете вызывали споры коллег и восторги зрителей. Новая выразительность кадра не интересовала Альдохина сама по себе. Она давала возможность создавать не экранизацию спектакля, не фиксирование танцев, как было раньше, а снимать фильм-исследование, фильм — образное осмысление, в центре которых всегда — творческая личность или творческое событие.

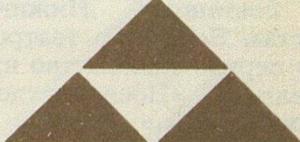
Режиссер снимал картины о Гюставе Курбе и Ренато Гуттузо, о японской гравюре и французских шансонье... Но балет — особое пристрастие. Он снял более десяти фильмов о танце.

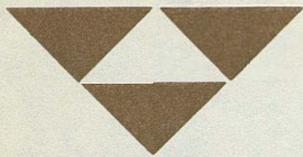
— После ВГИКа начал работать на студии научно-популярных фильмов, — рассказывает он. — И сразу выяснилось, что

именно там я могу сделать то, о чем мечтал. Хроника, документальные съемки как средство создания художественного образа. Я всегда возражаю, когда говорят, будто я снимаю балетные картины. Балет — повод для рассказа о моих героях. Мне интересны творцы, а в балете — это прежде всего хореографы, то есть те, кто сочиняет пластический текст. Плюс танцовщики, которые интерпретируют замысел, плюс средства кино... И в результате зритель сам открывает для себя смысл театрального события по тем впечатлениям, что он получает от художественной организации моей картины. Тут сразу возникает вопрос художественной формы. Мне кажется, что раскрытие смысла идет через сопереживание, значит, моя концепция должна достаточно легко прочитываться. Вот я, например, делал фильмы о Касьяне Голейзовском и Федоре Лопухове. Два крупнейших художника, один — выдумщик, «импрессионист»,

другой, Лопухов, — аналитик. Я чувствовал огромную ответственность, когда снимал: я обязан сделать ленту так, чтобы образ был адекватен. Поэтому в моих фильмах никто и никогда не говорит: ах, как замечательно такой-то танцевал или как интересно ставил. Это должно быть очевидно из контекста. А с другой стороны, зрителю, я думаю, неинтересна моя точка зрения, высказанная напрямую. Я мог бы сказать: перед вами патриарх нашего балета. И все, фильм бы умер. Обо всем должны говорить нюансы. Большая похвала для меня, когда говорят, что мои фильмы нельзя пересказать. Если можно пересказать, это не кино.

Альдохина, как и других, не обошел гнет цензуры, зачастую абсурдной. Но его интересовали абсолютные, на все времена, ценности. Фильм о Юрии Григоровиче


**СООБЩАЕТ
ИНФОРМ-
БАЛЕТ**



ровиче был фильмом о становлении таланта, а не о лауреате Ленинской премии.

— Юрий Григорович был тогда на подъеме, он сделал «Спартак» — взрывное для своего времени зрелище. Я видел, как на гастролях в Париже избалованная публика Парижской оперы ногами топала от восторга: он воспринимался как свободный танец о свободе. Я снимал незабываемую картину: сотворчество единомышленников. Васильев, Лавровский, Максимова, Лиэпа, Бесмертнова работали на высшем накале. Это был высокий образец осмысленного танца, когда и постановщику, и исполнителям есть что сказать.

Альдохин выразил характерную черту поколения шестидесятых — открытие радости самостоятельного мышления, потребность расширения кругозора. Его фильмы, при том, что были личным художественным высказыванием, становились еще и просветительскими. В 1972 году он снял ленту «Воспоминания о Нижинском». Задача режиссера была — открыть нашему зрителю уникальность танцовщика и хореографа. Альдохин восстанавливал порванную связь времен: он сумел встретиться с Леонидом Мясинным, хореографом Дягилевской труппы, который в фильме показывает неизвестную тогда в России постановку Нижинского артистам Большого театра. Это было первое знакомство нашего зрителя с «Послеполуденным отдыхом фавна».

Режиссеру близок жанр фильма-эссе. Он воссоздает не хронологию событий, а биографию духа, самую подлинную из биографий. Лента о Касьяне Голейзовском, снятая в 1965

году, была первой попыткой показать внутренний мир балетного автора, творца идей, которые осуществляются в танцевальных па. Впоследствии фильм был продолжен, в него вошли съемки Касьяна Ярославича в последние годы его жизни и фотографии футуристической молодости, репетиции в Большом «Лейли и Меджнуна», рассказы жены и размышления самого хореографа. И знаменитая «Скрябиниана».

«Скрябиниана» — самое «авангардное» произведение Альдохина. Фигуры танцовщиков, как бы очерченные контуром, почти графичные, движутся на фоне неистовства цветовых фонов,

снимал первый фильм из серии картин о Федоре Ивановиче Шаляпине и, приехав в Америку, отыскал Мишу. Я надеялся, что он сможет помочь. Миша остался тем же милым человеком, что и раньше, очень сердечно меня принял и действительно помог. В библиотеке Конгресса мы нашли редкие негативы шаляпинских фотографий, а те скудные суммы в долларах, что я имел, уже кончились. И Барышников оплатил съемку.

Жизнь подарила Альдохину встречи с крупнейшими художниками века. Марк Шагал приглашал его снять фильм о своей живописи, он записал огромное количество материалов в беседах

«Балет — повод для рассказа о моих героях. Мне интересны творцы, а в балете — это прежде всего хореографы, то есть те, кто сочиняет пластический текст. Плюс танцовщики, которые интерпретируют замысел, плюс средства кино... И в результате зритель сам открывает для себя смысл театрального события...»

непрерывно меняющихся, бурных, ярких. На то, что сейчас с легкостью делается нажатием кнопки, — на создание этих всполохов — Альдохин потратил полтора года. Ведь все пришлось снимать покадрово.

Несмотря на то, что у нас нет самостоятельной системы проката неигрового кино, режиссер всегда чувствовал обратную связь со зрителями.

— Моего «Нижинского» как-то показывали в московском кинотеатре «Ударник». Он шел перед художественным фильмом, и мне звонил директор и рассказывал, что люди приходили специально на мой фильм, а после зал был пуст. Фильмы свои я возил показывать в Ленинград, Кировский театр пригласил. После просмотра ко мне подошел невысокий светловолосый молодой человек, наговорил много комплиментов. Это был Миша Барышников. Мы подружились, он хотел, чтобы я снял о нем фильм. Мы уже договорились о съемке через несколько месяцев, но ничего не вышло, потому что Барышников остался на Западе.

В следующий раз я встретился с ним через семнадцать лет. Я

с деятелями дягилевской антрепризы. Все это Альдохин считает «сырьем» для будущей книги.

— В поисках материала о Нижинском я обратился к Борису Кохно, секретарю Дягилева. Мы говорили целую ночь, Кохно рассказал о мучительно-сложной работе над «Фавном», о «Стальном скоке», о «Блудном сыне», об Ольге Спесивцевой в «Жизели»... Он вспоминал встречи с Есениным и Дункан, показывал письма Маяковского, ведь Борис Евгеньевич был гидом поэта во время его пребывания во Франции. Я попросил о встрече и Сергея Лифаря, надеясь к тому же увидеть его легендарную коллекцию живописи и балетных реликвий, в которой было много материалов о «Фавне». Мы встретились на его собственной выставке картин: он ведь был самобытным художником. В центре Парижа, в одной из ведущих галерей, Сергей Михайлович выставил свои картины, все они посвящены балету. Лифарь импровизировал на темы своих ролей /Икара, например/ и еще писал различные ощущения от сценического движения. Я попросил Григоровича прийти со мной на выставку

и пройти с Лифарем по всей экспозиции. Лифарь останавливался у каждой своей работы и рассказывал, а я снимал. Тогда же я спросил Сергея Михайловича, как бы мне познакомиться с его коллекцией. Сложность была в том, что все вещи в тот момент были упакованы в ящики: собрание только что вернулось с выставки в Нью-Йорке, а ящики эти хранились в одной из комнат Парижской оперы. Мы пришли туда. Я оказался в огромном помещении, вдоль стен стоят большие контейнеры, опечатанные, и Лифарь мне говорит: все, что хотите, раскрывайте сами, ищите, не стесняйтесь. Я рву обкладки, наугад беру листы, а

«Юрию Альдохину повезло в жизни. Призвание и профессия у него совпадают. Режиссер впервые принес в наш кинематограф новое понимание балета как искусства, подлежащего анализу, а не просто красивого зрелища... Альдохина... интересуют... столкновение сложностей, при котором высекается искра искусства».

это рисунки Бакста и Бенуа. Наконец, нашел то, что мне нужно, а как снимать? Лифарь предлагает: давайте на улице. И мы выставляем эти сокровища прямо на тротуар, мимо идут прохожие, машины едут, а я снимаю.

Мы долго беседовали с Лифарем. Он просил меня, чтобы я поговорил с Фурцевой, тогдашним нашим министром культуры. Если в Киеве, на его Родине, создадут музей его имени, он все отдаст бесплатно! В Европе — обычная вещь, а у нас... Я передал Фурцевой слова Лифаря, ответ был почти нецензурным. И вот так страна упустила бесценные вещи. А ведь в коллекции Лифаря было десять писем Пушкина. Государство потом, после смерти Лифаря, с большим трудом и за огромную сумму выкупило их на аукционе.

— Юрий Николаевич, откуда все-таки ваше пристрастие к балету? Вы любили его с детства?

— Сначала не столько балет, сколько музыку. У нас в доме было много пластинок, я любил их слушать. А к мысли посвятить себя искусству я пришел через двух великих людей. Один из них Федор Иванович Шаля-

пин, другой — Галина Сергеевна Уланова. Я впервые увидел ее в 1949 году в Большом театре и был потрясен Прокофьевым, роскошью постановки и ее танцем. Хотел сделать о ней фильм, но Галина Сергеевна никак не могла найти время для съемок. Потом ее сняли другие. Но ее репетиции я запечатлел в фильме о Лопухове.

— Собираетесь ли вы снова снимать балет?

— Хотелось бы сделать фильм о Марине Тимофеевне Семеновой. И она хотела этого. К сожалению, ее почти не снимали, когда она выступала, нет документального материала. Но я надеюсь снять ее как великого

педагога и умного, глубокого собеседника. Частично это уже удалось: по заказу японской компании я сделал фильм «Учитель и ученица. Семенова и Ваганова». В нем запечатлен класс Марины Тимофеевны в Большом.

Борис Эйфман предложил мне сделать о его труппе цикл рекламных роликов. Мне очень нравятся его работы, и есть идея снять несколько спектаклей для телевидения. Возможно, это будет съемка на «хай дефинишн» — телевидение высокой четкости. Там качество, как на слайде. Для меня это будет первый опыт фиксации балетного спектакля.

— Вы хорошо знакомы с западными фестивалями «Ви-деоданс», с балетными фильмами мира...

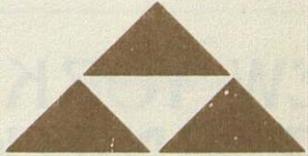
— Ленг делается много, и самых разнообразных. Каждый может выбрать для себя, что ему интересно смотреть. Ленты можно разделить на три категории: методика, авангард и научно-популярные. Есть еще, конечно, специально сделанные для телевидения, как те фильмы Барышникова, которые он предоставил весной 1993 года для

показа по нашему телевидению. Все это на очень хорошей пленке и с высоким качеством съемок.

Еще на Западе распространены экранизации спектаклей, добротные, очень тщательные, передающие все нюансы. У нас, на нашей пленке, нельзя было хорошо снять, например, ни один балет Григоровича, потому что декорации Вирсаладзе на ней становились просто темным пятном. Мне близок западный принцип съемки во время спектакля, на сцене. «Спартак», «Иван Грозный», сделанные в павильоне, намного уступают театру. На сцене герои балета находятся в сценическом времени, они органичны в развитии образа, даже в своей усталости. А в киноварианте видно, что станцевал Васильев вариацию, ему говорят «стоп», и невозможно скрыть, что фильм — склеенный, остается ощущение внутренней разорванности. Нужно или снимать в театре, или делать фильмы-балеты, специально придуманные для фиксации на пленку, как делает А. Белинский.

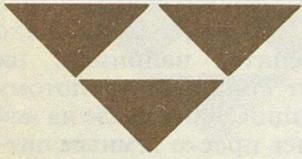
Юрию Альдохину повезло в жизни. Призвание и профессия у него совпадают. Режиссер впервые принес в наш кинематограф новое понимание балета как искусства, подлежащего анализу, а не просто красивого зрелища. Сейчас, в эпоху тотальной «чернухи», которая по закону отрицания тотальной же «положительности» прошлых лет заполнила экран, Альдохина, как и всегда, интересуют не контрасты черного и белого, а столкновение сложностей, при котором высекается искра искусства. Поэтому зрители — и те, которым его фильмы станут пропуском в мир балета, и те, кто обогащает свои знания танца, — будут благодарны мастеру.

Майя Щербинина.



СООБЩАЕТ
ИНФОРМ-
БАЛЕТ

ИНФОРМ-
БАЛЕТ
СООБЩАЕТ



NEW YORK INTERNATIONAL BALLET COMPETITION



КОНКУРС
В НЬЮ-ЙОРКЕ,
ИЛИ



БЫЛА ЛИ КОДА В PAS DE DEUX
ИЗ «КОППЕЛИИ»

IV конкурс в столице США знаменавал собой кризис этого вида сценического действия в целом и художественных принципов данного конкурса, в частности.

Привлекает отличающий этот конкурс от семейства международных конкурсов двухнедельный семинар с изучением репертуара будущей конкурсной программы и таким образом достигнутая возможность соревнования по единым условиям и «точно-му» тексту произведений.

Казалось бы, лучше не придумашь. И на прошлом конкурсе, когда репертуар был составлен из известных классических фрагментов, а во время семинара шла корректировка текста и стиля и таким образом как бы возникала версия, более близкая с точки зрения

устроителей к авторскому источнику, — все шло достаточно успешно. И идея конкурса, его задачи реализовались в pas de deux из «Жизели», дуэта Черного лебедя и Принца из «Лебединого озера», в композиции «Опавшие листья» А. Тюдора.

Исполнители, участвовавшие в конкурсе, выступали в согласованной редакции и стилистике и в соревновании имели равные шансы и условия.

Совсем иная картина предстала перед нами нынешним летом. В обязательную программу вместо формы pas de deux, завершенного хореографического фрагмента, была предложена композиция из Седьмого вальса /для дуэтов/, Мазурки /для мужчин/ и Вальса /для женщин/ из балета «Шопениана».

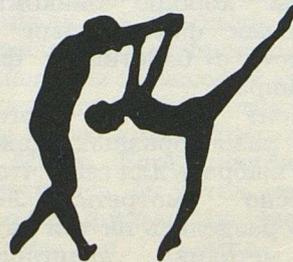
Что же касается разучиваемой на конкурсе программы, то составившие ее три раздела выглядели, с нашей точки зрения, странно. Так, pas de deux из балета «Коппелия» давалось как бы в редакции Дж. Баланчина, в которой почему-то не оказалось финальной коды, и ее «предложила» Женя Мельникова /?/, причем в стилистике столь не соответствующей характеру балета, музыке и самого фрагмента, что удивления достойно.

Второй фрагмент представлял собой вольную композицию акта «Тени» из «Баядерки», составленную вне логики, вне авторского стиля и законов хореографической драматургии. Причем интересно было наблюдать, как более опытные исполнители /кому 22—23 года — предельный возраст конкурсантов/, знавшие более совершенные версии и чувствующие их «телом», корректировали предложенный текст, более профессиональными «подходами», ракурсами и т. д. Начинающие же, столкнувшись непосредственно с текстом впервые, естественно ощущали себя неуютно, неудобно и проигрывали при выступлении.

Сам же «скомпонованный» фрагмент, призванный заменить не существующее pas de deux, был и хореографически и, повторимся, драматургически далек от совершенства и распадался на составные.

Таким образом, основной принцип данного конкурса — стиль и выверенность классического образца — был представлен явно ущербно и тем самым художественно потерян.

NEW YORK
INTERNATIONAL
BALLET COMPETITION



АДРЕС СОСТЯЗАНИЯ: ТОКИО

Не менее прискорбно обстояло дело с фрагментом из произведения Дж. Баланчина «Четыре темперамента». Начнем с того, что название, данное своему произведению хореографом, не случайно: каждому хореографическому решению должен соответствовать определенный подбор исполнителей /что всегда и происходило/. На конкурсе оказалось, что любой артист при любых внешних и внутренних данных /темпераменте в том числе/ вынужден был «влезть в шкуру» одной из партий, то есть в один пластически переданный хореографом темперамент, не говоря уже о том, что такое тонкое музыкальное и стилистическое явление, как хореография Баланчина, освоить за 10—12 дней семинара профессионально невозможно, да — и простят меня устроители — выглядело просто неуважением к памяти великого хореографа. Заметим, что в то же время в соседнем здании Нью-Йорк-сити балета продолжался двухмесячный фестиваль, посвященный столетнему юбилею Дж. Баланчина.

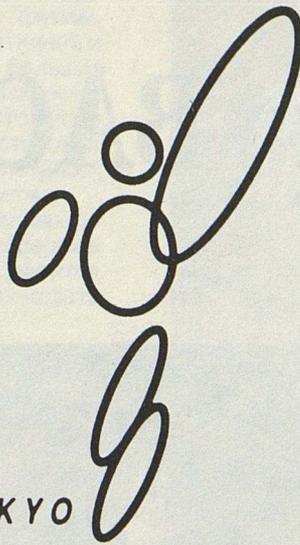
Наиболее удачно смотрелись участники в свободной по выбору программе. Причем интересно, что абсолютное большинство предпочло показаться в современной хореографии и выглядели куда выгоднее, чем в классике.

Особым достоинством конкурсов является дух профессионального единения, атмосфера поддержки друг друга в честном соревновании. Такая атмосфера в течение более трех недель объединяла совсем молодых артистов из многих стран мира: Франции, Голландии, Германии, Японии, России...

Здесь жили единой семьей — семьей планеты «Балет», постигая ступени и вершины этого сложного искусства.

И неважно, что золотые медали не получил никто и что многие могли бы, но не получили, никаких знаков отличия или призов /с этим в Нью-Йорке оказалось туговато/. Важно другое: ежедневно в балетных залах и на сцене все молодые артисты, их педагоги, а позднее и зрители были участниками и творцами, учились, волновались, создавали, побеждали.

В. Уральская.



TOKYO
INTERNATIONAL
CHOREOGRAPHY
COMPETITION

1993年

東京国際振付コンクール

Второй раз в Токио прошел международный конкурс хореографов. Он собрал молодых авторов хореографии из разных стран мира, дав им возможность показать себя, познакомиться и пообщаться с коллегами. К сожалению, хореографы из нашей страны в конкурсе не участвовали. То ли рекламы не было, то ли фирм, способных финансировать молодых, не нашлось, но, увы... О том, как проводится этот своеобразный конкурс, рассказал нам по телефону член жюри (вот уже двух конкурсов) Борис Эйфман:

«Этот конкурс престижен. Достаточно сказать, что членами жюри были И. Килиан и Дж. Ноймайер. Он прекрасно организован. Первый тур является отборочным, и проходит он заочно. Жюри просматривает видеокассеты и вызывает на конкурс тех, кто прошел его первый тур (из 100 претендентов было пропущено семнадцать).

Второй тур предполагает исполнение обязательной программы. Участники выбирают из предложенных нескольких музыкальных произведе-

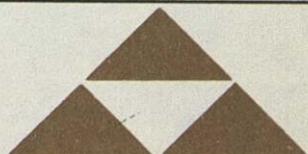
ний то, что его больше вдохновляет, и осуществляют постановку (исполнителей не должно быть более шести человек). Организаторы оплачивают участникам и артистам расходы на пребывание и дорогу в одну сторону.

На третий тур было пропущено семь человек. Показанные ими работы отличало прежде всего большое разнообразие. Молодые хореографы увлечены танцем модерн в синтезе с силовыми, очень экспрессивными движениями, когда техника «подкрепляется» импровизацией. Я бы использовал такую характеристику для такой хореографии — «агрессивная пластика». Этот стиль превалирует прежде всего у французов. Видимо, тот факт, что во Франции сейчас насчитывается около 380 маленьких трупп, дал свои плоды — количество стало переходить в качество. И на прошлом первом конкурсе в 1991 году, и на конкурсе в 1993 году первая премия присуждается французским хореографам. Я бы сказал, что всех их отличает близкий почерк, они нашли свой профессиональный стиль в модерн-направлении. Он отличается внутренним драматизмом, напряженностью, характерной для отношений мужчины и женщины, и чувством огромного внутреннего одиночества в этих взаимоотношениях. Так действительно напряжена пластика и даже паузы.

Умение эту паузу «держать» и наполнить — отличает исполнителей, среди которых нельзя назвать «сильных» танцовщиков, но они по-своему профессиональные и умеют передать замысел хореографа скупыми средствами. Кто же победитель нынешнего состязания? Французский балетмейстер — Филипп Трее.

Второе место жюри присудило представителю Филиппин Агнес Лачин. Попытка найти сочетание ритуальных танцев со свободной пластикой отличало представленную ею работу. Среди награжденных были почти все участники третьего тура. Восемь премий — таков итог конкурса. Но он не единственен. Устроители соревнования считают своим долгом поддерживать талантливую молодежь. Они пропагандируют их творчество, помогают получить заказы на постановки.

Думается, что это добрый конкурс и умный, так как от наличия современных хореографов зависит будущее нашего искусства».



СООБЩАЕТ
ИНФОРМ-
БАЛЕТ

Владимир ГОЛУБИН

Людмила ВАСИЛЬЕВА

Людмила Васильева (Китри)
в балете «Дон Кихот»



На сцене Кремлевского дворца идет балет «Дон Кихот» в постановке Московского театра балета. В роли Китри Людмила Васильева, молодая солистка труппы. Сегодня в обновленной редакции Наталии Касаткиной и Владимира Василева произведение приобрело еще большие черты своей нестареющей молодости и привлекательности. Он стал действительно спектаклем для молодых — столько в нем брызжущего веселья и юмора! Изменений в постановке хореографа не так уж много, но они существенные: постановщики пытались вернуть балету дух молодости и радости...

Мы беседуем с Людой /да простят нам такое фамильярное обращение к балерине, она еще очень молода/ в перерыве между спектаклем «Дон Кихот», который у балерины делится как бы на три непохожих акта. Первый, где можно показать



Людмила Васильева — на репетиции.

Людмила Васильева /Золушка/ в балете «Золушка».



свои актерские возможности, второй — строго классический, почти школьный, а третий — это фейерверк бравурного танца, где знаменитое па де де является венцом танцевального действия, в котором Васильева — достойный участник этого дуэта-соревнования: она смело бросает вызов партнеру — посмотрим кто кого ... И ведет этот «перепляс» с обворожительным балеринским «шиком».

Кто же она, эта королева танца? Откуда пришла сюда, в этот сверкающий мир балета? Ответ до смешного прост — из Люблинского дома пионеров. Да, да, там она начала свой путь к сцене, там прозанималась пять лет у замечательного педагога Н. Фофановой, человеком, который стал ее доброй феей. Это она посоветовала Люде поехать в Пермь, после того, как в Московскую школу ее не взяли.

Людмиле Павловне Сахаровой, художественному руководителю Пермского училища, Васильева, наоборот, «приглянулась». Однако училась она далеко не блестяще — была круглая «троечница» по основным предметам.

Только в последний год в училище Л. Васильева, как говорится, выходит на первый план, занимаясь у замечательного

педагога Е. Быстрицкой, профессионала и отзывчивого человека. Она танцует главные партии в «Коппелии» и в «Тщетной предосторожности», партии скорее балетных инженю, роли легкие, комедийные. На роли такого амплуа ее и принимали в Московский театр балета, где она стала работать с педагогом-репетитором Т. Попко, человеком целеустремленным, волевым, преданным своему делу.

В театре Васильева, как и положено, прошла через все кордебалетные партии, приобретая необходимый сценический опыт. И в каких бы эпизодах она ни танцевала — на озере в «Лебедином» или на веронской площади в «Ромео и Джульетта» — она везде была заметна. Подкупали ее естественность, четкий, чистый, легкий рисунок ее танца. Это качество ее исполнительской манеры позже ярко заявит о себе в тех небольших партиях, что ей стали поручать.

Одной из первых больших ролей Людмилы Васильевой стала роль Избранницы в балете И. Стравинского «Весна священная». В свое время этот балет сыграл большую роль в творчестве авторов балета Н. Касаткиной и В. Василева, во многом и на долгое время определил их индивидуальный почерк. Молодая артистка, скорее интуитивно, чем сознательно, постигла замысел постановщиков, выявляя во внутреннем мире героини те мотивы, что близки и по-человечески понятны ей, Людмиле Васильевой, — женскую покорность, чистоту и обаяние пробуждающейся любви... Но одновременно — словно по контрасту — она выступает в соло и па де де из балета «Карнавал в Венеции», где выглядит совсем иной: бравурной, лучезарной, игривой.

Это был сложный период в жизни Васильевой, когда она еще была занята в кордебалетных сценах, но уже танцевала сольные партии, а тот кто прошел этот путь, знает, какие здесь нагрузки. Прибавьте к этому подготовку к конкурсу в Варне, где Людмила завоевала серебряную медаль. Серебряную, но с «золотым отливом», ибо золотая медаль в том году на конкурсе никому не была присуждена. Васильева считает, что с наградой на конкурсе ей просто повезло, при том повезло благодаря и ее педагогу Татьяне Попко, и партнеру Станиславу Исаеву, который был к ней внимателен, предупредителен, по-человечески добр. Как говорит сама Л. Васильева, «он открыл во мне как в танцовщице качества ранее мне не известные, поверил в меня».

Варненский конкурс стал для нее серьезной школой, научил, как говорится, уверенно стоять «на ногах» в прямом и переносном смысле, обрести внутреннюю готовность к решению больших творческих задач.

Было бы интересно провести параллель между станцованными артистическими ролями Офелией в «Гамлете» и одной из ее последних работ — Жизелью. Офелия Л. Васильевой — это сама безысходность, покорность судьбе, внутренний надлом. А Жизель для нее — это борьба за свою любовь, борьба за

Людмила Васильева (Одиллия)
и Иван Корнеев (принц Зигфрид)
в балете «Лебединое озеро».



такле «Дон Кихот». Она танцует ее, радуясь, играя, увлекая и зрителей в свои шуточные проделки. А в мечтах у Васильевой — Аврора в балете «Спящая Красавица» и Маша в «Щелкунчике». Конечно, путь к ним предстоит долгий и, как у каждого требовательного к себе в работе и в искусстве человека, нелегкий. Но артистка умеет преодолевать трудности, о чем говорит ее исполнение партии Одетты и Одиллии в спектакле «Лебединое озеро». Многие сомневались в том, что эта роль в ее возможностях. Но Л. Васильева сумела убедить зрителей в обратном: «Лебединое озеро» стало той ступенькой, которую она преодолела с успехом.

Да, творчество — это та лестница, ступени которой преодолевать приходится самостоятельно и с усилием, но ее характер и целеустремленность дают основания предполагать, что их еще в жизни Людмилы Васильевой будет немало. Истинный художник всегда в пути.

Владимир ГОЛУБИН

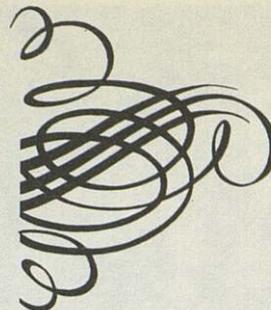
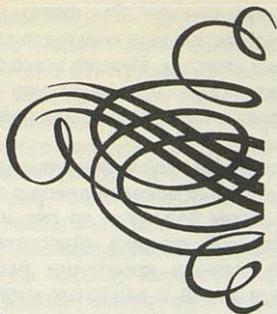
Фото Д. Сыздыкова

Людмила Васильева
(Офелия) в фильме-балете
«Гамлет»



счастье, что особенно четко просматривается в сцене сумасшествия. Да, Васильева бросает здесь вызов некой фатальности. В традиционную трактовку она вносит определенную ритмику. И даже последняя поза умирающей героини Васильевой воспринимается как протестующий возглас... Своей интерпретацией финала первого акта балерина как бы перекидывает своеобразный смысловой и эмоциональный мостик во второе — романтическое — действие, где ее Жизель жива своей любовью, желанием спасти ее. Васильева говорит, что ее Жизель во многом похожа на ее Офелию. Но, казалось, что их роднит? Разный танцевальный материал, совершенно различная хореография, музыка Адана, исполненная такого пронзительно-элегического настроения, и музыка Шостаковича, в которой каждый такт как будто кричит от боли, исходит кровью. Но в обеих героинях, в их переживаниях артистка ощущает биение пульса нашего тревожного времени. Их губит среда, но встречаются они смертью каждая по-своему. Офелия умирает от непонимания жизни, она склоняется перед обстоятельствами, Жизель же гибнет от грубого обмана, от предательства, гибнет протестуя, продолжая верить...

На конкурсе в Варне она танцевала миниатюру С. Воскресенской «Вечный канкан» — озорной, комедийный номер. Как думается, он стал своеобразным эскизом для ее Китри в спек-



БАЛЕТ «ЩЕЛКУНЧИК» — ЕГО ЖИЗНЬ С 1934 ПО 1954 ГОД

Сценическая история балета «Щелкунчик» складывалась сложно. Достаточно сказать, что Петр Ильич Чайковский писал его музыку сообразно с замыслами и планами Мариуса Ивановича Петипа, а ставить спектакль пришлось Льву Ивановичу Иванову. Напомним, что через год после премьеры «Щелкунчика» его великий автор скончался. Так что в известной степени балет — своеобразное завещание композитора, его прощальное слово. И потому, видимо, нельзя воспринимать сочинение однозначно как детскую рождественскую сказку. В музыке балета заложено многое — и свет надежды в ощущении счастья, и предостережение — беречь любовь и тепло человеческих отношений, и предчувствие грядущих бурь и трагических потрясений... Она объемна и многолика, как и человеческая душа, о становлении которой Чайковский рассказывает в своем полотне.

Как уже было сказано, первую постановку «Щелкунчика» осуществил Лев Иванов. И хотя в созданном выдающимся мастером сценическом полотне содержались, судя по отзывам современников, великолепно решенные отдельные сцены и эпизоды /в частности, вальс снежинок, китайский танец, пляска буфонов/, музыка Чайковского звала и манила к себе воображение хореографов последующих поколений — они слышали в ней нечто близкое себе, своим настроениям, своим мыслям о времени, о жизни, о месте в ней человека. «Надо же, наконец, вслушаться в то, что хотел Чайковский, а не в то, что в нем слышали и хотели слышать 90-е годы», — это слова Б. Асафьева, написанные в 20-е годы, словно отразили настроение тех, кто обратился к произведению великого композитора в XX веке. 1919, 1923, 1929, 1932, 1934, 1939... Это даты первых постановок «Щелкунчика», родившихся в нашем столетии. Прошли годы, немногие из них удержались на сцене. Лишь версия Василия Ивановича Вайнонена, сочиненная им в 1934 году, «живет» на сцене вот уже почти шестьдесят лет и ныне считается канонической. Известный дирижер из Санкт-Петербурга Юрий Гамалей в своей статье предлагает читателям поразмышлять вместе с ним по поводу «взаимоотношений» в этом произведении пластических решений хореографа и музыкальных концепций композитора.

Данная статья является продолжением разговора на тему о связи музыки и хореографии в балетном спектакле, который идет на страницах журнала. Мне хочется в этом ракурсе сопоставить две редакции балета «Щелкунчик», осуществленные В. Вайноненом в Кировском театре в 1934 и в 1954 годах. Почему я взял для аналитического разбора именно этот балет и именно в постановке Вайнонена? Прежде всего потому, что оба варианта сделаны одним и тем же балетмейстером, который был наделен от природы удивительной способностью «слышимое» в чисто танцевальной музыке интуитивно переводить в очень музыкальное «видимое». Ощущение строения мелодии, ее ритмического и интонационного развития было у В. Вайнонена на очень большой высоте. И сама по себе хореография у него во многом очень выразительна и интересна.

Однако, будучи наделенным огромным талантом от природы, Вайнонен был необразованным музыкально. Музыка он воспринимал только интуитивно, на слух, ничего не понимая в нотных указаниях, и посему раскрытие смысла симфонических пластов партитуры было для него довольно сложной задачей.

Взявшись за постановку «Щелкунчика», Вайнонен активно консультировался с Борисом Асафьевым, который в тридцатые годы работал музыкальным консультантом в Театре имени С. М. Кирова. И получился спектакль высокого уровня, соответствовавший духу музыки Чайковского. Претензии у музыкантов могли вызвать только некоторые несоблюдения темповых указаний автора либо в номерах полностью /замедленные темпы «Детского марша» и «Галоп» в первом действии, а также детского трио — танца пастушков, вариации Принца и Маши в последнем акте/, либо игнорирование темповых изменений в середине некоторых номеров.

Не знаю, почему великолепный дирижер Евгений Александрович Мравинский, дирижировавший премьерой спектакля, не смог вовремя подправить эти недочеты в постановке. Могу только предположить, что он подключился к работе только тогда, когда у В. Вайнонена уже все было сочинено, а спорить с ним было очень трудно. Во всяком случае, я был живым свидетелем того, как при работе над второй редакцией балета в 1954 году дирижер Борис Эммануилович Хайкин пытался привести в соответствие темповые указания Чайковского с хореографией в тех номерах, где эта связь была нарушена еще в первой редакции, но балетмейстер упрямо и категорично отказывался что-либо пересмотреть в своей постановке. В итоге Хайкин искренне сожалел, что взялся за работу над



Галина Уланова в балете «Щелкунчик» (1934)

этим балетом, ибо он всегда в своих спектаклях очень бережно относился ко всем указаниям композитора, что в данном случае оказалось неосуществимым. В следующем сезоне спектакль перешел в мои руки /я числился дублером Бориса Эммануиловича/, поскольку Б. Хайкин ушел из театра.

Не знаю, кто спровоцировал В. Вайнонена на переделки спектакля 1934 года и кто был его консультантом после Б. Асафьева, но целый ряд сцен во второй редакции потерял свое созвучие с музыкой, о чем мне и хочется высказать свои соображения, ибо только одно из новшеств приблизило сценическое действие к замыслу П. Чайковского — я имею в виду номер под названием «Детский галоп» в первом акте. В первой редакции под эту музыку дети окружали нянечку, и та танцевала в старческой манере некий незамысловатый танец в сильно замедленном темпе по отношению к указанию композитора. Во второй редакции В. Вайнонен поставил на эту музыку танец для Маши и Дроссельмейера в правильном темпе галоп. Вокруг них пританцовывали другие дети, и в конце танца все, исполняя *pas chassé*, исчезали в кулисе.

Свыше десяти лет этот номер исполнялся в авторском темпе, но недавно мне довелось после долгого перерыва в порядке замены дирижера вновь вести спектакль, и на репетиции педагоги попросили меня вернуться к старому, замедленному темпу. Я недоумевал. Оказалось, что причина такой просьбы заключалась в том, что нынешнее поколение младших учащихся училища не может /не умеет?!/ делать скользящие *pas chassé*! Они высоко подпрыгивают, отстают из-за этого от темпа музыки, создавая сценическую грязь.

Следующее изменение произошло с началом № 4 /появление Дроссельмейера/. Музыкальная ткань первого периода этого номера по своей ритмико-интонационной структуре рисует некие забавные движения. В двух первых тактах ощущается изображение резких отрывистых движений, напоминающих пружинистые прыжки лягушки или кузнечика. Очевидно, Чайковский, следуя либретто Петипа, хотел изобразить быстрые взмахи крыльев совы, сидящей на часах. А далее следует череда однотипных аккордовых коротких фраз, заканчивающихся каждый раз двумя одинако-

выми аккордами /трезвучием/. Эти фразы напоминают любезные приветствия с заключительным кивком головы или поклоном, расчлениваемым в разные стороны. Музыка всего эпизода шутивно-чуждаковатая, и только необычное сочетание оркестровых тембров /альты на фоне тромбонов/ говорит о некоей фантастичности главного персонажа.

В первой редакции на этой музыке перед ватагой детей, шумно устремлявшейся к задней боковой двери с правой стороны, возник карлик в красном балахоне до пят и в красном колпачке. Артист, изображавший карлика /Дроссельмейер/, двигался на непрерывном *plié*, сперва короткими перебежками /рывками/, затем, приветствуя детей и взрослых кивками головы и подняв волшебную палочку, указывал на внесенную ширму, призывал детей посмотреть кукольный спектакль, после чего на последних тактах периода семенял за ширму и скрывался там. В этом варианте ничто не противоречило музыке.

Во второй редакции вместо карлика перед детьми появляется жутковато-мрачная фигура мага-кудесника. Он одет в черный с серебром балахон, на голове тоже черная высокая конусообразная шапка. Движения его резкие, с неожиданными поворотами, весь облик внушает страх детям, испуганно отступающим от него. Все это не в характере музыки, в которой совершенно нет ничего мрачного или зловещего.

Существенно изменилось начало второго акта /В. Вайнонен с Б. Асафьевым разделили первый акт на два/. Первый заканчивается в № 6 на последнем такте перед *moderato con moto*, а второй начинается с семнадцатого такта этого же номера/. В первой редакции на музыку первого раздела /«Колыбельная»/ Маша со свечой в руке входила в темную гостиную, подходила к креслу, на котором остался забытый Щелкунчик, брала куклу в руки, садясь сама в кресло, и, убаюкивая куклу, засыпала. Во второй редакции на эту же музыку няня в спальне ведет Машу спать, укладывает ее в кровать и уходит.

Оба варианта вполне «ложались» на музыку. Но в начинающем затем разделе *moderato con moto* на фоне таинственных тремоло у струнных и причудливых пассажей у флейты, кларнета и арфы появляются назойливые триоли, сперва в низком регистре, а потом в крайнем верхнем, приобретая шутивно-дразнящий характер. И еще один компонент присутствует в этом фантастическом музыкальном царстве — повторяющийся ритмический рисунок «тик-так, тик-так, тик-так» то у флейты, то у валторн. Можно предположить, что этой ритмической зарисовкой Чайковский изобразил тиканье часов с совой, которая потом превращалась в Дроссельмейера /по сценарию М. Петипа/.

Что же происходило под эту музыку в первой редакции В. Вайнонена? На первом *glissando* арфы /третий такт/ справа открывалась боковая дверь, из которой падал на сцену неяркий таинственный красный свет, и на первых «тик-так» из дверей топал красный карлик /Дроссельмейер/ в ритме музыки. Он останавливался, оглядывал гостиную и на вторых «тик-так» двигался к центру сцены, приближаясь к спящей Маше, которая спала в левом углу кресла. Карлик разглядывал спящую девочку, шутивно грозил ей пальцем под «дразнящие триоли» флейты и на последующие «тик-так» шутивно покачивал головой вправо-влево, а затем поворачивался, семенял к камину, стоявшему поблизости от правой двери, и начинал делать около него колдовские движения своей волшебной палочкой, отчего на «угрожающих аккордах» /последние два такта этого раздела/ в камине появлялась мышь. В этом варианте, правда, совершенно отличным от сценария Петипа, все сочеталось с музыкой и убеждало.

Вторая редакция — значительно слабее: над уснувшей Машей сквозь тюль начинает просвечивать елка, переливающаяся серебристыми украшениями, и идет снег. Это красиво, несколько фантастично, но никак не выявляет разнообразия компонентов музыкального материала. В конце музыкального периода эта декорация меняется на гостиную, на «угрожающих аккордах» так же, как и в первой редакции, появляется из камина мышь. Следующий короткий музыкальный кусок — девять тактов *allegro giusto* решен одинаково в обеих редакциях: мышь бегаёт по сцене, подбегает к Маше и будит ее. В последнем такте этого музыкального куска имеется ферматная, то есть удлиненная, пауза. Однако «удлиненная» не означает «беспредельная», разрывающая развитие музыкального потока.

Во второй же редакции получилось именно так — музыка надолго прерывалась, как оборвавшаяся пленка в кинотеатре Вай-

нонен сочинил такую мизансцену: в паузу часы бьют полночь, а на каждый удар часов выскакивает новая мышь из разных сторон и углов сцены. Все происходит в полутьме, и посему Вайнонен потребовал от осветителей ловить лучами каждую из появляющихся мышей. На поиски осветителями почти невидимых в темноте мышей стало уходить много времени, и в итоге бой часов стал томительно длинным, а музыке был нанесен ущерб. Если бы часы отбивали удары вдвое быстрее, то все выглядело бы вполне уместно, а то, что получилось, — похвалы, на мой взгляд, не заслуживает.

В первой редакции мыши появлялись после ферматной паузы /боя часов не было/. На первых тактах в стенах открывались причудливой формы лазейки, освещенные изнутри красным светом /цвет костюма карлика, то есть продолжение его колдовства/, и из них устремлялась на сцену целая толпа мышей, занимая первоначально все пространство сцены, а затем они выстраивались в две шеренги /сверху вниз/, образуя коридор, и усаживались. Красный свет заливал всю сцену. Картина выглядела более фантастично и более угрожающе для перепуганной Маши.

В последнем разделе этого музыкального номера /moderato assai/, в котором Чайковским создано три волны наваждения, вторая и третья волны идентичны в обеих редакциях /на второй волне из центрального люка поднимаются четыре мыши, держа над головами меч мышиного короля, а на третьей появляются из того же люка сам король/. В первой редакции на первой волне открывался центральный люк, из которого тоже шел красный свет. Маша бояливо и осторожно, встав с кресла, шла по мышиному коридору к огненной яме, в которой готовились к подъему четыре мыши и король, а тени от их голов в увеличенном виде возникали на декорации, изображающей потолок. Увидев нечто страшное, Маша бегом возвращалась в кресло и, объятая страхом, сжималась комочком.

В старой редакции центральный люк открывается только для подъема мышей к началу второй волны. Никакого угрожающего красного света ниоткуда не возникает, а на первой волне начинает расти елка, нарисованная на заднике. Маша в страхе приближается к елке и убегает обратно, но в растущей елке нет ничего таинственного, зловещего, пугающего. Растет эта елка, лишенная объема, в полутьме, и внешний эффект от этого чуда получается весьма скромный. Чей просчет тут — В. Вайнонена или художника С. Вирсаладзе, или обоих, но в итоге слышимое в оркестре — значительнее, тревожнее и интереснее, чем видимое на сцене, так что и в этом случае первая редакция убеждала больше.

Среди изменений в последнем акте хочу разобрать трактовку трех номеров. Первый музыкальный номер последнего акта /№ 10/ представляет собой удивительно светлую, ласковую, почти безмятежную музыку, состоящую по форме из трех частей. Первая часть — изложение основной темы в сравнительно скромной оркестровке /струнные играют тему на фоне аккордов у духовых и волнообразных пассажей у арф/. Вторая часть — повторение этого же материала в более яркой оркестровке со сверкающими пассажами у деревянных инструментов, после чего идет разработка основного мотива. И, наконец, третья часть — вариационное изложение темы в верхних регистрах арф и челесты — наиболее светлая часть, можно сказать, райская музыка, после чего имеется еще небольшое заключение.

В первой редакции весь номер игрался как музыкальный антракт при закрытом занавесе. Слушай и восхищайся гением П. Чайковского! Во второй редакции на втором проведении темы открывается занавес, и на сцене мы видим, как по морю в ореховой скорлупе плывут Маша и Принц. Водная стихия занимает почти половину сцены в высоту и переливается различными красками и блисками. По замыслу В. Вайнонена и С. Вирсаладзе, несколько рядов тюля, изображающего воду, должны все время перемещаться вверх-вниз, а между ними появляются всевозможные рыбы. На премьере зрелище выглядело весьма эффектно, но, на мой взгляд, не было созвучно настрою музыки: слишком много пестроты и беспокойства было в этом море, что не соответствовало устойчиво-однообразной ладово-гармонической основе музыки. После генеральной реконструкции театра /1968—1970/ из-за новой механики стало невозможным поднимать и опускать тюлевые волны, и эффект декорации утратился.

Во время большой заключительной части музыкального номера сцена погружается в темноту для перемены декорации. Эта темнота длится томительно долго, захватывая по времени целых шестнадцать тактов следующего номера /№ 11/, совершенно дис-

гармонируя со звучащей музыкой. Что рисует музыка этого номера? Музыкальное зерно первого раздела представляет собой многократно повторяющийся двутакт, состоящий из ломаных арпеджио у струнных и флейт, которым отвечает витиеватым коротким мотивом фагот. Для флейт Чайковский обозначил прием *frullato*, то есть дрожащий, мерцающий звук. Колорит фантастический! Этот двутакт при повторениях постоянно повышается в tessitura, создавая ощущение возникновения или приближения чего-то нереального, то ли миража, то ли вырастающего на горизонте сказочного царства.

В первой редакции на этой музыке очень медленно поднимался занавес и перед зрителем возникали игрушечная лавка и ее хозяин — красный карлик, дремавший перед прилавком. К сожалению, декорация лавки не отличалась сказочностью, а была выполнена в бытовом плане /большой прилавок, а за ним высоченный шкаф с игрушками на полках/, но медленный подъем занавеса перекликался с характером музыки — «возникла» волшебная лавка, и это было, безусловно, лучше, чем темнота на сцене в спектакле 1954 года.

Второй раздел номера — помпезная музыка, длящаяся тринадцать тактов. В первой редакции на этой музыке дремавший карлик пробуждался, прислушивался и двигался к входу в лавку, после чего жестами приглашал гостей к себе /не лучший вариант перевода музыки в сценическое действие/. Во второй редакции в сплошной темноте в глубине сцены в луче прожектора появляется лодка с сидящими в ней Машей и Принцем. Они выходят из лодки и двигаются к авансцене. В этом варианте помпезность музыки тоже не отражена.

Далее идет раздел *moderato 6/8* — веселая порхающая музыка. В первой редакции решение было очень музыкальное. На сцену быстро выходили радостные Маша и Принц. Маша восторгалась видом игрушек, но игрушки по команде колдуна-карлика оживали и исчезали из рук Маши. Лошадка — уезжала, птичка — улетала... Огорченная Маша обращалась с жалобой к Принцу. Тот утешал ее /музыка в этот момент менялась на новый размер, темп, в ней появлялась новая тема/ и предлагал взять куклу с прилавка, однако кукла снова исчезала, а вместо нее появлялась дьявольская мышь с горящими глазами. Схватив игрушечную саблю, Принц после короткой драки закалывал мышь, а затем, заметив в руках карлика волшебную палочку, которой карлик руководил движениями игрушек, выхватывал у него палочку и предлагал Маше с помощью палочки войти в царство игрушек.

Во второй редакции раздел музыки на 6/8 решен хореографически музыкально, как танец Маши с четырьмя бабочками, но режиссерски этот танец не оправдан. Почему в темном-темном гроте оказались бабочки, к тому же какого-то блекло-серого цвета? И цвет костюмов, и темная сцена с радостно-светлым характером музыки не вяжутся. Затем появляются летучие мыши, которых Принц прогоняет и после этого зовет Машу в царство игрушек.

Перед детскими фанфарами /в нотах имеется ремарка М. Петипа — П. Чайковского: «появляется стол с роскошными яствами»/ декорация меняется в темноте на царство игрушек, и на музыку фанфар включается полный свет. В первой редакции включение света вызывало громкую восторженную реакцию публики. Вся декорация была ослепительно белого цвета /художник Н. Селезнев/. Задник ее и боковые кулисы сделаны из аппликационных узоров или деталей игрушечного пейзажа белого цвета, прикрепленных к тюлевой основе. Эта декорация составляла разительный контраст с декорацией мрачной лавки сиянием своей

Сцена из балета «Щелкунчик»
в постановке Ленинградского
хореографического училища имени А. Я. Вагановой





«Розовый вальс» в исполнении воспитанников Ленинградского хореографического училища имени А. Я. Вагановой.

Фото Д. Куликова

ослепительной белизны, вызывавшей в зрительном зале вздох восхищения.

Во второй редакции декорация игрушечного елочного царства выписана в замечательном красочном сопоставлении /художник С. Вирсаладзе/. Но обилие в нем темных тонов не способствует возникновению у публики того восхищения, которое имело место в первой редакции. В дивертисменте часть номеров поставлена заново /испанский, китайский танцы, трепак/, но эти новшества не имеют существенной разницы в определении уровня их музыкальности, поэтому я опускаю их оценки.

Но о судьбе номера «Детское трио» /на музыку Танца пастушков/ я не могу не сказать. Номер по музыкальной форме трехчастный, в котором средняя часть «отдана» солисту мальчику. По П. Чайковскому весь номер должен идти в одном темпе /как моторный, базирующийся на непрерывной пульсации шестнадцатых/. Так этот номер и исполнялся на премьере в 1934 году и много лет потом, хотя хореография соло мальчика претерпевала изменения. На премьере во второй половине соло исполнялось многократное повторение движения *changement de pied* по диагонали. Но на следующий сезон исполнителя соло заменили. Новый солист /в будущем ведущий солист Ленинградского малого оперного театра В. Тулубьев/ смог не ломая темпа заменить движение *changement de pied* на более виртуозное *entrechat quatre*. Ни Е. Мравинский, ни сменивший его дирижер Е. Дубовской не позволяли коверкать темп номера, а посему все мальчики, танцевавшие уже после Тулубьева, исполняли ту комбинацию движений из вышеназванных, на которую были способны в условиях жесткого темпа. В те годы к требованиям дирижеров относились с большим уважением.

Во время репетиций второй редакции А. Вайнонен захотел обязательно закрепить исполнение движения *entrechat quatre*, а дирижер Б. Хайкин, категорически отказывался /и правильно!/ постепенно замедлять темп, чтобы «ловить» ноги мальчика, не умевшего делать движение в нужном темпе. После долгих споров пришли к компромиссу. Б. Хайкин, скрепя сердце, согласился несколько замедлить темп, но тогда уже полностью всей средней части номера, то есть всего сольного куса мальчика. Теперь и это не соблюдается. Современные репетиторы хотя в этом движении обязательно демонстрируют прыжок мальчика, превращая спектакль в показательный урок, и «наседают» на дирижера с требованиями «не гоните», «подождите», а музыкальную культуру исполнения игнорируют полностью. Так что пастушки П. Чайковского превратились в скалолазов, с пыхтением штурмующих высоту.

Интересная деталь изменена В. Вайноненом в «Вальсе цветов» /«Розовом вальсе»/. В этом номере последнее кульминационное проведение темы дано П. Чайковским в новой тональности /фа мажор, вместо постоянного ре мажора/. Эта праздничная «вздернутость» тональности подготавливается долгой нарастающей секвенцией, подводящей к кульминации.

В первой редакции на этой секвенции, длящейся восемь тактов, В. Вайнонен перегруппировал кордебалет в косую линию от верхней правой кулисы, а на музыке основной темы вдоль линии кордебалета «пролетала» в высоких полетных движениях Маша в костюме принцессы. Она делала пять или шесть *pas de chat*, затем быстро перебежала на правую сторону /а кордебалет в это же время перестраивался в другую косую линию: «правые» бегом спускались вниз, а «левые» поднимались вверх/ и с девятого такта делала четыре перекидных *jeté* назад вдоль линии кордебалета и исчезала в кулисе.

С точки зрения раскрытия музыки хореографией это было

очень хорошо: музыкальная кульминация совпала с хореографической. Но с точки зрения логики развития сценического действия вызывало некоторое недоумение — почему вдруг принцесса Маша появилась одна, без своего Принца? Вместе они появлялись на сцене уже после Вальса, и выглядело это несколько неоправданно.

Во второй редакции В. Вайнонен отобрал у балерины этот эффектный выход. Он перегруппировал кордебалет в две перпендикулярные косые линии и выпускал вдоль них четырех корифеек в прыжковых движениях, по две с каждой стороны. Хореографическая кульминация потускнела, но логика сценического действия выиграла.

И, наконец, *pas de deux*. Музыка его первого номера построена на постоянной смене ладов — мажорного и минорного, причем, вследствие того, что средний раздел почти целиком построен на миноре с секвенционными «метаниями», подводящими к минорной кульминации, весь номер приобретает трагический оттенок, и только в заключительных тактах мажорная тональность утверждает некое оптимистическое окончание /«оптимистическую надежду»/ всего эмоционального настроения музыки. Основная тема построена на простейшем гаммообразном движении, но когда эта гамма исполняется в медленном темпе, как величественная поступь, в характере обозначения П. Чайковского *maestoso*, то и она, и весь номер приобретают очень значимый масштабный характер, учитывая еще и оркестровые краски.

Именно так трактовали эту музыку и Е. Мравинский и Б. Хайкин, в отличие от ряда других дирижеров, исполняющих этот номер в более подвижном темпе, отчего обозначение *maestoso* уже нивелируется, а величественная поступь гаммообразной темы превращается в легковесный променад. Фактически темп Е. Мравинского и Б. Хайкина укладывался в понятие адажио /имею в виду музыкальный термин/.

В. Вайнонен интуитивно правильно почувствовал масштабность этой музыки и поставил адажио для сольной пары и четырех кавалеров, что позволило насытить хореографию большим количеством разнообразных групп и поддержек. Адажио получилось монументальным и эффектным.

К сожалению, среди критиков нашлись такие, которые обвинили В. Вайнонена в формализме из-за участия четырех кавалеров в танцевальном номере, что, очевидно, и побудило балетмейстера переставить в дальнейшем номер на двоих. И вот тут начались злоключения с музыкой *pas de deux*. Двое танцовщиков часто физически не выдерживали этого номера, в результате чего начались очень скверные сокращения музыки. В одних вариантах вырезали кульминационное проведение темы в адажио /Новосибирск/, в других «выбросили» в вариации Маши всю среднюю часть /Ленинград/, притом, что заключительная часть вариации *presto* /туры по кругу/, была сокращена в первой редакции в Ленинграде, после нескольких премьерных спектаклей.

Не знаю, как было в других театрах, где В. Вайнонен ставил «Щелкунчика», но предполагаю, что сокращения были. Тем не менее я видел спектакль В. Вайнонена /вторую редакцию/ в Будапеште, и там никаких сокращений в *pas de deux* не было.

В Ленинграде, в шестидесятых годах, спектакль «Щелкунчик» стал исполняться силами учеников хореографического училища, причем номер *pas de deux* предстал в смешанной редакции. Адажио идет в первой редакции /с четырьмя кавалерами/, а остальные номера во второй редакции. Надо сказать, что у В. Вайнонена в первой редакции четверка кавалеров, помимо адажио, закономерно принимала участие и в коде, поскольку *pas de deux* трансформировалось по хореографической форме в *pas d'action*. Им было отдано восемнадцать тактов музыки после сольного куса Принца, на протяжении которых они, выстроившись в одну линию, делали попарно одновременно в разные стороны шесть раз *sissonne ouverte*, а затем, исполнив два пируэта с падением на колени, отступали назад, уступая место Маше и Принцу.

На последних тактах коды они вновь спускались вниз и исполнили позадиди ведущей пары пируэты с падением на колени на последний аккорд коды...

Вот таков перечень изменений, внесенных во вторую редакцию балета. Допускаю, что найдутся люди, помнящие первую редакцию, которые будут утверждать что вторая редакция спектакля лучше, интереснее, однако такая оценка может возникнуть только вне серьезного анализа сопоставления действия на сцене и музыки.

Юрий ГАМАЛЕЙ

...ИЗ ПОСЛЕДНИХ МОГИКАН

Ушла из жизни Грет Палукка /1902—1993/, замечательная немецкая артистка, одна из тех, кто способствовал становлению того направления в хореографии XX века, какое мы называем «свободный» или «выразительный» танец. Своим искусством Палукка оказала большое влияние на современников — танцовщиков, балетмейстеров, а также на режиссеров драматической сцены, пантомим. В Дрезден на летние семинары, которыми руководила Палукка, съезжались заниматься гости из Западной Европы, Азии, Латинской Америки.

Грет Палукка родилась в Мюнхене в семье аптекаря. Среди ее предков были греки и венгры. Возможно, что от них она унаследовала бурный темперамент и страсть к насыщенным динамикой движениям, что, по ее воспоминаниям, проявилось уже в детстве. «Жизнь и танец для меня неотделимы», — скажет она впоследствии.

Еще в школьные годы она стала брать уроки танца, однако занятия не принесли Палукке, по ее словам, удовлетворения. Штампы и бездушные балетной техники, царившие на уроках классической хореографии, лишавшей ее живого дыхания, вызвали глубокое разочарование. Палукка переживала мучительный душевный разлад из-за невозможности реализовать свои идеальные представления об искусстве танца с тем, чему ее учили.

Но встреча в 1920 году с выдающимся художником танца Мари Вигман перевернула ее судьбу. «Трудно передать новому поколению, чем была для нас в те годы Вигман», — вспоминает Палукка. Со своей стороны, Мари Вигман увидела в Палукке артистку, близкую ей по духу и, по ее мнению, «обладающую потрясающим темпераментом и изумительной способностью к прыж-



Танцует Грет Палукка

кам, которые вряд ли у кого-либо еще удастся наблюдать». Грет Палукка стала одной из любимых учениц Мари Вигман. Но тем не менее уже в 1923 году Палукка покидает ансамбль Вигман: «Мы пошли разными путями, но осталась общая цель... Танец должен быть пластическим выражением глубоких человеческих переживаний».

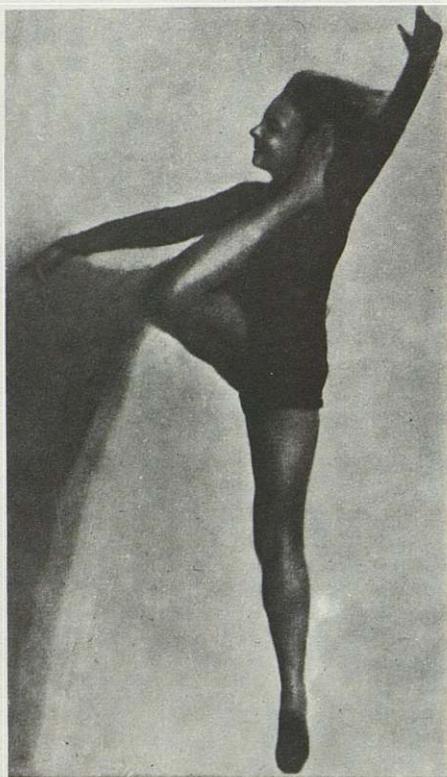
В 1924 году Палукка выступает с первым сольным концертом. Она становится автором и исполнителем собственных танцевальных сюит. Ее искусство было оптимистическим, жизнеутверждающим, гуманисти-

ческим, радостным. Отказавшись от условных одеяний, типичных для коллег-артистов, она выходила на концертную эстраду в costume, напоминавшем по линиям и покрою платье современной для того времени молодежной моды. В ее танцах часто возникал образ маленького борца, задорного и решительного, такого берлинского гамена, независимого и гордого, смело вступающего в бой с несправедливостью и обманом. Мальчишески стройная фигура артистки излучала такую взрывную энергию, что, казалось, она разрушит любую преграду. Стремитель-



Кандинский восхищались способностью Палукки создавать впечатляющие пространственные композиции, которые отличались графической точностью масштабных линий и предельной простотой движений. Василий Кандинский запечатлел некоторые пластические элементы ее танца в серии графических рисунков, и они дают представление о характере исполнительской манеры Грет Палукки.

Поразительное мастерство владения телом, искусная «техника» танца



ная динамика ее движений, крупные размашистые и вместе с тем очень пластичные позы и па, необычайно высокие прыжки, охватывающие как бы все пространство сцены...

Особенность танца заключалась не в «иллюстрации» музыки, не в передаче «содержания» ткани музыкального произведения, а в выражении эмоций, которые испытывала танцовщица под воздействием данной музыки. Танец вызывал у зрителей определенный душевный настрой, близкий жизнерадостному мироощущению артистки. Сохранилось много свидетельств того, как реагировали зрители на выступления Палукки: «Когда ее видишь на сцене, то начинаешь понимать не только как прекрасна Палукка, но и как прекрасна жизнь», «никакая другая танцовщица не обладает таким даром вызывать чувство радости посредством одних только движений, как эта...»

Ей были близки устремления художников-авангардистов, группировавшихся вокруг института «Баухауз», где между двумя мировыми войнами создавалось в искусстве новое направление. Его представители стремились в своих произведениях к лаконичным, рациональным, четким и ясным формам. Участвовавшие в работах «Баухауза» скульптор, дизайнер и фотомастер Ласло Мохой-Надь, живописец Василий

на грани акробатики никогда не становились у артистки самоцелью. Для нее танцовщик — человек, глубоко ощущающий то, что радует или беспокоит его аудиторию; человек интеллектуальный, разносторонне образованный, интересующийся всем новым, что создается в литературе, театре, кино и телевидении. И начав заниматься педагогической деятельностью, Палукка старалась подчинить воспитание будущих танцовщиков именно этим целям.

В школе Палукки большое внимание обращалось на нравственную сторону становления артиста. Грет Палукка говорила, что видит свою задачу в том, чтобы растить художников-мыслителей. Напомним, что из ее школы вышло немало самобытных исполнителей, хореографов, режиссеров.

Был ли жизненный и творческий путь Грет Палукки безоблачным? Конечно, нет. В годы гитлеризма она испытала страдания, которые выпали на долю тех, кто не пожелал сотрудничать с нацистами — ее допрашивали в гестапо, запрещали выступления, закрыли ее школу. В конце войны после страшной бомбежки Дрездена американской авиацией, превратившей город в сплошные руины, город, который называли «Афинами на Эльбе», Палукка лишилась всего: погребло ценное собрание книг, костюмов, нот. Но она мужественно начала все сначала.

Она снова танцевала, снова создавая программы. Гонорары за свои концерты первых послевоенных лет она отдавала на восстановление своей школы в Дрездене. Она расположена в красивом особняке, имеет уютные классы, зал для выступлений. К школе примыкает здание интерната для учащихся. Она — замечательный памятник выдающейся артистке и педагогу Грет Палукке.

Иля НОВОДВОРСКАЯ,
кандидат искусствоведения.



«КРАСНЫЙ МАК» В НЬЮ-ЙОРКЕ

Известная европейская труппа «Русский балет Монте-Карло», которая с 1939 года находилась в Нью-Йорке, в 1943 году показала премьеру-постановку балета Р. Глиэра «Красный мак». Ее подготовил хореограф Игорь Швецов. Он, получив балетное образование в Ленинграде, работал с 1926 года на Украине, затем в Китае. Известно, что «Красный мак», начиная с 1927 года, шел на харьковской сцене, затем — в Киеве и Одессе, так что Швецов, несомненно, видел этот спектакль, возможно, даже участвовал в нем. Как сообщала программа американского спектакля в сезоне 1943 — 1944 годов, «после нашествия нацистов на Россию, у хореографа, в свое время выступавшего в этом балете..., возникла идея создать спектакль, который явился бы данью уважения Объединенным нациям». ¹ В буклете 1946 года тоже говорится, что «Красный мак» поставлен «в знак уважения к великому подвигу России в прошлой войне».

Однако Игорь Швецов, по его собственному признанию, «не счел возможным ничего сохранить от оригинальной редакции». ² Во-первых, американский зритель не привык к многоактным балетам, поэтому «Красный мак» был сокращен до трех коротких картин, составляющих вместе один акт, и шел он в один вечер с двумя другими балетами. Во-вторых, сохранив в общих чертах романтическую линию сюжета, хореограф придал балету совсем иной политический смысл, соотнес его с международной ситуацией. Письма Игоря Швецова к Глиэру, программа балета и многочисленные рецензии в американских и канадских газетах дают некоторые представления о спектакле.

Балет открывался прологом, где с помощью теней изображалось «героическое сопротивление Китая агрессору» /программа спектакля/. Первый акт разворачивался в баре китайского портового города, хозяином которого был японец, выступавший в роли злодея /не следует забывать, что Соединенные Штаты Америки находились тогда в состоянии войны с Японией и

Пирл-Харбор был еще у всех на памяти/. ³ Эта картина «шла под музыку сцены в ресторане и нескольких коротких добавлений из дальнейших сцен». ⁴ Здесь исполнялись танец на блюде и танец с лентой, в советских редакциях обычно шедших в третьем акте. Хореограф, которому принадлежало и переработанное либретто, ввел мелодию «Яблочка» при появлении и уходе советского моряка. С этим моряком /который, кстати, был понижен в ранге и уже не именовался Капитаном, но зато стал танцующим персонажем/ познакомилась китайская танцовщица Тао Хоа, развлекавшая посетителей бара, и влюблялась в него. После ухода советского моряка звучала музыка «Танца с чашей». «Но этот танец изображал иное. Он изображал ее страдания, ее старание вырваться из-под гнета владыка кабака». Ревнивый японец угрожал девушке. Однако появившиеся на последние аккорды музыки американский и английский моряки защитили ее и швыряли японца на землю.

Вторая картина изображала сон Тао Хоа. «Музыка курения опиума и часть музыки заговора, переходящая опять в музыку курения. Потом шел полет фениксов, Adagio фениксов и Тао Хоа и заканчивался эпизод опять-таки музыкой курения, которая кончалась тишиной и спокойствием». Во сне Тао Хоа являлись злодей-японец, с одной стороны, и три друга-моряка, с другой. Она пыталась бежать к морякам, но три феникса, как хищные птицы, кружили вокруг, преграждая путь, увлекая ее прочь.

В третьей картине был показан порт в момент, когда советский корабль готовится к отплытию. Швецов дал следующие пояснения, касающиеся музыки: «Вступление — часть победного марша /танца/ кули. На последней приблизительно трети танца кули занавес поднимался ... По клавиру ... все переходило в танец интернациональных матросов, после чего был вставлен мотив Тао Хоа и это вливалось в «Яблочко». Свисток, отход моряков /по клавиру/, вставка для

финальной сцены, которая переходила в апофеоз, как у Вас было написано».

Сценическое действие развивалось следующим образом. Сначала шли танцы матросов разной национальности с соло для трех друзей и Тао Хоа. Помимо пляски советских моряков, которую отмечает большинство рецензентов, как высшую точку спектакля, здесь были и номера джазового характера /dancing of the honky-tonk, jitterbug and jive varieties/ для характеристики, в частности, американского матроса. Когда советские матросы поднимались на корабль, Тао Хоа устремлялась за русским моряком, который нежно с ней прощался и уходил. Но тут появлялся японец и в ярости сбрасывал Тао Хоа с трапа. Возмущенная толпа кидалась на японца и затаптывала его насмерть. В финале Тао Хоа /по-видимому, оставшаяся живой/ прижимала к груди цветок красного мака — дар ее русского друга.

Швецов писал Глиэру о большом зрительском успехе «Красного мака». Это подтверждают рецензии и анонсы, где речь идет о замене или включении в репертуар дополнительного представления этого балета «по просьбе зрителей». Картина несколько напоминает ту, что сложилась в конце 1920-х годов в связи с появлением «Красного мака» в Москве и других городах. Широкая публика принимала балет на-ура. При этом привлекали ее не столько художественные достоинства, сколько мелодраматизм, эффектная зрелищность, экзотика, эстрадность спектакля. Но в этой красочной, и, прямо скажем, не блещущей высоким вкусом оболочке, подавались также созвучные современности идеи солидарности трудящихся в борьбе с врагами — империалистами и колонизаторами. Московский «Красный мак» 1927 года, затем ленинградский спектакль 1929 года содержал и важные для будущего хореографические находки.

Американская редакция тоже служила провозглашению актуального лозунга, утверждая единство союзни-

ков во второй мировой войне, и то, что, согласно формулировке Джона Мартина, «Россия, Великобритания и Америка спасут Китай от японцев». ⁶ Мартин добавлял, что «балет» современен, откликается на сиюминутные проблемы, но, как можно догадаться, достаточно наивен. ⁷ Примерно так же определила содержание спектакля английская коммунистическая газета «Дейли Уоркер»: «Его идея, конечно, это единство четырех великих наций перед лицом японского хищника, хотя политические аналогии не стоит проводить слишком далеко». ⁸

Во время гастролей труппы в Монреале в феврале 1944 года был дан торжественный спектакль в пользу канадского Фонда помощи Советскому Союзу, где был показан «Красный мак». В украшенном флагами союзников зале присутствовали прибывшие специальным поездом из Оттавы генерал-губернатор, его жена принцесса Алиса и послы союзных держав. Игорь Швецов, присутствовавший на представлении, писал Глиэру, что «чувствовалась такая приязнь и искренность по поводу этого спектакля».

Большинство рецензентов в США и

Канаде хвалили актеров — Александру Данилову, трогательно передававшую страдания Тао Хоа и с присутствием ей блеском исполнявшую классические танцы, Фредерика Франклина в роли советского моряка и всю группу танцовщиков в пляске русских матросов, а также Джеймса Старбака и Херберта Блисса в ролях американца и англичанина, Игоря Юшкевича, который исполнял танец с лентой, и Рутанну Борис, которая танцевала на золотом блюде. В большинстве случаев положительной оценки удостоились декорации и костюмы Бориса Аронсона. Музыка Рейнгольда Глиэра /в обработке Алфреда Кона/ судя по всему, пришлась по вкусу актерам: на программе спектакля, подаренной Глиэру, где все они расписались, постоянно встречаются заверения, что им доставляло особое удовольствие танцевать эту музыку. Что же касается критиков, то, привыкшие к музыке Игоря Стравинского, Сергея Прокофьева и многих классиков, постоянно звучащей на балетной сцене США, они были достаточно осторожны в оценках. Мало кто хвалил и Швецова, который по справедливости числился в хореографах

далеко не первого ранга. В целом наиболее серьезные обозреватели, такие, как Джон Мартин и Эдвин Денби, дали ясно понять, что «Красный мак» нельзя рассматривать как художественное явление большой значимости.

В то же время Эдвин Денби, человек, обладавший исключительным даром видеть танец и улавливать прежде всего его стилистические особенности, нашел для себя любопытное и в «Красном маке». Денби, по-видимому, особенно интересовался совсем неизвестным в Америке в это время советский балет, потому что он пользовался любой возможностью /появление фильма с отрывками из «Пламени Парижа», выпуск журнала «Данс Индекс» в июне 1944 года, посвященного советскому балету, позднее первые гастролы советских артистов/, чтобы поразмышлять о виденном. Одна из интересных его статей посвящена, например, танцевальной манере Галины Улановой, впервые увиденной им в 1951 году в составе концертной группы. Рецензируя «Красный мак» в постановке «Русского балета Монте-Карло» в 1944 году, Денби писал о том, какие черты советской хореографии проявились, по его предположению, в танцах этого спектакля. «Лучшие номера, — соло русского моряка, сочиненное для Фредерика Франклина, и массовый танец русских моряков, исполненный им в сопровождении ансамбля ... интересны еще и тем, что, по-видимому, отражают одну из особенностей нового советского балета — то разнообразие, которое отличает построение его характерных танцев /сольных и групповых/, благодаря чему номер напоминает импровизацию и особенно групповую импровизацию. Изысканная форма здесь подменяется радостным порывом». ¹⁰

В матросском танце «Красного мака» Игорь Швецов, судя по всему, действительно воспроизвел виденное в советских постановках. Рецензенты пишут о «силе и веселье», о «духе соревнования, который, все нарастая, достигает в конце апогея»! ¹¹ Те же качества присутствовали и в советских постановках 1920-х годов. И благодаря им, в первую очередь, спектакль этот, в целом противостоящий исканиям хореографических новаторов, оказался обращенным не только назад, но и вперед, предвосхищая народные героические пляски балетов 1930-х годов.

В американском спектакле тоже зажигательные мужские пляски третьей картины отвечали потребностям национальной хореографии, той, что нашла наиболее полное выражение в созданном годом ранее балете «Родео», как и в ряде «музиклов» 1940-х годов. Только в американском балете эта линия не стала в дальнейшем ведущей, уступив место иным тенденциям.

Елизавета СУРИЦ

Наталья Красовская и Михаил Качаров в спектакле «Красный мак»



¹ Rencontre avec Schwezoff. «La Presse» (Montréal), 16 février 1944 ЦГАЛИ, ф. 2085, оп. 1, ед. хр. 1043, л. 7.

² ЦГАЛИ, ф. 2085, оп. 1, ед. хр. 1043, л. 7.

³ В буклете 1946 года помещена фотография (она воспроизводится редакцией): рядом с огромной китайской курильницей Натали Красовская в китайском костюме и гриме опустилась на колени и испуганно отшатнулась от замахнувшегося на нее господина в белом смокинге и белом галстуке-бабочке. По-видимому, это хозяин бара в исполнении Мишеля Качарова.

⁴ Эта и все последующие цитаты и пояснения, касающиеся музыки, взяты из письма И. Швецова (ЦГАЛИ, ф. 2085, оп. 1, ед. хр. 1043, лл. 52—53).

⁵ Chapman, John Soviet Novelty by Monte-Carlo. «Daily News», April 11, 1944, ЦГАЛИ, ф. 2085, оп. 1, ед. хр. 1043, вырезка 16.

⁶ Martin, John. 2 ballet groups in rival openings «The New York Times», April 10, 1944. ЦГАЛИ, ф. 2085, оп. 1, ед. хр. 1043, вырезка 14.

⁷ Там же.

⁸ The Ballet Russe «Daily Worker», April, 12, 1944.

⁹ Письмо Р. М. Глиэру от 26 апреля 1944. ЦГАЛИ, ф. 2085, оп. 1, ед. хр. 1043, л. 4.

¹⁰ Денбы, Еддын. Тхе Данце. Ней Хералд Трибуне», April 10, 1944, ЦГАЛИ, ф. 2085, оп. 1, ед. хр. 1043, вырезка 31.

¹¹ Frankenstein, Alfred. Monte-Carlo Ballet Russe opens season. «San Francisco chronicle», November 18, 1943, ЦГАЛИ, ф. 2085, оп. 1, ед. хр. 1043, вырезка 42.



ИЗ ПИСЬМА БАЛЕТМЕЙСТЕРА ИГОРЯ ШВЕЦОВА КОМПОЗИТОРУ РЕЙНГОЛЬДУ ГЛИЭРУ

26 апреля 1944 года. Нью-Йорк

Глубокоуважаемый Рейнгольд Морицевич!

Хочу описать Вам путешествие «Красного мака» по Соединенным Штатам Америки.

Либретто, как Вы увидите из программы, мне пришлось переработать, и соответственно ему и музыку.

По вечерам и иногда ночами моя пианистка Нина Степановна Кузнецова и я слушали и разбирались в музыке, стараясь найти наиболее удачные соединения, стараясь удержать характер действия, музыки и действующих лиц.

После довольно продолжительной работы я решил приступить к постановке, и музыкальная обработка была дана в руки Артуру Коену.

Я не сомневался в публичном успехе балета, но был уверен в разности линий прессы. Иначе и не могло быть ввиду разности политических течений и настроений.

Могу Вас уверить, что публика не только Нью-Йорка, но по всей Америке, которая видела «Красный мак», приняла его с искренним восторгом, а его успех обеспечен и на сле-

дующую поездку балета по Соединенным Штатам.

В Сан-Франциско во время первого представления, к концу балета, публика поднялась с мест и устроила оглушительную овацию вплоть до последней ноты /.../.

За последние годы балет сделался очень популярным в этой стране, и должное надо отдать русским. Они, несмотря на довольно тяжелую борьбу, заставили американцев понимать, ценить и любить балет.

В Монреале /Канада/ был дан торжественный спектакль в пользу Советского Союза.

Специальный поезд привез генерал-губернатора лорда Атлона и жену принцессу Алису и представителей всех союзных посольств из Оттавы.

Театр был разукрашен флагами союзных держав, и уже за два месяца нельзя было достать билетов, несмотря на очень высокие цены.

Главным балетом этого вечера был «Красный мак». Мне пришлось выехать из Нью-Йорка к этому дню, и я рад был присутствовать на этом торжестве, т. к. действительно чувствовалась такая приязнь и искренность по поводу этого спектакля.

Лорд Атлон, принцесса Алиса и американский посол после спектакля выразили мне их восторг.

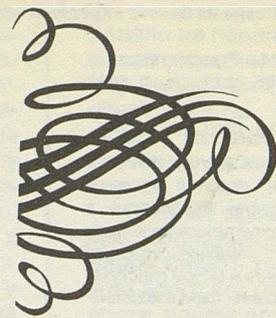
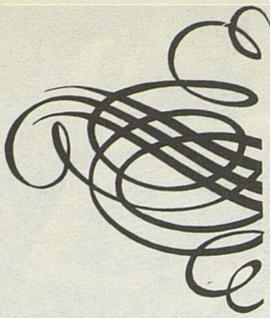
Я рад был, что, несмотря на всякие осложнения, мне удалось выполнить и поставить задуманное.

Посылая Вам программу, подписанную артистами балета, и несколько вырезок из американских газет, я надеюсь, они будут для вас интересны.

Шлю сердечный привет и наилучшие пожелания, чтоб эта зверская война, принесшая столько гибели и горя человечеству и в особенности героям этой войны — русским, окончилась полным и скорым истреблением врага.

Уважающий Вас

Игорь ШВЕЦОВ



ЗАБЫТАЯ СТРАНИЦА

«Второму по счету, а без счета первому прекрасному «Иосифу» от Касьяна Ярославича. 1928 г. Харьков» — слова, начертанные на титульном листе клавира балета С. Василенко «Иосиф Прекрасный», посвящены танцовщику Борису Владимировичу Плетневу. Не сохранилось никаких статей о спектакле, ушли из жизни его участники, но что может быть ярче и красноречивее слов самого Голейзовского, с такой ясностью и точностью воспроизводящих редчайшую духовную близость, творческое понимание двух художников — балетмейстера и танцовщика. К сожалению, имя Бориса Владимировича Плетнева сейчас известно очень немногим. Не найдете Вы его фамилии и в энциклопедии «Балет». А ведь он был ярким танцовщиком, автором балетных либретто. Знавшие его лично вспоминают о нем как о незаурядном человеке, влюбленном в искусство танца и оказавшем огромное влияние на деятелей хореографического искусства тех лет.

В этой статье мы предлагаем нашим читателям воспоминания тех, кто знал Бориса Владимировича, работал с ним, встречался, тех, кто испытывал на себе обаяние яркой личности Плетнева.

оставил заметный след, проявив себя талантливо во многих направлениях. Бесконечно влюбленный в искусство, а в искусство балета особенно, он обладал неисчерпаемой фантазией, глубоким образным мышлением, огромным темпераментом, а главное — в нем жил неугасимый огонь творчества.

Борис Владимирович получил хореографическое образование в студии М. Мордкина, талант которого сыграл огромную роль в его формировании как художника. С детских лет Борис Владимирович бывал на всех спектаклях Большого театра, видел и знал всех балерин и танцовщиков того времени, восхищался творчеством М. Мордкина, Е. Гельцер, С. Федоровой. Был потрясен, увидев М. Ермолову, Ф. Шаляпина, позднее — Г. Уланову.

Из студии М. Мордкина Плетнев поступил в камерный балет К. Голейзовского, где участвовал во всем репертуаре этого мастера. Какое-то время был артистом Камерного театра, руководимого А. Таировым. Он работал в Тифлисе, в местном театре

оперы и балета с М. Мордкиным, в Харьковском театре оперы и балета с М. Моисеевым, Н. Форреггером, с К. Голейзовским, выступал в коллективе, руководимом В. Кригер в Москве.

О Борисе Плетневе как танцовщике мне много рассказывали с большим уважением такие мастера балета, как К. Голейзовский, А. Мессерер, А. Руденко и другие.

Борис Владимирович Плетнев обладал великолепными данными для танца, легкостью и стремительностью птицы, огненным темпераментом и красотой Адониса. Как танцовщика его стесняли каноны классического танца, его влекли неисчерпаемые возможности пластической выразительности человеческого тела, способного передать глубокие эмоциональные движения

души человека. Творческий диапазон его был очень обширен — от па де трау в «Лебедином озере», Бирбанто в «Корсаре» до Иосифа Прекрасного в одноименном балете, до концертных номеров, например таких, как «Нищий».

Кончив танцевать, Борис Владимирович стал главным режиссером Театра оперетты в Москве, затем работал в Театре теней... Он не мог жить без балета. Бесконечно влюбленный в творчество Г. Улановой, пишет специально для нее либретто балета «Жанна д'Арк», который в силу разных причин Галине Сергеевне станцевать не удалось. Сочинял сценарии и для других балетов. Его перу принадлежит немало статей, посвященных балетному искусству.

До конца дней своих Борис



Борис Плетнев исполняет концертный номер «Итальянский нищий»

Олег РАЧКОВСКИЙ:

«Борис Владимирович Плетнев — личность совершенно незаурядная, и в искусстве балета он

Владимирович следил за балетной жизнью Москвы. Невероятно интересно было беседовать с ним. К Плетневу приходили балетмейстеры, балерины, танцовщики, критики, композиторы, художники, и для всех находилось нужное слово или совет, он был бесконечно добр».

Вера ВАСИЛЬЕВА,
заслуженная артистка России:

«С Борисом Владимировичем Плетневым я познакомилась где-то в самом начале тридцатых годов. Он вместе с Виктором Мариусовичем Петипа пришел в гости к Касьяну Ярославичу. Касьян Ярославич показывал им книги и гравюры, приобретенные им в Петрограде. За последнее время он в связи с работой в Мюзик-холле часто туда ездил и ему удавалось купить там редкие экземпляры. Очевидно, Виктор Мариусович и Боря тоже этим интересовались, и они долго у нас пробыли, оживленно беседуя. Касьян Ярославич очень любил Борю, много с ним работал в Харькове, где Боря танцевал в его балетах «Иосиф Прекрасный» и «В солнечных лучах». Его партнершей в этих спектаклях была Валентина Дуленко. А потом вызвал его на работу в Москву, когда ставил в труппе Викторины Кригер программу из трех отделений «Листиана», танцы из «Кармен» и «Деревню» /на музыку Б. Бера/.

К сожалению, мне не удалось его видеть танцующим, но знаю, что Касьян Ярославич с удовольствием с ним работал.

Боря был удивительно добрый, отзывчивый, высоко интеллигентный и образованный человек, интересный собеседник и очень любил Касьяна Ярославича. Они были большие друзья и единомышленники в искусстве».

Михаил ЛАВРОВСКИЙ,
народный артист СССР:

«Есть люди, волею судьбы обойденные громкой славой, высокими наградами, как бы оставшиеся в тени и не взлетевшие на гребень волны. Между тем это были истинно талантливые люди, многие из которых оказали ни с чем не сравнимое влияние на развитие искусства. И хотя такие люди не имеют широкого официального признания, их знает и ценит театральная среда.

Я привел бы сравнение с пирамидой. Ее сверкающая на солнце вершина рухнет, если убрать фундамент, основание.

**Касьян Ярославич
Голейзовский с участниками
постановки «Иосиф
Прекрасный» на
харьковской сцене —
Валентиной Дуленко
и Борисом Плетневым.**

На мой взгляд, к таким людям принадлежал и Борис Владимирович Плетнев. Он был подлинным профессионалом балетного искусства, настоящим художником, художником большого и бескорыстного таланта. Преданный служитель искусства, Плетнев беззаветно любил театр и сцену.

Жизнь свела его со многими выдающимися людьми, среди них такие, как Михаил Мордкин и Касьян Голейзовский.

Касьян Ярославич уж если кого-то поднимал на щит, то можно было быть уверенным, что речь идет об истинно талантливом и заслуженном; он не ошибался. Голейзовский сразу определял великих артистов, предсказывая звездную судьбу многих из них.

Прекрасные слова Голейзовского на клавише «Иосифа Прекрасного», посвященные Борису Владимировичу, говорят о многом.

Судьба отнеслась к Борису Владимировичу Плетневу неласково. Но несмотря ни на что, он сохранял теплоту души. Плетнев часто посещал наш дом, и мне доводилось бывать у него. Он и его подруга жизни Инна Терехова были скромные, но щедрые души люди, открытые каждому. Я мог бы сказать, что все существо Бориса Владимировича без остатка принадлежало миру искусства.

В каждом, кто так или иначе был связан с Борисом Владимировичем, живет частичка его души, его добра и таланта.

Без таких людей, как Борис Владимирович, театр духовно и профессионально обнищал бы».

Алексей ЧИЧИНАДЗЕ,
заслуженный деятель
искусств России:

«В далекие довоенные годы в Москве часто можно было увидеть афиши «Вечер балета», где значились фамилии солистов Большого театра и артистов Мосэстрады и среди них — Бориса Плетнева и его партнерши Инны Тереховой. Я всегда старался попасть на эти концерты, и они ярко запомнились мне. Прошли годы... Будучи солистом балета и балетмейстером Московского музыкального театра



имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, я имел счастье близко познакомиться с Борисом Владимировичем Плетневым, который тесно сотрудничал с нашей балетной труппой в качестве либреттиста. В содружестве с Владимиром Бурмейстером Борис Плетнев создал либретто балета «Жанна д'Арк», музыку которого написал Николай Пейко. Предполагалось, что в этом балете главную роль будет исполнять великая актриса русского балета Галина Уланова, партнером которой назначили меня. Тогда /1957/ я ближе узнал Б. Плетнева, его эстетические взгляды на хореографию и режиссуру балета. Думаю, что не ошибусь, если скажу, что Борис Владимирович жил искусством и для искусства. Он был вне конъюнктур и «мод». Его основное эстетическое воззрение опиралось на яркость эмоций и остроту сюжетного развития фабулы. Его взгляд на исполнение того или иного артиста был прежде всего точным и профессиональным, основывался на духовности,

осмысленности и строгости средств. Недаром для него эталоном правды на балетной сцене всегда было искусство Галины Улановой. Позже работая над балетом Прокофьева «Золушка», которая во многом отличалась от идущих в Москве и Петербурге спектаклей, я часто прислушивался к советам Бориса Владимировича, особенно по части расширения и углубления характеров основных действующих лиц, обогащению эпизодов мужского танца — созданию образа танцующего отца Золушки, трактовки характера Мачехи, Короля и т. д. Борис Владимирович восторженно принял мою версию конца второго акта, где принц не узнает в нищенке свою возлюбленную, чем создается высокий драматизм эпизода, столь ярко выраженный в музыке Прокофьева. Я благодарен памяти этого человека за его бескорыстность, честность и преданность искусству русского балета, в котором он хотел видеть глубокое содержание, яркие эмоции, гуманность идей.

Из библиотеки
ЖУРНАЛА
БАЛЕТ

ЕКАТЕРИНА БЕЛОВА

ДРАМБАЛЕТ:
СТУДИЯ-
МАСТЕРСКАЯ-
ТЕАТР-
АНСАМБЛЬ

ФРАГМЕНТЫ ИЗ КНИГИ

Объединение «Драматический балет» зародилось в 1918 году в Москве в недрах частной студии Михаила Мордкина, располагавшейся на Петровке, в доме 15. Асаф Мессерер, получивший здесь первые профессиональные уроки, вспоминал, что на занятиях многие старые классические спектакли Большого театра с их архаичными сюжетами, чрезмерным обилием неоправданных условных жестов, непонятных новому зрителю, подвергались жестокой критике студийцев. «Особенно агрессивно, — писал он, — ополчалась против них Нина Семеновна Гремина. Все обращались к ней по имени-отчеству, потому что она была самая старшая. Умная, независимая, она могла убедить других в том, что считала непреложным. К тому же она была женой композитора и заведующего музыкальной частью Первой студии Художественного театра Николая Николаевича Рахманова, что придавало ее мнению особый вес. Гремина находилась под сильным влиянием реалистических исканий Художественного театра. Она признавала права действительного танца, но драма, пожалуй, была для нее мерилем балетного спектакля. Танцу, говорила она, необходимы правдоподобие сценического поведения, смысловая оправданность и жизненная достоверность. В студии Гремина была своеобразным теоретиком. Она создала так называемую инициативную группу Драматического балета, куда вошли те, кто разделял ее эстетическую программу».^{1/}

В «инициативную группу» молодых балетных «протестантов», поставивших своей целью искание новых форм современного хореографического искусства, вошло шестнадцать человек, занимавшихся в студии Мордкина: М. Воронько, Т. Глебова, А. Гиршган /Оленев/, Н. Гремина, Л. Лебедева, В. Малкина, А. Мессерер, Ю. Подгурская, Р. Потольская, К. Сальникова, Н. Хмелева, О. Чаплыгина, Л. Наврузова /пианистка/, Н. Тихонова /пианистка/, Н. Рахманов /композитор/, М. Тихомиров /художник/.

Критически относясь к ряду приемов классического балета, но не отвергая его основных законов, к принципам построения спектаклей, основанных, по их мнению, только на внешней красивости, «инициативная группа» стала искать в хореографическом действии смысловое и эмоциональное оправдание, полагая, что танец и пластика сами по себе еще не могут стать основой театрального зрелища. Свою программу «инициативная группа», возглавляемая Н. Греминой и Н. Рахмановым, выразила в своеобразном манифесте, на котором строилась вся дальнейшая работа студии «Драмбалет»: «Элементы хореографии должны служить одним из средств для воплощения драматической темы, причем хореографическая форма должна быть подчинена ей. Только тесное содружество автора, композитора, драматического режиссера-постановщика, балетмейстера и актера-танцовщика могут привести к полному раскрытию драматической темы. Новые приемы танцевальной техники и актерского мастерства /по принципам школы МХТ/ должны вывить не только внешнюю танцевальность сюжета, но и его идеологическое содержание, характерность образа и быта. Взаимоотношения действующих лиц, их характеры, мысли, чувства, отношение к теме — все это, заключенное в строгую хореографическую форму, должно было найти свое воплощение в Драматическом балете».^{2/}

Уже на самой ранней стадии своего существования «инициативная группа» Драмбалета не ограничилась только критикой старых приемов классического балета и декларацией собственной программы, а попыталась реализовать на практике провозглашенные ею принципы.

Педагогическая работа над «куском» /танцевальным отрывком, выражающим определенный сюжет или настроение/ завершилась рядом небольших хореографических эскизов, показанных в помещении студии Мордкина в начале 1919 года. Все члены «инициативной группы» принимали участие и в постановке, и в исполнении, и в оформлении этих миниатюр. Незамысловатое декорационное решение программы строилось на приемах походного, передвижного театра. Художник М. Тихомиров сам сделал несколько портативных ширм, которые переставлял во время представления, меняя обозначение мест действия, и расписал небольшие полотна, ставшие декоративным фоном для отрывков.

Каждый фрагмент имел еще и какие-то дополнительные аксессуарные оформления, часто изобретенные уже самими

участниками. Например, А. Мессерер впоследствии вспоминал, что, репетируя с Н. Греминой миниатюру «Дети улицы» на музыку Лякка в постановке А. Шаломытовой, она, стараясь придать большую подлинность атмосфере итальянского дворика, развеивала на протянутых над сценой веревки всевозможные яркие тряпки, обозначающие выстиранное белье. А в глубине этого дворика стоял бутафорский колодец. «Мы с Греминой, — рассказывал Мессерер, — выходили и танцевали в быстром темпе итальянскую тарантеллу, причем сам танец, как я теперь понимаю, был, конечно, достаточно примитивный, но мне /на первом-то году балетного обучения! он тогда казался необычайно трудным. В самый кульминационный момент я отходил в глубину нашей небольшой сцены и протягивал Греминой руки, чтобы помочь ей перепрыгнуть через колодец. Она прыгала, но, споткнувшись о колодец, падала и ударялась о него носом. Затем доставала платочек, прикладывала его к носу, видела на нем кровь — показывала мне этот платок и убегала за сцену, а я устремлялся за ней, чтобы ее успокоить. Несмотря на открытую наивность миниатюры, тогда она воспринималась как яркое воплощение нового в современном балете, потому что не требовала в отличие от старых классических спектаклей никакого дополнительного разъяснения. Без условных жестов и затянутаго пантомимического действия тут все всем было понятно».

В каждой нашей миниатюре главной задачей ставилась передача смысла танца. Например, Мария Воронько исполняла номер на музыку Шопена, показывая девушку, пришедшую на свидание. Она выходила на пальчиках, радостно кружилась, оглядываясь по сторонам, нетерпеливо ожидая своего избранника. Видя, что он не идет, она доставала его записочку, перечитывала, уточняя место и время назначенного свидания. Убедившись, что она пришла в назначенный час, а его все нет, девушка с негодованием рвала записку и в слезах убегала. Эта миниатюра тоже была понятна каждому и вызывала неизменное сочувствие многочисленных зрителей, которыми являлись, в основном, приглашенные нами же родственники и знакомые».^{3/}

«Инициативная группа» просуществовала год, давая небольшие концерты, сбор средств от которых /вместе со взносами студийцев/ шел на оплату педагогов и на приобретение сценического инвентаря, костюмов, оборудования сцены — на усовершенствование и расширение начатого дела. Много, конечно, из-за нехватки средств студийцы делали собственными руками.

Подведя итог своей годичной работы, «инициативная группа» переименовала себя в Студию драматического балета, и под этим названием в конце 1919 года была зарегистрирована в Тео Наркомпроса. В состав правления Студии вошли ее инициаторы и организаторы — Н. Гремина, Н. Рахманов и М. Тихомиров, которым и была поручена вся дальнейшая творческая и организационная деятельность Студии.

В начале 1920 года Студия драмбалета получили права уже государственного учебного заведения, перешла на госбюджет, открыла свою школу и стала называться «Государственной опытной Студией драматического балета». Выделенное для нее здание на Большой Дмитровке /ныне ул. Пушкинская/, дом 9, педагоги и учащиеся собственными силами оборудовали для занятий. В новом помещении Студия располагала не только репетиционными залами, но и небольшой сценой со зрительным залом на 150 человек, а также сценическими уборными.

После завершения приема количество участников составило пятьдесят человек, которые образовали две группы — старшую и младшую. В свой учебный план Студия драмбалета впервые включила дисциплины, которые раньше никогда не преподавались в балетных школах. Так, помимо классического экзерсиса и класса характерного танца, был введен класс поддержки. Студийцы изучали также сценическое мастерство, ритмику, пластику, акробатику, мимику и жест по Дельсарту, историю театра, историю внешней культуры всех времен и народов, а также слушали лекции по ритмической стилистике, посещали занятия гримом, музыкой /анализ формы/. Среди педагогов по классическому танцу в Студии работали главный балетмейстер Большого театра А. Горский, а также его танцовщица И. Смольцов, Г. Поливанов, М. Горшкова.

Уроки актерского мастерства и систему К. С. Станиславского преподавали артисты Первой студии МХТ М. Успенская, С. Бирман и В. Попов. «От них, — вспоминал впоследствии А. Мессерер, — я впервые услышал, что «система» — это способ развития актерского воображения, с помощью которого актер трансформирует свое личное «я» в сценические образы. «Объект», «общение», «логика чувств», «зерно», «перспектива

* Статья написана для сборника, посвященного русскому танцевальному авангарду двадцатых годов, и публикуется с сокращениями. Об этом подготовленном к печати издании сообщалось в № 4 журнала «Балет» за 1992 год.

роли», «сквозное действие» — эти элементы системы не что иное, как манки, расширяющие живительную актерскую фантазию. С помощью воображения актер способен воплотить на сцене «истину страстей» в «предполагаемых обстоятельствах», согласно известной формуле Пушкина о драматическом действии.

Серафима Бирман говорила, что нельзя играть результат, готовое чувство, получить штамп, «стандартное внешнее выражение чувства». Нужно осуществлять задачи, вытекающие из внутренних обстоятельств. ...А еще Бирман и Попов задавали нам этюды с воображаемыми предметами. Мы играли какие-то сценки — кто-то ехал в трамвае и качался, кто-то стругал рубанком доски, кто-то готовил обед. Потом наши наставники предлагали повторить это в танцевальной форме. Каждый импровизировал как умел, и смеху было много. Вообще лекции по актерскому мастерству не носили высокопарного, академического характера. Сплошь и рядом они прерывались расказами из театральной жизни, анекдотами, всякой всячиной». ^{4/}

Своей задачей руководители Студии драмбалета ставили воспитание «танцующего актера». Идеальный современный танцовщик представлялся им не послушным исполнителем воли балетмейстера, а самостоятельно мыслящей, разносторонней творческой личностью, способной воплотить на сцене любые задачи, связанные с хореографическим и актерским искусством.

В конце 1920 года руководители театрально-учебных органов Главпрофобра Наркомпроса решили создать на базе существующих в Москве самостоятельных хореографических студий — Высшие государственные хореографические мастерские, пользующиеся правами специального среднего учебного заведения повышенного типа. Основное ядро этих хореографических мастерских составила Студия драмбалета, а также две частные московские студии — под руководством И. Чернецкой и А. Шаломытовой. Но это объединение под одной крышей трех совершенно различных студий положительного результата не дало, поскольку каждая мастерская жила самостоятельной жизнью, оторванно друг от друга. Формальное слияние мастерских не создало единого учебного заведения по воспитанию танцовщиков, а потому отдел профессионального образования Наркомпроса предложил летом 1922 года произвести реорганизацию мастерских на основе уже существующих учебных планов и программ, создав Государственный практический институт хореографии на полном госнабжении и бюджете.

С первых своих шагов Мастерская драмбалета, не прерывая учебный процесс, давала в помещении студии открытые концерты, в программу которых, помимо прежних хореографических эскизов, постепенно добавлялись новые танцевальные этюды в постановке Е. Вульф — «Финикийский /воинственный/ танец» на музыку М. Глинки и «Нимфа и фавн» на музыку Р. Шумана. Позже репертуар выступлений студийцев пополнился двумя одноактными балетами. «Индусскую легенду» подготовила О. Чаплыгина по собственному либретто на музыку В. Поля и А. Толстого. В спектакле действовало шесть персонажей — Бог змей /эту партию исполняла сама О. Чаплыгина, прославившаяся еще в студии Мордкина своим необычайно эффектным «Танцем змеи»/, три жрицы, Жрец и Посвящаемая. Второй одноактный балет назывался «Неволя». Либретто сочинилось коллективно, музыку написал Н. Рахманов, автором драматической композиции спектакля стала сестра композитора О. Рахманова, преподававшая в Мастерской драмбалета мимодраму, а танцы шли в постановке Л. Лащина. Основное действие балета строилось на танцах раба и трех невольниц — гордой, безумной и дикой.

К сожалению, нам больше ничего не известно об этих спектаклях Драмбалета, поскольку единичные рецензии на их первые постановки, в основном, ограничивались простой констатацией факта показа и весьма ироническими замечаниями по поводу специфики направления студии. Так, например, критик журнала «Экран», скрывшийся за псевдонимом «Фракасс», писал, отмечая вдумчивую и серьезную работу Мастерской драмбалета, что ее искания «частью удачны, частью нет». Система МХТ блистательно гибнет при соприкосновении с условностями танца. Прямо неловко слышать из 8-го ряда, как актеры «переживают», пыхтят, хрипят и превращают мимирование борьбы в запроваскую драку». ^{5/} В другом выпуске «Экрана» безымянный рецензент /возможно, тот же «Фракасс»/, сообщая о показанных постановках «Индусской легенды» и «Неволя», замечал, что сделаны они «по принципам Московского Художественного театра старой формации. Как сочетается сугубый натурализм с «исканиями новых форм» в балете —

философская тайна драмбалета». ^{6/} А балетный критик Николай Львов, говоря о первых работах студии Драмбалета, довольно резко сказал, что они «катились по наклонной плоскости натурализма», и что «Неволя» и «Индусская легенда» напоминали «беспомощную мимодраму русского киноатлетеля /стиль Мозжухина и Веры Холодной». ^{7/}

Недружелюбное, а подчас и враждебное отношение критиков к первым постановкам Студии драматического балета ее основатели объясняли заблуждением рецензентов, считавших, что Драмбалет «не признает техники классического балета и, в ущерб танцу, переносит центр тяжести на драматическую линию спектакля, тем самым лишая балет его танцевальной основы. Это ошибочное мнение основано было на нежелании принять новую форму хореографического спектакля, вызванного к жизни новыми условиями современности. Драмбалет, никогда не отрицая школы классического балета как основу хореографической техники, считал, что для воспитания в танцовщике актера и для создания необходимых танцевальных образов нужна была еще иная углубленная техника актерского мастерства, для которой на некоторый период времени педагогически необходимо было уделять больше внимания. Достижения в этой области главным образом и показывались Драмбалетом в первый период его существования». ^{8/}

В сезоне 1922—1923 года направления занятий Студии драмбалета ознаменовались уже новым этапом: «уходом от реализма в узком смысле и большей работой над формой — фиксированным жестом, построением тела в пространстве и ритмом сценического действия». Создатели Студии признавали, что постановки этого периода находятся «под значительным влиянием условной театральности, импрессионизма и символизма». ^{9/} Наиболее ярко и полно новый этап работы Студии драмбалета выразил одноактный спектакль «Сказка города», названный «молчаливым танцевальным представлением в одной картине». Его поставила на музыку Е. Гвоздкова С. Бирман в содружестве с хореографом Л. Редега. Краткое содержание этого балета, приведенное в рукописи, посвященной истории реорганизаций Драмбалета, по стилю изложения заметно отличается от всех других пересказов либретто /кстати, автор либретто «Сказки города» нигде не указан, возможно, им была сама С. Бирман/.

«В карусели жизни вертится человек. Повседневно — вчера, как сегодня, сегодня, как завтра. Каждый страстно жаждет вырваться из этой повседневности, верит, что наступит «его час», радостный, светлый. Человек жаждет этого света радости, к нему стремится, рвется, разрушает преграды. Час наступил, человек достиг желанного — он счастлив. На миг все для него стало светло, ясно... Выявились тайные желанья ... Миг прошел, достигнутое стало повседневным, и человек снова вернется в карусели жизни, с вечной жаждой нового, не достигнутого...» ^{10/}

Явившись значительным этапом на пути развития Студии драмбалета, «Сказка города», названная ее создателями «символической поэмой», вызвала достаточно противоречивые мнения критиков. Виктор Ивинг, поначалу вообще весьма скептически относившийся к работам Драмбалета, написал, что «Сказка города» проникнута «органическим неприятием Октября, интеллигентским разочарованием в революции в духе Леонида Андреева, с вытекающими отсюда следствиями, т. е. мистическим туманом и усталой покорностью. Редега даже пытается воспеть пафос восстания, но это истерика, которая хочет стать пафосом». Говоря о выразительных средствах спектакля, критик отмечает: «Руки, то умоляюще воздетые к небу, то бессильно упавшие, взоры, устремленные в пространство, кривляющиеся тела, пониклость, отчаяние, — в этом ужас перед железным чудовищем Городом. Этот Город — не великая спаивающая воедино сила, а жуткий лес, где человек человеку волк». Назвав «Сказку города» «косноязычным лепетом человека с завязанным ртом», Ивинг в заключении рецензии констатировал: «Если бы пришлось судить об облике студии по одной этой постановке, то драмбалет — это драма, случившаяся с балетом». ^{11/}

Совершенно иначе оценил «Сказку города» Николай Львов, посвятивший этому балету две статьи. Он считал, что новый спектакль, выгодно отличающийся от прежних работ Драмбалета, является первой хореографической постановкой, отражающей мир современного города, «в данном случае его нездоровые и болезненные надрывы». ^{12/} Принципиальную новизну спектакля Н. Львов видел в том, что постановщик вкладывается «в психологию современного человека и пытается выразить ее языком танца. Проникает в «душу» современной городской культуры и находит выражающий ее стиль движения.



...Движение построено на четком ритме и экономии жеста. Никаких вывертов и завитков, порожденных Камерным театром и перебросившихся оттуда в некоторые балетные школы. Танец построен на принципах американского «шага», отчасти на танго. Танцевальные моменты удачно связаны с общим развитием сюжета. Порой эти танцы до жути глубоко, «психоаналитично» выражают самую сущность трактуемой темы /танец старухи, дамы в коричневом и др./».^{13/} Знаменательно, что именно «Сказку города» критик считал существенным этапом не только в истории становления Студии драмбалета, но и в истории всей современной хореографии этого периода.

Характерно, что и известный искусствовед Александр Сидоров в статье «Новый танец» из нескольких удачных балетных спектаклей, наиболее полно отражающих стиль нового времени, тоже называет «странную, но убедительную» «Сказку города», воплощенную Драмбалетом «со всею чуткостью, на которую способен обитатель его улиц».^{14/}

В сезоне 1922—1923 годов Драмбалет работает удивительно интенсивно и плодотворно. Уже через месяц после премьеры «Сказки города» студия показывает свою новую программу: «Вечер балетов на музыку Ильи Саца», включающую два одноактных спектакля — «Вальсы» /хореограф Л. Редега/ и «Козлоногие» /хореограф В. Кузнецова/. Художником обоих балетов был Н. Изнар.

О «Вальсах» мы сегодня имеем, к сожалению, очень мало сведений. Либретто балета неизвестно. Краткое описание происходящего на сцене в этом спектакле оставил только один критик, подписавшийся буквой «В». Но по тону его статьи и ироничности отношения к исканиям Драмбалета, можно предположить, что автором текста является В. Ивинг. Критик считает, что «Вальсы» истолкованы в духе Сологуба: «Жизнь, бледные девушки, повитые водорослями и зелено-лиловым светом, мужчины, врывающиеся в девичий мир как воины-насилыники в завоеванный город, сверкая гребнями черно-блещущих шлемов и волоча по полу обнаженные, изласканные тела; они упоенно славят жизнь, но в ужасе отшатываются от жуткого лика, когда она снимает маску. В обработке неуловимый отпечаток дамского творчества, т. е. преобладание красоты над красотой и чувствительности над чувством».^{15/} О специфической «красивости», которыми страдали «Вальсы», писал и другой рецензент этого спектакля — Трувит /А. Абрамов/, упрекавший новый балет на музыку И. Саца в отсутствии танца как такового. /Упрек, кстати, очень характерный для многих рецензий, посвященных спектаклям Драмбалета/. В «Вальсах», по мнению критика, превалировала статика, «переживания», страдающая «мимика».^{16/}

Сюжет балета «Козлоногие» его создатели определили как сатиру на современное светское капиталистическое общество, облаченную в форму острого гротеска. Либретто было построено «на аналогии коллизий, вызванных любовью, чувствительностью и ревностью у зверей и у людей».^{17/} Спектакль состоял из двух картин. В первой действовали «настоящие» козлоногие. Рецензент журнала «Театр и музыка», писал, что в отличие от «пряной, терпкой эротики» постановок Голейзовского и Лукина, эротика «Козлоногих» — «солнечная, полевая, зверинобезгрешная, от травы, от запаха тмина, от летнего полдня... Балетмейстер Кузнецов нашел остроумные положения, потешные, действительно козлиные движения».^{18/}

Во второй картине балета, названной «Тоже козлоногие», участвовали все прежние исполнители, но уже в новом облике. Их костюмы превращались из козлиных шкур в современное платье, и изображали они теперь джентельменов и дам на великосветском балу, проделывающих точно такие же движения, «ужимки и прыжки», что и козлоногие в первой картине. Причем «козлоногие» животные в силу своей природной естественности и «непосредственности», оказывались намного лучше «козлоногих» людей. По сравнению с «Вальсами», в этом спектакле было гораздо больше танцев, больше оригинально сочиненных движений, динамики, что позволило «Козлоногим», по мнению В. Ивинга, выгодно отличаться от других балетов «своей жизнерадостностью, бодрым темпом, изобретательностью и остроумием отдельных положений».^{19/}

Танец, полный динамики, жизнерадостности, молодой силы, тогда многим казался символом новой эпохи. Не случайно в том же 1923 году, когда были поставлены наиболее интересные спектакли Драмбалета, А. Сидоров писал, что искусство танца «теперь оказывается чуть ли не самым характерным для наших дней. Мир как бы устал сидеть на месте. Наша эпоха — время движения ... Мы стоим перед бодрим и здоровым веком новой культуры...».^{20/}

Студия драмбалета в те годы тоже сделала свой вклад в

новую культуру страны и в развитие искусства советской хореографии. Но над самой Студией постоянно нависала угроза очередной реорганизации, которая могла обернуться ее закрытием. Почти каждый год ее работы сопровождался организационными трудностями и достаточно серьезными испытаниями. Так, весной 1923 года Комиссия по разгрузке Москвы приняла решение перевести Государственный практический институт хореографии /ГПИХ/ в Петроград. Это решение было равносильно ликвидации института, поскольку все его педагоги не могли переехать в Петроград, бросив свою основную работу в московских театрах. На ходатайство руководителей ГПИХ нарком просвещения с просьбой оставить институт в столице, А. Луначарский наложил резолюцию о сохранении ГПИХ в Москве и о включении его в состав ГИТИСа в качестве автономного хореографического отделения. Но даже после этого постановления Комиссия по разгрузке Москвы велела в двухдневный срок освободить помещение Студии драмбалета на Большой Дмитровке.

ГИТИС, выделив ГПИХ небольшую изолированную площадку, встретил новый коллектив очень недружелюбно. «Институт хореографии принес с собой в стены ГИТИСа не только опыт ведения учебно-производственной работы и строгую дисциплину... но и внешнюю культуру обстановки, связанную с минимальным комфортом, необходимым для работы».^{21/} Все это, включая даже корзины для мусора, вызывало недовольство и озлобление сотрудников ГИТИСа, относящихся к хореографическому отделению как к «буржуазному» учебному заведению. А спустя некоторое время внутри института уже установилось прочное мнение, что «методы хореографического отделения не совпадают с общими установками ГИТИСа и организационно вредно отражаются на деятельности двух других факультетов /драматического и оперного/».^{22/}

Все это привело к тому, что хореографическое отделение тоже просуществовало недолго — чуть больше года. В июне 1924 года специальная комиссия Главпрофобра Наркомпроса, по усиленному ходатайству общественности ГИТИСа, предложило ликвидировать хореографическое отделение.

После ликвидации хореографического отделения ГИТИСа, Мастерская драмбалета вновь оказалась в очень трудном положении, не имея ни своей крыши над головой, ни денег, ни сценического оборудования. И организаторы-руководители Драмбалета обратились в Наркомпрос с просьбой разрешить продолжить работу мастерской, основанную на хозрасчете, вне стен ГИТИСа. Но в ответ на их просьбу. Мастерской драмбалета было предложено войти в состав Московского государственного театрального техникума имени А. В. Луначарского /МГТТ/ для расширения и укрепления его хореографического отделения, которое в то время состояло из двух, совершенно не связанных между собой пластических групп под руководством Веры Майя и Франчески Беаты. Руководство Драмбалета приняло это предложение и своим опытом, учебными и производственными планами и программами положила основу вновь реорганизованному хореографическому отделению МГТТ, которое разместилось в двухэтажном особняке /ныне снесенном/ по Тверской-Ямской улице, дом 5.

Обучение на хореографическом отделении техникума включало три основных учебных курса /для студентов от 16 до 25 лет/ и один четвертый дополнительный для исполнителей высшей квалификации. Помимо этого при техникуме существовала еще детская группа /для учеников от 10 до 14 лет/ и подготовительная группа для взрослых /от 15 до 25 лет/, не имеющих специального хореографического образования, но желающих поступить в техникум, а также специальные группы для артистов драмы, оперы и оперетты, которые хотели держать себя «в форме» и профессионально владеть техникой сценического танца.

В 1925 году руководители Студии драмбалета, ставшей производственной мастерской МГТТ, начали работу над большим, состоящим из пяти развернутых эпизодов, балетным спектаклем в жанре «политического обозрения». Сквозным действием коллективно созданного либретто «было выявление недовольства и протеста поработанных народностей колониальных стран против обмана, эксплуатации, издевательства и жестокости представителей класса капиталистов». Для постановки этого балета был приглашен режиссер театра имени Евг. Вахтангова Рубен Симонов. В процессе подготовки спектакля-обозрения, названного «Похождения трех» /музыкальное оформление Б. Бера, балетмейстер В. Кузнецов, режиссер Н. Гремина, художник Н. Изнар/, танцовщики Драмбалета учились владеть аксессуарами на сцене, раскрывать внутреннее состояние действующих лиц и их взаимоотношения. Актерский опыт, полученный участниками представления в результате этих исканий в работе над драматическими, ритмико-танцевальными эскизами лег в основу нового балета.

Эпизоды спектакля-обозрения «Похождения трех» имели свое точное географическое обозначение: «В Европе», «Индия», «Китай», «Африка» и «СССР». Все пять эпизодов объединяли три империалиста: американец, француз и англичанин. Обозрение проводило этих персонажей по их колониям — Индии, Китаю и Африке, чтобы затем заставить империалистов с позором удалиться из Советского Союза.

В рецензии на «Похождения трех» В. Ивинг, как обычно, иронизировал над новой постановкой Драмбалета, не желая увидеть в ней какие-либо положительные стороны. «Сюжет «Похождения трех», — писал он, — пытается воплотить в наглядных образах известную формулу колониальной политики «цивилизovaných наций» по отношению к «низшим народностям»: алкоголь, сифилис, библия. При должной обдуманности, хорошей постановке и приличном исполнении эта агитационная тема могла вылиться в полезное и нужное зрелище, но так как — увы — ни того, ни другого не было, то получилось нечто донельзя убогое».^{24/}

Рецензент журнала «Искусство трудящимся», отмечая схематичность и эстрадность довольно поверхностно составленного либретто, а также некоторую несогласованность замыслов хореографа, режиссера и композитора, считал большой заслугой работы Драмбалета то, что спектакль «Похождения трех» представляет «немалый интерес, как первый опыт такого сценического агит-обозрения, где театр без ущерба для искусства вовлекает зрителя в круг самых насущных социально-политических тем».^{25/}

В попытке создателей «Похождения трех» откликнуться на «вопросы текущей политики, влести в хореографию темы борьбы с империализмом» А. Сидоров видел новый сдвиг «в самом закостенелом из всех искусств — балетном». «Обозрение, — писал он, — не боится ни шаржа, ни «прозы», в иных местах переводит танец в пантомиму или в своеобразное «кино

для экрана» и остается всюду интересным и новым».^{26/} Но в репертуаре Драмбалета «Похождения трех» не удержались. Спектакль выдержал всего несколько представлений и, несмотря на политическую остроту содержания, довольно скоро был забыт и критиками, и руководителями мастерской.

Весной 1926 года хореографическое отделение МГТТ в помещении МХТ-2 на своем показательном вечере впервые в практике хореографических школ открыто демонстрировало систему и методы преподавания от первого до четвертого курсов. Показ включал классический и характерный экзерсис, класс поддержки, пластики и сценического мастерства. Хореографическое отделение стремилось продемонстрировать специалистам и зрителям достигнутые в учебной работе результаты, а именно: подготовку «не только танцовщика узкой специальности, но главным образом танцовщика-актера, могущего применить свои знания при любом режиссере, в любой хореографической постановке, в какую бы форму она ни вылилась».^{27/} Второе отделение вечера представляло премьеру балета «Война игрушек» и концертную программу «Игры в танцах» в постановке А. Мессерера.

После прошедшего с большим успехом показательного концерта, А. Сидоров, возглавлявший в то время хорео-лабораторию Государственной академии художественных наук в своем письме, адресованном руководителю МГТТ, писал: «Хореографическое отделение, руководимое Н. Н. Рахмановым и Н. С. Греминой, вместе с тесно связанной с ним Мастерской драмбалета, конечно, принадлежит к лучшему, что только может дать у нас /скажем открыто — и в Европе/ развитие искусства движения... Хореографическое отделение являет собой изумительный пример качественной работы школы, становящейся на наших глазах вполне зрелой сценой».^{28/}

И даже критик В. Ивинг, раньше неизменно скептически относившийся ко всем постановкам и самому факту существования Студии драмбалета, посвятил показательному вечеру большую статью, высоко оценив работу каждого из педагогов и выступавших студентов.

Продолжение следует

1 А. Мессерер. Танец. Мысль. Время. — М., 1979, с. 13.

2 Н. С. Гремина, В. А. Малкина, Н. Н. Рахманов. Драматический балет и его реорганизации. (Рукопись. М., 1940—1941) ГЦТМ, собрание научных работ, ф. 532, ед. хр. 25, с. 1.

3 Из беседы с А. М. Мессерером 15 апреля 1989 года.

4 А. Мессерер. Танец. Мысль. Время, с. 39.

5 Фракасс. Вечер производственных работ В.Г.Х.М. — «Экран», 1921, № 9, с. 6.

6 Мастерская драмбалета. — «Экран», 1921, № 15, с. 10—11.

7 Н. Львов. Драмбалет и «Сказка города». — «Театр и музыка», 1923, № 4, с. 527.

8 Н. С. Гремина, В. А. Малкина, Н. Н. Рахманов. Указ. соч., с. 9.

9 Там же, с. 12—13.

10 Н. С. Гремина, В. А. Малкина, Н. Н. Рахманов. Указ. соч. с. 13.

11 В. Ивинг. Драмбалет. «Рампа», 1924, № 4, с. 13.

12 Н. Львов. «Сказка города» в студии Драмбалета. — «Правда», 1923, 19 января, с. 5.

13 Н. Львов. Драмбалет и «Сказка города». — «Театр и музыка», 1923, № 4, с. 527.

14 А. Сидоров. Новый танец. — «Красная Нива», 1923, № 52, с. 20.

15 В. Драматический балет. — «Театр и музыка», 1923, № 2, с. 913.

16 Трувит (А. Абрамов). Студия драмбалета. — «Зрелища», 1923, № 43, с. 8.

17 Н. С. Гремина, В. А. Малкина, Н. Н. Рахманинов. Указ. соч., с. 14.

18 В. Драматический балет. — «Театр и музыка», 1923, № 27, с. 913.

19 В. Ивинг. Драмбалет. — «Рампа», 1924, № 4, с. 13.

20 А. Сидоров. Новый танец. — «Красная нива», 1923, № 50, с. 19.

21 Н. С. Гремина, В. А. Малкина, Н. Н. Рахманов. Указ. соч., с. 15.

22 Н. С. Гремина, В. А. Малкина, Н. Н. Рахманов. Указ. соч., с. 24.

23 Н. С. Гремина, В. А. Малкина, Н. Н. Рахманов. Указ. соч., с. 33.

24 В. Ивинг. Драмбалет. «Жизнь искусства», 1925, № 20, с. 10.

25 Г. Ч. «Похождения трех». — «Искусство трудящимся», 1925, № 24, с. 11.

26 А. Сидоров. «Похождения трех». — «Известия», 1926, 8 мая, с. 5.

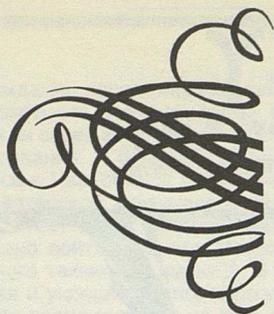


TEAMEX Г.М.В.Н.

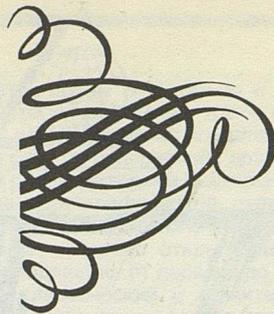
ЭКСПОРТ-ИМПОРТ - ПРЕДСТАВИТЕЛЬСТВО В РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



ВЕРНИСАЖ. Из серии «Африка танцует» Линогравюра А. Соколова.



История:
исследования,
документы,
воспоминания



ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ БРИЛЛИАНТ, КОТОРОМУ НЕТ ЦЕНЫ

«Пахита» — так кратко называют сегодня Grand pas на музыку Людвига Минкуса из одноименного балета Мариуса Петипа. Сам балет дожил до начала двадцатых годов XX века и теперь уже прочно забыт. Но у Grand pas судьба сложилась счастливо. Оно и по сей день украшает репертуар многих театров мира, оставаясь столь же любимым и популярным, как и столетие назад.

Нет, наверное, такой балерины, которая не мечтала бы о «Пахите», да и солисткам всех рангов здесь есть, где показать себя, — для каждой припасено изысканное лакомство на этом пиршестве виртуозного и зажигательного танца.

Ценят «Пахиту» и зрители — за утонченную красоту зрелища и его жизнерадостный тон, за искрометность и стильную выдержанность танца, веселящего душу как доброе старое вино.

Сохранив от забытого балета лишь название, Grand pas продолжает жить на сцене Мариинского театра как самостоятельное произведение концертного плана. Его хореография «самодостаточна», а структура безупречна в своей законченности при том, что открывает большие возможности именно для концертного исполнения. Вставные вариации, предшествующие вариации балерины, в зависимости от количества и индивидуальностей танцовщиц могут заменяться без ущерба для целого.

Концертность predeterminedена и музыкой Л. Минкуса. Она создает атмосферу праздника, настраивая танцовщиц и зрителей на волну безотчетной, неудержимой радости. Хотя мелодии Минкуса не назовешь оригинальными, хотя в его «испанзированной» сюите беззаботно чередуются ритмы мазурки и вальса, польки и канкана, партитура Grand pas обладает несомненным достоинством: она насквозь танцевальна или, как принято говорить, «дансатна».

Минкус написал музыку к «Пахите», находясь в зените своей театральной карьеры /1881/, будучи автором многих балетов, в том числе таких знаменитых, как «Дон Кихот» и «Баядерка». Постоянный сотрудник Петипа, он досконально постиг стиль хореографа, его излюбленные композиционные приемы, его вкусовые предпочтения. Не потому ли музыка Grand pas так прочно спаяна с движениями танца, так чутко вторит мысли хореографа, что кажется написанной под диктовку Петипа? Безусловно, балетмейстер, по своему обыкновению, предварительно ознакомил композитора и с общим планом постановки, и с ее конкретными особенностями. И все же своим заразительным брио, эффектной сменой темпов и ритмов, чеканностью фразировки хореография Петипа во многом обязана музыке Минкуса.

Блестящий образец русского балетного академизма, шедевр хореографии прошлого Grand pas могло бы занять почетное место в музее театральных раритетов, не будь оно столь современно. По

технической сложности оно и сегодня доступно лишь балеринам экстра-класса. Уже само наличие в репертуаре той или иной труппы «Пахиты» свидетельствует о ее высочайшем профессионализме. Пережив столетий юбилей, она не стареет. Все так же силен в нем заряд энергии и оптимизма, а его художественные достоинства по-прежнему не подвластны времени.

И дело здесь не только в несравненном мастерстве Мариуса Петипа. Наивно видеть в его творении лишь парад виртуозности и отточенный петербургский стиль. Инструментальная хореография Grand pas несет отпечаток личности хореографа, его творческой судьбы. В художественной плоти композиции, в ее поэтике сокрыто артистическое кредо великого художника, «святая святых» его души. Чтобы убедиться в том, совершим небольшое путешествие в прошлое и начнем его с истоков петербургской карьеры Петипа, — ведь именно в «Пахите» он дебютировал как балетмейстер и танцовщик на русской сцене.

6 октября /по новому стилю/ 1847 года афиша Санкт-Петербургского Большого театра гласила:

«Пахита»

**Пантомимный балет в трех действиях;
соч. г. г. Фушера и Мазильера,
поставленный на здешнюю сцену**

г. г. Фредерико и Петипа.

Музыка соч. г. Дельдевеза,

**инструментована вся для оркестра г. Лядовым.
Новый галоп его же сочинения.**

Судя по этой афише, дебют двадцатидевятилетнего француза, прибывшего накануне в Петербург, был не вполне самостоятельным. Действительно, «Пахита» незадолго до того увидела свет рампы в Парижской Опере /1 апреля 1846/. Балет Жозефа Мазильера с Карлоттой Гризи в главной роли имел исключительный успех у парижан — законодатель европейского вкуса, а затем так же горячо был принят в Лондоне. Практика переноса модных новинок на сцены разных городов и стран была в то время широко распространена. И все же выбор Петипа объяснялся не только гарантированным успехом «Пахиты».

На премьере в Париже партнером Гризи выступил старший брат Мариуса Люсьен Петипа, первый танцовщик Оперы. В его честь герой балета — молодой офицер, влюбленный в Пахиту, был даже назван Люсьеном. Мог ли устоять перед искушением померяться силами со счастливчиком-братом не менее честолюбивый Мариус, тщетно пытавшийся пробиться на подмостки Оперы?

И еще одно обстоятельство, несомненно, повлияло на выбор Петипа. «Пахита» относилась к спектаклям «испанского стиля».

«Действие происходит в Сарагоссе и ее окрестностях», — сообщалось в программе. К середине прошлого века Испания оставалась модной темой европейского балета. Интерес к ней вспыхнул в тридцатые годы, подогретый нашумевшими гастролями в Париже испанских танцоров Долорес Серралы и Мариано Кампуби /1834/.

Экзотика и страстность испанских плясок, их неподражаемое благородство и красота как нельзя лучше отвечали идеалам романтизма. Недаром три выдающиеся балерины эпохи обратили взоры к танцевальному искусству Испании. Театральной сенсацией стала «Качуча» Фанни Эльслер, вставленная ею в балет «Хромой бес /1836/. Огонь качучи воспламенил и «небесную» Марию Тальони, включившую в свой репертуар «испанский» балет «Гитана» /1838/. Ее примеру последовала Карлотта Гризи, для которой была сочинена «Пахита». Земные, пылкие испанки и испанские цыганки заметно потеснили бесплотных духов в балетах близившегося к закату романтизма.

Русский балет в середине XIX века только начинал открывать для себя танцевальную культуру Испании. В этом смысле Петипа делал беспроигрышный ход, но руководили им не только соображения конъюнктуры. Он страстно любил испанские танцы, старательно их изучал и имел основания утверждать, что знает в них толк. Не зря в своих странствиях по миру Петипа на четыре года задержался в Испании. Итогом были балеты на испанскую тему — «Цветы Гренады», «Жемчужина Севильи», «Приключения дочери Мадрида», «Отъезд на бой быков», «Кармен и тореадор» /историки балета предполагают, что последний мог быть навеян новеллой Просперо Мериме, опубликованной в 1845 году — незадолго до появления балета Петипа/. Свою приверженность Испании хореограф подтвердил и в дальнейшем — и множеством танцев, рассыпанных в его балетах, и — прежде всего — постановкой «Дон Кихота», пережившего в редакции Александра Горского иные балетные воплощения великого романа и ныне числящегося среди самых популярных спектаклей.

С именем Мигеля Сервантеса Сааведра была непосредственно связана и «Пахита». Его новелла «Цыганочка» послужила отправной точкой для либреттиста Поля Фуше, позаимствовавшего у писателя образ главной героини и основные контуры сюжета.

Пахита /в новелле — Пресьоза/ — юная красавица и замечательная плясунья, похищенная в детстве цыганами /о чем она, разумеется, не знает/, кочует по Испании с цыганским табором. В результате всецельских происшествий она обретает потерянных родственников — людей именитых и состоятельных, а с ними и жениха — давно влюбленного в нее молодого дворянина. Счастливым финалом истории становится свадьба.

В балете эта история обросла множеством новых подробностей, а главное — превратилась в заурадную мелодраму. Теперь благородным героям противостояли отвязленные негодяи. Влюбленных Пахиту и Люсьена разделяла пропасть социального неравенства /у Сервантеса это обстоятельство большого значения не имеет/. Благополучная развязка наступала по воле чистой случайности.

Но было и еще одно — принципиальное — различие, касавшееся идейной сути произведения. У Сервантеса через круговорот событий раскрываются нравы современной ему Испании, характеры людей разных сословий. Потому, наверное, его новеллы и называются «назидательными». В балете действие было перенесено из эпохи Возрождения во времена наполеоновских войн. Конфликт соответственно пролегал между представителями враждующих сторон: французским генералом графом д'Эрвилли — наместником завоеванной наполеоновскими войсками провинции и ее губернатором-испанцем доном Лопесом де Мендоза. А поскольку авторами балета были французы, их симпатии, вопреки исторической справедливости, были отданы соотечественникам. Согласно такому повороту и Пахита из испанки превратилась во французку. В итоге все добродетельным гером — старый генерал д'Эрвилли, его сын-офицер, графиня-бабушка и Пахита оказались в «стане» французов, а Испанию, в основном, представляли злодеи — вероломный губернатор, замысливший погубить Люсьена, и добровольный исполнитель его плана «начальник цыганской труппы» Иниго.

Позволив себе, однако, усомниться в патристическом рвении авторов. К середине века наполеоновская эпопея была уже перевернутой страницей истории и вряд ли всерьез волновала и либреттиста и хореографа. Первый воспользовался ею как фоном,

сделав ставку на испытанные приемы мелодрамы. Второй нашел отличный повод для национального разнообразия танцев и зрелища. И той и другой не слышимо заботились о логике и правдоподобию действия.

Либретто, скроенное на скорую руку, пестрит смысловыми погрешностями. Возьмем, к примеру, фигуру губернатора. Мотивы его поступков и сами поступки находятся за гранью логики, хотя именно они являются пружиной всей интриги. Сначала дон Лопес затевает свадьбу Люсьена со своей сестрой, дабы упрочить политический союз с французами /правда, дает понять, что делает это против воли, поскольку «втайне питает к французам непримиримую национальную ненависть»/. Однако, заметив интерес Люсьена к Пахите, тут же решает как можно скорее расстроить брак, да так, чтобы о союзе с французами не могло быть и речи. Логично было бы сыграть на чувствах Люсьена, потерявшего от любви голову, но губернатором движет иная логика — логика мелодраматического злодея, поэтому он хочет... убить Люсьена. Его орудием становится еще один отпетый негодяй — сгорающий от ревности Иниго. Он должен заманить Люсьена в западню с помощью ничего не подозревающей Пахиты, а затем расправиться с ним руками четырех //наемных бандитов, а чтобы жертва не сопротивлялась, напоить Люсьена «усыпительным» вином.

Конечно, грозный Иниго достиг бы цели и более простым способом, но тогда балет лишился бы самой захватывающей сцены, занявшей всю вторую картину. Впрочем, и тут было чему подивиться. Пахита почему-то приходила в дом ненавистного Иниго предаваться мечтам о Люсьене, только чудом не увеличив количество жертв. Сюда же спешил, укрывшись плащом и маской, коварный губернатор: оговорить с Инигой план «операции» и загодя выдать вознаграждение. На самом деле сей странный визит понадобился для того, чтобы в финале Пахита — невольная свидетельница заговора — смогла разоблачить высокопородного мерзавца.

Хватило здесь и чисто бытовых нелепиц. В доме бродяги Иниго стоял камин, да не простой, а с секретом, — за ним скрывалась подвижная стена с выходом наружу. Бандитам отчего-то хотелось проникнуть в дом столь изощренным способом. На самом деле это нужно было авторам, чтобы влюбленная парочка смогла ускользнуть в решающую минуту.

Примеры авторского произвола можно было бы приводить и дальше. Но здесь пора поставить точку и перейти к... защите создателей «Пахиты». Их детище ничем особенным не отличалось от большинства балетов той поры, когда условность, а то и явная искусственность сюжета были едва ли не нормой. Неправдоподобие ситуаций, излишний мелодраматизм отнюдь не мешали правде чувств героев. «Пахита» в этом смысле не была исключением.

При всей надуманности сюжетных ходов, действие балета обладало театральной заразительностью и порой не на шутку захватывало зрителей, при этом каждая его подробность оказывалась не только уместной, но совершенно необходимой. Именно эти подробности, даже сомнительные с позиции житейской логики, создавали драматическое напряжение, заставляли с сочувствием следить за судьбой молодых героев. Такой была вышеупомянутая сцена в доме Иниго, не уступающая лучшим образцам балетной режиссуры в спектаклях классиков хореографии — Добервалья, Дидло, Перро.

Борьба героев достигала здесь предельной остроты, — ведь дело шло о жизни и смерти. Каждый поворот событий, казалось, приближал неминуемую катастрофу, несмотря на отчаянные попытки Пахиты предотвратить несчастье. Вот тут-то и проявлялся истинный характер несколько идеализированной балетной героини: в ней обнаруживались и смелость, и находчивость, и дар актрисы.

Скрывая леденящий душу ужас, Пахита умудрялась предупредить возлюбленного о грозящей беде. Но опьяненный счастьем встречи Люсьен и думать не хотел ни о какой опасности.

Трагическое и смешное сплетались в тугой узел на протяжении всей картины. А как комично завершилась роль Иниго, попавшего в расставленную им «ловушку»! Хлебнув предназначенного для его жертвы вина /Пахита успевала подменить стаканы/, злодей на радостях пускался в пляс, но тело вдруг переставало слушаться. Путааясь в собственных ногах, судорожно цепляясь за воздух, «танцор» едва успевал повалиться на стул и тут же засыпал с выражением крайнего изумления на лице.

Да, авторы балета здесь мастерски играли настроениями зрителей, давая наиграться власти и исполнителям.

Париж был покорен «Пахитой» — и музыкой, и зрелищем, и танцами. Особое впечатление произвела финальная картина, где декораторы и хореограф воскресили пышное празднество времен Первой империи. Но львиная доля похвал досталась Карлотте Гризи, ее филигранной танцевальной технике и выразительной мимической игре. Верный трубадур балерины, известный поэт, драматург и критик Теофиль Готье посвящал ее Пахите строки, похожие на стихотворение в прозе: «Никогда еще столь маленькая ножка не носила столь гибкого тела, никогда еще кастаньеты не звучали так весело от ударов столь тонких пальцев. Как легко она движется, как ловко вырывается из объятий двух цыган — ее партнеров! Бедняги, они надеются обвить ее за талию или поцеловать у нее ручку! Она же ускользает от них словно уж, бросая через плечо лукавую улыбку, и погоня возобновляется. Закончив танец, она, задыхаясь и трепеща, выхватывает тамбурин, чтобы собрать монеты, которые градом сыплются на нее со всех сторон».

Подытоживая впечатления от премьеры, Готье заключал: «Балет этот, несколько мелодраматичный по теме, имел полный успех. Роскошные и причудливые костюмы стилия Ампира, красота постановки и, сверх того, совершенное танцевальное искусство Карлотты определили удачу».¹

С не меньшим энтузиазмом «Пахиту» принял Петербург. Петипа исполнил роль Люсьена и имел успех. В роли Иниго выступил Фредерик /«Пахита» была его бенефисным спектаклем/. А вот как распределялись их балетмейстерские обязанности, сегодня сказать с точностью уже невозможно. И тем не менее есть основания предполагать, что большинство танцевальных номеров принадлежало Петипа. Ведь в отличие от Фредерика /находящее имя Поль Фредерик Малавернь/ — танцовщика петербургского Большого театра, Петипа имел солидный опыт балетмейстерской работы, и едва ли он упустил бы случай показать, на что способен, в своей первой постановке.

Общий план балета полностью соответствовал спектаклю Мазилье, совпадали в основном и названия танцев, но сама хореография по преимуществу была оригинальной. Петипа, по-видимому, оставил без изменений вторую — пантомимную картину и уделил особое внимание танцам первой и третьей. То были праздничные дивертисменты, прерываемые небольшими пантомимными сценами. Чередуя классические и характерные /народно-сценические/ танцы, балетмейстер обдуманно распределил художественные эффекты.

Первый дивертисмент разворачивался как представление цыганской труппы, которое устраивал губернатор в честь помолвки Люсьена. Фоном для танцев служил пейзаж Андалузии с горными массивами на горизонте.

Сначала шли два номера классического стилия — solo Пахиты и pas de trois /его исполняли две солистки и солист, тогда как у Мазилье танцевали три солистки, следовательно, структура и рисунок композиции были совершенно иными/. Затем — массовый характерный номер pas de manteaux — Танец с плащами. Шестнадцать пар исполнителей постепенно заполняли сцену, превращая ее в подобие пылающего костра. Алые полотнища, дружно вскинутые в воздух, то трепетали языками пламени, то опадали, закрученные «штопором», то опоясывали огненными кольцами фигуры танцовщиков. Темпераментный, в буквальном смысле слова, «зажигательный» танец приводил зрителей в восторг. Но каково же было их изумление, когда обнаружилось, что ловко орудовавшие плащами кавалеры — вовсе не «кавалеры», а переодетые в мужское платье женщины, чьи прелести подчеркивались обтягивающими трико и короткими колетами. Пикантный маскарад сообщал номеру привкус озорной шутки.

За характерным номером вновь наступал черед классики, но прежде разыгрывалась небольшая пантомима. Она позволяла зрителям перевести дух после pas de manteaux и, подготавливая следующую картину, двигала действие вперед.

... Жадный до денег Иниго, заметив, как щедро одарил Люсьен плясунью Пахиту, приказывал ей танцевать снова. Та отказывалась повиноваться, приводя своего хозяина в ярость. За девушку заступался Люсьен, да так горячо, что в Иниго просыпалась ревность, и он пытался увести Пахиту. Но теперь, наперекор ему, «цыганка» хотела остаться. Истинную причину красноречиво объяс-



Мариус Иванович Петипа с детьми.
Фотография конца XIX — начала XX веков (?)

няло либретто: «Инстинктивное кокетливое чувство вызывает у Пахиты желание блеснуть во всей своей красе перед молодым человеком, с которым ее уже сближает взаимная симпатия... Она хочет отблагодарить своего покровителя единственно тем, чем она может. Наэлектризованная его присутствием, она танцует с воспитательным одушевлением. Молодой офицер влюбляется без памяти».

Поэзию зарождающегося чувства, особую значительность момента и должен был передать классический pas de neuf — Танец девяти, в котором Пахиту окружал ансамбль из шести цыганок и двух цыган. Нам остается только гадать, какой могла быть форма этого многофигурного танца, но очевидно, что четное количество участников ансамбля, группировавшегося вокруг балерины, диктовалось требованием композиционной симметрии, а необычное соотношение танцующих /и — добавим — весьма сложное для компоновки/ — стремлением к оригинальности рисунков, их прихотливому разнообразию. Судя по образным задачам номера, в центре композиции все время находилась балерина. Партнеры-мужчины могли ее поддерживать то вместе, то поочередно, предлагая Люсьену, а вместе с ним и зрителям, полюбоваться красотой ее поз, гибкой игрой корпуса, изяществом и невесомостью движений в воздухе.

Примерно по такому же принципу строился дивертисмент последней картины. Бал в доме генерала д'Эрвильи открывали светские танцы — французский контраданс и гавот. Внезапно появлялся запаздывающий на собственную помолвку Люсьен вме-

сте ... с Пахитой. Рассказав удивленным гостям о случившемся в доме Инито, юноша предлагал руку и сердце своей спасительнице. Пахита отказывала ему, считая себя недостойной высокопородного друга, но уже через несколько минут становилась его невестой. В эти минуты происходило нечто невероятное: в портрете офицера, висевшем на почетном месте, Пахита узнавала дорогой образ отца, который с младенчества хранила в медальоне. То был брат старого генерала, убитый бандитами. Тогда-то малютку-дочь и похитил Инито. «Она принадлежала к этой семье по крови прежде, нежели сделалась достойной принадлежать к ней за свою преданность», — констатировало либретто. А пока счастливая невеста меняла скромный наряд цыганки на платье, приличествующее ее новому положению, бал продолжался.

Тридцать две маленькие воспитанницы театрального училища исполняли изящный *pas de fleurs* — Танец цветов, покрывая сцену узорами живого ковра, словно брошенного к ногам новобрачных.

Люсьен и Пахита кружились в самозабвенном танце, не замечая устремленных на них взглядов. Номер так и назывался: *Valse pas de la folie* — «Безумный вальс». Что ж, им было отчего потерять голову после пережитых триволнений и внезапно обрушившегося счастья.

За бурным дуэтом следовал классический *pas de cinq* — Танец пяти. Пять танцовщиц, «смывая» эмоциональную волну, поднятую героями, контрастно оттеняли их новый танец.

Пахита и Люсьен появлялись в костюмах испанцев, чтобы исполнить *El Haleo de Cadix* — Гадитанское халео. Отдавая предпочтение этому танцу и как балетмейтер и как исполнитель, Петипа позволял себе известную дерзость. В спектакле Мазилье Пахита «возвращалась в costume своей настоящей национальности», то есть в платье француженки, и исполняла виртуозное классическое соло. Француз Петипа считал несущественными и национальную принадлежность героини, и националистическую подоплеку балета. Ему были важнее проблемы профессиональные — логика хореографического действия, многообразие танцевальных красок. Его решение имело свой резон: страстность и благородство испанского танца как нельзя лучше отвечали и чувствам героев, и их аристократическому статусу.

Конец бала, а значит, и всего балета требовал эффектной точки. Для финального танца был выбран стремительный галоп, захвативший в свое круговращение всех участников бала с Люсьеном и Пахитой во главе. «Музыка гремит, пары понеслись, — великолепный, очаровательный галоп, считая тут и музыку, и легки уланских офицеров, и оживленные глазки танцовщиц, — в полном разгаре, — восхищался рецензент премьеры. — Вот поэзия жизни, вот верх наслаждения. Магометов рай на земле, где вместо бесплодных гурий летят, как вихрь, поэтические головки, полные жизни, надежд и восторгов!»²

Главной героиней петербургской премьеры стала, как и в Париже, исполнительница роли Пахиты. На этот раз ею была замечательная русская балерина Елена Андреевна, чье искусство критики-соотечественники ставили столь же высоко, как искусство Карлотты Гризи.

Успех «Пахиты» превзошел все ожидания. По единодушному мнению театралов премьеры, открывшая сезон 1847 года, возродила интерес к балету, заметно упавший в последнее время, после отъезда из России знаменитых гастролеров Марии и Филиппо Тальони. Удачу Петипа закрепила его следующая работа — возобновленный им в том же сезоне еще один балет Мазилье «Сатанилла» /вместе с отцом — балетмейстером Жаном Антуаном Петипа/. С тех пор русскому балету уже не грозил упадок, однако «Пахита» через несколько лет надолго выпала из репертуара, вытесненная спектаклями именитых европейских хореографов Жюля Перро и Артура Сен-Леона, поочередно возглавлявших петербургскую труппу.

Петипа вспомнил своего забытого «первенца» три с лишним десятилетия спустя, в 1881 году, будучи единодержавным властителем императорского балета, автором множества спектаклей, среди которых были такие шедевры, как «Дочь Фараона», «Дон Кихот», «Баядерка». Поводом для возобновления «Пахиты» послужил балет Екатерины Вазем — виртуозной балерины строго академического стиля, создательницы образа Никии в «Баядерке».

Выбор Петипа мог показаться странным: «Пахита» с ее наивным и громоздким сюжетом явно устарела. К тому же главная роль требовала выразительной актерской игры, в чем Вазем сильна не

была. Однако Петипа в успехе не сомневался, поскольку у него созрел свой план. Все танцы были поставлены заново /кроме *pas de manteaux*/, но главный сюрприз поджидал публику в финале. Вместо галопа здесь появилось классическое *Grand pas* на специально написанную музыку Л. Минкуса. Крупноформатную, большую не только по названию /почти полчаса сценического времени!/ композицию исполняли балерина, первый танцовщик, шесть солисток и восемь корифеев. А чтобы номер прозвучал с максимальной звонкостью, в дивертисмент были внесены ощутимые коррективы. Детский танец цветов заменила Детская мазурка. «Безумный вальс» герои уступили влюбленной паре из толпы гостей. Ради новинки Петипа даже пожертвовал *El Haleo*, чтобы после соиты балльных танцев начать *Grand pas*.

Расчет балетмейстера был безупречен. Мазурка и вальс подготавливали и вместе с тем выгодно оттеняли экспозицию /антре/ *Grand pas*, которая строилась на движениях этих танцев, только переведенных в регистр высокой классики. Какой же блистательной должна была быть эта классика, чтобы перекрыть впечатления от прелестной Детской мазурки /по требованию публики ее неизменно бисировали/ и от «Безумного вальса», имевшего если и не безумный, то шумный успех!

Петипа это удалось. *Grand pas* произвело в зрительном зале фурор. Балетмейстер одарил бенефициантку с щедростью, поистине королевской: ее виртуозное мастерство он преподнес как бесценный бриллиант, украшенный дорогой оправой — великолепным ансамблем танцовщиц.

Но Петипа удалось и нечто большее. *Grand pas* стало кульминацией всего балета, преобразив образ центральной героини, а заодно сместив все смысловые акценты. Мелодраматические перипетии судьбы Пахиты теперь выглядели лишь предисловием к главному. А главным для шестидесятирехлетнего маэстро была профессия звезды бродячей труппы, ее призвание танцовщицы. Он и награждал ее высшим счастьем артистки — мигом сценического триумфа, торжеством таланта.

Потому Петипа тактично «смишировал» любовную линию, оставив Люсьену лишь роль эlegantного партнера балерины в адажио. Потому унифицировал антураж балерины, отбросив все мешающее чистоте стиля. Потому превратил свадебный бал в абстрактную хореографическую композицию с жесткой структурой. Потому, наконец, он сделал уличную плясунью Пахиту прима-балериной, введя ее в *Grand pas* как в храм Классического танца.

Образ этой новой Пахиты и воплощался в самом ее танце — размашистых прыжках, дерзко менявших воздушные траектории, юрких пируэтах с крутой остановкой /антре/, царственных позировках, патетических жестах /адажио/; кантиленной пластике рук, «бисерной» технике пуантов, ликующих взлетах /вариация/. Апогеем партии становилась кода, где вихрь вращений возносил балерину к вершине мастерства, подножием которой как бы служили вариации лучших солисток труппы.

Профессиональный анализ показал бы, с какой неистощимой изобретательностью разработал Петипа лейтмотивы балеринской партии в танце «четверок», «восьмерок» и «двоек», чтобы антураж, как множество зеркал, отразил центральный образ, окружив его сияющим ореолом. Но и самый неискушенный зритель оценит общую стройность композиции, соразмерность частей и пропорций при поразительном многообразии форм.

После прелестной картины «Оживленный сад» в «Корсаре» /1868/, после гениальных «Теней» в «Баядерке» /1877/ *Grand pas* явилось новым значительным опытом Петипа в сфере инструментальной хореографии, утверждавшей образно-поэтические возможности «чистого» танца. Возобновленная в 1881 году «Пахита» стала важной вехой на пути балетмейстера к вершинам его творчества, да и всего балетного театра XIX века — симфонизированным балетам на музыку Чайковского и Глазунова.

Очевидцы бенефиса Вазем об этом знать не могли. Они писали о подарках, поднесенных балерине, о бриллиантовых серьгах и брошах. Но что стоят эти мертвые драгоценности рядом с живым чудом, сотворенным Петипа? Его хореографический бриллиант горит и переливается огнями вдохновенного искусства, которому нет цены!

Ольга РОЗАНОВА

¹ Цит. по кн.: С. Beaumont. Complete book of ballets. London, 1951 (пер. О. Розановой).

² В. Т. Театральная хроника. «Санкт-петербургские ведомости», 1847, № 228.

«Если у народа сохранится хотя бы один ребенок со здоровыми генами, то народ возродится».

Из разговоров

Перечитываю «Войну и мир». Остановился на эпизоде, в котором рассказывается, как Наташа Ростова пляшет под русскую мелодию, играемую дядюшкой на гитаре. Прочитал и задумался. Вспомнилось студенческое лето, первая фольклорная экспедиция. Вспомнил, как тепло и заинтересованно принимали нас, студентов, приехавших записывать народные песни и танцы, в областном краеведческом музее. С любовью и гордостью показывали свое богатство. Особенно запомнились красочные народные костюмы, собранные в нижегородских деревнях и селах. Мы попросили музейных работников разрешить девушкам из нашей группы одеть костюмы на себя, чтобы лучше их разглядеть и сфотографировать. Помню, меня поразило чудесное преображение наших девушек, когда они одели древние крестьянские праздничные наряды. Как же прекрасен народный костюм! Как он украшает молодую женщину! Украшает, пожалуй, не то слово. Народный костюм подчеркивает целомудренность, природную статью, душевное обаяние женщины. Он как бы изнутри освещает суть национального характера русской женщины, о которой поэт проникновенно сказал, что она «с красивою силой в движениях, с походкой, со взглядом цариц».

Сейчас, читая эпизод пляски Наташи Ростовской, я понимаю восторг присутствующих, который описывает Толстой. Впрочем, и сам он не мог сдержать

удивленного восхищения: «Где, как, когда всосала в себя из того русского воздуха, которым она дышала, эта графинечка, воспитанная эмигранткой-француженкой, этот дух; откуда взяла она эти приемы...? Но и дух и приемы эти были те самые, неподражаемые, неизучаемые, русские, которых и ждал от нее дядюшка. Как только она стала, улыбнулась торжественно, гордо и хитро-весело, первый страх, который охватил было Николая и всех присутствующих, страх, что она не то сделает, прошел, и они уже любовались ею. Она сделала то самое, так точно, так вполне точно это сделала, что Анисья Федоровна, которая тотчас подала ей необходимый для ее дела платок, сквозь смех прослезилась, глядя на эту тоненькую, грациозную, такую чужую ей, в шелку и бархате воспитанную графиню, которая умела понять все то, что было в Анисье, и в отце Анисьи, и в тетке, и в матери, и во всяком русском человеке». В Нижнем Новгороде я пережил подобный восторг, глядя на наших таких привычных и с первого взгляда незаметных девушек, которых народный костюм вдруг превратил в красавиц, живых, реальных, безумно привлекательных, манящих.

Размышляя обо всем этом, пытаюсь определить, а смогла бы нынешняя пятнадцатилетняя Наташа Р... пройти вот так под русскую мелодию, чтобы защемило у окружающих сердце от восторга, захватило дух от соприкосновения с истинным трепетным искусством русской националь-

ной женской пляски? Дело, конечно, не в пляске и не в костюмах. Не всякую молодую украсит народный костюм, как и не все Наташи прошлого века могли выразить в танце глубоко национальное чувство. И все-таки...?

Вопрос этот я задавал многим своим знакомым. И мне отвечали по-разному. Одни говорили, что нынешняя молодежь гораздо развитее: она и больше знает, и больше чувствует. Мол, современная Наташа не чужда и народной пляске, хотя ее

ков — еще и дядьку. Когда новорожденный открывал глаза, первое, что он видел и постепенно осознал, — здоровую красоту молодой женщины в русской национальной одежде. С первых дней жизни ребенка знакомили через костюм, народную речь, пластику, колыбельные песни с первоосновами национальной культуры. Эти впечатления заряжали будущего гражданина России национальным духом на всю жизнь. Немудрено, что подавляющее большинство известных русских

ТОЙ ЛИ ДОРОГОЙ

больше занимают современные ритмы и современная пластика. Другие, наоборот, считают, что современные девушки, увы, проигрывают в сравнении со своими «прапра». Я не знаю, может быть, последние более правы, хотя соглашаться с ними очень не хочется. Но, с другой стороны, разве виноваты в том нынешние Наташи?

Возьмем хотя бы такую, казалось бы, незначительную деталь, как первые детские впечатления. Иностранцы путешественники прошлых веков с восторженным любопытством и завистью отмечали национальную самобытность, изящную утонченность костюма кормилицы на Руси. В обеспеченных семьях россиян был заведен издревле обычай приглашать ребенка кормилицу, няню, а для воспитания мальчи-

писателей, деятелей науки и техники, культуры и искусства прошлого века с умилением и благодарностью вспоминали своих кормилиц, нянек, дядек, воспитавших у них добрые чувства ко всему простонародному. Сегодня вряд ли найдется человек, особенно в городе, который бы с молоком матери всосал в себя гены древней народной бытовой танцевальной культуры. Одно это уже заставляет задуматься о том, в нужном ли направлении движется наше детское ОБРАЗОВОСПИТАНИЕ.

Мне нередко приходится видеть, как танцуют дети. Не так давно моя дочь посещала детский сад, и мне как родителю доводилось бывать на музыкальных занятиях и утренниках. Могу с полной уверенностью и ответственностью сказать: современные дети, еще не

попавшие в руки специалистов-хореографов, двигаются, танцуют пре-восходно. У них есть нормальный запас природного естества, искренности, пластической свободы, грациозности, выразительности — всего, что необходимо для подлинного искусства танца. Я наблюдаю также и то, как, вырастая, дети входят в полосу нашего официального школьного воспитания. И вот здесь-то современные Наташи попадают в такие коридоры, где сохранить, не говоря уже о развитии,

рые осваивают школу современного бального танцевания, во всем чувствуется «мундирность» и повальная закомплексованность. Вы, уважаемый читатель, Наверное, и сами видели у себя в городе, в Доме культуры или во Дворце пионеров, набриолиненных мальчиков в блестящих фраках и ярко накрашенных несовершеннолетних девочек в «вечерних» туалетах с фальшивыми драгоценностями. Видели и, уверен, «оценили» по достоинству их подражательные ужимки взрослым чувствам под

вами вот уже более полувека. Не в результате ли ее господства все оказалось перевернутым «с ног на голову»? Так, например, народный бытовой танец, которым во все века восхищалась основная масса народонаселения, оказался в нашей стране вдруг совершенно непонятен специалистам-хореографам(!). Тысячелетние знания, богатейший практический опыт народного танцевального воспитания стали ненужными(!). Бытовое танцевальное творчество начали презрительно именовать «примитивом», определять расхожим понятием «два притопа, три прихлопа». Разве это не поощряет наше всеобщее невежество? Не порождает в среде хореографов ничем не оправданное самоторжество? Не склоняет нас к культуре отдельных хореографических лидеров?

Система навязала обществу уродливые представления о природе и поэтике массового бытового танцевания. Сейчас подавляющее большинство специалистов-хореографов на полном серьезе воспринимает и определяет бытовое танцевание как «исполнение под определенную музыку сугубо конкретных движений и положений в строго установленной манере». Просто удивительно, никого нестораживает то обстоятельство, что исполняемое миллионами юношей и девушек на танцплощадках и дискотеках явно противоречит господствующему «хореографически просвещенному» мнению.

Приверженцы системы авторитетно убеждают нас в том, что молодых людей, исполняющих не принятые и не узаконенные в кругу «специалистов» движения, танцующих в импровизационной манере, нельзя считать... умеющими танцевать. И

отношение к ним должно быть как к больным, вылечить которых можно, лишь научив законным движениям и контролируемой манере. Молодежи, импровизирующей на танцах, отказывают в способности создавать истинное искусство. Их импровизации якобы лишены чувства гармонии ритма и пластики, стиля и композиции. Считается, что научить молодых людей «танцу» означает не иначе как перебросить их через пропасть, отделяющую примитивного дикаря от современной гармонично развитой личности.

Такова господствующая точка зрения на проблему танцевального воспитания детей и подростков. Она считается настолько убедительной, что дает моральное право административно-методическим органам народного творчества создавать психологическую обстановку, при которой все молодые люди делятся как бы на две основные категории: на тех, кто учится или уже умеет танцевать, и на тех, кому следует учиться танцу. Исходя из этого, считается вполне обоснованным такой методологический подход, когда подрастающее поколение рассматривается в качестве пассивного объекта танцевального ликбеза. Молодые люди считаются «чистым листом», пока не овладеют законными танцевальными композициями. Отсюда идут благие пожелания ввести танцевальный ликбез в общеобразовательной школе. Впрочем, не только пожелания, осуществляются и реальные попытки.

Помню, в конце шестидесятых — начале семидесятых годов система вдруг встрепенулась. Появился обнадеживающий лозунг: «Затанцует школа, затанцуют все». В клубных учреждениях и учебных заведениях стали

ВЕДЕМ МЫ ДЕТЕЙ?

данного им от природы-матушки довольно трудно, а зачастую просто невозможно.

Пишу свои заметки, а за окном кипит ребячья жизнь. Мальчишки играют в войну, «дерутся на шпагах», гоняют футбольный мяч, выделывая при этом сложные «па». Девочки, растянув резинку, высоко прыгают и перебрасывают через нее ногу. Любуюсь их естественными движениями, полными органики и здоровых человеческих эмоций. И тут же невольно сравниваю их с девочками и мальчиками, которых много приходится видеть в последние годы в качестве исполнителей на различного рода конкурсах бального танца. Боже мой, какая между ними пропасть! Уличная ребячья проща в движениях. В них налицо природная естественность, грациозная пластичность. У детей, кото-

звучи «Танго» или движения бедрами «а ля секс» под латиноамериканские ритмы. Не знаю, как у вас, а у меня лично эти «шикарные» бальные зрелища, ставшие, к сожалению, обыденными, вызывают горькую досаду и печаль. Я никак не могу понять, ради какой красоты насилуется человеческая природа? Ради каких «высоких идеалов» ребенка превращают в обезьяну?

В последнее время все чаще задумываюсь над вопросом, а может быть, во всем виновата система, взявшая за основу не тысячелетний опыт и традиции народного воспитания, а опирающаяся на искусственно созданную пресловутую «теорию эстетического и нравственного воспитания подрастающего поколения»? Эта «теория» господствует над нашими голо-

срочно создавать школы, студии, ансамбли бального танца. С большой помпой начали проводить широкомасштабные конкурсы коллективов и отдельных исполнителей. Всячески поощряя создание советских, «по-настоящему правильных» бальных танцев, усиленно пропагандировать их. Повсеместно стали выводить на танцплощадки и дискотеки организованные группы молодых людей «первой категории» /умеющих танцевать/ и показывать «неучам» /молодым людям «второй категории»/, как надо толково и красиво танцевать. Бум был огромный. Проку, правда, оказалось мало. Ни один из «шедевров» советского бального танца не смог закрепиться в быту. Подавляющая часть молодежи не захотела учиться «правильным» танцам и продолжала довольствоваться своими импровизациями. Многие из сотен и тысяч созданных школ, студий,

ансамблей бального танца либо постепенно самораспустились, либо превратились в заурядные коллективы сценического любительского танцевания. Словом, все оказалось «на круги своя». И неудивительно, ибо вся затея с танцевальным ликбезом в основе своей была далека от здравого смысла и проверенного веками народного танцевального опыта.

Сейчас пришло время, когда всем занимающимся вопросами танцевального воспитания подрастающего поколения, особенно специалистам-хореографам, если они хотят добра нации, надо повернуться лицом к реальной действительности, коренным образом изменить свое предвзятое отношение к опыту и традициям народной танцевальной культуры.

Г. БОГДАНОВ,
кандидат
искусствоведения

ДОРОГИЕ ЧИТАТЕЛИ!

Этой страницей мы завершаем работу по выпуску журнала «Балет» в 1993 году. Завершаем в очень трудное для выживания культуры время. Вряд ли нам удалось бы только своими силами совершить такое важное, поистине завещанное поколениями балетных ученых, хореографов, артистов, поклонников балетного театра дело, как сохранение нашего издания.

Поэтому наше благодарное слово сегодня обращено ко всем тем, кто своей поддержкой и убежденностью в необходимости издания журнала «Балет» помогал нам на протяжении этих незабываемо трудных, перенапряженных месяцев решать не только творческие проблемы, но и далеко не творческие.

С чувством глубокой признательности мы называем сегодня фирму «Тимекс», Министерство печати и информации и Министерство культуры Российской Федерации, Территориальную дирекцию «Тверская», Москомимущество, фирмы «Гришко», «Тим-Арт», «Яkonto»...

Назвав организации, мы хотели бы упомянуть имена должностных и недолжностных лиц, чью помощь ощущали постоянно, помощь не столько по служебному долгу, сколько по зову духовному. Это — М. Филимонович, Ю. Мичурин, В. Вовиков, В. Иванов, В. Скотаренко, С. Сачков, Т. Самойлова, П. Минков, О. Шевчук, В. Тимошенко, Н. Гришко, М. Першунькин, Л. Григорьева, В. Коваль, С. Якунин...

Это — наши коллеги-журналисты Н. Шадрина, М. Неруская. Это — наши дорогие авторы, члены редакционной коллегии и творческого совета, чьи имена вы можете прочесть на титулах журнала. Это вы, наши постоянные читатели, своей верой поддержавшие нас.

С Новым вас годом!



BOLSHOI

**Большой театр России
приглашает посетить
салон-магазин,
расположенный по адресу:
Москва, Петровка, д. 3.**

**В магазине довольно
широко и разнообразно
представлены сувениры
с символикой Большого
театра; красочно
иллюстрированные
альбомы классических
балетов; журналы;
специальная литература
о балете; монографии
известных композиторов;**

**ноты; клавиры;
компакт-диски;
пластинки; струны
для музыкальных
инструментов,
изготовленные
мастерами Большого
театра; трикотаж для
занятий хореографией;
картины современных
художников; изделия
народных промыслов,
исполненные
в традициях древне-
русского искусства.**

**РЕЖИМ РАБОТЫ:
с 10 ч. до 19 ч.,**

выходной — воскресенье.



BOLSHOI

**ГОСПОДА
ПРЕД-
ПРИ-
НИМА-
ТЕЛИ!**

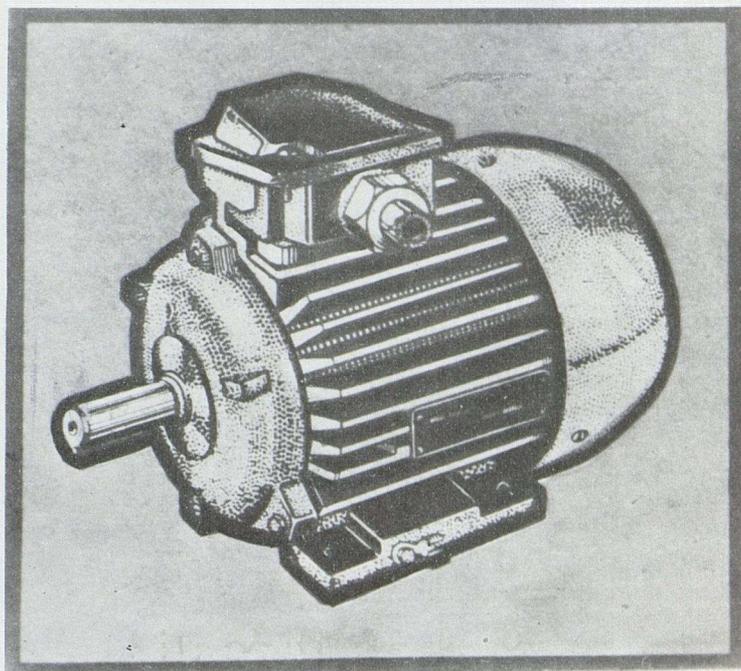
Мы готовы
предоставить
страницы
нашего журнала
для красивой,
престижной
рекламы
вашего бизнеса

Наш телефон:
(095)299-50-67
299-64-78

Редакция журнала
«Балет»



**АО
ЯКОНТО**



**РОССИЙСКИЙ
ПРОИЗВОДИТЕЛЬ
АСИНХРОННЫХ
ЭЛЕКТРО-
ДВИГАТЕЛЕЙ**

Тел. (095) 235-7141, 235-0057
Факс. (095) 235-0057

С НОВЫМ ГОДОМ!

