

БАЛЕТ

4'94





МОСКВА, ГЛАЗГО, ЛОНДОН, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

**Российско-Британское
совместное предприятие «Русьбал»**

РОССИЯ:

Московская обл., Хлебниково, «Русьбал»

Тел./факс: 576-13-22

Тел.: 408-32-77

АНГЛИЯ:

Тел.: /056/ 8708 027

Тел./факс: /056/ 8708 053

Тел.: /083/ 1450 972

США:

Тел.: /919/ 872-21-90

Тел./факс: /919/ 872-67-21



Фирма «Русьбал» производит балетную обувь всех видов, качество которой соответствует мировым образцам классической балетной обуви.

Большой спектр полнот, колодок для детей и взрослых.

Фирма поставляет балетную обувь в Англию, страны Европы, Америки, Азии, СНГ и др.

БАЛЕТ

4 (74)

1994 г. ИЮЛЬ-АВГУСТ

НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ
И КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ
ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит шесть раз в год.
Основан в 1981 году.

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



На первой
странице обложки:
солистка Большого театра,
народная артистка СССР
Марина КОНДРАТЬЕВА
в балете «Жизель».

Фото Ф. Девис

На четвертой
странице обложки:
графические композиции
Анжелики Головенко.

Фото В. Луповского

В НОМЕРЕ:

ФЕСТИВАЛИ, КОНКУРСЫ, ГАСТРОЛИ В. Константинова, Г. Викторова. В честь Игоря Моисеева 2
В споре рождается..? Обсуждение итогов Международного фестиваля современного танца в Москве 4
В. Уральская. Тюменский бал 10
В. Ванслов. Искусство крепит дружбу 11
Н. Шереметьевская. «Степ-парад»: год спустя 15
Карин Сапорта: «Поиск красоты всегда бывает болезненным» 17

ПОРТРЕТНАЯ ГАЛЕРЕЯ

Г. Иноземцева. Марина Кондратьева . . 19
В. Уральская. Махмуд Эсамбаев . . . 23

ИНФОРМ-БАЛЕТ СООБЩАЕТ: 25

ИЗ БИБЛИОТЕКИ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»

Из книги «Симон Вирсаладзе» 32
--

ИСКУССТВО РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

Н. Березов. Жизнь и балет 36
Приз Лозанны в Москве 42

ПАМЯТИ УШЕДШИХ 44

ВСТРЕЧИ В РЕДАКЦИИ 47

МЕДИЦИНА - БАЛЕТУ 48

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
Н.В.ВИНОГРАДОВА

Художественный редактор
Е.И.КОЗЛЕНКОВА

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

Телефоны: 299-50-67, 299-64-78

Сдано в набор 15.07.94 г.
Подписано в печать 22.09.94г.
Формат 60 x 90 1/8
Бумага импортная
Печать офсет.
Усл. печ. л. 6,5
Усл. кр.- отт. 20,25
Уч.-изд. л. 8,24
Тираж 5 000
Заказ 70 88

Типография ВИ
«Сампо» (095) 208 6060

© «Балет». 1994.



Ballet

В ЧЕСТЬ ИГОРЯ МОИСЕЕВА

Творческое объединение «Дом Вивальди», созданное в декабре 1992 года, провело в Москве фестиваль необычный, наверное, даже уникальный. И определила такой характер праздника личность его героя - выдающегося хореографа современности Игоря Александровича Моисеева, семидесятилетие творческой деятельности которого и было отмечено столь масштабным торжеством. А оно, действительно, было масштабным, поскольку вобрало в себя спектакли ведущих московских балетных трупп, представления музыкальных коллективов, сольные вечера, концерты различных больших и малых оркестров и ансамблей...

Художественный руководитель фестиваля Светлана Безродная и ее коллеги по «Дому Вивальди» точно поняли, насколько многозначны и широки связи такого выдающегося явления искусства, как творчество Игоря Моисеева с культурой всей страны. И потому провели фестиваль как праздник музыкально-хореографического искусства, сделав его драматургическим эпицентром выступления знаменитого Ансамбля народного танца, создателем и бессменным руководителем которого в течение почти шести десятилетий является Игорь Моисеев.

Итак, центральные события фестиваля - концерты в Кремлевском дворце и Зале имени П.И. Чайковского Государственного ансамбля народного танца (художественный руководитель И. Моисеев) - коллектива, который давно и уверенно зовется моисеевским. И справедливо, так как коллектив - это авторский театр Игоря Моисеева: он - автор (то есть

создатель) и самого коллектива такого жанра, и большинства, если не сказать всех, произведений, «живущих» в репертуаре.

Афиша театра вбирает огромное количество произведений - больших композиций и миниатюр, среди которых есть красочные картины, есть, наоборот, пастельные зарисовки...

Каждому из присутствующих на концертах ансамбля, будь то широкий зритель-любитель или деятель балета-профессионал, присуще субъективное восприятие, есть у них и наиболее любимые номера. Нам, в частности, очень нравится греческая сюита «Сиртаки», особенно словно рождающиеся из массового мужского танца сольно-трюковые фрагменты. И трюк есть, и канва танца сохраняется. Кажется, что и самим исполнителям доставляет удовольствие выделять эти колена: с таким вкусом выполняют они эти движения - прямо колдуют. Многим

любимую серию «Картинки прошлого» на этот раз дорисовала «Еврейская сюита» - страница из воспоминаний детства...

Есть любимое и из других программ: показ на фестивале отличает очень строгий и обдуманный отбор. Отсюда и программы концертов жестко организованы, никаких излишеств и длиннот в честь юбилея мастер себе не позволил.

Об искусстве ансамблей народного танца как вида сценической хореографии много спорят, особенно сейчас, когда подобные большие коллективы содержать все труднее. Но как бы ни оценивать то или иное творческое образование, того или иного хореографа, тот или иной номер, если этот жанр, родившийся в тридцатые годы, погибнет, отечественная культура многое потеряет.

Оптимистично искусство танцовщиков, празднична их ансамблевая коллективность, за чем виден театр - театр народного танца, танца вечного искусства. И концерты Ансамбля народного танца И. Моисеева снова это подтвердили.

Еще одним свидетельством жизнестойкости и творческой плодотворности Театра народного танца стало представление, которое показали воспитанники школы-студии при Ансамбле народного танца, недавно отметившей свой полувек юбилей. В тот вечер на сцене Зала имени П.И. Чайковского мы увидели будущее тех, кто продолжит традиции нынешних мастеров в XXI веке. Известно, что Игорь Александрович внимательно следит за деятельностью школы-студии, направляет ее, помогает... Важность ее существования для ансамбля он неоднократно подчеркивал: «... Если нет школы - нет и традиций. Тогда приходится каждый раз начинать заново. А школа... воспитывает молодежь на нашем репертуаре, на наших эстетических идеалах». И надо сказать, «дети ансамбля» порадо-



вали своего мэтра. Концерт прошел с большим успехом. Мастерство, профессиональная культура, увлеченность - исполнительские качества, какие продемонстрировали его участники, помогли зрителям увидеть образ артиста нового века, наследника искусства нынешних моисеевских виртуозов.

Центральный дом кинематографистов - еще один пункт фестивальной географии и новый жанровый поворот в его событийной канве - вечер из цикла «Волшебный мир Терпсихоры», который здесь проводится, на этот раз был посвящен семидесятилетию творческой деятельности Игоря Моисеева.

Понятие «театр» вбирает в себя множество значений - балетный театр и театр танца (что отнюдь не одно и то же!), оперный театр, театр драматический... А на фестивале в честь семидесятилетия творческой деятельности на концерте в Музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина мы встретились с Московским хоровым театром, которым руководит профессор Борис Певзнер. Артисты этого коллектива стремятся создать у слушателя зримый образ с помощью средств своего искусства... Строгие концертные платья, лаконичные мизансцены, сдержанная пластика артистов, минимум мимической игры и... выразительный, объемный, эмоционально наполненный вокал. Исполнители «пишут» действие и его героев своим пением.

Игорь Александрович Моисеев - воспитанник Московской балетной школы, ученик выдающихся корифеев классического танца Александра Горского и Леонида Жукова, партнер великой Екатерины Гельцер, хореограф, осуществивший в разные годы в Большом театре постановку таких масштабных спектаклей, как «Футболист» (1930), «Саламбо» (1932), «Три толстяка» (1935), «Спартак» (1958). И потом, покинув балетную сцену, он, тем не менее, оставался человеком балетного театра. Даже создавая Ансамбль народного танца, Моисеев, как

он признавался позже, мечтал о театре. «Моей конечной целью, - скажет он много лет спустя, - было создание театра с труппой такого уровня, при котором мог бы осуществиться любую постановку, вплоть до классического балета». Поэтому-то вполне естественным выглядело участие в фестивале балетных трупп театра «Кремлевский балет», который показал свою версию балета П. Чайковского «Щелкунчик», Московского музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко и Московского театра балета, предложивших зрителям свои постановки «Лебединого озера». Все эти коллективы как бы отдавали дань балетному прошлому выдающегося художника, а Московский театр балета еще и чувствовал этим спектаклем своего основателя: ведь Игорь Александрович организовывал труппу в 1966 году и был ее первым художественным руководителем.

Богат и многогранен оказался спектр событий фестиваля в честь 70-летия творческой деятельности Игоря Моисеева! Вокальный вечер Зураба Соткилавы, выступления «Вивальди-оркестра», руководимого Светланой Безродной, опера «Паяцы», с которой познакомили слушателей артисты Московского музыкального театра «Геликон», шоу-программа «Восхождение на Олимп», концертные программы камерных коллективов «Барокко», «Фьори музикали», «Соборяне», оркестра Московской муниципальной «Новой оперы»... Был проведен и благотворительный концерт для участников Великой Отечественной войны. Он состоялся в Центральном концертном зале «Россия». Такой, столь многостилевой репертуар праздника словно отражал круг интересов своего героя.



Завершился «Фестиваль музыки и танца в честь Игоря Моисеева» большим представлением в Зале имени Чайковского. Оно вобрало в себя и премьеру созданной хореографом «Еврейской сюиты», и парад лучших постановок из программ Моисеевского ансамбля последних лет, горы цветов и многочисленные поздравления друзей, коллег и просто почитателей. Содержал этот вечер и один запоминающийся эпизод-изюминку: мы увидели танцующего Игоря Моисеева - вместе с «Вивальди-оркестром» он исполнил «Танго». Такие мгновения остаются в памяти на всю жизнь.

Учредителями фестиваля стали творческое объединение «Дом Вивальди», Ансамбль народного танца под руководством Игоря Моисеева, Международная ассоциация культуры, туризма и спорта «ГЕОКТИС» при участии Министерства культуры России и газеты «Культура».

Спонсоры фестиваля: РЭА-БАНК, акционерное общество «А-ИМПЕКС», акционерный банк «ИМПЕРИАЛ», акционерное общество «МОСТУРИЗМ», совместное предприятие «МЕТРОПОЛЬ», фирма «РУССКИЙ БУКЕТ», акционерное общество «МАМОНТОВКА», Корпорация LVS.

**В. КОНСТАНТИНОВА,
Г. ВИКТОРОВА**

«Тарантелла».

«На катке».

«Еврейская сюита».

«Китайский танец».

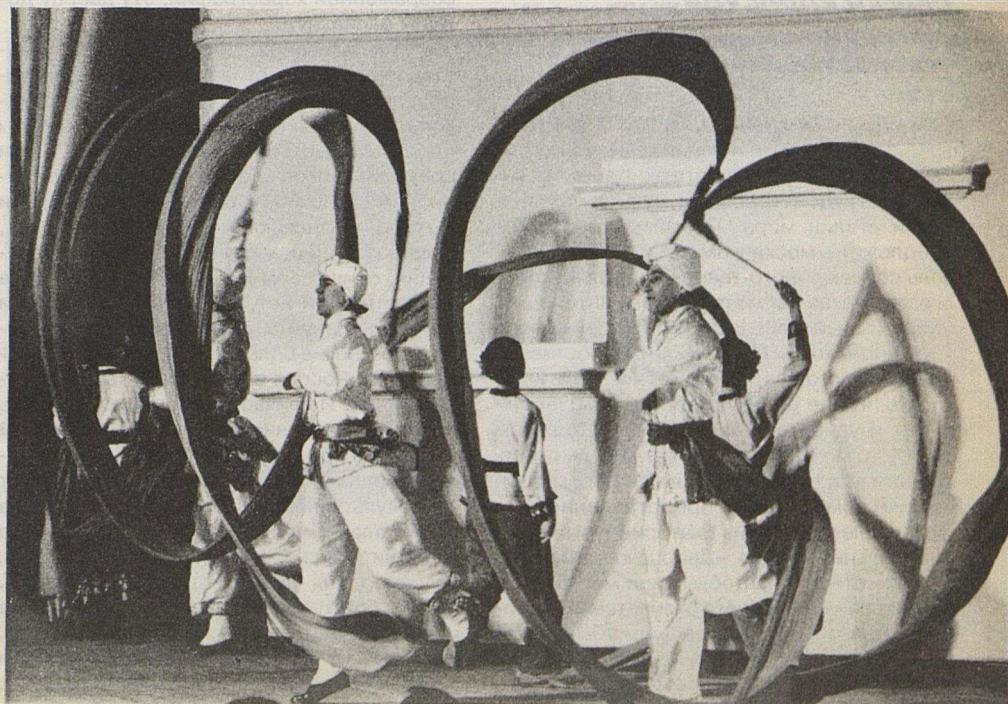


Фото Д. Куликова

В СПОРЕ РОЖДАЕТСЯ ..?

Театр Дружбы народов, чья активная и плодотворная работа в течение многих лет по пропаганде сценического искусства снискала признание зрителей в Москве и других городах, ныне обрел иное имя.

Однако существо деятельности нынешнего Театра Наций не изменилось. Одним из подтверждений этого стал прошедший в конце минувшего года в Москве Международный фестиваль современного танца, организованный Театром Наций.

В празднике приняли участие коллективы из России, ближнего и дальнего зарубежья, уже известные, завоевавшие признание зрителей и прессы, специалистов, и совсем молодые. Фестиваль, который длился почти месяц, вызвал неоднозначную реакцию зрителей. Одни выступления собирали полный зал, другие чуть около половины, а на некоторых в зрительном зале можно было насчитать человек сто. Но фестиваль состоялся, и организаторы обещают его продолжение в будущем. Тем более, что необходимость в такого рода зрелищах не оспаривал никто. Редакция журнала «Балет» и Театр Наций провели две дискуссии по итогам фестиваля. Думаем, читателям журнала будет интересно познакомиться с различными взглядами на фестиваль и оценками увиденного.

Во время этого форума зрители увидели постановки Пермского городского балета Евгения Панфилова «Рай для сумасшедших» (музыка группы «Квин»), «Золушка» (на музыку В. Беллини); «Остров мертвых-1» и «Остров мертвых-2» (на музыку С. Рахманинова), «Мистраль» (на музыку К. Орфа). Американ данс фестиваль и Школа танцев Н. Огрызкова пригласили москвичей на творческий вечер хореографа Дональда Маккейла (Соединенные Штаты Америки), а театр «Интроданс» (Нидерланды) - на спектакль «Исчезни!» (музыка Р. ван Лингена).

Обширные программы предложил любителям хореографии театр «Провинциальные танцы» (Екатеринбург), театр Геннадия Песчаного (Москва), два литовские коллектива - труппа «Трое из Вильнюса» и Каунасский театр танца «Аура», студия Елены Богданович (Москва). Театр «Октаэдр» Гедрюса Мацкявичюса (Москва) представил свою недавнюю премьеру - «Песнь песней».

СЕРГЕЙ КОРОБКОВ,
руководитель
художественно-творческого
отдела

Государственного Театра Наций:

«Задачей Театра Наций является стремление вернуть Москве статус одной из ярчайших в художественном, культурном значении столиц мира. Поэтому мы решили предложить москвичам подобный фестиваль современного танца, танца, чья хореографическая лексика, образы, интонации, музыкальный словарь нам еще не очень хорошо знакомы. Мы решили эти фестивали сделать постоянными, чтобы показать и доказать, что не одним «Лебединым озером» живет и удивляет наша столица. Девизом этого, а может быть, и других смотров, хочется поставить название хореографической композиции, представленной на фестивале труппой из Екатеринбурга «Провинциальные танцы»: «Дверца клетки должна быть открытой, чтобы птица могла в нее вернуться». Мир нашего отечественного современного танца долгое время был похож на клетку с закрытой дверцей для всего нового, неожиданного, спорного. И те, кто заинтересован в развитии отечественной

современной хореографии, эту дверцу должны распахнуть.

Уже названия некоторых работ, представленных на фестивале - «Рай для сумасшедших», «Вальс для помутненных рассудком», говорят о том состоянии, которое мы переживаем сегодня в конце века. И эти спектакли более адекватны нашему времени, чем сказочно-академические традиции Петипа, выражающие мирозерцание, мировоззрение, миропорядок XIX века. Сегодня, принимаем мы новое танцевальное искусство или нет, понимаем мы его или нет, оно созвучно нашему времени и отвечает на многие большие вопросы дня сегодняшнего. Россия всегда была страной самобытной. И сейчас мы видим, как в очень короткий временной отрезок современный танец становится у нас интересным явлением. А ведь мы очень долго были оторваны от общекультурного мирового потока. А какие у нас талантливые люди, какие разные! Это действительно современный танец, не джаз, не свободная пластика, не чистый модерн. У нас больше авторских стилей, чем на Западе, люди строят современный театр, выдумывают что-то свое, показывают нам противоречивый, страшный мир XX века, с коликами, гримасами, параксизмами.

И естественно, что это все могло вызвать неприятие. Оно закономерно. Мы пытаемся все выстроить в некую систему, а фестивали театра современного танца - это нечто, не определяющее чистый танец, поэтому исполнители ходят, бегают, работают где-то на штампах. Поэтому театр «Провинциальные танцы» показал три страшные работы. В номере, где участвует девушка с такой некрасивой, как показалось некоторым критикам, спиной, посажена хореографом так специально, что это интерпретация феллиниевского шара из «Репетиции оркестра». Авангард это или арьергард - не знаю, но очень много самобытного по достижению мира, по странности взгляда на него и в «Провинциальных танцах», и у Панфилова. И о других тоже можно говорить долго. Полная разорванность причинно-следственных связей, полная неэстетичность, попытка прорваться к корням, к яйцу. Не случайно в двух спектаклях одного фестиваля возникает яйцо: в «Острове мертвых» Панфилова, и у «Провинциальных танцев» Это - штамп, через который надо пройти. Это - логика театра. Или перевертыши, где с одной стороны голый зад, с другой - голова. Это - эпатаж, провокация. Так видит балетмейстер. У Богановой («Провинциальные танцы») очень сдвинутое представление о миропорядке, но человек воспринимает сегодня мир так. Очень много аналогов можно найти в кино и драматическом театре. Сегодня это традиция, переходящая подчас в штампы, укрепилась и в танцевальном искусстве».

ЭМИЛИЯ ШУМИЛОВА,
балетный критик:

«Мне кажется, очень правильно, что фестиваль открывался выступлениями балетного коллектива, возглавляемого Евгением Панфиловым. И руководитель, и его артисты оставили сильное впечатление. «Рай для сумасшедших» на музыку группы «Квин». Хореограф действует в полном согласии с ритмическим многообразием музыки популярного ансамбля. Панфилов создает на сцене наивный, простодушный, естественный мир людей, который впоследствии становится пугающе страшным. Детские игры приобретают сексуальные интонации, действие становится грубым, жестким, крутым. Хореограф вторгается в наш сегодняшний страшный мир, показывает его неустрашенность и ужас, хотя, на мой взгляд, можно было бы обойтись без этих сексуальных излишеств.

Удачным стало и его прочтение «Острова мертвых» (на музыку С. Рахманинова). Поражают свобода пластического высказывания, натренированность тела, актерская выразительность самого Евгения Панфилова, выступающего здесь в качестве исполнителя. В «Золушке» на музыку В. Беллини Панфилов вновь выступает как хореограф-драматург. Убедительно пртивоопоставление мира светских условностей, решенного в гротесковом, комических тонах, истинной любви, переживаемой Золушкой. По-своему, самостоятельно прочитывает Е. Панфи-

лов и музыку К. Орфа (композиция «Мис-траль»), может быть, он в чем-то и расходится с композитором, но в целом это прочтение оправдано. Вообще профессионализм театра Е. Панфилова зиждется на уважении к музыке, а также на хорошей физической подготовке и на том, что постановщик знает, что он хочет сказать, а его артисты понимают его и в состоянии передать своим телом замысел своего лидера. Театр «Провинциальные танцы» из Екатеринбурга. В отношении этого коллектива могу сказать, что претенциозность всегда провинциальна. Самонадеянно в танце демонстрировать такую форму, плохо тренированное тело, неэстетичную одежду, обувь. На наших дискуссиях отмечалось, что это особая эстетика, что это специально сделано, что это поэтизация некрасивости, неэстетичности. Я подобного принять не могу. Как не могу принять и хореографического текста, не совпадающего с музыкой, развивающегося в отрыве от нее. Не могу принять откровенной демонстрации дисгармонии и некрасивости. Хореографическую композицию Елены Богданович «Тотем» я приняла, как защиту хореографии, как ее прекрасный знак, ставший символом.

Великолепны возможности юного красивого тела, длинных рук, высокого свода стопы, подъема высоких полупальцев. Восхитили изобретательность хореографа и артистизм исполнительницы партии (М. Никитина). Все - на высоком профессиональном уровне. Хорошее впечатление оставил и ансамбль «Трое из Вильнюса». Скупое, изобретательно, тонко подчеркивая пластические штрихи, раскованно они двигались в удивительном согласии с музыкой, как ее зримое воплощение.

Труппа «Аура» из Каунаса, возглавляемая Б. Летукайте, к одной из своих композиций - «Звуки замершей синевы» взяли эпиграфом поэтический текст, заканчивающийся словом - «Никуда...» Мне показалось, что именно этим словом можно охарактеризовать показанное артистами из Каунаса на фестивале: это - путь в никуда. Причем ни одной авторской постановки мы не увидели: все композиции созданы приглашенными балетмейстерами. Это воспринималось несколько странно. И еще одно наблюдение. В композиции «Долина ветров» все смешалось: в лексике женского танца преобладают движения мужского, а мужчины танцуют в юбках.

В аннотации к композиции читаем: «Этот танец поменял ролями мужчин и женщин, что, я надеюсь, позволит нам ясно увидеть те ненужные пределы, которые мы сами перед собой ставим». Лучше не скажешь. Может быть, это тот же самый эстетический принцип, который дает право и хореографу Гедриюсу Мацкявичусу в его спектакле «Песнь песней» показать на сцене восемь способов любви».

НАТАЛИИ ШЕРЕМЕТЬЕВСКОЙ, балетному критику понравилась голландская труппа.

«Артисты этого коллектива талантливы, у них много фантазии, они веселы, что в наши дни необыкновенная редкость, - отмечает она, - изобретательно решен спектакль не только пластически, режиссерски,

но и оформлен интересно. Эта труппа оставила наиболее сильное впечатление еще и потому, что танцовщики хорошо выучены, их тела красивы, они - в форме. Итоги американского фестиваля и освоение негритянской техники танца в рекордно короткие сроки (одиннадцать дней) учениками школы Николая Огрызкова тоже произвели хорошее впечатление. Ребята и девушки естественны, раскрепощены, счастливы.

Вечер, на котором выступали участники Витебского фестиваля, оставил неоднозначное впечатление. Великолепны слайды-заставки художника Александра Глебова, которые сразу вводят зрителя в атмосферу города. По многим деталям ощущалось, что дело здесь ведут люди искусства.

Я бы отметила «Черную жемчужину»-труппу Геннадия Песчаного. Мне думается, это - очень яркий и самобытный коллектив. Хореограф сумел создать особый мир, где из объема происходит разрастание формы, а затем снова возвращение в объем. Много различных комбинаций, нюансов, неожиданных пластических ходов. Исполнители работают великолепно, они прекрасно чувствуют и понимают хореографа, хорошо тренированы.

Понравилась мне и произведения Елены Богданович. В ее работе с тканью возникают и символ, и образ. Номер «Тотем» по праву получил в Витебске первую премию. Во всех позах костюм дорисовывает другие, особенные линии, в которых возникает удивительный, экзотичный, экспрессивный пластический рисунок. Прибавим к этому выразительность танцовщицы, ее темперамент и великолепные данные. Каждая поза доведена до предела экспрессивности. Удивительно интересная балетмейстерская и исполнительская работа.

Литовские «Трое из Вильнюса» на очень простых элементах сумели создать свой мир, похожий на мультипликацию. Белые

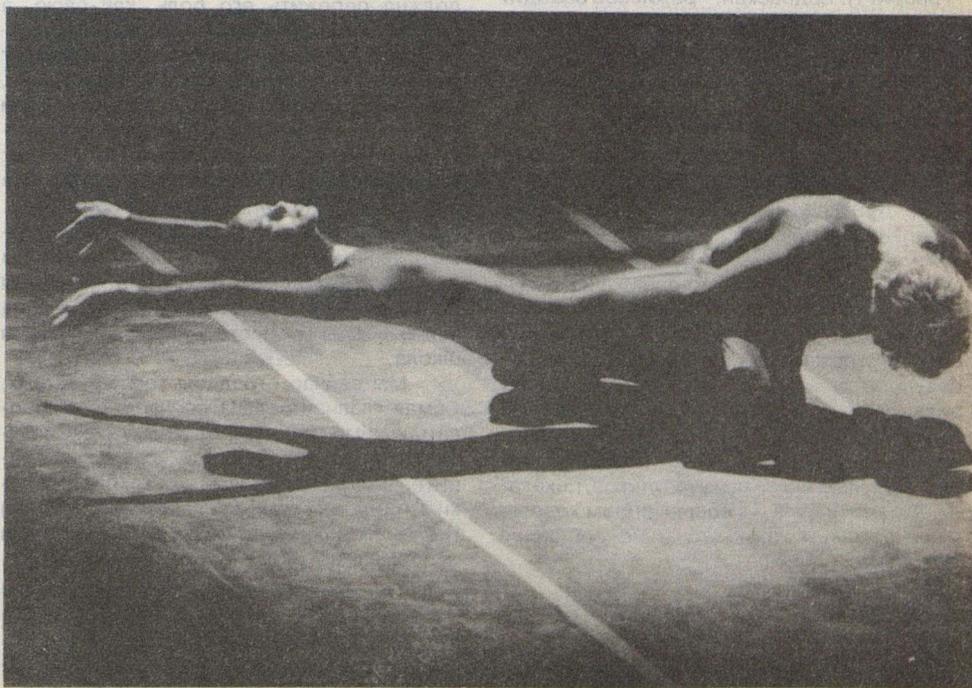
рубашки на черном фоне выглядели особенно графично. Воспринимается все как образ несвободы человека. Меня, правда, насторожила и у литовцев и у «Провинциальных танцев» эдакая «заковыристость» названий. Гениальное просто, а здесь задается ребус, и появляется ощущение, что постановщик не очень точно знает, что он хочет сказать. Было ощущение, что и разгадывать в общем-то нечего. Например, в «Птице» («Провинциальные танцы») красный фонарь, определенный символ, дезориентировал зрителя. Само представление оказалось длинным, скучным, примитивно и непрофессионально разыгранным. Номер оставил ощущение ущербности: нельзя с такой формой показываться в танце, нужно тренировать тело - свой инструмент, потому что какие бы гениальные идеи ни были, непрофессиональным инструментом до зрителя их донести нельзя!

Театр из Каунаса «Аура». Первый спектакль «Звуки тишины» очень поэтический, интерпретируемый в стиле Айседоры Дункан. В его своеобразной пластической красоте ощущалась и его тема - недостижимость мечты. Правда, неприятный визгливый голос вокалистки несколько разрушал гармонию художественности. Остальные спектакли не отличались новизной и оригинальностью пластических решений.

Евгений Панфилов в спектакле «Сказка» показал себя не авангардистом, как его называют. Он, наоборот, призывал назад, «на четвереньки» в выражении чувственности на физиологическом уровне. Сам он как танцовщик производит впечатление: у него выразительное тело, замечательная фигура, тончайшая пластика, почти негритянская. Но художественные средства, используемые им в постановках, на мой взгляд, не высоки.

Фестиваль показал, что в палитре наших хореографов-авангардистов немало

Выступают артисты Графического балета Геннадия Песчаного Марина ГЛАДИЛИНА и Дмитрий НЕМКОВ.



штампов: сюжетных (одиночество, некоммуникабельность), пластических, декоративных, световых. Мне хочется посоветовать балетмейстерам как тренаж ставить танцевальные миниатюры, где нужна динамичная драматургия, острые приемы, где нужно сразу удивить, поразить, где требуется одномоментное действие. А исполнителям следует обязательно тренировать свой инструмент - тело. И еще: наши споры и дискуссии показали, что у нас существуют различные понимания целей искусства. Одни считают, что искусство должно как можно ярче и точнее выразить сегодняшний день, сегодняшний кошмар. Я же верю и надеюсь, что искусство призвано дать силы, чтобы пережить этот кошмар. Может быть, тут сказывается разница в возрасте. И поэтому столь различны наши оценки. Но хочу сказать, что люди моего поколения сумели пережить все ужасы и трудности, остаться людьми, только благодаря искусству. Оно нас спасало, оно давало силы верить и жить».

НАТАЛИЯ САДОВСКАЯ, балетный критик, считает, что прошедший фестиваль дает материал для определенных размышлений и анализа.

«Для меня, - сказала Наталия Михайловна, - и тех, кто со мной верит в классику, подобное знакомство с поисками современных хореографов было полезным: оно расширило наши взгляды». Оценивая увиденное, она отметила голландскую труппу «Интроданс», в творчестве исполнителей которой ощущается высокий профессионализм. И наоборот, в силу его отсутствия художественно неубедительными представляются ей спектакли «Провинциальных танцев».

В свое время Н. Садовскую заинтересовали поиски Гедрюса Мацкявичюса. Но, посмотрев его спектакль «Песнь песней» на фестивале, она пришла к выводу, что он сам не знает, куда идет. «В этой своей работе, - говорит Н. Садовская, - режиссер выходит на чисто балетную лексику, что в его пластическом языке выглядит инородным явлением».

НАТАЛИЯ ВОСКРЕСЕНСКАЯ, педагог-хореограф, говорила, что будучи практиком-профессионалом и зная жизнь театра, что называется, изнутри, она постоянно убеждалась и убеждается, как важна в хореографическом театре режиссерская концепция постановки и как мучительно трудно проходят репетиции с теми балетмейстерами, которые пренебрегают основами режиссуры. Да и художественный результат далеко не всегда удовлетворяет зрительскую аудиторию, критику. В этом Н. Воскресенская еще раз убедилась, побывав на представлениях фестиваля: выступления коллективов - его участников, показали, что режиссура и в современном хореографическом театре - тоже не решенная проблема.

ВАЛЕРИЯ УРАЛЬСКАЯ, зам. главного редактора журнала «Балет», балетный критик, начала

свое выступление с воспоминания о региональном конкурсе, прошедшем несколько лет назад в Новосибирске, где, наверное, впервые у нас в стране показалось достаточно большое количество коллективов современного направления - и любительских, и профессиональных.

«Я называю их авторскими, - отметила Валерия Иосифовна, - поскольку талант, мастерство, эстетические привязанности лидера-постановщика определяют их творческий облик. Возможно, отсутствие традиций и желание высказываться на современном языке стало мощным стимулом в процессе становления таких театров, и конкурсной комиссии приходилось с трудом преодолевать свое восприятие, которое пока не очень открыто для постижения нового, нетрадиционного, тем более, что это новое - несовершенно. Тогда произвели впечатление композиции, которые показывали исполнители театра Ольги Бавдилович из Владивостока. И пришлось побороться за то, чтобы эти работы были отмечены, были показаны в Москве коллегам-критикам.

А сейчас коллективы, обретшие признание осенью минувшего года на VII фестивале в Витебске, благодаря усилиям Театра Наций выступали в Москве. Здесь они сумели достойно показаться: те два вечера, на которых выступали артисты студии Е. Богданович, «Графического балета» Геннадия Песчаного, театра «Провинциальные танцы» из Екатеринбурга, «Трое из Вильнюса», были наиболее интересными, во всяком случае, зрители приняли их очень хорошо. На будущее, наверное, стоит подумать организаторам, чтобы привлечь к фестивалю больше зрителей. Это необходимо и для самих молодых коллективов, и для формирования их зрительской аудитории.

Теперь несколько конкретных замечаний по поводу того, что увидела во время показов. Сегодняшняя жизнь людей... Ее старались отобразить в своих произведениях представители современной хореографии - участники московского праздника. Но я должна сочувствовать человеку - их герою, должна пережить его боль, как свою, а иначе зачем приходиться в театр... А отсутствие профессиональной культуры вызывает у меня почти физическое отталкивание (хотя, наверное, через это надо пройти). Если обратимся к опыту других, например, к опыту французского модернизма, то увидим: его становление шло через любительское искусство, а не через профессиональное. Но сейчас его представители достигли такого уровня развития, когда дилетантизм стал для них тормозом. И ныне французы отталкивают то непрофессиональное, на чем выросли. Так постепенно складывается школа.

Мы сейчас страдаем тем же самым. Самая главная задача сейчас - формировать какими угодно средствами самый высокий профессиональный уровень исполнительства. Свообразным ли акробатическим тренажем, как в коллективе Геннадия Песчаного, классическим ли экзерсисом или используя методику Марты Грэхем...

Тело должно стать профессиональным и послушным инструментом. Тогда можно подчеркнуть излишнюю длину рук, негибкость колена, широту спины, одеть или раз-

деть артиста, но, владея искусством использовать все это в решении определенных художественных задач, можно достичь весьма весомых творческих результатов.

И еще. Сейчас многие современные труппы называют себя театрами танца. Наверное, потому, чтобы как-то отделить себя терминологически от балетного театра - своего антипода. Однако, если взглянуть в их природу, то окажется, что они гораздо дальше от природного танца, чем балет с его условными средствами выразительности. Я много лет занимаюсь темой «природа танца» и пришла к выводу, что у танца, как у вида искусства, давшего жизнь балету, - иная природа, чем у театров, использующих в своих названиях это слово «танец», которое восходит в своем значении к русскому слову «пляска». Это - к нашим размышлениям об истоках и природе современных театров танца. Его проблематику теоретически разрабатывать нам еще предстоит».

АЛЕКСАНДР СОКОЛЯНСКИЙ, театровед:

«Сегодня, когда Валерия Иосифовна Уральская говорила о принадлежности трупп к тем или иным направлениям в современной хореографии, она сказала, что это - авторские коллективы. Насколько я понимаю, это понятие существует у вас, в балетной критике, на правах термина. Мне точно так же хотелось поговорить об абсолютно неопределенном понятии слова «современное». Мне это кажется самым важным, потому что в театральном искусстве и в изобразительном творчестве, и в современном танце это слово лишается сколько бы то ни было конкретного содержания. Современное все то, чему мы были свидетелями с момента рождения всех здесь присутствующих, начиная с двадцатых годов. Это и сложность, и противоречивость, и уязвимость, и неприятие сегодняшней ситуации в творческой практике и попытке думать».

Сейчас в ГИТИСе (Российской академия театрального искусства) будет защищаться диссертация, посвященная постмодернистскому типу театрального восприятия. В ней замечательно резюмирован опыт осмысления того, что такое постмодернистский театр, что такое современная постмодернистская ситуация и в чем отличие привычных нам семиотических и авангардных подходов к театру от тех, которые сейчас вырабатываются и нарабатываются. В чем отличие авангарда от сегодняшнего постмодернизма? В эстетику авангарда входят постоянные приращения культурного пространства, когда художник, независимо от того, каким видом искусства он занимается, пытается вовлечь в материал искусства, пытается получить эстетический или антиэстетический (что сейчас не так важно) эффект из того материала, с которым до него никто не работал, когда он берет в орбиту своего творчества нечто новое. Ситуация постмодернизма в самом общем, самом вульгарном виде характеризуется тем, что здесь предполагается принципиальное и радикальное отсутствие чего бы то ни было нового. Когда все, что можно было сказать на правах первооткрывателя уже сказано, и художнику остается соединять



**Дональд МАККЕЙЛ -
на занятиях в Школе
Николая Огрызкова.**

**Солистка Студии Елены
Богданович
Марина НИКИТИНА.**



найденное до него в новые блоки, повинуюсь своим чувствам, интуиции и, что самое главное, мастерству: художник, занимающийся этим сложным комбинационным искусством должен чувствовать культуру и знать ее, как пианист свои ноты, не отдавая предпочтения ни первой, ни второй октаве...

Худо, что все попытки работать авангардистски кажутся чудовищно претенциозными. Человек продолжает жить уверенностью, что он строит целую вселенную. И хочется сказать ему, как говорил старец Лука: «Подожди, милый, не весь мир в твоём околотке поместился, и опречь тебя что-то еще осталось».

А художник-постмодернист раздражается отсутствием сюжета, отсутствием желаний высказаться, отсутствием дискуссии, тем, что ему прежде всего нечего сказать.

В драматическом театре, которым я занимаюсь, с этим связана проблема принципиальная, для искусства просто губительная - отсутствие сколько-нибудь интересных пьес: за последние пять - восемь лет не появилось хотя бы несколько таких произведений. Нечего читать, нечего играть, нельзя придумать историю, которая дала бы общий толчок развитию театрального дела.

Такое же впечатление - отсутствие пьес, отсутствие истории либо отсутствие самого желания создавать историю - возникало у меня достаточно часто на этом фестивале. Я очень люблю человека любимого искусства. Приятно приходить в дом, где тебе рады, где на тебя смотрят весело и ласково. К сожалению, веселье и ласковые люди - люди, которые относятся к тебе ободряюще, которые хотят развеселить, утешить, позабавить, сейчас как-то чаще оказываются малы в задачах и несколько пошловаты. Нидерландская труппа «Интро-данс» при том, что исполнители замечательны и обаятельны, выглядела дворовой командой, приехавшей на чемпионат. Вот это ощущение дворовости, компанейности у меня возникало постоянно. Другое ощущение недовольства появилось у меня на вечеру Дона Маккейла. Мне показалось, что проблема этого фестиваля, если он будет регулярным, это проблема подбора приглашенных заокеанских гостей. Что было стран-

ным? Резкое отторжение вызвало начало вечера - показ фильма. Это - стопроцентный рекламный американский ролик, посвященный демонстрации гениальности рекламируемого персонажа. Я не понял: зачем эту ленту нам демонстрировали? Самым обаятельным было выступление детей, которое дало теплый комочек радости. Мы увидели результаты работы 11-дневной хореографической мастерской. Что это? Урок тренажа? Концерт? Полноценный спектакль? Если это - итоги проделанной работы, если это - разговор профессионалов с профессионалами, собравшимися в зале, тогда вдвойне бессмысленным выглядит предложенный нам рекламный фильм.

Зрелищным данное представление при всех достоинствах хореографии не было. Одним из самых важных для меня моментов в искусстве является получение чего-то внутренне не предсказуемого. Однако ощущение того, что все то, что может сказать мне великий негр Дон Маккейл, я уже знал, причем знал давно, меня не покидало в течение всего действия. Это - человек, оставшийся в шестидесятых годах, когда он был, видимо, по-настоящему прекрасен. Иногда люди, обаятельные, тонкие, профессионально замыкаются в рамках десятилетия и становятся хронологическими провинциалами.

Мне понравилась работа труппы Иен-надия Песчаного. Графический театр - название прекрасное. Абсолютная композиционная завершенность сценического существования - то главное, что ему присуще. Но арсенал средств и та музыка, которую он выбирает для своих композиций, неактуальны. Исчерпанные претензии арт-рока - его космизм, его универсализм, его философствования всерьез - они принимают за чистую монету. У них такие натужно-вдохновенные лица, что становится немножко страшно. Их хочется разбудить.

У обаятельных прибалтов из группы «Трое из Вильнюса» и театра «Аура» я ощутил чисто эмоциональное сходство: большое желание походить на запад и американизм в высказываниях.

А теперь мы вступаем в постмодернистскую культуру. Балет Панфилова и труппа «Провинциальные танцы» произвели на меня самое глубокое впечатление, особенно дуэт из программы «Провинциальных танцев», построенный на конфликте тела с одеждой, на этом сползании омерзительной майки-рубашки. Одеть сейчас настоящее рубище на сцену - это претензия. Здесь же взят бытовая, низменный, плохой материал, и конфликт с ним доходит до ощущения неподдельной муки и неподдельной, преодолевающей ужасность



фактуры, человеческой красоты - вот это было для меня так ценно, так чисто. У нас абсолютно не накоплен опыт преодоления некрасивого ни в одном из видов театрального искусства. «Мир должен быть оправдан весь, чтобы можно было жить», - как писал К. Бальмонт.

Я думаю, что сила и роль искусства заключается не в утешении, ободрении и увеселении, а в нем самом, в возможности не показать гармонию или приятность мира, а утвердить ее самой своей работой, в которой для меня все меньшее значение имеют свойства фактуры и предмет рассказа. В танце этой сознательно неправильной девочки Богановой из «Провинциальных танцев» чувствовалась та сила, которая приблизила ее к выступлению Пины Бауш, сознательно строящей свой мир на пластике среднего человека, на возможностях заурядного тела, совершенного в своей заурядности и свободного в ней. Эта проблема сейчас кардинальна для спасения человечества. Да, зауряден, но не единица в строю, не винтик в машине, а человек. Как это было хорошо в спектаклях мастерской П. Фоменко: «Без вины виноватые», «Мельник, колдун, обманщик и сват» - это мне всегда кажется попыткой реального художественного преобразования мира. Чего не могу сказать о симпатичном, умном, талантливом балете Евгения Панфилова. Мне показалось для начала кокетливым его обращение к зрителям, которое звучало по радио и было напечатано в программах, где чувствовались не сомнения в себе, в достоинствах своего разговора с публикой, а сомнения в том, стоит ли вообще разговаривать. При интересной технике, при обилии смысловых подтекстов, при глубине содержания, мне померещилось в «Золушке» и в «Рае для сумасшедших» отсутствие желания к передаче содержания. Панфилов и его артисты коммуникабельны при том, что ярки и остроумны. Очень многое там хочется додумать, разобрать про себя, нагрузить какими-то поэтическими иллюзиями, но всю энергию, которую должен был бы передать тебе этот балет, в результате ты должен вкладывать в него сам.

Здесь возникает еще одна серьезная проблема: очень серьезное расхождение интересов искусства с интересами зрителей. Все ценное перестало быть привлекательным, все привлекательное - ценным. Сейчас драматический театр из этого выбирается.

Единственное предложение, которое мне хотелось бы сделать по этому фестивалю. Если бы набралось достаточное количество участников, наверное, имело бы смысл пойти по общемировому

пути и сделать две программы - «программу of» и «программу in», тогда мы можем задать стратегическую разность способов отношения, способов восприятия. Это не разобщит, а соединит. Вот такие у меня в общем дилетантские впечатления».

АЛЕКСАНДР КОЛЕСНИКОВ,
журналист, руководитель
пресс-службы Большого театра:

«То, что сделал Театр Наций удивительно интересно. Но ощущение сложное: новое искусство, которое создается современными художниками, новые поиски, которые ими ведутся. И дело не в выборе какого-то сюжета, не в стилистической музыкальной ориентации, не в определенном хореографическом языке, которого, я считаю, вообще не существует, а в том, что творцы и исполнители произведений, показанных на фестивале, ощущают себя людьми XX века. Все близко в современном искусстве. Как переливается жидкость в сообщающихся сосудах, так и художественные идеи драматического театра переливаются в музыкальный.

Материал, который предлагает современный театр, дает нам возможность увидеть, что фигура человека в сценическом искусстве конца XX века исчезает из искусства. Мы видим двуногое голое существо во Вселенной, но его родовые черты, как человека постоянно стираются. И даже, если мы все-таки видим человека на сцене, он в своих поступках, психо-физическом состоянии или поведенческих мотивах постоянно отклоняется в какие-то запредельные стороны, куда мы заглянуть пока не можем. То же и в современной хореографии».

ВАЛЕРИЯ УРАЛЬСКАЯ:

«Не считаете ли вы, что человек, во имя кого и существует искусство, пропал и в балете академическом?»

АЛЕКСАНДР КОЛЕСНИКОВ:

«Академический балет еще сохранил воспоминание о временах человечности. Наверное поэтому, в тот день, когда на спектаклях «Ауры» в Театре сатиры зал был полупустой, в Большом на «Спящей красавице» с Надеждой Грачевой и Александром Ветровым, наоборот, переполнен, хотя балет давался в четвертый раз за месяц...»

СЕРГЕЙ КОРОБКОВ:

«Мне показалось, что проблема исчезновения человека была замечательно заметна в композициях труппы Песчаного, прочитывалась у Панфилова, где вдруг двуногое голое существо превращается

в бестию... Мне показалось, что некрасивые герои «Провинциальных танцев» - это одна из попыток создать образ человека на сцене».

АЛЕКСАНДР КОЛЕСНИКОВ:

«Меня шокирует в «Провинциальных танцах» манера, но есть точное попадание в то время, в ту реальность, которой они соответствуют. Я считаю: никакого языка современной хореографии не существует. Язык с моей точки зрения - это то, что напрямую связано с мышлением, а если не связано, то это не речь, а набор слов. То, что мы принимаем за язык, - это какая-то сложившаяся типология. Искусство, которое еще не состоялось в своих первичных канонах, уже имеет свою типологию, которая прослеживается на любых уровнях спектакля - от вещественного мира майки-рубашки до света, до монотонности в сюжетах, характерах, выявляется в общем понимании танца, как зрелища, как произведения искусства. Из всех хореографов, сочинения которых я видел, Евгений Панфилов - самый цельный, самый состоявшийся и самый открытый для обвинений в банальности. Он приобрел форму. Он уже может смотреться. Он - разный. Его «хватает» на целый балет - не только на миниатюру.

Размышляя над увиденным на фестивале, я пришел к выводу - искусство современного танца развивается нормально, потому что движется не по прямой, не по кругу, а трагически, пунктирно, со взрывами... Нормально потому что ненормально.

Современный танец, как и другие виды и жанры искусства, живет проблемами конца века, проблемами сдвигов и катаклизмов. Но, мне кажется, наше восприятие неадекватно той картине, которая перед нами разворачивается. То, что нам показывают, то новое, что выносит на наш суд современный хореограф, постановщик, требует от нас несколько иных реакций, нежели те, что проявились в процессе обсуждения. Хотя, с другой стороны, то новое, что находят современные балетмейстеры, они порой не в состоянии осознать, справиться с ним - они идут наощупь и где-то действуют тоже как традиционалисты. К сожалению это их беда: они сейчас, в конце XX века, проходят тот путь, который был до них пройден представителями европейского и американского современного танца. Проходят его в более сжатые сроки. Но мне кажется, что и мы при встрече с этим новым, должны вести себя несколько иначе, не быть столь агрессивными в своем неприятии, а попытаться их понять. Тем более, что многие из современ-

ных коллективов, чему свидетельством стал и нынешний фестиваль, находясь на той стадии развития, когда они имеют право ждать от нас этого понимания».

МАЙЯ КРЫЛОВА,
журналистка:

«Мне кажется, что наиболее адекватным поискам в современной хореографии является театр Евгения Панфилова. Невозможно сказать, что у него есть какое-то собственное мировоззрение или идеология. Его театр как раз принципиально игровой. И стихия игры, импульс игры является основным для него. Ницше говорил, что искусство нужно для того, чтобы не умереть от истины, и в танц-театре Панфилова есть некоторая абстрагированность от всяких истин, принципиальная продуманная неспособность сказать что-то определенное. Отсутствие разницы между смыслом и бессмыслицей, между высоким и низким, между важным и неважным особенно интересно проявилось в спектакле «Рай для сумасшедших». Показалось, что этот же принцип в «Золушке» воздействует несколько слабее. Здесь, независимо от авторских устремлений, зрители объективно воспринимают спектакль, как стремление снизить пафос классической сказки, знакомой с детства. Сверхза-

дача - работа на снижение. Чему, кстати, служит и стремление под возвышенную, красивую музыку ставить издевательски эротические танцы. Ситуация, когда звучит высокая музыка, а мы видим угловатую, рваную хореографию, у меня вызывает неприятие. Но подобное противоречие задумано автором. Оно - в плане его концепции.

И несколько слов о «Песнь песней» Гедрюса Мацквичюса. Мне кажется, самое страшное для балетного театра - это иллюстративность. Иллюстративность особенно опасна для балета сюжетного. И всегда оказывает ему плохую услугу. Думается Мацквичюс, взявшись проиллюстрировать «Песнь песней», проиграл».

Закрывая эту, растянувшуюся на два дня дискуссию, Валерия Уральская сообщила, что позиции журнала «Балет» и Российской хореографической ассоциации едины: консолидировать все силы - и финансовые, и творческие - для того, чтобы помочь, поддержать развитие современного хореографического искусства и его наиболее талантливых представителей.

«В редакции журнала «Балет», - сказала она в заключение, - мы с недавнего времени проводим для всех, кому это

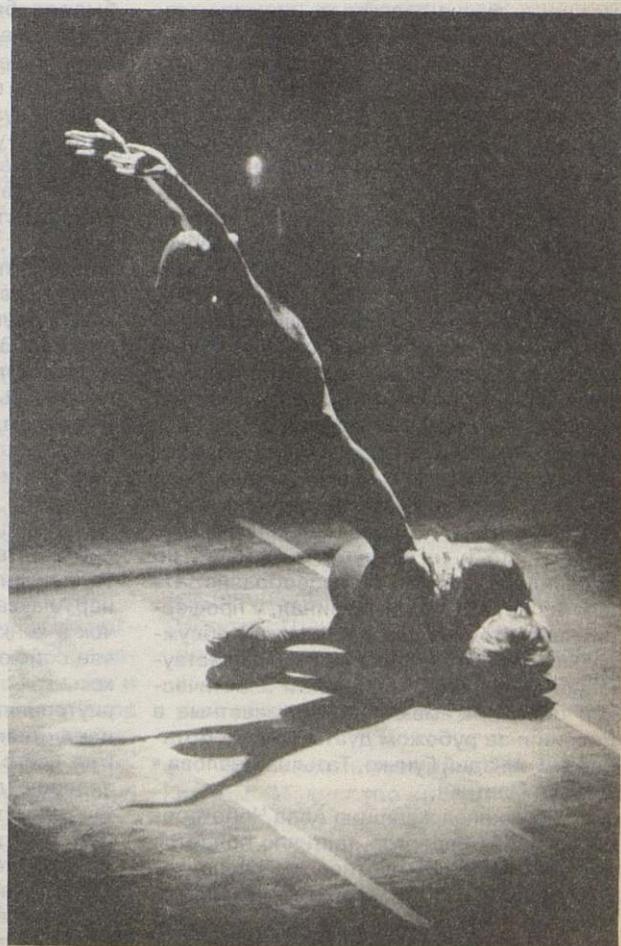
интересно и нужно, видеопросмотры, где показываем кассеты с записями работ наиболее ярких зарубежных и отечественных современных балетмейстеров, постановщиков. Стремимся привлекать на эти просмотры больше людей, чтобы помочь им понять искусство современной хореографии. Думаем, сможем организовать при журнале и курсы по подготовке молодых балетоведческих кадров, что должно положительно сказаться и на судьбах тех, кто ищет новые пути в искусстве танца, и на самом становлении современной хореографии в России».

Марина НИКИТИНА
исполняет миниатюру
«Тотем».

Марина ГЛАДИЛИНА
и **Дмитрий НЕМКОВ**
исполняют миниатюру
Геннадия Песчаного.



Фото В. Луповского



ВАЛЕРИЯ УРАЛЬСКАЯ,
кандидат философских наук

Тюменский бал

Почти десять лет я не смотрела конкурсов бального танца. Срок, равный смене поколений. Да и событий за это время произошло немало и в жизни страны, и в жизни каждого из нас. И потому, наверное, мне лучше, чем тем, кто постоянно следит от конкурса к конкурсу за процессами, происходящими в отечественном бальном танце, видны случившиеся изменения. Например, раньше судьи (члены жюри) сидели за столиками и оценку показывали зрителям. Последнее, заимствованное у спорта, считалось достоинством и обнадуживало как гарантия объективности. Но тогда бальный танец принадлежал к сфере искусства, и его лидеры стремились в лоно спортивных лиг. Теперь же, когда профессионалы бального танца причислены к спорту, оценка стала закрытой, как в конкурсах по искусству. А стоящие или прохаживающиеся по залу судьи получают возможность лучше разглядеть одновременно танцующих на площадке (паркете) большое количество участников соревнования. Честно говоря, и сейчас, и раньше, когда мне приходилось бывать членом жюри, для меня было и остается тайной, как можно в короткое время исполнения танца шестью (а иногда и более) парами, двигающимися в разных комбинациях, направлениях, ритмах, заметить детали, ошибки, успеть их суммировать и выразить в цифре. Скорее все же, как и в искусстве, рабочей выступает общепрофессиональная оценка, включающая в себя общий облик пары, ее станцованность, общую техническую подготовку, то есть школу и, конечно же, известность в мире бального танца. Последнее, заработанное временем, способностью и преданностью делу, нередко играет ведущую роль, но не обеспечивает желаемой справедливости. Ощущалось это и на форуме в Тюмени, но произошло несколько своеобразно. Из шести пар, вышедших в финал, у профессионалов только две пары могли обсуждаться, как дуэты станцованные и действующие на паркете, как единый пластический образ. Я имею в виду известные в России и за рубежом дуэты Алла Чеботарева - Геннадий Гунько, Татьяна Павлова - Леонид Плетнев.

Роскошная женщина Алла Чеботарева - героиня первого - тактично подает себе ее гибким и легким партнером. Они подходят по росту и стати, умению и школе, но вряд ли они партнеры по духу. И самое огорчительное для меня здесь то, что они

не предлагают и, как мне показалось, не стремятся, а может быть, уже и не в состоянии быть оригинальным дуэтом, со своей темой и стилем. Обидно потому, что я вспоминала самое начало Аллы. Девочка с длинной косой - воспитанница коллектива одного из домов пионеров, она привлекала какой-то особой красотой, удивительной русской статью. Сударушка - называла я ее тогда. Она и ее партнер - менее подвижный, но красивый Петр Чеботарев вполне могли бы развиваться, как отечественные звезды, предлагая миру свойственную только русской танцевальной культуре пластическую кантилену. Но стиль западной затеи - бального танца - силен и диктует свои требования. Увлечшись им, побеждаешь, но дань платишь дорогую. А можно ли соединить? Думается, можно. Но, пожалуй, удалось это в какой-то мере из всех виденных мною только одному дуэту, а именно Людмиле и Станиславу Поповым. Потому и состоялись они как большие мастера, став своего рода символом российской бальной хореографии. Особая кантиленность, душевность, мягкость пластики, отличавшая танец Людмилы, и «голубиная» внимательность окружавшего ее в танце партнера Стаса, окрашивали особым славянским колоритом любое европейское или латиноамериканское танцевальное повествование. Они были танцорами России и из России, они были особенными. А прекрасная пара Алла Чеботарева и Геннадий Гунько - прекрасна вообще, европейская вообще, потому она - одна из лучших..., но не своеобразна. Второй дуэт - Татьяна Павлова и Леонид Плетнев - удивителен внутренним единством, контактом. В нем иногда не хватает «шика», завершенности поз и стили в целом, но есть тепло и задушевность. Они не поражают, а увлекают, влюбляют в себя зрителя, потому порой и побеждают отчужденное роскошество своих соперников. В других же дуэтах были явно видны лидеры. В одном партнер Артур Лобов, который показался опытным партнером, но маловыразительным и не ярким танцовщиком, что может устраивать судей, но не увлекать зрителей. В другом - партнерша Мария Лобова. Она имеет ряд преимуществ: увлекается танцем, музыкальна, обладает шармом и могла бы при соответственной целенаправленной работе, быть интересной танцовщицей. Ее партнер Александр Литвиненко видно не новичок в конкурсном танце, несколько увлечен собою и, будучи хорошим танцовщиком, как по внешним данным, так и по внутренней одаренности, не владеет пока искусством партнерства и стремится прежде всего показать себя, что разрушает зрелище дуэтного бального танцевания. Еще один дуэт - Наталия Усанова и Дмитрий Фатеев, где лидер - тоже партнерша. Пара не отличается станцованностью. Партнер безусловно, уступает другим в технике, широте движения и уверенности в себе. Но в нем заметны данные легкого, граци-

озного исполнителя, которые возможно развивать. Танец Н. Усановой привлекает чувством, широтой движений, красивым, гибким рисунком статного корпуса, музыкальностью и кантиленой. Все эти пары представляли Москву. Санкт-Петербургская пара Ольга и Александр Зинкевич оказалась менее эффектной в танце, хотя и уверенно использовала свои технические данные.

Охарактеризовав претендентов на места этого международного состязания по европейской программе, хотелось бы поделиться еще одним впечатлением. Международную конкурсную программу составляет ограниченное и строго отобранное количество танцев как по европейскому, так и по латиноамериканскому разделу. Потому, с моей точки зрения, всегда ощущалась опасность остановки в развитии по законам, диктуемым конкурсными требованиями. Потому очень правильным и порадовавшим меня оказалось введение специального конкурса по свободной композиции (так называемая программа «сиквей»). В таких композициях с одной стороны возможно учесть, а следовательно, и раскрыть индивидуальные возможности исполнителей, с другой, происходит поиск новых выразительных средств самого танца. Таким образом, творец-хореограф может внести свою лепту в создание нового как в сочинении движений и рисунка, так и в целой композиции. Очень умная и обещающая идея, думается, уже сейчас дает свои плоды. Нужно только воспользоваться тем, что подарит эта лаборатория, и лучше включать в систему конкурсных нормативов.

На конкурсе в Тюмени места, завоеванные в этом виде соревнований распределились следующим образом: 1 место - Алла Чеботарева и Геннадий Гунько; 2 - Татьяна Павлова и Леонид Плетнев; 3 - Татьяна Сухова и Артур Лобов; 4 - Мария Лобова и Александр Литвиненко; 5 - Наталия Усанова и Дмитрий Фатеев; 6 - Ольга и Александр Зинкевич.

Теперь несколько слов о конкурсе любителей. Мне довелось увидеть только его латиноамериканский раздел, но ощущение осталось довольно оптимистичное. В целом, радует присутствие самого танца, его живого, захватывающего природного начала. Самое главное, исполняет, молодежь получает радость и ее создает, вовлекая в этот круг эмоции и чувства смотрящих. Владение телом, игра мышцами, ритмическая и музыкальная отзывчивость отличали особенно два дуэта - Оксану Никифорову и Алексея Горбаткова из Тюмени и москвичей Елену Гриненко и Михаила Надточего.

Совершенно ясно, что подобный уровень исполнительства возникает не сам по себе, а как результат большой, хорошей подготовки. Потому не случайно участие в празднике детей - от подростков до комически крошечных, совсем маленьких танцоров. Сами по себе они были трогатель-

ны. И можно только удивляться, как педагоги сумели вложить в них столь сложные координационные элементы. Но не могу не высказаться очень резко по поводу того, как эти дети были одеты. И пусть рассердятся на мою категоричность: они напоминали салон маленьких старичков и старушек из числа лилипутов. Нам известно, и это подтвердили старшие исполнители конкурса танцев, что до определенного возраста юношеские соревнования в мире проходят в довольно строгих костюмах. Дети есть дети и их наряды, нарочито напоминающие светские туалеты дам, рассчитанные на женскую эффектность, выглядят не только пошло, но и глупо. Не менее смешны старички-мужчинки в расшитых блестками брючках и т.п. Что нам изменяет вкус или понимание художественно-воспитательных задач, нежелание думать или..?

Наверное, мамы и папы, подчиняющиеся требованиям педагогов и желаниям детей, не представляют себе эффекта, уродующего душу их ребенка. Но, наверное, хватит об этом, потому что сами дети, мило танцую, влюбленно глядят на старших и не подозревают о тех воспитательных проблемах, которые волнуют нас.

Завершая эту статью, я хотела бы назвать имена организаторов конкурса - педагога Любови Анохиной, президента Международной ассоциации бального танца Станислава Попова. Занимаясь любимым делом преданно и без усталости, они вместе рожают праздники танца, несущие тепло и радость, красоту и оптимизм в самые разные города страны. На этот раз (и не впервые) свет этого праздника осветил Тюмень.

ВИКТОР ВАНСЛОВ,
доктор искусствоведения,
профессор

ИСКУССТВО КРЕПИТ ДРУЖБУ

Первый международный фестиваль профессиональных хореографических училищ состоялся в городе Казанлык (Болгария). Он был организован Министерством культуры Болгарии, Софийским хореографическим училищем, ассоциацией «Друзья искусства» и мэрией города Казанлык. В фестивале приняли участие одиннадцать стран: Австрия, Албания, Англия, Болгария, Голландия, Греция, Литва, Македония, Россия (ее представляло Воронежское хореографическое училище), Румыния, Финляндия. Выступали представители разных возрастных групп по разделам: классический балет, танец модерн, на-

родный танец. Международное жюри, в составе которого работал и автор данной статьи, возглавлял директор Софийского хореографического училища Красимир Петров.

Фестиваль открылся вступительным праздничным концертом под девизом «Добро пожаловать!», в котором, наряду с выступлениями различных самодеятельных и профессиональных коллективов, был показан спектакль, созданный совместно хореографическими училищами Болгарии и Финляндии (хореограф М. Вилчев). В нем была сделана попытка представить в танцах всю историю человечества от первобытных времен до XXI века (по мнению создателей - века роботов). Несмотря на наивность этой попытки, следует положительно оценить стремление положить в основу спектакля значительную мысль, как и отметить яркость отдельных исторических и современных танцев, а также то увлечение и воодушевление, с которым танцевали молодые участники. Не случайно спектакль с восторгом был принят зрительным залом, в котором тоже преобладала молодость. Показателен этот спектакль и как акт болгарско-финляндской дружбы.

Из трех разделов, по которым жюри оценивало фестивальные показы, наиболее слабым оказался раздел классического танца, более интересным - танца модерн и совсем замечательным - народного танца. Видимо, это не случайно.

Фольклорный танец для каждой из национальных групп участников наиболее близок. В нем участники чувствуют нечто свое, родное. Это их народ, их национальность, их обычаи и манеры, одним словом - их «почва», весьма для них органичная. Поэтому все народные танцы танцевались на фестивале с воодушевлением, пониманием их образного смысла, темпераментно и с полной самоотдачей. Коллективы Болгарии и России (воронежцы блистательно исполнили «Народный перепляс» в постановке А. Шостака) получили за фольклорные танцы награды, коллектив Албании - почетный диплом.

Номера, основанные на танце модерн также выглядели на фестивале достаточно выигрышно. Правда, иногда под видом танца модерн преподносилась причудливая смесь классики и свободной пластики. Но были и номера с интересными хореографическими находками. Английский коллектив получил награду за лучшую хореографию (автор Дон Уагнер), литовская солистка (Р. Баублите) - за лучшее исполнение танца модерн. Кстати, многие из показанных на фестивале номеров нарушили широко распространенное

представление о танце модерн как выражении только ужаса, мучения, страдания и вообще негативных эмоций. Были здесь и произведения радостного, веселого характера. Так, премированный номер английской труппы создавал образ энергичной и деятельной современной молодежи.

Что же касается классического танца, то показывать его на фестивале было наиболее сложно. Здесь не спрячешься ни за органику фольклора, ни за новаторство модерна. Все обнажено, и недостатки школы или исполнения выступают особенно ясно. Кроме того, тут есть строгие правила и высокие образцы, которые выступают как эталон.

На фестивале исполнялись номера чисто учебного характера. Были и такие, где перед учениками ставились непосильные задачи. Жюри подобные явления не принимало во внимание, хотя на заключительной конференции мы отмечали, что если и возможно иногда давать на пробу учащимся слишком сложные, конкурсного характера произведения (типа па де де из «Корсара», «Жизели» или «Спящей красавицы»), с которыми они пока не справляются, то не следует это выносить на публичное обозрение.

Тем не менее фестиваль продемонстрировал в целом верность работы училищ в области классического танца, и жюри сочло возможным отметить несколькими наградами и поощрительными дипломами отдельные показы. Среди них па де тра из «Пахиты», показанное Софийским хореографическим училищем, и, что особенно приятно, па де де из «Дон Кихота», показанное учащимися Воронежского хореографического училища. Исполнительница женской партии из этого па де де Юлия Чарикова получила высшее отличие.

Фестиваль хореографических училищ - приметное явление международной культурной жизни. Организовав его, Болгария вновь подтвердила свою приверженность развитию танцевального искусства. Вспомним, что она первая организовала международный конкурс балета в Варне, после чего подобные соревнования стали проводиться во многих странах. И теперь она опять же первая в Европе организовала фестиваль хореографических училищ, который обещает стать не менее славной традицией.

Фестиваль этот проходил под девизом «Искусство крепит дружбу». И он в полной мере выполнил эту миссию. И руководители, и участники разъезжались подружившиеся и обогатившиеся значительным творческим опытом.

ПЕРМСКИЙ ФОРУМ: ЗАДАЧИ, РОЛИ, ОЦЕНКИ...

Сколько человек должно участвовать в конкурсе, чтобы он состоялся и был интересен? Обязательно много или не обязательно... Этот вопрос возник у меня в Перми, когда вместо 80 заявленных участников приехало 45.

Думая об этом, я пришла к мысли, что все зависит от того, что мы ставим во главу конкурса, какую цель преследуем. Конкурсы - как соревнования, которые призваны назвать лучших в поколении, входящем ныне в мировой балет, как бы ушли в прошлое. Их практически нет нигде. Такая задача в силу ряда причин сейчас не ставится и не может ставиться ни на одном из ныне здравствующих и даже отмечающих юбилей балетных состязаниях. И в этом следует просто честно признаться. Следующая возможная задача - сформировать условия, чтобы желающие и имеющие профессио-

нальные возможности выполнить заданную конкурсом программу, молодые люди могли проверить свои силы, заявить о себе, получить путевку в жизнь. И третья, ставшая традиционной, задача конкурса - создание своеобразного представления (шоу) для зрителей данного города.

Думается, что организаторы пермского конкурса ставили перед собой вторую и наиболее благородную задачу. И в этом случае, отвечая на свой же вопрос, скажу, что массовость не является показателем. Количество участников было, употребим такой термин, «рабочее» для решения задач конкурса. Уровень же исполнительских возможностей участников никогда не следует ставить ни в вину, ни в заслугу организаторам. Он таков, какой он есть на данном этапе. И конкурс - хорошая лакмусовая бумажка состояния обучения, работы с молодежью на первых порах ее театральной



Андрей ЖУРАВЛЕВ.

деятельности. Потому, думается, что самый неправильный метод, который используется при оценке конкурсов - сравнение того, что было на этом конкурсе с другими или с тем же самым, но в другие годы.

А раз мы определились в задачах нынешнего пермского соревнования (и надеюсь, не ошиблись), то и в своем, в какой-то степени отчетном, рецензионном материале будем исходить из оценки именно этой роли III конкурса артистов балета России «Арабеск-94» в городе Перми. Небольшое по составу и рождавшее какую-то особую тишину и спокойствие жюри, как бы проецировало на сцену атмосферу, снимавшую традиционные стрессовые состояния у тех, кто участвовал в конкурсных показах.

Хотя проблемы, традиционные для отечественных исполнителей, несмотря ни на что, не снимались, я имею в виду современную программу. Видимо, не закрыть нам эту «ахиллесову пяту» соревновательного репертуара, пока не выделим современные номера в отдельную часть или самостоятельный конкурс. Прецедент тому есть и во Франции, и в Японии. Можно решить это структурно по-своему, иначе, но что-то сделать надо. Или мы так и будем сетовать на низкий художественный уровень второго тура. Не случайно на этот раз жюри так и не могло выбрать одного претендента из числа хореографов на приз Мориса Бежара и решило разделить его, видимо, поощрительно, между четырьмя хореографами, чьи работы выглядели наиболее профессионально. Ими стали: Кирилл Шморгонер (Пермь), Евгений Панфилов (Пермь), Владимир Салимбаев (Пермь), Елена Богданович (Москва). Согласитесь, что от того, насколько интересно само хореографическое произведение, его художественные возможности, зависит раскрытие творческой индивидуальности исполнителя.

Современный репертуар - это общая проблема нашей хореографии. И в какой-то степени отсутствие значительных в художественном отношении призываний объясняет нам тот факт, что состязания последних лет не поражают нас открытием ярких личностей молодых талантов, что с этих

Эгле ШПОКАЙТЕ
и **Эдвардас СМАЛАКИС.**



молодежных смотров не начинается их звездный путь в искусстве. Пока конкурсы лишь демонстрируют интересный и хорошо подготовленный, извините за выражение, «исполнительский материал», ожидающий встречи с талантливым хореографом.

Танцовщики, про которых говорят - перспективные, и отмечены жюри, в которое вошли Владимир Васильев (председатель), Л. Сахарова (заместитель председателя), Е. Максимова, Г. Комлева, Э. Куватова (Россия), К. Усуи (Япония) М. Мискович (Франция). На конкурсе работали также пресс-жюри и зрительское жюри.

Пресс-жюри возглавляла известный московский критик Н. Чернова. Его составили балетоведы разных поколений: рядом с маститыми А. Соколовым-Каминским (Санкт-Петербург), Р. Уразгильдеевым (Бишкек), В. Киселевым (Москва) работали интересно заявившие о себе в последнее время молодые критики Л. Барыкина (Екатеринбург), Т. Казаринова (Пермь), В. Иванов (Пермь)...

Итак, каковы решения жюри? Приз имени Сергея Дягилева, призы Натальи Макаровой и Михаила Барышникова владельцев не обрели. Обладателями первых премий стали Эгле Шпокайте (Вильнюс) и Виталий Бреусенко (Москва). Вторые премии присуждены Жанне Богородицкой (Москва), Андрею Журавлеву (Пермь), Эдвардасу Смалакису (Вильнюс), трети - Татьяне

Гордеевой (Москва), Анжелике Тагировой (Москва), Владимиру Муравлеву (Москва), Денису Муруеву (Казань). Приз Екатерины Максимовой и Владимира Васильева лучшему дуэту вручен Эгле Шпокайте и Эдвардасу Смалакису из Вильнюса. Приз Мориса Бежара за номер современной хореографии, специально поставленный к конкурсу, разделен между четырьмя хореографами - Еленой Богданович из Москвы и пермяками Владимиром Салимбаевым, Кириллом Шморгонером, Евгением Панфиловым.

Призов Пермского театра оперы и балета имени П.И. Чайковского удостоены - за лучшее исполнение произведения на музыку Чайковского Юлия Машкина (Пермь), которая в конкурсе не участвовала, за лучшее исполнение современной хореографии Владимир Яруллин (Казань). Приз Нины Ананишвили «Нина» самой талантливой среди самых молодых участниц конкурса получила Наталия Сологуб (Уфа). Максим Хребтов (Пермь) награжден жюри призом как лучший среди самых молодых участников. Обладателями призов фирмы «Винокур», учрежденных для лучшей из иностранных участниц конкурса (бесплатное обеспечение балетной обувью в течение года) стали по решению жюри Мегуми Асаеда (Япония), Аленка Рибич из Словении по решению президента фирмы Е. Винокура.

Пресс-жюри отдало свои призы Э. Шпокайте и В. Бреусенко (за исполнительское



Жанна БОГОРОДИЦКАЯ.

мастерство) и Е. Панфилову и В. Салимбаеву (за произведения, сочиненные специально к конкурсу), а также отметило исполнителей А. Рибич, Р. Савковича (Словения), Д. Муруева (Татарстан), Туяа Тумэннасан (Монголия) и хореографов Е. Богданович и К. Шморгонера (Россия).

Как видим, мнения пресс-жюри счастливо совпали с оценками основного жюри, его призы получили фактически те же исполнители и хореографы. И зрители свои симпатии отдали, хотя и не первым победителям, но исполнителям, которые также стали лауреатами и призерами, - Денису Муруеву (Казань) и Анжелике Тагировой (Москва).

Этот конкурс, который проводится Министерством культуры России, управлением культуры администрации Пермской области, Пермским театром оперы и балета имени П.И. Чайковского, Союзом театральных деятелей Российской Федерации, Российским центром Международного Совета танца ЮНЕСКО, Дирекцией Республиканских и международных конкурсов, Пермским обществом "Арабеск", устойчив и уверенно набирает силы.

ВАЛЕРИЯ УРАЛЬСКАЯ,
кандидат философских наук

Фото Е. Тюменцева

Владимир БРЕУСЕНКО и Анжелика ТАГИРОВА.





«СЕВЕРНЫЙ ДИВЕРТИСМЕНТ» - В ТРЕТИЙ РАЗ

У истоков каждого хорошего дела всегда есть свой энтузиаст. И замечательно, что они существуют и что их количество постоянно растет. Наталию Михайловну Садовскую, известную в прошлом артистку балета Большого театра, а ныне активно работающую критиком, можно с полным правом причислить к таким неутомимым подвижникам балетных фестивалей, которые ныне в нашей стране стали уже доброй традицией. Вспомните, восемь лет проводятся такие праздники в Казани, в нижегородском фестивале «Болдинская осень» (он ровесник казанскому), хореографическая часть тоже весьма значительна, родилась и обрела в свое время признание балетные форумы в Перми, Минске, Красноярске, Якутске... И в их организации большая роль принадлежит Н. Садовской.

В Якутске Международный балетный фестиваль «Северный дивертисмент» проводится в третий раз. Его генеральный директор - ведущий танцовщик местного театра оперы и балета **Борис Матвеев**, а художественный руководитель **Наталья Садовская**. Беседу с ней редакция предлагает вниманию читателей.

- Чудо, - говорит она, - что фестивали балета живут и в это трудное время. Ведь их просветительская роль огромна. Каждый - поистине антология развития хореографии - от шедевров классического наследия до самых последних образцов творчества современных балетмейстеров.

- Каков был состав участников «Северного дивертисмента»?

- Поскольку фестиваль проходил на базе Якутского театра оперы и балета, то основу его, естественно, составили местные артисты - ведущие солисты труппы и кордебалет. Рядом с ними танцевали представители восьми городов и четырнадцати театров. Например, в спектакле «Дон Кихот» выступали москвичи Вера Тимашова (Китри), Александр Горбачевич (Базиль), Татьяна Рыжова (Уличная танцовщица), гости из Казани Ирина Хакимова и Елена Щеглова (вариации третьего акта), Виталий Бортяков (Гамаш), солистка Новосибирского театра оперы и балета Татьяна Кладничкина (Повелительница дриад), а рядом с ними - артисты якутской труппы и учащиеся хореографического отделения Музыкального училища имени М. Жиркова.

В «Шопениане» зрители увидели гостей из Санкт-Петербурга Ольгу Лиховскую (кстати, такого исполнения «Прелюда», как у нее, признаюсь, давно не видела) и Сергея Вихарева, Татьяну Кладничкину из Новосибирска, а также ведущую солистку якутской сцены Гульнару Дулову. Столь же представительный букет артистов собрал и одноактный балет «Свадьба Авроры», в который вошли Татьяна Кладничкина (Аврора) и Владимир Григорьев (Дезире) из Новосибирска, Наталия Чеховская (Принцесса Флорина) и Василий Полушин (Голубая птица) из Красноярска, Ольга Лиховская (Белая кошечка) и Сергей Вихарев (Кот в сапогах) из Санкт-Петербурга, Елена Щеглова (фея Бриллиант) из Казани. Соревнование с этим великолепным ансамблем достойно выдержали местные исполнители - Галина Афонасевич (фея Сирени), Владислав Петров (принц Фортюне), Валерия Захарова (Золушка), Анатолий Ултургашев (Людоед) и их коллеги.

Большую группу составили и представители балетной Москвы. О Vere Тимашовой и Александре Горбачевиче из Московского театра балета я уже говорила. Интересный репертуар привезли в Якутск солисты Московского музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко Наталия Ледовская и Владимир Кириллов, Людмила Шипулина и Виктор Дик. Он включал фрагменты из спектаклей классического наследия - «Сильфида», «Дон Кихот», «Корсар», «Эсмеральда», «Жизель» и сцены из произведений современных хореографов - «Вечерние танцы» Т. Шиллинга, «Ромео и Джульетта» В. Васильева... Солистка Большого театра Илзе Лиэпа познакомила якутских любителей балета с миниатюрами «Хулиган» и «Гибель розы» (с премьерой из Вильнюса Пятрасом Скирмантасом). А артисты труппы «Балет России», руководимой Борисом Мягковым, предложили зрителям не только отдельные концертные номера, но и два новых своих спектакля «Дама с камелиями» на музыку Д. Верди и «Посвящение» на музыку С. Рахманинова...

Участвуя в организации фестивалей, я, кстати, хотела обратить внимание читателей журнала на то, что наши праздники способствуют обогащению репертуара артистов. Вот Татьяна Рыжова - солистка камерной труппы «Балет России». Она у себя в театре ни Миру в «Жизели», ни Уличную танцовщицу в «Дон Кихоте» не танцует - на афише «Балета России» таких спектаклей нет. А в Якутске Рыжова в этих партиях выступала, специально подготовив их для фестиваля. Другой, я бы сказала, курьезный случай: в программе заявлен балет «Па де катр». А в Якутске собрались три исполнительницы партии Фанни Черрито, одна - Марии Тальони и ни одной - Люсиль Гран и Карлотты Гризи. И пришлось Татьяне Кладничкиной срочно учить роль Люсиль Гран, а Елене Щегловой - Гризи. Так и сложился этот ансамбль - Ирина Хакимова (Мария Тальони), Ольга Лиховская (Черрито), Татьяна Кладничкина (Люсиль Гран), Елена Щеглова (Карлотта Гризи).

Свои новые работы показали и местные артисты. В отрывках из балета Александра Полубенцева «Танго» тоже дебютировали Оксана Абрамова, Гульнара Дулова, Дмитрий Дмитриев, Владислав Петров.

- Как строились программы фестивальных вечеров?

- Полнометражный балет в ней присутствовал только один - «Дон Кихот». Но в последующие дни в программу обязательно включились или одноактные балеты «Шопениана», «Свадьба Авроры», «Па де катр», «Классическая симфония», «Дама с камелиями», «Посвящение», или, как это было в пятый день фестиваля, одно действие из большого спектакля - второй акт из «Жизели», показанный в тот вечер, посвящаясь памяти балетмейстера Алексея Попова, который долгое время работал в труппе и был первым, как сказано в программке, кто перенес академический вариант «Жизели» на якутскую сцену. В роли Жизели выступала Людмила Шипулина, Альберта - Виктор Дик, Мирты - Татьяна Рыжова, солистка труппы «Балет России». И затем - большой дивертисмент.

Должна отметить, что в течение всех семи дней давались вечера из трех отделений, программа которых не повторилась ни разу. Разнообразие было удивительным - действительно, панорама сегодняшнего состояния хореографического искусства складывалась поистине уникальная. Добавлю к сказанному, что своеобразную краску в палитру праздника внес концерт-утренник детского хореографического ансамбля из города Мирный «Алмазы Якутии», которым руководит Наталья Александровна Фатеева. В его программе мы увидели самые разнообразные номера - из классического, народно-характерного, фольклорного, современного репертуара... Юные артисты удостоились чести выступать наряду с известными мастерами и в заключительном концерте фестиваля.

Успех фестиваля рос с каждым днем. Город буквально жил его событиями, и не только город - дневники праздника транслировались на всю республику. Пресса, радио, телевидение широко освещали его события, рассказывали об его участниках... Параллельно проводились видеопросмотры, фольклорные вечера, в театре экспонировалась балетная фотовыставка Даура Сыдыкова, там же был размещен специальный стенд, посвященный журналу «Балет». Состоялась научная конференция, в которой приняли участие теоретики и практики балетного искусства - и местные, и приехавшие из других городов. Игнорировать, можно сказать, обильной самоотверженной организационной работе, которую проводила заведующая литературной частью театра и хранитель его музея Лира Габышева.

О том, какое значение в Республике Саха (Якутия) придавалось III Международному фестивалю балета «Северный дивертисмент», свидетельствует такой знаменательный факт - участников праздника принял ее президент Михаил Ефимович Николаев.

- А кто осуществлял материальную поддержку фестиваля?

- Жизнедеятельность фестиваля осуществлялась благодаря поддержке правительства Республики Саха (Якутия), Министерства культуры. А его спонсорами были Фонд будущих поколений, АК «Алмазы России - Саха», АК «Туймаада Даймонд», ФК «Сахаалмазпробинвест», филиал банка «БАМ-кредит», филиал банка «Аэрофлот», мэрия Якутска, НК «Саханефтегаз».

Беседу вела Г.ВИКТОРОВА

«СТЕП-ПАРАД»: ГОД СПУСТЯ

Год тому назад состоялся первый в нашей стране фестиваль-конкурс «Степ-парад». Может быть и не слишком крупное событие на фоне всего, что происходит в современной непредсказуемой жизни, но для исполнителей и любителей этого танца, бесспорно, важное. Впрочем, его значение может оказаться и шире чисто профессионального, так как является еще одним подтверждением произошедших изменений в официальной идеологии и сознании всех нас.

С тех пор, как перестали «клеить» степу политические ярлыки (вроде - «явление чуждой западной культуры»), появились возможности его развития. Именно - развития, а не возрождения, так как никакие «рогатки» не смогли воспрепятствовать появлению хороших танцовщиков-степистов и отвратить зрителя от этого удивительного танца, берущего в полон завораживающей магией ритма. Любовь зрителей подогревалась и проникавшими на наши экраны американскими музыкальными фильмами с участием звезд степа, которыми восхищался весь мир.

За неимением специальных школ, традиции степа передавались из поколения к поколению советских артистов. Иногда от отца к сыну, потому что

существовало несколько династий степистов: Москвины, Зерновы, Винниченко... И в наши дни представители этих династий - Евгений Зернов в Москве и Нина Винниченко в Санкт-Петербурге продолжают успешно танцевать и преподавать.

С середины шестидесятых годов, когда началась некоторая либерализация жизни, степ был включен, как предмет в программы Государственного училища циркового и эстрадного искусства (ГУЦЭИ), а также Всероссийской творческой мастерской эстрадного искусства (ВТМЭИ). Теперь его преподают во многих учебных заведениях, готовящих артистов различных жанров, а в культурном центре «Москворечье» действует специальная школа для любителей, так что у желающих потанцевать есть возможность попробовать свои силы. Словом, все вместе взятое заставило поверить, что настало время провести смотр всех сил наших профессиональных и самодеятельных степистов. И оказалось, что на приглашение участвовать в фестивале откликнулись и исполнители из таких неожиданных мест, как Северодвинск, Оренбург, Набережные Челны. И вот что любопытно: в Северодвинске и Оренбурге любительские кружки ведут пожилые люди, некогда танцевавшие чечетку и степ в армейской самодеятельности. Пронеся увлеченность танцем через всю жизнь, они теперь обучают ребятшек, в том числе и своих внуков.

Проведенный в рамках фестиваля конкурс показал, что пришла новая, талантливая смена. Назову лишь лучших: это два выпускника ГУЦЭИ - Василий Мышлецов (первая премия) и Алек Абдулаев (вторая премия), оба в равной мере владеющие акробатикой и степом. Это разделившие третью премию - выпускница ВТМЭИ Наталия Стрельченко и артисты МХАТа имени Чехова - Ирина Апекимова и Валерий Николаев. Все они, помимо незаурядной техники, обладают артистизмом, способностью насытить каждое



движение соответствующим строением.

В гала-концертах, заключивших фестиваль, участвовали не только его лауреаты, но уже известные степисты и американские гости: замечательный танцовщик и педагог Джерри Эймс и популярная танцевальная группа «Foot and Fiddle» (что в русском переводе означает «нога и скрипка»), состоящая из высокопрофессиональных исполнителей. Так что планка мастерства была поднята высоко.

И все же, уже тогда мне подумалось, что некоторые наши исполнители вполне выдерживают сравнение с американцами - признанными лидерами степа. Но тогда я не рискнула высказать столь крамольную мысль, а в этом году об этом сказал Джерри Эймс, вновь приехавший в нашу страну на гастроли и для проведения семинаров. По его словам, вернувшись после Московского фестиваля в Нью-Йорк, он удивил знакомых рассказами о том, что в России есть хорошие степисты, особенно он выделял Мышлецова. «Ведь когда мы собирались к вам в первый раз, - говорит Эймс, - нас убеждали, что мы едем зря - там ничего не знают о степе. А мы были поражены количеством желающих заниматься с нами и их способностями. А уж Василий-ий... (тут Эймс даже развел руками) это же первоклассный танцовщик». На вопросы: что его поразило в Мышлецове (беседа происходила во время встречи за «круглым столом» в редакции журнала «Балет») он пояснил: «Василий обладает притягательной обаятельностью сценического образа - на него хочется смотреть. Он мне даже чем-то напоминает Барышникова. У Василия есть все задатки и возможности для дальнейшего совершенствования и обретения индивидуальной манеры. Он - находка для любого балетмейстера, так как владеет разнообразной техникой. Это замечательная глина, из которой можно все

Выступают артисты танцевальной группы «Foot and Fiddle». Слева - Пэт КЕННОН.

Фото Д.К у л и к о в а

вылепить. Я сам хотел бы поставить для него номер».

Слушая Эймса, я про себя хвалила нас, членов жюри конкурса, сумевших распознать истинный талант и отдать ему пальму первенства. Хотя без споров, естественно, не обошлось. Но вернемся к «круглому столу», который состоялся в редакции журнала «Балет» по окончании гастролей.

Мы просмотрели несколько кассет с выступлениями гостей. Те, что относились к группе «Foot and Fiddle» не столько расширили представление об их репертуаре: он и в Москве был представлен весьма широко, сколько познакомили с различными ее участниками. К руководительнице группы - Пэт Кеннон и ее неизменному партнеру - негру Декстеру Джоунсу, на разных этапах, присоединялись либо один, либо два человека. В прошлом году это была Канни Сесфай, в этом - Джилл Гилеспи и Скотт Сией. Кассеты позволили увидеть и других. Как уже было сказано, все они профессионально хорошо подготовлены. Помимо владения тап-дансом (американское наименование степа) у них есть знания джаз-танца, классического тренажа, разнообразных танцевальных стилей кантри. Отсюда и жанровая широта репертуара группы. По словам Кеннон, ее искусство базируется на кантри-музыке и клоунинге - региональном танце с элементами степа, некогда завезенном в Америку первыми европейскими переселенцами. Это придает выступлениям группы характер некой исторической ретроспективы, оформленной как веселый, народный праздник. В этом году он особенно удался потому, что группа выступала в полном составе со своими музыкантами - пианистом Дейвом

Джерри ЭЙМС.



Кисом, гитаристом Денни Вайсом, скрипачем Кенни Косеком, которые вдобавок исполняли и вокальные номера. Но радостный тон всему задавали, конечно же, танцовщицы и, в первую очередь, сама Пэт Кеннон, умеющая мгновенно захватить аудиторию темпераментом и особым эмоциональным напором. Она прекрасно общается со зрителями даже через переводчика, побуждая активно участвовать в представлении. В результате, не только добровольцы поднимаются на сцену, но и весь зрительный зал топает и подхлопывает по командам Кеннон. Поистине, демократическое искусство! А затем вновь следовал калейдоскоп музыки, песен и танцев, кульминацией которого являлось соло Декстера Джоунса, пленяющего свойственной неграм пластичностью, своим огромным прыжком и белозубой улыбкой.

Ну, вот опять, свежие впечатления от выступлений «Foot and Fiddle» увели меня от «круглого стола». Поэтому перейду к самому интересному - прослушиванию записи «Концерта для степиста с оркестром». Не более, не менее!

Он создан американским композитором Мортоном Гулсазом специально для Джерри Эймса. Причем, Эймс является соавтором, поскольку вся степовая партия, заменяющая ударные инструменты, создана им самим. Эта запись запечатлела

выступление Эймса с Иллинойским оркестром под управлением Овила Иона.

Концерт - четырехчастный и, хотя названия частей традиционны, в том числе - менуэт и рондо, это - не подражание классическим образцам: композитор использует современные приемы звучания. Партия степиста очень сложна: иногда она совпадает с общим ритмом оркестра, иногда же выступает контрапунктом по отношению к основной мелодии. Запомнился подобный эпизод, где степ сочетался с солирующей флейтой. Как всегда у Эймса, в чем убедили его гастролы в Москве, звук ударов его ног необычайно точен и чист, напоминая перезвон серебряных колокольчиков. В эту мелодию хочется вслушаться, затаив дыхание, что и делали, по моему наблюдению, присутствовавшие на заседании «круглого стола». Я же мысленно добавляла к звуковому еще и зрительный образ. Надо сказать, что пластика Эймса идеально гармонирует со звучанием его степа - изящество линий его стройной фигуры (артисту почти 70 лет!) подчеркивается белым хорошо шитым фракком. Обычно он начинает выступление в спокойном темпе, как бы прислушиваясь к рождающейся из-под его ног мелодии. Время от времени, расчлняя танцевальные фразы, он останавливается в позе, напоминающей птицу в полете - с раскрытыми

руками, с поднятой и отведенной назад ногой. Недаром в американской прессе пишут, что «он словно парит над сценой». Затем следует темповая часть выступления, насыщенная разнообразной степовой техникой в сочетании с небольшими прыжками, турами, шенэ, всегда завершающаяся четкой, красивой позой.

Манеру Эймса хочется назвать чуть ли не академичной - он сумел поднять степ до уровня большого искусства, чего в свое время достиг и Фред Астер. Весьма знаменателен и его выбор музыкального материала - и во время гастролей он танцевал под классические фортепианные пьесы, а услышанный нами в записи «концерт» подтвердил, что это не случайно - стремление Эймса танцевать серьезную музыку постоянно и имеет в Америке традицию. Первым степистом, который обратился к классической музыке, был Пол Дрейпер, весьма популярный в тридцатых и сороковых годах. Кстати, ни тогда, ни теперь подобные опыты не вызывают нареканий со стороны американских музыкантов и критиков. В своей «Книге о степе» («The book of tap») Джерри Эймс часто ссылается на опыт Пола Дрейпера.

А ведь и у нас делались подобные попытки. В частности, одна из постановок Владимира Зернова была создана на «Турецкий марш» Моцарта. Об-

ращались к этому произведению и другие артисты, притом, совсем недавно.

Вообще, изучая историю степа, убеждаешься, что существует некий параллелизм его развития у нас и в США. Например, современная волна интереса к степу возникла в наших странах почти одновременно. В Америке этому отчасти способствовал Джерри Эймс, удачно дебютировавший в 1975 году со своей «Tap dance company». У нас же новый интерес к степу вызван настоящей потребностью в радостных, тонизирующих впечатлениях, которые он, несомненно, пробуждает. В этом можно убедиться, глядя на лица зрителей подобных концертов. Будем надеяться, что развитию степа поспособствует, наконец, появившаяся возможность общаться с американскими исполнителями, в том числе, с Пэт Кеннон и Джерри Эймсом, настоящими мастерами и хорошими людьми, готовыми поделиться своими знаниями и увлеченностью искусством.

А в заключение хочется отметить широту взглядов журнала «Балет», уделяющего внимание всем жанрам хореографии. Напомним, что еще в 1991 году журнал печатал из номера в номер «Школу степа» Владимира Кирсанова, что журнал являлся одним из учредителей фестиваля «Степ-парад». А теперь вновь собрал вокруг своего «круглого стола» тех, кого не оставляет равнодушным степ.



ОТКРЫТЫЙ КОНКУРС «АННА ПАВЛОВА (1881-1931) В МИРЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА»

Русский театр классического балета имени Анны Павловой при содействии Московского союза художников, Федерации клубов ЮНЕСКО России (КЮРОС) и Выставочного центра «Московская галерея» проводит открытый конкурс «Анна Павлова в мире изобразительного искусства».

На конкурс принимаются произведения, отражающие образ, творчество и мир эстетических интересов Анны Павловой по собственной программе автора.

В конкурсе могут принять участие профессиональные художники России, стран ближнего и дальнего зарубежья: живописцы, графики, мастера уникальной графики и эстампов, скульпторы, мастера прикладного искусства.

Произведения, посвященные А. Павловой, - предполагается для экспонирования во время зарубежных гастролей фестивальной труппы театра, для организации выставок-продаж, распространения в виде репродукций.

Установлены следующие премии: одна премия «Гран-при» имени Анны Павловой, четыре первых, вторых, третьих и поощрительных премий от 5.000 до 500 долларов США.

Установлена специальная премия для художников, подготовивших эмблему театра имени Анны Павловой и изобразительное решение его программки, приглашения, афиши.

В ноябре 1995 г. в течение двух дней жюри рассматривает представленные работы по адресу: г. Москва, Кузнецкий мост, 20, Выставочный центр «Московская галерея», с 12.00 до 18.00.

Итоги конкурса будут опубликованы в прессе.

Произведения, получившие премию, считаются собственностью музея Анны Павловой при театре ее имени.

Лучшие работы участников конкурса войдут в экспозицию юбилейной выставки «Анна Павлова и ее время», которая организуется в 1996 г. в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, наряду с картинами художников начала XX века России и зарубежья.

К выставке издается каталог.

Хранение работ не более 2 дней после окончания конкурса.

Даты просмотра конкурсных работ, вручения премий и открытия юбилейной выставки будут сообщены дополнительно в прессе и в Выставочном центре «Московская галерея».

Устроители конкурса гарантируют сохранность работ.

Контактные телефоны: **972-60-85, 213-79-67, 925-42-64, 928-18-44.**

ОРГКОМИТЕТ КОНКУРСА

КАРИН САПОРТА: «ПОИСК КРАСОТЫ ВСЕГДА БЫВАЕТ БОЛЕЗНЕННЫМ...»

Большое нарядное фойе театра имени Моссовета. Карин Сапорта, знаменитый современный хореограф Франции, приехавшая к нам на гастроли со своей труппой, дает здесь мастер-класс. Около двадцати молодых ребят из разных балетных студий и школ напряженно вслушиваются, пытаясь уловить смысл получаемых заданий... «А сейчас звучит музыка, и каждый из вас начнет свободно двигаться, обыгрывая пространство фойе. Когда музыка резко оборвется, вы замрете. Оставаясь в этой позе, внутренне сосредоточьтесь - так, чтобы ваша поза «проявилась», как проявляется фотография...» Ребята стараются. Им интересно, хотя и не совсем понятно. У одного-двух что-то получается. Карин довольна. Но уже пора кончать.

- Что можно успеть передать за два часа? - грустно пожимает она плечами. - Это ведь целая система, целое мировоззрение... А так бы хотелось их по-настоящему «раскрыть», что-то создать вместе...

Она обожает подобные занятия. И вовсе не обязательно - с будущими профессионалами. У себя во Франции, в провинциальных городах, она устраивала стажировки для местных жителей. И выкладывалась на них, как на собственной репетиции. Зачем это ей, перегруженной работой в Хореографическом центре нормандского города Кан, который она возглавляет, вечно подгоняемой сроками выпуска очередного спектакля?

- Я вижу свой долг в том, чтобы пропагандировать современный танец, убеждать людей в том, что искусство есть продолжение жизни и постижение себя, что им может заниматься каждый, если преодолет в себе лень и страх перед неизвестным... Но речь идет именно о **СОВРЕМЕННОМ ТАНЦЕ**.

Это она не устает подчеркивать в Москве постоянно: на пресс-конференции, в каждом интервью. Ее приводит в отчаяние то, что в России до сих пор происходит страшная путаница в этом вопросе.

- У вас, если на афише написано «современный танец», то все идет на современный балет. И, естественно, обижаются и даже сердятся, когда их ожидания не оправдываются. А ведь это совершенно разные по своей сути вещи, так же далеко отстоящие друг от друга, как, скажем, балетный театр и драматический. Современный танец - это самостоятельная форма искусства, где по-новому соединились движение, музыка, свет и краски, где тело действительно обрело свой полнокровный язык. Поверь мне!

Верю. Особенно, когда смотрю ее «Быков Химены» на сцене театра имени Моссовета или фильмы, снятые по ее спектаклям. Когда слушаю ее рассказы о том, как она

пришла к этому искусству. Пришла, кстати, все-таки именно из балета, хотя и не прямым путем.

- В балетную студию родители отдали меня рано. Очень скоро я там начала задавать «неприличные» вопросы: почему только шесть позиций, почему голову и руки можно держать только так?.. Вернувшись из студии домой, я закрывалась у себя в комнате и заставляла воображаемых учеников делать все шиворот-навыворот, не так, как меня учили... Мне очень нравился балет, но я хотела обязательно придумывать что-то свое. Однако тогда во Франции для балерины или хореографа фактически был один путь - классический. И был один канон - Опера де Пари. Поэтому я заставила себя забыть о балетной карьере и занялась... философией.

Философия, потом еще социология... Вполне достойный выбор для девушки из семьи интеллектуалов, которая в школе слыла «немножко вундеркиндом» и блистала в гуманитарных предметах. С двумя университетскими дипломами в кармане она отправилась в Америку - «продолжить образование и вообще посмотреть...»

- В Чикаго я поступила в необычное по французским меркам заведение - колледж искусств, где можно было заниматься всем понемногу: фотографией, кино, видео, хореографией. Преподаватели не ставили перегородок между разными видами творчества. Наоборот, показывали, как тесно все взаимосвязано... Одновременно я познакомилась с учением Марты Грэхем, увидела на сцене ее последователей - Мерса Каннингема, Хосе Лимона. Все это вместе взятое разбудило во мне сильно подавленную мечту о танце. Я поняла, что возможен иной путь. И вернулась во Францию.

Там она оказалась не одинока. Целая группа молодых хореографов в это самое время начинали искать и пробовать примерно в том же направлении. Открывалась эпоха современного французского танца.

- Нам, французам, повезло вдвойне. Во-первых, к этому моменту американский модерн-дэнс уже расчистил дорогу и не надо было доказывать право на существование абстракции, минимализма, алогизма движений и т.д. Напротив, используя этот новый язык, можно было вернуться к повествовательности, к эмоциональности. Во-вторых, тогда же во Францию стали приезжать японские труппы буто. Они несли с собой философское учение дзен, содержавшие ответы на многие важнейшие для современного танца вопросы: как управлять телом, дышать, чтобы найти и выразить самого себя... Если бы не буто, не совместная работа с одним из его мастеров Иденюки Иано, думаю, меня бы



Карин САПОРТА.

Фото В. Луповского

как хореографа не существовало.)

... Спектакли, которые она создавала со своей труппой, основанной в 1982 году, с самого начала носили загадочные, чарующие названия: «Преображенное сердце», «Фарфоровый плач», «Бал в железном коридоре»... И в самих спектаклях было много загадочного, неуловимого. За внешней стройностью как бы рассказываемой автором истории угадывалась история совсем иная - более глубокая и странная, подобная тем, что видишь порой во сне. Критик Шанталь Обри так и написала: «Сапорта ставит на сцене свои сны..., выплескивая то, что мы загоняем в глубь себя».

Но если бы вы сказали ей, что ее творчество по тематической сущности сводится к анализу подсознания, то причинили бы обиду. Надо иметь в виду, что когда Сапорта избрала философию как альтернативу балету, это было вовсе не случайно. В ней действительно с отроческих лет жила потребность «познать мир с его стремительными переменами, с его фантастическим научно-техническим прогрессом, опрокидывающем старые представления о времени и пространстве».

- Танец давал возможность, познавая, еще и выражать... Я всегда испытывала какой-то священный восторг перед человеческим телом. Оно гениально, оно способно передать все - все потрясения, которые наша эпоха обрушивает на человека, все его страхи перед будущим, память о прошлом...

Память о прошлом... Генетическая память... Сапорта все чаще думала о том, насколько она неистребима в человеке. Насколько спасительна перед лицом агрессивной «материальности».

В 1987 году она впервые приехала в Россию - на Московский международный кинофестиваль. Короткий визит всколыхнул в ней то, что она сама считала не только заснувшим, но почти не существующим.

- Дедушка по материнской линии был родом с Украины, бабушка - откуда-то из Прибалтики. В молодости она была довольно известной пианисткой, гастролировала по

миру... С детства все русское, славянское у меня ассоциировалось со страданием, с болезненной чувствительностью, с готовностью «нести свой крест». Я от всего этого всегда отгораживалась: наверное, срабатывала реакция самозащиты... И о своих русских корнях старалась не вспоминать. А в Москве все это вдруг всколыхнулось...

Вернувшись во Францию, она не переставала видеть перед глазами «незабываемые женские лица-иконы», слышать «музыку русской речи». Поездка стала для нее «одной из тех великих встреч, которые потрясают и создают сильнейшее внутреннее возбуждение, снимаемое одним единственным способом - творчеством».

Так появилась на свет «Невеста с деревянными глазами» - ностальгическая поэма с посвящением «моей матери», пронизанная мыслью о России ушедшей и вечной, о ее просторах, рождающих в душе неизбывную тоску, о славянской душе, пребывающей в постоянном странствии.

- Мой спектакль построен целиком на интуитивном восприятии страны, без малейшей претензии на глубину знаний и обобщение. Поэтому, несмотря на соблазн, я отказалась везти его в Россию: было страшно, что меня поймут слишком «всерьез».

- Вместо этого в Москву и Санкт-Петербург приехали «Быки Химены», ставшие для тебя, как тогда писали в прессе, «продолжением поиска своих корней», но уже по отцовской линии...

- Да, так получилось, что через год после «Невесты» Муниципальный театр Барселоны заказал мне постановку, в которой наряду с артистами моей труппы должны были участвовать испанские танцовщики. В выборе сюжета я была совершенно свободна. Но сам факт совместной работы заставил много размышлять об истории и культуре Испании. Конечно, тут вмешалось и мое испанское происхождение, и судьба отца - испанского писателя, бежавшего от режима Франко во Францию и питавшего к своей родине сложные, двойственные чувства. Словом, я решила, что темой спектакля станет сама Испания - такая, какой она видится издалека, со всеми своими мифами и клише.

- На афише указано: «По мотивам пьесы Корнеля «Сид»...

- Я обратилась к «Сиду», потому что эта хрестоматийная для французов пьеса о кодексе чести, о героизме, о внутренней борьбе долга и чувства олицетворяет архаичный, иллюзорный взгляд на Испанию как на «театр благородных и сильных страстей». Этому театру в спектакле противостоит арена для боя быков с ее дикостью и агрессивностью, продолжающая оставаться выражением еще одной сущности испанского характера. Идею столкновения двух ликов одной страны я вложила и в само название балета. «Быки» - это из области корриды, Химена, героиня «Сиды» - из области высоких классических чувств. А кроме того, Химена - символ женственности.

- Когда ты это все объясняешь, многое становится понятно. Но в состоянии ли зрители сами все «разложить по полочкам»?

- А им и не надо ничего раскладывать. Они просто должны почувствовать, что на сцене сталкиваются разные миры, борются страсти и инстинкты, что над этой схваткой стоит испанская женщина, повелевающая мужскими сердцами. И что все это - так или иначе лишь иллюзия. Недаром Химена звучит как Химера.

В умении создавать на сцене иллюзии

ей найдется мало равных. Иллюзии служат все: и сценография, придающая форму туманным видениям хореографа, и странный музыкальный коктейль из классики и акустических «шумов», и таинственное освещение, и прежде всего, сам хореографический язык с его особой последовательностью и повторяемостью движений, с чередованием замедленных и стремительных ритмов.

- Карин, во многих твоих постановках, в том числе и в «Быках», присутствует огонь. Это не случайно?

- Для меня огонь - это физическое воплощение творческого горения и вообще пломени танца. Когда мы танцуем, возникает ощущение, что под кожей у нас полыхает пламя.

- А какой смысл ты вкладываешь в прерывистость движений? Персонажи кажутся нам заводными куклами...

- Ты обращала внимание, что когда человек встревожен, он все делает механически. И чем сильнее тревога, тем больше этой «заведенности».

- А что стоит за повторяемостью танцевальных фраз?

- Она должна усилить ощущение напряженности, драматизма. Действие идет кругами. Делается очередной круг, каждая фраза приобретает новое звучание.

- Поражает виртуозность исполнителей. Иногда создается ощущение, что это самоцель...

- Так оно и есть. Виртуозное движение, пусть даже бесполезное, для меня бывает порой важнее, чем движение, исполненное смысла.

... Вечер накануне премьерного московского спектакля. Отрабатываются отдельные сцены из «Быков». Вот уже битый час Карин заставляет танцовщика повторять короткий фрагмент, который ее не устраивает. Танцовщику нездоровится. Временами он в изнеможении ложится на пол. Потом встает и начинает сначала... «Бедный Паскаль, у него же температура», - шепчут поодаль другие артисты... Назавтра Паскаль Гийерми будет ослепителен в роли теоредора. И Карин скажет ему: «Молодец!»

О ее «тирании» ходят легенды. Иногда об этом говорят в газетных интервью сами танцовщики. Некоторые из них уходят из труппы, не выдержав «изнурительной системы», когда требуется бесконечно усложнять движения, отрабатывая их малейшие детали, когда недостаточно исполнять волю хореографа, а надо еще что-то находить в самом себе. Но эти уходы и «ропот», похоже, не в состоянии поколебать хрупкую красивую женщину, которая в достижении поставленной цели проявляет фантастическое упорство. На мой вопрос, не бывает ли ей самой больно, когда артисты страдают, она коротко замечает:

- Поиск красоты всегда бывает болезненным.

Ее ответы на вопросы московских журналистов поражали меня своими лаконизмом и вместе с тем точностью и неожиданностью. Она никогда не повторялась. За каждым утверждением стояла личность, свой индивидуальный подход к явлениям любым, пусть даже самым мелким... Одна журналистка сказала: «Вы всегда серьезны, почти не улыбаетесь. Это ваш внешний имидж или внутреннее состояние?» Карин вздохнула: «Это моя тяжелая ноша - я не могу иначе. Но в этом и мое счастье. Серьезность позволяет полнокровно жить своим творчеством».

Творчество для нее не ограничивается хореографией. Сапорта ведь еще и танцов-

щица. И в своих первых спектаклях исполняла главные роли. А потом вдруг от этого отказалась.

- Это отвлекло меня как хореографа от главной задачи: разрабатывать новую технику, постигать тело танцовщика... Два года назад я убедилась, что этот этап пройден, значит можно снова танцевать! И я поставила «на себя» спектакль «Кармен».

Нетрудно догадаться, что он был опять же на испанскую тему. Куда труднее представить, что бессмертная героиня Мериме и Бизе на сей раз предстала в образе японской куклы-марионетки, которую дергал за веревочки самурай!

- Побывав в Японии, я пришла к убеждению, что между японской и испанской культурой, как ни парадоксально, много общего: тот же кодекс чести, то же трагическое восприятие мира. И во фламенко есть общее с бутто. И я их объединила. Это, конечно, многих шокировало. Но к такой реакции мне не привыкать...

Находить общее в разных культурах, в разных формах искусства, соединять их вместе - к этому Сапорта тоже не привыкать. Ее второй после хореографии страстью давно уже стала фотография. Еще учась в Чикаго, она открыла для себя глубокую связь этих двух искусств и сравнивает их с «близнецами, не могущими оторвать друг от друга глаз».

- Хореография - это создание не только движений, но и изображений. В свою очередь, фотография есть не что иное, как застывшее движение... На сцене мне нравится «ставить подножку» плавному течению времени, фиксировать мгновение. В фотографии же я, наоборот, с наслаждением нанизываю снимки один на другой, восстанавливая ускользающее время в его хронологии.

В результате таких «нанизываний» рождаются серии художественных автопортретов. В сущности, это те же фантастические образы, что и создаваемые в ее спектаклях. Только на снимках она уводит персонажи еще дальше, в глубь своего призрачного мира, одевая их в еще более сказочные костюмы, помещая в еще более странные декорации.

Одна из таких серий, «Спальня Эльвиры», была выставлена во время гастролей в фойе театра имени Моссовета. А в Доме художника на Крымском валу в те же дни можно было посмотреть короткометражный фильм «Слезы Норы» - первую работу Сапорта в качестве кинорежиссера. Скоро она предполагает снять уже полнометражный фильм - «почти художественный, хотя, конечно, с использованием выразительных средств современного танца».

- Современный танец очень кинематографичен. Я уверена, что в ближайшем будущем многие большие современные хореографы уйдут со сцены на экран, где им открываются потрясающие возможности. И этот союз кино и танца станет еще одной революцией форм!

...Московская премьера «Быков Химены». Звонит последний звонок. Убедившись, что на сцене все готово, Карин тихо высказывает в коридор и просит проводить ее наверх, в звукооператорскую. Весь спектакль она, как всегда, будет оставаться там, сама регулируя звук.

Еще одна форма творчества?

- Безусловно. А кроме того, еще один способ гасить волнение, которое во время спектакля бывает слишком невыносимо.

ГАЛИНА ИНОЗЕМЦЕВА

МАРИНА КОНДРАТЬЕВА

Артистическая карьера Марины Кондратьевой началась еще до ее появления в Московском хореографическом училище. Шла война. Крошечные артисты вместе со своим педагогом приходили в госпиталь, где лечились раненые воины-фронтовики, и выступали перед ними. Кто-то пел, кто-то читал стихи, а Марина самозабвенно танцевала танцы собственного сочинения. Зрители благодарно аплодировали. Так будущая солистка Большого балета познала первый успех, но он не породил в ней, как часто случается в детстве, самоуверенности и зазнайства.

В хореографическом училище, куда Кондратьева поступила позже, в классе Серафимы Сергеевны Холфиной, ее первого балетного учителя, она была одной из самых внимательных, самых старательных, самых трудолюбивых. И эти свойства характера, приложенные к большому природному таланту, не могли не принести плодов. Серафима Сергеевна в своей книге вспоминает, как однажды к ней на урок пришла Екатерина Васильевна Гельцер. Она сразу же, что называется, «положила глаз» на Кондратьеву. Спросив, как фамилия девочки, легендарная балерина уверенно сказала: «Если ничто ей не помешает, будет хорошей танцовщицей. Музыку хорошо слушает, певучесть с этих лет чувствует». Но могло ли Кондратьевой что-то помешать, если она самозабвенно любила танец? Конечно же, нет. Еще в училище ей начали поручать солильные номера в школьных концертах (один из них - ее исполнение «Мелодии» на музыку Глюка с А.Зайцевым - живет в памяти до сих пор), а затем, будучи восьмиклассницей, она станцевала партию Маши в балете «Щелкунчик»... Однако поколение артисток, к которому принадлежала Марина Кондратьева, выходило на сцену Большого театра, когда здесь в ореоле славы и зрительского поклонения танцевала Галина Уланова, когда бурные овации вызывал динамичный, жизнерадостный танец Ольги Лепешинской, когда в расцвете сил и таланта находились молодые Майя Плисецкая и Раиса Стручкова... Но вот, казалось, наступило время Кондратьевой и ее сверстниц, а на балетном горизонте уже ярко засверкали звезды Екатерины Максимовой, Наталии Бессмертновой, приехавшей из Ленинграда Нины Тимофеевой... И, тем не менее, Марина Кондратьева в этом ослепительном созвездии не затерялась. Ее лирическое самоуглубленное дарование успели разглядеть, когда она была еще школьницей, и театральные педагоги, и хореографы, и артисты. В те годы театр и школа являли собой единый организм. Дети постоянно «вертелись» в театре: участвовали в репетициях, выступали в спектаклях, иногда просто сидели на уроках и занятиях. В свою очередь и артисты бывали в школе не гостями - они приходили туда как в свой дом. И потому возможности будущих артистов были известны в театре задолго до их выпускных экзаменов. «Нас все знали», - говорит Марина Викторовна. Думается, что в этом «нас все знали» и кроется причина столь быстрого выдвижения юной артистки. Придя в театр после окончания школы в 1952 году по классу Галины Петровой, она сразу стала получать балеринские партии. В 1953 году танцует Золушку, в 1954 году - Марию в «Бахчисарайском фонта-

не», в 1955 году - Аврору в «Спящей» и девушку-птицу Сюимбике в «Шурале», в 1957 году - Гаяне и Джульетту, в 1965 году - Одетту - Одиллию... В 1960 году Леонид Михайлович Лавровский, создавая балет «Паганини», ставит на нее центральную женскую партию - партию Музы. И Кондратьева не обманула надежд хореографа: легкокрылая Муза великого музыканта, вдохновляющая его в минуты творческого порыва, поддерживающая в скорбные мгновения жизни, словно освещала своим присутствием происходящее на сцене, придавала ему особую лирико-элегическую тональность...

Критик М. Иофьев писал о ее ролях тех лет: «Искусство Кондратьевой сдержанно-задушевное и лирически-сосредоточенное. Героиням ее свойственны самоуглубленность и созерцательность. Золушка из балета Прокофьева у Кондратьевой - не та сердечная, милая простушка, которая нам знакома по сказке. Ее душа, далекая от обыденности, созвучна сказочному миру, внезапно развернувшему перед ней свои дары. Все чудесное, что происходит с Золушкой в балете, воспринимается не как награда за терпение и скромность, но как осуществление ее невысказанной мечты. И в других своих партиях - Мария («Бахчисарайский фонтан»), Аврора («Спящая красавица») - Кондратьева остается артисткой, воспевающей то, что хранится в тайне, что проявляется нежданно и покоряет неяркой красотой. Неутоленная жажда возвышенного, молчаливая замкнутость перед испытаниями судьбы - это психологическая лейттема балерины».

Все эти роли Марина Викторовна готовила с Тamarой Петровой Никитиной - педагогом-репетитором, с которой в те годы работали многие ведущие балерины Большого театра. Татьяна Петровна, тонко почувствовав особенности дарования молодой артистки, тактично и бережно развивала и укрупняла их. Сейчас, оборачиваясь назад, Кондратьева вспоминает об этом периоде: «Мы шли тогда от моей природы».

Перелом произошел в начале шестидесятых годов, когда она начала репетировать партию Жизели с Мариной Тимофеевной Семеновой. Выдающийся мастер учила ее чувствовать красоту классического танца, эстетику его школы, когда сама постановка корпуса, положение рук или поворот головы уже создают настроение, передают душевное состояние... Артистка чутко воспринимала уроки Семеновой. Она сознательно «лепила образ», искала свежие пластические краски, выявляла в танцевальной речи Жизели органичные для себя и своей героини интонации. В найденном артисткой хореографическом рисунке партии неуловимо угадывались очертания силуэтов, изображенных на старинных литографиях танцовщиц прошлого века, где они, изысканно-изыщные, чуть-чуть жеманно-наивные, будто плывут по воздуху, слегка касаясь земли кончиками пальцев ног. И Жизель Кондратьевой жила так же - погруженная в свой особый мир грез, почти не опускаясь на землю, а когда все-таки столкнулась с реальной жизнью, произошла катастрофа... Такая Жизель не могла бороться с Миртой, противостоять вилсам согласно традиционной в те годы концепции - любовь побеждает



**М. КОНДРАТЬЕВА -
Аврора
(«Спящая красавица»)**

смерть, но помогала Альберту своей безграничной любовью. Забылось все - и ложь, и предательство, и обида, а любовь, как поется в старом романсе, «все жива». И Жизель Кондратьевой виделась нам огоньком живого чувства в холодном царстве вилис, тенью былого счастья героев, напоминанием о нем. Она согревала Альберта, помогала ему, вселяла в него силы... Любовь, которая всегда была в нем и рядом с ним, уберегла его от гибели.

Классический танец, который, по словам уже упоминавшегося нами критика М. Иофьева, подарил Кондратьевой «частицу своей юной души», обрел у балерины в этой партии новое качество, став совершеннее не только по линиям и формам. Нельзя было не восхищаться его утонченной пластической кантиленой, когда одна поза, движение буквально переливалась в другое, легкими невесомыми полетами балерины, о которых хочется говорить - не прыжки, но парение, бесшумными па де бурре, создававшими иллюзию скольжения человеческой тени над землей... Она убедилась в том, насколько велика сила его воздействия, какие красочные богатства таит он в своих недрах и как необходимо к нему осмысленное отношение. Сама артистка о своей работе над Жизелью говорит так: «После этого спектакля я интуитивно почувствовала себя балериной».

Когда Марину Кондратьеву спрашивают о ее артистическом пути, она, рассказывая о нем, выделяет в нем три важных этапа. Первый - до встречи с Мариной Семеновой, второй - работа с нею, третий - сотрудничество с Юрием Николаевичем Григоровичем. Причем отметим, что два последних хронологически почти совпадают. «Григорович принес с собой в театр, - считает она, - новые веяния, новый стиль, новые человеческие характеры. Философия его спектаклей, интересные хореографические решения (например, его адажио не походило на известные нам) заставили нас всех по-другому относиться к своему творчеству».

Хореография Григоровича потребовала от исполнителей не только виртуозной техники, психологической сосредоточенности, но и большой интеллектуальной работы. Казалось бы, Катерина в «Каменном цветке» - простая крестьянская девушка. Но как много артистке пришлось думать, искать, анализировать, чтобы ощутить состояние героини, что называется, нутром и органично передать ее чувства движением! И здесь помощниками балерины стали книги, альбомы, картины. Она всматривалась в иконы Рублева, полотна Врубеля, пробовала «взять в себя» пластику запечатленных в них женских ликов. И хореографическая речь Катерины Кондратьевой, живая, трепетная, эмоционально объемная, была естественной, исполненной неповторимых и точных национальных интонаций речью русской девушки. Классический танец, обогащенный оригинальными пластическими штрихами и нюансами, обрел в этой партии у Кондратьевой новый импульс. То, что они с Семеновой нашли, репетируя «Жизель», получило в «Каменном цветке» свое дальнейшее развитие.

Ширин в «Легенде о любви» - иное национальное бытие, иные событийные ситуации, иные переживания... В ее сценическом портрете каким-то чудесным образом сочетались затейливое плетение орнаментов старинных персидских миниатюр, своеобразно преломленное в постановке корпуса, рук, головы героини, и чеканная техника классического танца. Без постижения сути танцевального текста партии, закономерностей его «прочтения», особенностей координации не рассказать зрителю о Ширин, о ее любви, драме, поскольку внутренняя жизнь принцессы, любое тончайшее движение ее души передавались через

танец - сам его изысканный рисунок уже нес в себе это ощущение настроения. И снова - напряженная работа в репетиционном зале, а затем - часы размышлений - дома, по дороге в театр, на прогулке. И Ширин Кондратьевой органично вошла в спектакль, внесла в его восточное многоголосие прозрачный лирико-элегический мотив.

Со времени первых дебютов за Мариной Кондратьевой закрепилась репутация лирической балерины. Но, сотрудничая с Григоровичем, выступая в его спектаклях, артистка расширяла возможности своего амплуа, которое как бы обретало «новое качество». Пожалуй, наиболее ярко это «новое качество» проявилось в созданном ею образе Фригии в балете «Спартак». Ее партнером здесь выступал Юрий Владимиров - танцовщик динамичного, стихийного темперамента. Казалось, к ним, соединенным в одном спектакле, очень бы подошли пушкинские слова :

«...Волна и камень,

Стихи и проза, лед и пламень

Не столь различны меж собой».

Утонченный, самоуглубленный талант Кондратьевой с ее безукоризненной формой танца и буйно неукротимое, ломающее все каноны классического академизма дарование Владимиров - возможна ли тут гармония? Однако эти Фригия и Спартак каким-то удивительным образом соответствовали друг другу. Хрупкая незащищенная Фригия Кондратьевой, как и Жизель, своей самоотверженностью, верностью, своей безграничной любовью поддерживала такого сильного, окруженного соратниками вождя, который, в сущности, был очень одинок среди переменчивой, поддающейся минутным настроениям толпы взбунтовавшихся рабов.

М. КОНДРАТЬЕВА - Ширин
(«Легенда о любви»)

Фото А. Конькова





М. КОНДРАТЬЕВА - Муза («Лаганини»).

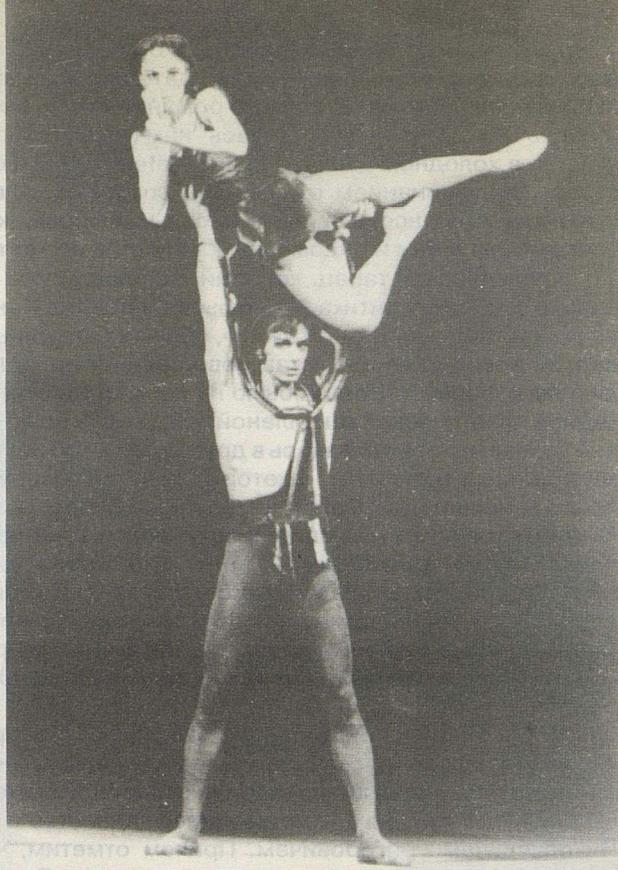
Фото Д. Куликова

Становление характера Фригии шло буквально на наших глазах - от отчаяния и смятения к пониманию задуманного любимым, к безграничной вере в его дело, которую даже смерть Спартака не может разрушить. И в финале - в реквиеме танец Кондратьевой обретал тот душевный накал, ту силу страсти, которые и поднимали сцену до масштабов высокой трагедии.

«Работать с Юрием Николаевичем Григоровичем, - подводит итоги этому этапу своей творческой деятельности Марина Викторовна, - было очень интересно. Он сам трудился с заразной увлеченностью и увлекал нас. В его спектаклях я как артистка обрела второе дыхание». Действительно, выступления в балетах Григоровича оказали немалое воздействие и на прочтение ею других партий. Например, острее, многозначнее, «звучали» у балерины трагические ноты в образе Джульетты в спектакле Лавровского, четче определились нравственно-философские аспекты жизненной катастрофы Жизели...

Марина Кондратьева работала и с другими хореографами, выступала также в произведениях В. Вайнонена («Гламя Парижа», «Гаянэ», «Щелкунчик»), М. Плисецкой, Н. Рыженко, В. Смирнова-Голованова («Анна Каренина»), В. Васильева («Икар»), Г. Майорова («Чипполино»), готовила с К. Голейзовским концертные миниатюры...

За годы жизни на сцене накоплен огромный опыт, собран колоссальный запас впечатлений, знаний. Появилось желание передать это тем, кто идет в искусстве следом. И потому она, по ее словам, безболезненно перешла в новое качество - качество педагога. Случилось это тогда, когда она еще танцевала и одновременно училась в Государственном институте театрального искусства имени А.В. Луначарского на курсе Марины Тимофеевны Семеновы. Первые четыре года она занималась с солистами Московского театра балета (тогда труппы «Классический балет»), вела там и тренировочный класс. Среди тех, кто работал с ней, были Маргарита Перкун-Безеичи, Вера Тимашова, Александр Горбачевич, Станислав Исаев. Танцовщики известные, характеры у них непростые. И авторитет, естественно,



М. КОНДРАТЬЕВА (Фригия) и Ю. ВЛАДИМИРОВ (Спартак) в балете «Спартак».

пришел не сразу. Но вот стал лауреатом всесоюзного и международного конкурсов Станислав Исаев, а выступление Маргариты Перкун-Безеичи на IV Международном конкурсе артистов балета в Москве обернулось буквально сенсацией.

Сейчас Марина Викторовна Кондратьева - балетмейстер-репетитор в Большом театре и занимается со многими его молодыми артистами. С ней готовили свои партии ведущие солистки труппы - Мария Былова и Надежда Грачева. Алла Михальченко, возвращаясь на сцену после тяжелой травмы, учила свою первую после операции роль соблазнительницы в «Блудном сыне» с Мариной Викторовной. Наталия Архипова входила в форму после рождения ребенка тоже под ее руководством. Перед ответственными конкурсными баталиями занимались с Мариной Викторовной известная эстонская балерина Кайе Кырб, солистка Воронежского театра оперы и балета Марина Леонькина, японская танцовщица Рика Исии Танака. Лауреаты недавнего московского форума артистов балета Елена Князькова и Елена Андриенко - тоже подопечные Кондратьевой.

«Мои ученики, - говорит она, - это моя школа. Занимаясь с ними, анализируя их ошибки, объясняя истоки их недостатков, я вместе с ними ищу и устраняю причины. Кроме того, мы часто учим партии, которые я сама не танцевала. Например, с Марией Быловой учили Эгину, Мехменэ Бану, Хозяйку Медной Горы - я эти роли не танцевала, хотя и мечтала о них. Так было и тогда, когда я работала с Кайе Кырб, с Мариной Леонькиной. Так получается взаимная школа: я им что-то даю, а они - мне. Это - моя вторая жизнь, моя вторая любимая профессия».

Когда Марина Кондратьева еще танцевала на сцене Большого театра, Касьян Ярославич Голейзовский написал о ней: «Если бы Терпсихора существовала в действительности, воплощением ее была бы Марина Кондратьева». Слова старого мудреца сохраняют свою актуальность и ныне: образ Терпсихоры, как думается, - олицетворение не только красоты танца, но и самой его души, неустанной заботы о его развитии и процветании.

ВАЛЕРИЯ УРАЛЬСКАЯ

МАХМУД ЭСАМБАЕВ

Танец, побеждающий школу и творящий феномен, - так хотелось назвать эту статью - опыт театрального портрета замечательного артиста Махмуда Эсамбаева. Имя Махмуда Эсамбаева известно миру. Уникальность его дара, позволившего создать свой монотеатр танца, поразительна и неповторима. Можно сколько угодно учиться искусству танца, овладевать исполнительской школой, даже усиленно выступать на сцене и при этом, как это ни парадоксально, не быть танцовщиком, так как талант танцовщика - это дар природы. Махмуд Эсамбаев им одарен сполна. И это выручало его даже тогда, когда не хватало подготовки хореографического училища.

Я позволю себе начать эту статью с театрально-балетных работ артиста, которые видели сравнительно небольшое количество зрителей, так как они готовились в тот период его жизни, который связан с Киргизией. Там мне и довелось быть свидетелем его выступлений в балетах «Спящая красавица», «Лебединое озеро», «Чолпон», «Анар», «Эсмеральда», «Красный мак», «Бахчисарайский фонтан». Отечественный театр знает немало интересных актеров-танцовщиков, исполнивших партии Гирея («Бахчисарайский фонтан»), Клода Фролла («Эсмеральда»): Наверное, очень трудно преодолеть каноны, основу которым заложили такие мастера, как Василий Тихомиров, Петр Гусев, Александр Клейн. Эти пантомимно-актерские роли не имеют непосредственно танцевального текста. Традиции исполнительства таких партий восходят

к классическим балетам XIX века. И сегодня, как это ни горько признать, очень мало артистов, которые владеют этим тонким и одновременно глубоким искусством - создавать средствами пантомимы образ, по своей органике и природе именно балетный.

Интересно, что танцевальный дар помог Махмуду в работе над образом Гирея. Его появление динамически взрывало сцену боя в усадьбе польского магната. Он буквально влетал на сцену: плащ, развиваясь продолжал и удлинял линию его танца - бега - полета. Походка становилась для Гирея-Эсамбаева видеоизмененным танцем, каждый жест рук имел танцевальный рисунок. И именно пластика выражала суть образа его героя, его чувства - неистовые, лишённые полутонков, что и порождало контраст и несовместимость с тонкой душой Марии, рождало трагедию, ее неизбежность.

Столь же неуправляемое чувство внутренне оправдывало поступки другого героя Эсамбаева - Клода Фролло. Высокий, тонкий, гибкий с изумительным красивым и нервным лицом, он не был традиционным статуарным героем. Страсти, подтачивая его изнутри, выражались в движении нервном, но не лишённом игры спокойствия. Казалось, сейчас это маска, скрывающая внутреннюю суть Клода Фролло, сорвется и ... затанцует, запоет любящий, живой человек, и мы увидим танец, загнанный во внутрь себя, - танец откровения.

Партия феи Карабос в «Спящей красавице» танца не предусматривала ни в какой из версий балета. Но беснующаяся bestия, обиженная фея М. Эсамбаева не двигалась по сцене огромными шагами, а исполнила неистовый танец, причем при всей его зловещей фантазмагории не лишённый гармонии. В этих и ряде других спектаклей, речь о которых впереди, М. Эсамбаев творил пластические портреты своих героев на сцене Киргизского театра оперы и балета имени А. Малдыбаева в городе, тогда называвшемся Фрунзе, где он (чеченец по национальности) и его семья проживала по причине всем нам хорошо известной.

Трудно сказать, как бы сложилась его судьба, если бы не работа в Киргизском театре. Там формируется его интерес к национальной хореографии, в чем важную роль сыграли его партии в двух киргизских балетах - «Чолпон» М. Раух-

вергера и «Анар» В. Власова и В. Фере. Понимание особенностей самой пластической и кодовой природы киргизского языка движения было открытием и для самого актера и для спектаклей. Движение, будь оно собственно танцевальное, сочиненное хореографом, или элемент классического танца, или пантомимный прием - все становилось у М. Эсамбаева речью, основой пластического монолога или диалога общения. И зритель понимал этот рассказ героя. Образы коварного Кудаке («Анар») и Атамана («Чолпон»), вошли в летопись киргизского балета как образцы эталонного исполнения национальной классики. С тех пор национальный танец для Махмуда - всегда маленькая пьеса, имеющая сюжетную, смысловую и надсюжетную линию, которая и передается особым языком - танцем.

Балетный репертуар дал артисту первый и не малый импульс. Показателен перечень спектаклей, в которых Эсамбаев исполнил только испанские танцы - балеты «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Дон Кихот», «Раймонда», опера «Травиата». Интересно, что Эсамбаев одновременно исполнил в «Раймонде» и главную партию - партию Абдерахмана. Мы не оговорились, так как в Киргизском театре постановщик балета - хореограф В. Козлов, главным положительным героем сделал Абдерахмана - освободителя. (Возможно, учел амбиции Востока). Пластичный, гибкий, смелый воин Абдерахман не мог не выразить себя в танце. Но и «Панадерос» Эсамбаев исполнил



М. ЭСАМБАЕВ
исполняет
«Испанский танец».



М. ЭСАМБАЕВ
в композиции
«Бой из отеля».

блестяще. В театральной биографии Эсамбаева было много и венгерских танцев. Пожалуй, «Чарда» стал его первой миниатюрой на эстраде: вместе с блистательной балериной Галиной Мелентевой он танцевал его в самых разных плановых и ефских концертах по всей Киргизии.

Еще о двух театральных работах Эсамбаева, восходящих к его звездному будущему, хотелось сказать особо. Злой гений Ротбарт в балете «Лебединое озеро» в старых академических версиях реался только средствами пантомимы. И мало кто мог этот зловещий хореографический портрет нарисовать с задуманной композитором психологической многоплановостью. Эсамбаеву здесь помогло чувство танца. Танца, который всегда многопланен в своем языке и содержании. Танцующим стал его Злой гений без внесения дополнительных элементов и па благодаря танцевально-насыщенному пантомимному движению. К счастью, кино сохранило эту работу Эсамбаева в фильме «Лебединое озеро», снятом позднее Константином Сергеевым.

Второй спектакль, о котором хотелось сказать особо, — «Красный мак». Роль Махмуда Эсамбаева в этом балете, казалось бы, совсем незначительная. Он исполнял танец в представлении, которое давали морякам. Танец этот назы-



**М. ЭСАМБАЕВ -
в миниатюре
«Индийский бог».**

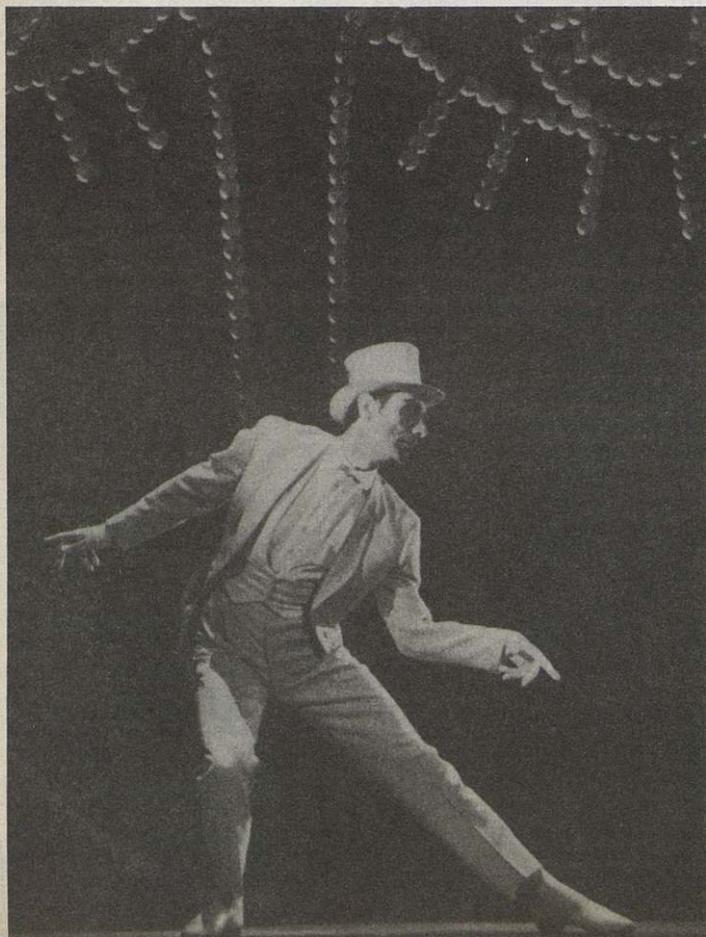


фото А. Степанова

**М. ЭСАМБАЕВ
в мини-спектакле
«Автомат»**

вался «Автомат». Именно этот танец стал в будущем своеобразной визитной карточкой знаменитого артиста. Гуттаперчевые физические данные позволяли Эсамбаеву проделывать со своим телом непостижимые вариации. Причем безразмерные броски ног, шпагаты на полу, изгибы, верчения выполнялись при полном безразлично-анемичном выражении лица - маски. Черный фрак, цилиндр и белая краска, покрывавшая лицо, усугубляли краски механистичности движений. Именно этот характер, созданный внутри балетно-театрального спектакля, стал для Эсамбаева своеобразным мостом - переходом к деятельности на эстраде.

А театральная биография артиста, точнее формирование его дара на репертуаре балетного театра, определило дальнейший путь Эсамбаева на эстраде. Его танцы - это своеобразный монотеатр, где один актер плюс национальный танец и музыка творят чудо, название которому - искусство. И об этом чуде пи ут на всех языках мира, везде, где выступал и выступает Махмуд Эсамбаев и где ему аплодируют с восторгом зрители, не знающие его родных языков - чеченского и русского, но прекрасно понимающие язык дара танца.

Редакция журнала «Балет»,
членом творческого совета которого
Махмуд Эсамбаев является,
вместе со всеми деятелями
хореографического искусства
и зрителями поздравляет
Махмуда Алисултановича Эсамбаева
с юбилеем, благодарит за сотрудничество
и желает самого главного - здоровья.
Здоровья, которое позволит Вам,
Махмуд Алисултанович, выполнять те
многочисленные обязанности, которые
по широте души Вы взяли на себя:
президента Международного союза
деятели эстрады,



Сиамский танец «Легенда о любви»

секретаря Ассоциации
деятели хореографического
искусства - международного
и российского,
президента вновь созданного
Фонда Махмуда Эсамбаева,
члена нашего творческого совета.
Добра Вам и Вашему дому.
С юбилеем!

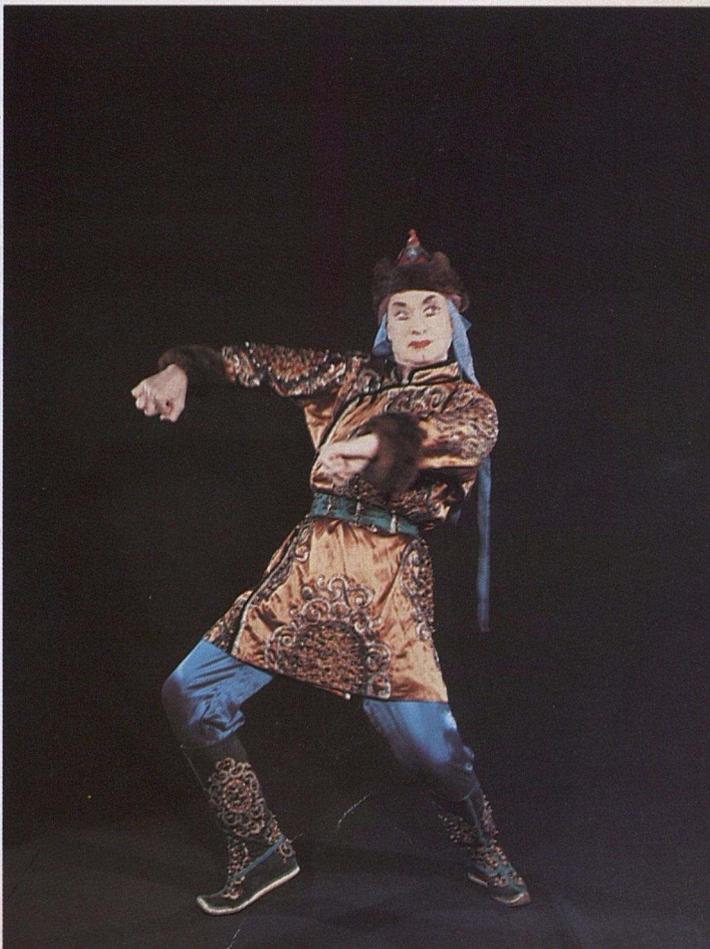
Танцует МАХМУД ЭСАМБАЕВ

фото Ю.Д.анилова



Миниатюра «Индийский бог»

Монгольский танец «Охотник и орел»

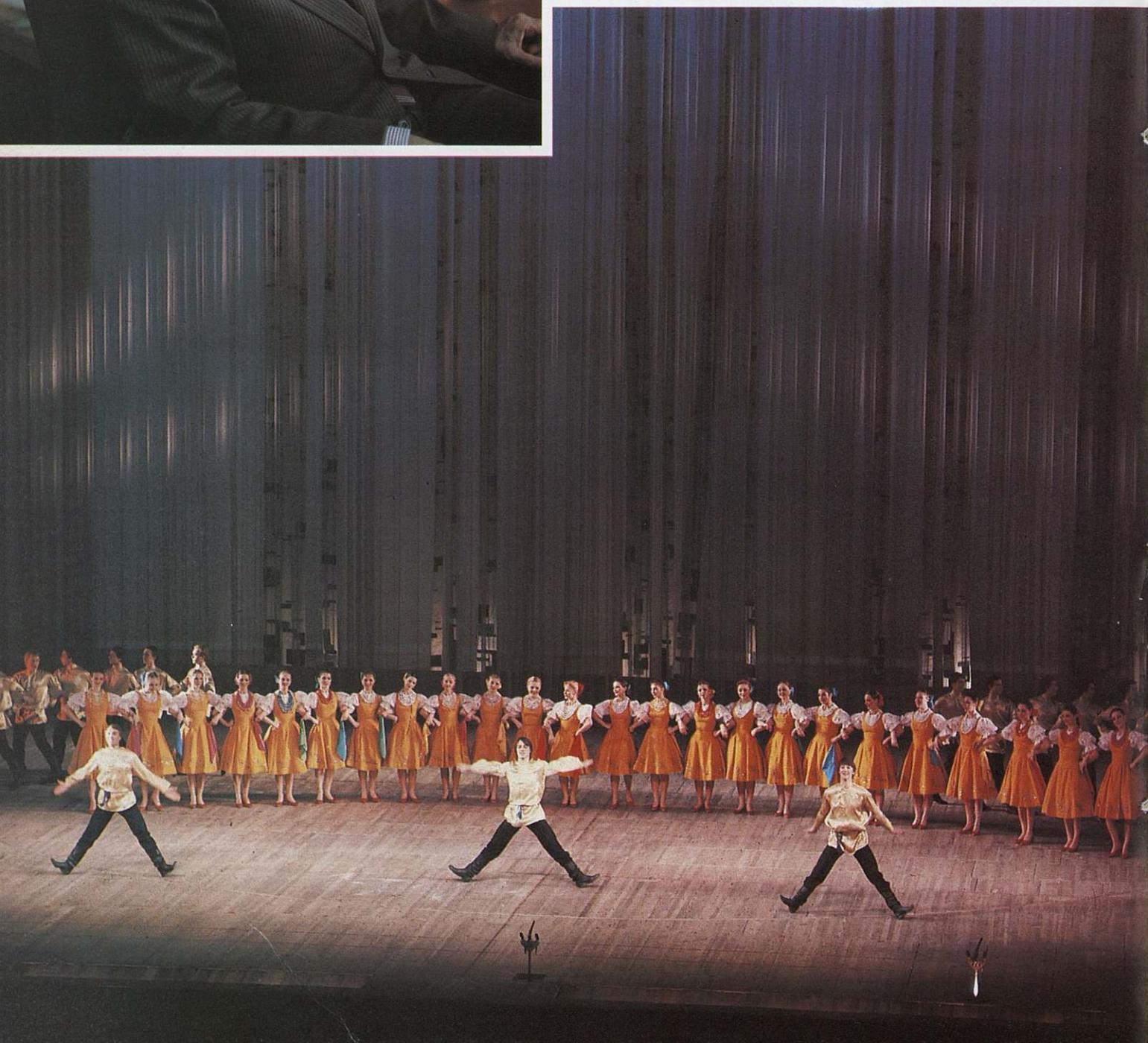




Игорь Александрович МОИСЕЕВ

*Выступает Ансамбль народного танца
(художественный руководитель Игорь МОИСЕЕВ).*

Фото Д.Куликова,
А.Степанова





Сцены из спектакля «Щелкунчик»
в постановке Джона НОЙМАЙЕРА
(Парижская опера)

Фото Л.Н а й д ю к а.



ИНФОРМ- БАЛЕТ СООБЩАЕТ:

ЕВРОПЕЙСКИЕ ПРЕМЬЕРЫ

Парижский «Щелкунчик»

В Париже на сцене Оперы Гарнье состоялась премьера балета Джона Ноймайера «Щелкунчик» на музыку П. Чайковского.

В главных партиях выступили: Элизабет Моэрин, Элизабет Платель, Патрик Дю-

пон, Мануэль Легри, Лионель Деланое.

После «Кабуки» - «М»

Морис Бежар в конце минувшего года представил на суд европейских зрителей свой новый балет «М», созданный им в Японии вместе с труппой «Токио-балет». Ранее прославленный мас-

тер уже ставил на этой сцене балет «Кабуки» (47 самураев) на музыку Тосиро Маюдзуми. Зрители Москвы, Санкт-Петербурга, Киева могли видеть спектакль «Кабуки» во время гастролей труппы из Японии у нас в 1992 году.

Новое «японское» сочинение маэстро посвящено Юкио Мисима - одному из самых ярких и противоречивых фигур современной японской литературы, искусства и культуры. Он прожил 45 лет, сменив за это время множество масок, которые то завораживали современников своей красотой, то наводили ужас. Его литературное наследие составило около сотни томов: проза, публицистика, критика, эссе, поэзия. Он был крупнейшим драматургом современного японского театра, ставил спектакли, играл на сцене и в кино. Литературный псевдоним он выбрал себе тоже сам: Ми - си - ма - Завороженный Смертью Дьявол.

В тридцать лет Мисима весьма решительно распорядился своим обликом, преобразив тщедушное от природы тело в атлетически совершенную модель для фотоальбомов и журналов по культуризму. А еще записал пластинку с песнями собственного сочинения, дирижировал симфоническим оркестром, играл в мюзикле, имел пятый дан в фехтовании на мечах, организовал и содержал на собственные средства студенческое военизированное «Общество щита». Сценарий своей смерти Мисима придумал заранее и публично разыграл его, в последний раз поразив современников эксцентричностью.

Морис Бежар отмечает: «М» - это путешествие в сердце человека и произведения того, чья удивительная жизнь и пышная смерть остаются в центре интеллектуальной и художественной жизни Японии XX века. Гений, который для нас остается загадкой, так как он умел быть мостом между Востоком и Западом, связующим звеном между двумя культурами, всегда утверждая свою японскую сущность». Постановка балета приурочена к тридцатилетию труппы «Токио-балет». Музыка К. Дебюсси, Р. Вагнера, Т. Маюдзуми.

И снова - балет Филиппо Тальони в прочтении Пьера Лакотта.

Весной 1991 года известный хореограф Пьер Лакотт становится художественным руководителем Национального балета Нанси и Лоррэн, сменив Патрика Дюпона. Этот театр стремится знакомить своих зрителей во Франции и за рубежом с различными направлениями хореографического искусства и включает в свой репертуар не только современные постановки, но и шедевры наследия, составившие славу французской хореографии во всем мире. Одним из них стал балет Ф. Тальони «Тень» на музыку Морэ, восстановленный Пьером Лакоттом.

«Мария Тальони и ее отец, - как отмечает П. Лакотт, - подписали в Санкт-Петербурге фантастический контракт на несколько лет. Филиппо Тальони создает здесь для своей дочери немало балетов, в том числе «Тень». 4 декабря 1839 года «Тень» впервые показана в Санкт-Петербурге. В 1840 году спектакль поставлен в театре Ее Величества в Лондоне, затем он появляется на сценах Венской, Берлинской, Варшавской опер. И везде пользуется большим успехом.

Этот легендарный успех «Тени» заинтриговал меня, как и оригинальная версия «Сильфиды», которую я восстановил в Парижской опере и других труппах мира. «Тень» привлекла меня настолько, что стала *idea fixe*. Я нашел в частных коллекциях большие фрагменты партитуры, либретто, знакомился со статьями, посвященными сочинению. Никогда не забуду ту радость и те чувства, которые охватили меня, когда я изучал текст сценария и партитуру Морэ...

...Морэ был музыкальным директором французского театра в Санкт-Петербурге. Прекрасный скрипач, он сочинял сценическую музыку, написал несколько симфоний.

«Тень» была его единственным балетом. В его партитуре я не смог найти некую вариацию, которую Мария Тальони исполняла в первом акте с вальзу, но в Лондоне я нашел партитуру танца с шалью, который она исполняла на бенефисах во всех больших европейских театрах, и вставил его на место отсутствующей вариации.

Наступил день, когда, благодаря Национальному Балету Нанси и Лоррэн моя мечта воскресить «Тень» стала явью».

В конце прошлого года в Париже на сцене Дворца конгрессов состоялись показы этого балета, несколько реконструированного П. Лакоттом специально для сцены Дворца. В спектаклях приняли

участие: Александра Ферри, Улио Бокка, Ноэлла Понтуа, Амайя Иглесиас, Андрей Федотов.

...Звезда возвращается

«Балетная звезда возвращается, чтобы передать свои знания», - так было озаглавлено одно из интервью, которое дала Раиса Стручкова в Лондоне, куда приехала, чтобы поставить балет «Лебединое озеро» в труппе «Национальный балет Англии» и где ее хорошо помнят по прошлым выступлениям в гастрольных спектаклях Большого театра. В интервью она говорила о том, что балет давал и дает ей новое видение жизни, вызывает волнения души и способность к художественному творчеству. «Победы не приходят легко, - сказала артистка, - требуется много часов упорного труда и учебы, посещения музеев, чтения книг. Но в конце концов, если то, что ты делаешь на сцене, приносит людям счастье, ты сама получаешь это счастье обратно - оно приходит к тебе из зрительного зала». Наверное, так и случилось - нельзя не ощутить прилива счастливых эмоций, читая рецензию под названием «Упиваясь «Лебединым озером», автор которой Шэрэн Грин пишет: «... Эта версия «Лебединого озера» была истинным наслаждением». В другой статье - Джеффри Тейлора - отмечается: «Полностью восстановлен классический шедевр после недавних сокращенных и упрощенных вариантов, переделок, вызывающих недоумение зрителей. Последняя премьера - одна из немногих, по-настоящему вдохновенных постановок великого балета, которая осуществлена труппой «Национальный балет Англии»... В трактовке балета Раисой Стручковой, экс-балериной Большого театра, нет никакой модернизации или новых психологических нюансов. Она решена бескомпромиссно строго в согласии с традициями классического наследия, и вы еще раз понимаете, почему «Лебединое озеро» - самый любимый балет в мире. И зрители в восторге аплодируют спектаклю. Стручкова создала идеальный хореографический материал для Агнес Оукс, исполнительницы роли Одетты-Одиллии». («Мейл он Санди»). Хвалят газеты и ее партнера - Томаса Эдура в роли принца Зигфрида. Их дуэт, без сомнения, показал, отмечают критики, что любовь, самая нежная любовь - это великая сила, побеждающая зло. В других составах роль Одетты-Одиллии исполняли Мария-Тереза дель Реал, Тринидад Вайвс, принца Зигфрида - Жозе Мануэль Каррено, Томас Сологмоси.

Приведем еще несколько отзывов.

«Постановка Раисы Стручковой передает все, что заложено в музыке». («Мейл он Санди»). «Русский стиль оказал положительное влияние на постановку во многих отношениях: лебеди более лебедины, чем обычно, а народные танцы исполнены эмоционально». («Дейли Экспресс»). Добавим, что над характерной сценой спектакля работала Алла Богуславская, в прошлом - тоже солистка Большого театра.

Своеобразным итогом этих всех оценок можно считать слова Клемента Криспа в статье, опубликованной в газете «Файншнел Таймс»: «В наш век, перенаселенный лебедями, большинство из которых, как знает публика, похоже на уродливых мутантов, эта постановка выполняет свой долг как по отношению к композитору, так и по отношению к сложившемуся у публики образу «Лебединого озера». Это не только то, что хотят видеть зрители, но и то, что они достойны видеть. А это немалое достижение».

Спектакль «Национального балета Англии» был показан в различных городах Англии, в том числе в Манчестере, Саугемптоне.

* * *

У театральной афиши

Это, наверное, пятая сценическая версия балета П. Чайковского «Щелкунчик», которая увидела свет на московской сцене за последнее время. С ней познакомил зрителей Московский театр балета. Авторы постановки Н. Касаткина и В. Василева. Хореография В. Вайнонена, Н. Касаткиной и В. Василева. Художник Л. Солодовников (декорации), Е. Дворкина (костюмы). В премьерных спектаклях (15 и 16 апреля 1994 года) главные партии исполняли Л. Васильева, Е. Березина, А. Горбачевич, И. Корнеев, В. Трофимчук.

Что бы делали герои известной сказки К. Чуковского о докторе Айболите в наши дни? Ответить на этот вопрос стремятся авторы балета-сказки «Новые приключения доктора Айболита» (музыка П. Изотова, либретто и хореография Ю. Пузакова). Его премьеру показал театр «Московский художественный балет» (17 апреля 1994 года), руководимый Юрием Пузаковым. Художник В. Арефьев. Роли исполняли Ю. Пузаков (доктор Айболит), Л. Вариченко (Бармалей), Т. Мозжухина (Варвара), Л. Мишакова (Танечка), О. Бернада (Ванечка).

Под занавес Первого Международного фестиваля «Звезды мирового балета», который прошел в Донецке по инициативе

ИНФОРМ- БАЛЕТ СООБЩАЕТ:

Вадима Писарева, местный театр оперы и балета показал премьеру одноактного балета «Самсон и Далила». Библийский сюжет улек бельгийского хореографа Жослена Ализарта, ныне работающего в компании «Немецкая опера на Рейне». Свое либретто он положил на музыку скрипичного концерта Арама Хачатуряна, трансформированного для солирующей флейты (дирижер Жан Мартинот, партию флейты исполняет Жан-Пьер Рампал). В балете, поставленном на труппу Донецкого театра оперы и балета, на премьере главные партии исполняли И. Дорофеева (Далила), В. Писарев (Самсон), В. Каракулев (Ангел). Все трое сейчас работают в Германии, где началось их творческое сотрудничество с хореографом и где были разучены основные фрагменты ролей. Сценографическое оформление спектакля выполнено испанцем Хосе Катхуа, бывшим танцовщиком труппы Мориса Бежара.

Пластические заметки на полях романа Т. Манна «Иосиф и его братья» - так определяют участники спектакля «Nota bene» жанр своей новой работы, где они избегают всего того, что могло бы стать аналогом слова. Новое произведение создано студентами «Класса экспрессивной пластики», руководимого Геннадием Абрамовым в Школе драматического искусства А. Васильева.

Богатую событиями театральную биографию имеет сценическая кантата Карла Орфа «Кармина Бурана»: к произведению знаменитого композитора неоднократно обращались хореографы разных стран мира. Со своей версией сценического прочтения известного сочинения познакомил (15 мая 1994 года) своих зрителей Новосибирский театр оперы и балета. Спектакль поставил художественный руководитель национальной балетной труппы театра «Сан Карлос» Армандо Торти (Португалия). Сценография и костюмы Тила Тейшейры Локеша и Армандо Да Силва Нунеша. В ролях заняты А. Данилова, Л. Попилина, Е. Петерсон, М. Цымбал, А. Сайлов, В. Шумилов, В. Слатвицкий, Д. Вершинин, А. Седов, С. Ополев, Т. Шавлохов, Д. Рыхлов.

У спектакля «Печаль цвета», показанного театром «Октаэдр» Гедриуса Мацквичюса, имеется подзаголовок «Акварели любви»



Сцена из спектакля «Щелкунчик» (Московский театр балета).

(преьера состоялась 12 апреля 1994 года). И это не случайно - девять из пятнадцати сцен произведения имеют совершенно определенную окраску - «Фиолетовая печаль», «Черное одиночество», «Красная печаль», «Голубая печаль», «Синяя печаль», «Белый Восток», «Желтая печаль», «Оранжевая печаль», «Зеленая печаль»... Музыка Т. Альбини, Г. Перселла, Э. Сати, И. Штрауса, Э. Морриконе. Либретто и постановка Г. Мацквичюса. Художник-постановщик Л. Гибадуллина. Психолог-консультант А. Советкина. Роли исполняют Г. Мацквичюс, Е. Васильева, О. Кочеткова, Е. Перлина, С. Аляутдинова, В. Богомольная, М. Яченева, М. Водзинская, С. Мошенец, Н. Кармацкий, Г. Гусев.

На сцене Дворца культуры завода имени Владимира Ильича труппа «Балет России» (27 мая 1994 года) представила премьеру на музыку А. Мерангуляна «Чаша страданий» в постановке своего художественного руководителя Б. Мягкова (художник по костюмам Е. Жигулева-Ратнер). В ролях: Д. Устинов (Иисус), Т. Рыжова (Мария), Н. Церингер (Иуда), А. Смирнов, солист Большого театра, (Иосиф), М. Рост (Любимая), А. Галкин (Любящий).

В театре «Кремлевский балет» 3 июня 1994 года состоялась премьера: Владимир Васильев возобновил в своей редакции балет Л. Минкуса «Дон Кихот», поставленный Александром Горским в 1900 году.

В спектакле принял участие Российский национальный симфонический оркестр под управлением дирижера А. Чистякова. Художники - постановщики балета В. Вольский и Р. Вольский. Балетмейстеры-

репетиторы Е. Аксенова, А. Корзенкова, Е. Максимова, Э. Володин, В. Кошелев, В. Тедеев.

Роли исполнили Светлана Романова, Олег Корзенков, Илья Кузьмин, Алишер Сабуров, Вадим Тедеев, Вадим Кременский, Жанна Богородицкая, Светлана Цой, Виталий Власенко, Саят Асатрян, Татьяна Гордеева, Светлана Тоньшева, Елена Жаворонкова, Ирина Кременская.

Санкт-Петербург: вести из Мариинского театра

1994 год для балетной труппы Мариинского театра начался бурно. Надежды на отдых после рождественских гастролей в Корею и Японии не оправдались. Главный балетмейстер Олег Виноградов нашел, наконец, среди других постановок, фестивалей и гастролей время и место для своей «Тщетной предосторожности». Отсутствие в репертуаре театра искрящейся юмором балетной комедии всегда вызывало недоумение. Сам Мариус Петипа поставил здесь старинный шедевр Ж. Доберваля на музыку немецкого композитора П. Гертеля в 1880 году. Его редакция сохранилась здесь до 1947 года, а затем надолго исчезла со сцены.

Впервые Виноградов показал «Тщетную предосторожность» на сцене Малого театра оперы и балета, где был тогда главным балетмейстером. Вместе с историком балета Ю. Слонимским хореограф разыскал фрагменты первой партитуры балета, созданной французским композитором Л. Герольдом в 1828 году и попавшей в Петербург, возможно, в связи с гастрольями Ф. Эльслера. Виноградов отдал предпочтение французской музыке, ибо она сохранила мелодии, популярные во времена Доберваля, вставки из произведений Россини и других композиторов и передавала аромат вре-

мени. С другой стороны, спектакль в Малом оперном театре отнюдь не был попыткой реставрации старинной хореографии. Он смотрелся как игра в старину современных актеров, оснащенных такими высочайшими техническими возможностями танца, о которых не могли и подозревать актеры Доберваля. Насквозь танцевальный, балет не только воплощал мечту Новерра о содержательном действенном танце (достаточно вспомнить па де сенк 1-й и 2-й картин), но демонстрировал сверхвиртуозность, при которой, тем не менее, персонажи не выключались из развития действия. Вместе с тем, спектакль изобилует цитатами из «классики», радовавшими, правда, лишь посвященных. После ухода Олега Виноградова из театра, «Тщетная» достаточно долго украшала репертуар труппы. Сейчас спектакль не идет на этой сцене, что и позволило Виноградову украсить афишу Мариинского театра столь необходимой сегодняшнему зрителю комедией.

В новой сценографии А. Хрущевой, одновременно нарядной и изысканной, ощущается та же ирония по отношению к пасторальной старине. «Старая» хореография Виноградова во многом оказалась доступной исполнителям только теперь. По традиции дебютный и гастрольный спектакль снова принес богатые плоды. Блестяще, легко справились с особенностями стиля и неимоверной сложностью хореографии М. Кулик и В. Ким, танцевавшие премьеру. Многие нюансы с редким изяществом, непосредственностью и, вместе с тем, с уверенностью подчеркнули И. Бадаева и Ф. Миоцци (Италия). Интересные характеры Лизы и Колена создали И. Шапчиц и С. Белявский. Продолжают работу над ролями Лизы и Колена и другие артисты, с которыми разучивает спектакль А. Малышева - одна из лучших Лиз в Малом театре. «Обе» Марцелины - Г. Бабанин и П. Русанов (в прошлом - Колен) создали последовательно разработанные обаятельные, оригинальные характеры матушки Лизы. А три Никезы - Р. Скрипкин, Ю. Фатеев и Г. Шепелев - совершенно разные, каждый со своей юмористической палитрой, своими импровизациями в комическом репризах.

Оказалось, что перенесенный на сцену Мариинского театра спектакль более чем двадцатилетней давности ничуть не устарел и по-прежнему развлекает и очаровывает публику.

Опытные критики нашли симпатичным появление в Мариинском театре спектаклей, пронизанных идеями реформаторских 50-х - 60-х годов, - «Тщетной предосторожности» О. Виноградова и «Раймонды» в редакции Ю. Григоровича. Появление «новой» «Рай-

монды» объясняется желанием главных балетмейстеров двух ведущих трупп страны, а может быть, и мира, отдать дань памяти лучшему балетному художнику последних десятилетий Симуону Багратовичу Вирсаладзе. Это была его последняя работа...

Редакция Григоровича отнюдь не отменила недавно восстановленной «Раймонды» в редакции К. Сергеева 1948 года. После десяти премьерных представлений пройдет серия спектаклей этой «Раймонды». При общем для двух хореографов стремлении сохранить лучшие фрагменты хореографии прошлого, Сергеев настаивал на воссоздании утвержденной Петипа структуры «большого» спектакля с делением его на пантомимные и танцевальные пласты, Григорович развивает принцип танцевального симфонизма - это гениальное открытие великого академика, на котором выросло передовое в классической хореографии мышление XX века. Опираясь на него, Григорович выстраивает драматургию спектакля и в картинах симфонического танца раскрывает яркие характеры и тончайшие настроения героев.

В новой «Раймонде» выступили молодые и опытные мастера - Ю. Махалина и А. Курков, О. Ченчикова и М. Вазиев, А. Асылмуратов и В. Баранов, И. Ниорадзе и А. Гуляев. Партию Абдерхамана исполнили Д. Корнеев, Е. Нефф, Ф. Рузиматов. Талантливый танцовщик подготовил еще одну ориентальную партию - Золотого раба в «Шахеразаде» с хореографией М. Фокина. В премьеру артист не примет участие, так как уезжает на гастроли, но на его творческих вечерах, прошедших в Эрмитажном и Мариинском театрах, он с большим успехом танцевал дуэт раба и Зобеиды с У. Лопаткиной, затем - с А. Асылмуратовой.

Отдавая должное современным звездам, Мариинский театр не забывает имена, вошедшие в его историю. В феврале торжественный спектакль - балет «Лебединое озеро» с Ю. Махалиной в партии Одетты-Одиллии - был посвящен Алле Шелест, а в марте на творческом вечере И. Зубковской выступили ее ученицы - А. Асылмуратова, Л. Лежнина, Э. Тарасова, О. Кузьменко и другие.

Поразительно много танцует молодежь. Придя в театр, солные партии получают большинство недавних выпускников Академии русского балета имени А.Я. Вагановой, постепенно раскрываясь, утверждаясь на актерском поприще. В конце своего первого сезона партию Базиля в «Дон Кихоте» станцевал В. Самодуров, теперь он дебютировал в партии Джеймса в «Сильфиде». Т. Серова почти сразу после выпуска выступила в главной партии «Лебеди-

ного озера», а стажер театра - А. Волочкова, чей выпускной спектакль еще впереди, освоила партию Повелительницы дриад в «Дон Кихоте», подруги Раймонды и, наконец, Одетты-Одиллии. Таких дебютов история знает совсем немного, а главный балетмейстер уже ждет прихода новых стажеров - будущих выпускниц и выпускников Академии. Балет живет активной творческой жизнью. Работы хватает на всех.

В столичных балетных школах

221 учебный год завершился в Московском хореографическом училище. Его ректор-директор С. Головкина сообщила нашему корреспонденту, что государственные экзамены по классическому, дуэтному и народно-сценическому танцу прошли хорошо, в чем большая заслуга педагогов, что училище успешно закончило около сотни выпускников. Они приглашены выступать на сценах Большого театра, театра имени К.С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, театров «Кремляевский балет», «Русский балет», других хореографических коллективов. Училище по-прежнему многонационально, и посланцы из ближнего и дальнего зарубежья, окончившие школу, вернутся домой. «Уже несколько лет, - рассказала Софья Николаевна, - как на базе училища организована Российская балетная академия. И теперь она похожа на добрую трехступенчатую ракету: школа, училище и ВУЗ. Многие молодые артисты балета изъявляют желание, продолжая работать в театре, повысить в Российской балетной академии свою квалификацию. В ней три факультета: исполнительский, педагогический и балетмейстерский. Кафедру хореографии возглавляет главный балетмейстер Боль-

шого театра Ю. Григорович. В этом году предполагается открытие еще одного факультета - концертмейстеров балета».

Согласно традиции на сцене Большого театра прошли выпускные концерты училища. Их программу составили романтический шедевр М. Фокина «Шопениана» и большой дивертисмент. Выпускные спектакли имели большой успех у зрителей.

В зале имени П.И. Чайковского состоялся традиционный отчетный концерт учащихся Московской хореографической школы государственного культурного центра «Октябрь» (директор и художественный руководитель школы Н. Сушкова). Перед началом концерта учащихся и педагогов школы приветствовала выдающаяся русская балерина, президент Российской хореографической ассоциации Ольга Лепешинская, которая тепло рассказала о школе, ее учителях - больших тружениках и энтузиастах, об их преданности делу, особо отметив самоотверженный труд старшего педагога Ольги Александровны Ильиной, которая ведет четвертый - старший - класс девочек.

Своеобразной визитной карточкой театра «Детский балет России» стал балет П.И. Чайковского «Щелкунчик» (балетмейстер-постановщик спектакля - известный танцовщик, в прошлом - солист Большого театра Геннадий Ледах).

Геннадий Васильевич Ледах - художественный руководитель коллектива. Его основу составляют ученики школы классического танца, которая работает во Дворце культуры Автозавода имени Лихачева. «Это учебное заведение существует несколько лет, - сообщил Г. Ледах, - но статус профессиональной школы получил два года назад. Его учредители «Детский балет России», АМО ЗИЛ, австрийская фирма «БИОЛ-

ЮТ». На подготовительное отделение здесь принимают детей от пяти-семи лет, в школу - девяти. Программа занятий рассчитана на восемь лет. Мы предполагаем выпускать профессионально подготовленных артистов балета. В наших планах - открытие в будущем трехгодичного педагогического отделения. Сейчас дети изучают у нас классический, народно-сценический, исторический танец. С ними занимаются опытные, любящие свое дело педагоги: М. Сухинич, Т. Самойлова, И. Ивлева, Т. Яковлева, Е. Бунина, Г. Ледах. Но помимо профессионального, наши ученики получают и общее среднее образование. Обучение у нас платное. Нам многие помогают. Постоянно шефствует над нами Московское хореографическое училище. Большую помощь школе оказывают департамент образования Южного округа Москвы и Дворец культуры ЗИЛа, который предоставляет школе помещение для занятий бесплатно».

Раз в месяц маленькие артисты дают спектакли на сцене Дворца культуры ЗИЛа, и это - их вклад в финансовую поддержку своей школы. У театра уже есть свой репертуар - помимо «Щелкунчика» Г. Ледах подготовил с детьми «Маленькую ночную серенаду» на музыку В. Моцарта, композицию на музыку увертюры к опере «Сорока-воровка» Дж. Россини, хореографическую композицию на музыку Ж. Бизе. Свои спектакли юные артисты показывают не только в Москве, но регулярно выезжают на гастроли, в частности, в этом году театр побывал в Австрии и Словакии.

Спектаклем «Щелкунчик» на сцене Дворца культуры ЗИЛа юные танцовщики завершили свой очередной учебный год. В гостях у них побывала их друг - ректор-директор Московского хореографичес-

ИНФОРМ-БАЛЕТ СООБЩАЕТ:

кого училища С. Головкина. Она, посмотрев их постановку «Щелкунчика», поздравила всех его участников, постановщика и репетиторов с рождением театра, отметила их интересную творческую работу, пожелала им дальнейших успехов. Присутствовавший на спектакле супрефект Южного округа Н. Ломакин также высоко оценил творческие достижения коллектива и пообещал выделить школе стипендии.

С. РОЖДЕСТВЕНСКАЯ

Внимание: конкурс на лучшую статью!

1. Конкурс на лучшую статью о балетном театре и других видах хореографического искусства, опубликованную в прессе в 1994 году, проводит агентство «Визит IE» (Санкт-Петербург) и благотворительный фонд «Русский балет» (Москва).

2. Организаторы конкурса создают компетентное жюри, в состав которого войдут известные деятели хореографического искусства разного профиля: выдающиеся критики, исследователи, историки, музыковеды, литературоведы из Санкт-Петербурга и Москвы.

3. Устроители конкурса установили одну премию в размере 1000 долларов и две поощрительные премии в размере 200 долларов.

4. В поле зрения участников конкурса могут быть премьеры балетных спектаклей и концертных программ, гастроли балетных театров, творческие вечера-бенефисы артистов балета, балетмейстеров и педагогов, спектакли и концерты текущего репертуара театров и концертных залов, входы в них новых исполнителей (первое исполнение) и, конечно, творчество молодых артистов и балетмейстеров, начинающих свой путь в искусстве.

5. Жюри будет рассматривать рецензии, творческие портреты артистов, балетмейстеров и режиссеров, очерки, проблемные статьи, эссе и др. Темой работ могут стать какие-либо события, новые явления в жизни хореографического искусства, а также примечательные периоды истории балетного театра, отдельные интересные факты, крупные имена артистов и балетмейстеров, вошедших в историю балета и другие волнующие автора темы.

6. Участник конкурса оставляет в конкурсную комиссию



Сцена из спектакля «Новые приключения доктора Айболита» (театр «Московский художественный балет»). Фото Д. Куликова

не более двух своих работ в двух экземплярах (подлинник и копию), опубликованных в прессе (в газете или журнале) в течение всего 1994 года.

7. Принимать работы конкурсная комиссия будет в течение всего 1994 года, но не позднее 31 декабря 1994 года.

8. Работы на конкурс посылать по адресу:

191186, г. Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, д.24, кв. 18.
Тел.: (812) 314-10-72,
Тел./факс: (812) 314-06-44
Агентство «Визит IE»
125319, Москва, ул. Усиевича, д. 8, кв. 100.
Тел.: 155-75-36
А.Э.Чижовой. Фонд «Русский балет»

**ОРГКОМИТЕТ КОНКУРСА
1994 Г.**

Академия танца представляется публике

В Москве, в Концертном зале имени П.И.Чайковского, состоялось первое публичное выступление Академии танца Нового гуманитарного университета. Концерт-презентация прошел спустя полтора года после организации этого учебного заведения. Так что первый выход на публику нужно рассматривать как заявку на будущие перспективы.

Фактически презентация Академии танца НГУ стала своеобразным бенефисом ведущего педагога Н. Золотовой, продемонстрировавшей первые успехи своих четырнадцатилетних учениц в различных произведениях классического наследия. Яркие прозвучали и воспитанники класса народно-сценического танца (работа педагога В. Белых). Крошечные амурчики (сцена из «Дон Кихота») смело танцевали на пуантах под

**Художественный руководитель
театра «Детский балет России»
Г. Ледах с участницами балета
«Щелкунчик» после спектакля.**



руководством педагога Е. Рябинкиной. Блеснули профессионализмом студенты старшего звена академии - А. Кузнецова (призер чемпионата России 1994 года по балетному танцу) и М. Денисов, исполнившие номер в технике «рэп» вместе с юным А. Каракозовым. Интересно заявили о себе учащиеся третьих - четвертых классов в оригинальных номерах, поставленных Н. Тришиной.

Несмотря на праздничный день - пасхальный 1 мая, зал на концерте был переполнен, что свидетельствует об интересе к работе новой школы балета.

Она не случайно названа Академией танца. Тем самым коллектив педагогов и организаторов (а среди них нельзя не назвать имя Натальи Нестеровой, профессора и ректора Нового гуманитарного университета) заявил о своей приверженности академическим традициям школы русского балета. Преподавание ведется по программам государственной балетной школы; во всем ощущается стремление не нарушить канон отечественной балетной педагогики, а наоборот - развить и дополнить его.

Почти все ее преподаватели - бывшие солисты Большого театра, Ансамбля Игоря Моисеева, Московского музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, получившие профессиональное образование в Московском хореографическом училище или в Государственном институте театрального искусства имени А.В. Луначарского. Здесь преподают (помимо названных выше) А. Богуславская, М. Седова, И. Ивлева, М. Агатова, К. Ростовцева, С. Шахоткина, М. Ермолов, Б. Рахманин, Е. Зернов, Ю. Медведев... Спецкурс испанского танца ведет В. Гонсалес. Танец модерн преподает гостья из Австралии Р. Рудольфо. К сотрудничеству с Академией привлечены хореографы Е. Чанга и В. Усманов. Руководит Академией танца профессор А. Борзов.



В структуре учебного заведения три звена: подготовительное отделение, куда принимаются дети с пятилетнего возраста; среднее звено - хореографическое училище; высшее - кафедра хореографии университета. Обучение платное.

Г. БЕЛЯЕВА

ФЕСТИВАЛИ

Ярославль: жив эстрадный танец!

Если вспомнить, что произвело наибольшее впечатление на Фестивале эстрадного танца в Ярославле, так это сам факт, что он состоялся. Ведь в последнее время казалось, что жанр эстрадного танца обречен на исчезновение. Увиденное здесь опровергло столь мрачные прогнозы.

Второе яркое впечатление - сам город Ярославль. Уютная красота сохранившихся старинных зданий; местоположение в развилке двух рек: Волги и Которосли; разнообразие культурной жизни: ведь - одновременно проводилось еще два фестиваля. Наконец, удивительное радушие горожан - до сих пор звучат в ушах ласковая интонация и приветливые слова гостиничного персонала, да и всех, с кем довелось общаться в те дни в древнем городе.

Отличительной чертой самого фестиваля явилось то, что в нем участвовали не столько солисты, которые всегда преобладали на подобных зрелищах эстрадной хореографии, а целые ансамбли: в Ярославль приехало четырнадцать коллективов из европейских регионов России. Любопытно, что к эстраднему танцу стали проявлять интерес не только в крупных городах (таких, как Рыбинск, Воронеж,

**Сцена из выпускного спектакля
Московского хореографического
училища «Шопениана».**

Фото Д. Куликова

Ростов-на-Дону), но и в совсем небольших, которые вернее было бы называть поселками. Там, где традиционно господствовал народный танец, теперь по «вине» телевидения, пропагандирующего новую пластику и новые музыкальные ритмы рок-групп, и от танца потребовалась иная стилистика движений и костюмов, приближенных к современной моде, потребовался и значительно больший динамизм действия. Правда, все это можно назвать подражанием столичным образцам, увиденным на голубом экране. Однако не будем забывать, что и у ансамблей народного танца источник вдохновения в последнее время чаще всего тот же. Подражания избегают лишь те коллективы (как народные, так и эстрадные), в которых работают талантливые хореографы. На фестивале мы увидели несколько настоящих интересных и вполне профессиональных постановок, притом, что большинство исполнителей были любителями. Напомним, что фестиваль проводил Государственный российский дом народного творчества.

И вот еще одна примета времени - большинство коллективов зарабатывает средства своими выступлениями и поэтому, как бы обретает статус полупрофессионалов. Что, естественно, заставляет оценивать их более строго. Некоторые ориентируются на вкусы варьете, получивших сейчас широкое распространение и диктующих соответствующие требования к репертуару. К сожалению, именно в этих коллективах давали о себе знать грубое комикование, вызывающие движения. Однако

ИНФОРМ- БАЛЕТ СООБЩАЕТ:

большинству участников удалось избежать подобного дурновкусия. Эти коллективы, как правило, выступают на сценах Домов и Дворцов культуры, при которых они некогда были созданы и которые продолжают следить за развитием своих подопечных и (надо думать) продолжают им помогать, подтверждая хорошо известную, но далеко не всегда и не всеми усвоенную мысль: искусство нуждается в поддержке.

Не буду подробно останавливаться на увиденном, вскоре должен состояться второй аналогичный смотр в Кемерово, на который соберутся коллективы регионов Сибири. После чего возникнет более полная картина состояния жанра эстрадного танца и появится возможность проанализировать его достижения и потери.

Я же вернусь к мысли высказанной в начале этих заметок: возникает надежда на оживление танцевальной эстрады, поскольку на ней вновь появились талантливые исполнители и постановщики.

НАТАЛИЯ ШЕРЕМЕТЬЕВСКАЯ

Минск: праздник для тех, кто любит балет

Два года тому назад, в апреле 1992-го родилась инициатива создания нового межгосударственного балетного фестиваля в Минске «Я люблю балет». Важно, чтобы инициатива превратилась в прочную традицию. Но не все зависит сегодня от людей творчества. Их импульса недостаточно, чтобы преодолеть материальные трудности, хотя энтузиазма и гостеприимства у белорусских коллег не занимать.



Юные воспитанницы Академии танца Нового гуманитарного университета на занятиях.

Фото Ю. Барыкина

Итак, третий по счету фестиваль минской Терпсихоры все же состоялся, хотя и в более скромных масштабах. Присутствовали критики из Петербурга, Москвы, импрессарио и руководители балетных коллективов с Тайваня, из Германии, Канады. Единственной «гостевой» звездой стала Любовь Кунакова, которая не только много и активно танцевала, но и впервые попробовала свои силы как постановщик. Премьера «Шопенианы», осуществленная ею на сцене Государственного театра музыкальной комедии, была приурочена к минскому балетному смотру. Местный театр оперетты сформировал неплохую мобильную труппу танцовщиков и заявил себя как бы альтернативным балетным коллективом в Белоруссии по отношению к труппе Большого театра. Теперь здесь работает второй коллектив - «Минск-балет». Во главе новой труппы стоит Нина Дьяченко, заслуженная артистка России, выпускница Пермской балетной школы.

«Шопениану» она рассматривает как необходимую воспитательную ступень для труппы, которая еще неопытна в постижении тонкостей стиля подобного произведения. Работа с таким мастером, как Л. Кунакова, по общему признанию, была очень полезна для молодых артистов. И хотя не все еще идеально совершенно в новом спектакле, его наличие в репертуаре, несомненно, принесет пользу. А пока хотелось бы пожелать большей стилистической выверенности и стабильности танца юному премьеру К. Кузнецову и его партнерам, особенно артисткам кордебалета. Отметим при этом красоту исполнения «сильфидной» танцовщицы Т. Ероховец.

В один вечер с «Шопенианой» шел другой спектакль, тоже недавняя премьера. Это была «Шехеразада» на музыку Н. Римского-Корсакова в оригинальном воплощении Ларисы

Трембовельской. Балет-антипод шопениановским полутонам и бессюжетности, «Шехеразада» вся искрилась и блистала роскошеством костюмов, декораций, постановочных эффектов (художники Л. Солодовников и Е. Дворкина).

Публика горячо принимала спектакль - таких оглушительных аплодисментов в ходе действия и в финале давно не приходилось слышать. Вывод ясен - люди устали от анемичного «модерна», они как дети радуются наивным балетным «полетам», превращениям, всевозможным «чудесам» машинерии, радуются красивым танцам - женственным и обворожительным у женщин, воинственным и мужественным у мужских персонажей. Увы, и такая «аксиома» становится редкостью.

Среди исполнителей в «Шехеразаде» особенно выделялся смелым танцем юный В. Красноглазов в гротескной, насыщенной сложными прыжками партии Джина. Не знаем, насколько он владеет классикой, но подобные острые партии словно скроены для него. Ведущие роли исполнили Ю. Дятко (Царевна) и И. Ханцевич (Синдбад), представив новый состав спектакля.

В ходе фестиваля на сцене Большого театра шел балет «Дон Кихот», который тоже носил премьерный характер - ведь в нем впервые с минской труппой выступала Любовь Кунакова, где ее партнером стал Вениамин Захаров. Старый и любимый публикой балет, восстановленный В. Елизарьевым по версии М. Петипа, прозвучал удивительно празднично и свежо. В исполнении Л. Кунаковой отчетливо проявлялась петербургская аристократичность: балерина переживает тот благодатный период творчества, когда зрелость и мастерство не означают ослабления техники. Мы рады были констатировать «второе дыхание» в карьере этой великолепной артистки.

Фестивальные мероприятия содержали еще одно уникальное событие - открытие музея в Белорусском хореографическом училище. Он пока занимает два небольших зала, где любовно собрано немало экспонатов - фотографий, документов, театральных костюмов, личных вещей, повествующих о становлении школы танца в республике, о прошлом и нынешнем ее дне.

Отражением «нынешнего» был показанный спектакль школы «Золушка» (на музыку Йогана Штрауса) в постановке швейцарского хореографа Алена Бернарда. Оказывается, знаменитый «король вальсов» написал такой балет, и в нем остался самим собой. В музыке, где, естественно, преобладают ритмы вальса, польки и галопа, полностью отсутствует драматургия. Это создает трудности в воплощении спектакля.

Но еще большие трудности, очевидно, ощутили дети, вынужденные танцевать антилогичную, неудобную хореографию постановщика. Но, возможно, и такая своеобразная «школа преодоления» пойдет на пользу будущим артистам.

Завершающий вечер фестиваля, проходивший в школьном театре, стал символическим отзвуком будущею о белорусского балета. Большой гала-концерт объединил все поколения исполнителей - от признанных национальных мастеров Инессы Душкевич и Владимира Комкова до совсем юных, еще не вступивших на театральную стезю танцовщиков. Среди них ярко выделялись очень перспективные, может быть, будущие звезды национального балета - Алексей Овечкин и Наталия Бачило. И конечно же, концерт украсила Л. Кунакова, исполнившая с В. Захаровым два па де де (из «Дон Кихота» и «Лебединого озера»).

В будущем 1995 году Белорусскому хореографическому училищу исполнится пятьдесят лет. Будем надеяться, что полувековой юбилей снова соберет в Минске друзей белорусских коллег.

ГАЛИНА ЧЕЛОМБИТЬКО

Бишкек: театр обогащает афишу...

Наверное, нет сейчас такого балетного коллектива, которому бы сейчас жилось легко и просто. Все-таки актеры, и хореографы, и руководители трупп - суетят на всевозможные трудности, прежде всего экономические... Тем не менее, наше многонациональное балетное искусство, сложившееся в Советском Союзе в течение семидесяти лет, живет, несмотря на все сложности своего существования. И еще один пример тому - деятельность балетной труппы Киргизского театра оперы и балета имени А. Малдыбаева. Ее главный балетмейстер Уран Сарбагисhev, приезжавший недавно в Москву, побывал в редакции журнала «Балет» и рассказал о творческих буднях известного коллектива.

Он сообщил, что афишу труппы и сегодня составляют шедевры классического наследия «Лебединое озеро», «Баядерка», «Шопениана, гран па из «Пахиты», а также любимый зрителем «Бахчисарайский фонтан». Из произведений национального репертуара сюда входят «Чолпон», «Ма-

теринское поле», «Сказ о манкурте», «Тамирис».

Не так давно зрителям были показаны и новые спектакли. Среди них - вечер старинной и современной хореографии, куда вошли фрагменты из спектаклей классического наследия в редакции Маринского театра, в том числе из «Фестиваля цветов в Чинзано», «Карнавала Венеции» и других, и композиции на музыку классиков джаза - своего рода джаз-шоу. Затем любители балета города Бишкек увидели знаменитое полотно Мариуса Петипа «Корсар» в редакции Урана Сарбагишева. Его автор - участник постановки «Корсара» 1961 года, которую осуществляла на киргизской сцене московский балетмейстер Нина Гришкина, ныне, сохранив в своей интерпретации сочинения все ценные хореографические откровения великого Петипа, предлагает зрителям созданную им по собственному либретто драматургическую и режиссерскую версию балета.

Второе рождение пережила недавно и популярная в свое время «Асель», в основу которой легла повесть Чингиза Айтматова «Тополек мой в красной косынке». Тогда, в 1967 году, Уран Сарбагишев ставил балет как многоактное сценическое полотно. Сегодня, вновь вернувшись к партитуре В. Власова, он создал, исходя из сложившихся обстоятельств, ее одноактный камерный вариант, сосредоточив все свое внимание на поступках и переживаниях главных действующих лиц - Асели, Ильеса, Байтемира, Кадичи. Все действие происходит в одном месте - на озере, что позволяет постановщику свести до минимума и декорационное оформление - в спектакле используется всего один задник. Представление длится 47 минут. В ролях заняты З. Уридина и С. Тукбулатова (Асель), А. Нуртазина (Кадича), К. Сулейманов (Ильяс), Д. Бисеев (Байтемир).

В планах коллектива - постановка балета «Дон Кихот» в новой режиссерской редакции. Сарбагишев готовит также к своему шестидесятилетию одноактный спектакль-обозрение, который, по замыслу хореографа, поможет зрителю совершить своеобразное 45-минутное балетное путешествие по странам мира. К более отдаленным перспективам относится создание трехактного балета «Манас». Либретто написано Ураном Сарбагишевым, музыку сочиняет Калый Молдобасанов. Полотно предпо-

лагается подготовить к празднованию тысячелетия киргизского национального эпоса «Манас», которое будет отмечаться по решению ЮНЕСКО в 1995 году.

Баку: снова звучит музыка Кара Караева

История Рыцаря Печального Образа, чьи поиски идеала разбились при столкновении с жестоким практицизмом жизни, где-то повторяется и сегодня в условиях новых для нас рыночных отношений. Были и, по-видимому, всегда будут Дон Кихоты, стремящиеся к идеалу и в творчестве, и в жизни. Их участь - в противоборстве с рутинной и далеко не всегда с благом исходом. Об этом новый балет бакинського балетмейстера Рашида Ахмедова, который высвечивает в хитроумном Идальго из Ламанчи именно эти качества, помогающие ему сделать акцент на том аспекте личности героя, что прежде всего ассоциируется с понятием «донкихотство».

Балет поставлен на музыку симфонических гравюр Кара Караева «Дон Кихот», и одно это обстоятельство - обращение к произведению классика азербайджанской музыки - делает премьеру событием в культурной жизни республики.

Постановщик признался, что давно мечтал создать образ этого героя Сервантеса. Перебрав и проработав несколько симфонических сочинений на данную тему (Р. Штрауса, А. Рубинштейна), балетмейстер остановился на творении своего земляка, тем более, что, еще учась на факультете балетной режиссуры Санкт-Петербургской консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова, он уже обращался к этой партитуре, поставив миниатюру на музыку одной из ее частей, называемую «Альдонса». Вот и теперь Р. Ахмедов использовал «Альдонсу» в качестве музыкально-пластической увертюры к своему балету «Дон Кихот» на музыку Кара Караева.

На эту трепетную музыку дается экспозиция образа вечно странника, понуро бредущего по пустыне на фоне заходящего солнца. В вечерних сумерках ему мерещатся образы прекрасных девушек-граций, как бы манящих героя к себе. Позже эти три дриады обретут реальные очертания. Светлана Леонтьева исполняет партию Китерии-Дульсины. Танцу артистки подвластны романтическая красота линий, темперамент, интеллигентная сдержанность. Майя Рамазанова, обернувшись Гадалкой, словно вагнеровская парка предсказывает гибель героя. Татьяна Баркова изысканными, по-современному неожиданными штрихами набрасывает портрет Королевы, унизив-

шей Дон Кихота и изгнавшей его с позором из дворца.

Все эти перипетии сюжета (сценарий написан самим хореографом) прослаиваются эпизодами фантастических видений, перемежаются картинами бреда идалго. В этих фрагментах («Странствия») участвуют воспитанники Детского театра балета при Центральном доме офицеров, а в качестве солистов выступают учащиеся Бакинского хореографического училища - Марианна Ягизарова (Панса), Рена Алиева и Светлана Горбункова (Бред героя), Алексей Лисицын (Рыцарь Луны), Роза Сафарова (Смерть).

В заглавной роли выступает постановщик спектакля Р. Ахмедов. Его Дон Кихот - мятущийся и ранимый, изможденный бредовыми фантазиями, с вечной надеждой в глазах.

Али Касимов подготовил к спектаклю несколько живописных задников.

Итак, рождение балета «Дон Кихот» на музыку Кара Караева состоялось благодаря усилиям танцовщика и хореографа Рашида Ахмедова и его коллектива «Камерный балет Баку».

**ТОФИК БАКИХАНОВ,
композитор, народный
артист Азербайджана,
профессор**

ВЕРНИСАЖ

Линия танца

«...В своем творчестве стремлюсь следовать словам Модильяни, - «линия - это продолжение моей души...» В графике мне наиболее интересно движение, прежде всего движение человеческого тела, так как в движении, в стремительном порыве, на мой взгляд, графическая линия проявляется так, что обретает музыкальное и поэтическое пространство,» - рассказывает Анжелика Головенко, чья выставка графических работ, большинство из которых посвящены танцу, с успехом прошла в Москве, в залах «Фотоцентра».

У Анжелики нет специально художественного образования, ее композиции создаются мгновенно, по наитию, вызванные к жизни внутренними импульсами, настроением. Так, на вернисаже на глазах у зрителей мел в ее руке, казалось, независимо от художника, прочертил на черном листе бумаги пленительный женский силуэт.

На выставке было представлено несколько циклов А. Головенко: «Воспоминание о Древнем Египте» (она никогда не была в Египте), «Карнавал в Венеции» (там Анжелика тоже не была) и вызвавшие наш особый интерес циклы - «Движение», «Балет», «Танец». Причем танцем, балетом Анжелика тоже не занималась, совсем

недолго, как и многие в детстве, лишь посещала хореографический кружок. Но любовь к танцу, притаившись до времени, где-то в тайниках души, все-таки выплеснулась на свободу.

Анжелика родилась в Сибире, в Томске, окончив школу, приехала в Москву и поступила в Литературный институт (семинар поэзии), ее стихи публикуются в периодических изданиях. Затем была аспирантура (она специализируется на поэтическом переводе), практика в Бельгии. И здесь, выйдя замуж и став на время гражданкой Бельгии, она впервые представила на суд зрителей свои графико-танцевальные фантазии. Прошли выставки и в других странах. И вот теперь первая в Москве.

Стремительность, полетность, нерезальность ее легчайших, как пух, невесомых танцовщиц увлекают и завораживают. Их фигурки, замершие на пунтах, напоминают дивные цветы, едва колеблемые тихим ветерком. Танцовщицы у станка, во время репетиции, за кулисами после спектакля, в танце. Едва уловимые, ускользающие движения, позы. Хрупкость, ломкость, нежность. Окутывающие их тела ткани - словно дымок, хранящий в себе их танец и движение, а балетная пачка-тоник - облако изысканных кружев - подчеркивает гордость и уверенность поз. Этот танец, это движение, этот балет приходят к ней из снов-воспоминаний о фантастическом прошлом балетного театра и ярчайшем его периоде - Русских сезонах Сергея Дягилева. Анжелика Головенко поэтизирует танец, вырывая его из мира реальности и уводя в нереальный, сказочный, возвышенный мир. Где нет лишних подробностей, а есть летящее движение, стройность, таинственность поз, летящая линия танца.

Редакция благодарит Анжелику за участие в творческом вечере журнала в Доме композиторов, за ту экспозицию, которую она любезно предоставила редакции на тот вечер.

В. КОТЫХОВ

Не только посуда...

Выставка авторских работ художников Петербургского фарфорового завода имени М.В. Ломоносова (ЛФЗ, бывший Императорский), прошедшая в Центральном доме художника на Крымском валу, в Москве, была приурочена к 250-летию юбилею уникального производства. Петербургский фарфор на протяжении всего этого времени был не только «посудой». Мастеров, работающих на заводе, во все времена отличали высочайший профессионализм, художественная культура, позволявшие им созда-



Произведения Эльвиры Еропкиной, посвященные балетам дягилевских сезонов - "Петрушка", "Видение розы".



Фото Д.Куликова

вать удивительные образцы прикладного искусства.

Экспозиция данной выставки, познакомила зрителей с современными художниками завода. При всем различии их индивидуальности и тем, которые их волнуют, их объединяют такие понятия, как «мастерство» и «традиция». Одна из прочных традиций - обращение скульпторов, работающих в мелкой пластике; к балетной теме. Подтверждением тому, что и эти традиции живы, стали работы Эльвиры Еропкиной, посвященные балетам дягилевских сезонов.

Е. ДЕРЕВЩИКОВА

На медали - Вацлав Нижинский

Еще учась в Строгановском училище на отделении дизайна Николай Выборнов случайно познакомился с книгой В. Красовской о выдающемся русском танцовщике Вацлаве Нижинском. Женская судьба гения танца увлекла его настолько, что он решил воссоздать его образ средствами своего искусства. В результате родилась двусторонняя медаль «Нижинский». Аверс представляет танцовщика в роли Петрушки: соединив в одном изображении половину портрета Нижинского с половиной маски Петрушки, скульптор стремился в такой форме воплотить свое понимание трагедии художника. Интерес к личности Вацлава Нижинского пе-



Алла Финн и Владимир Бурмейстер исполняют концертный номер.

(фото 20-х годов).

рерос в интерес к искусству балета вообще. Об этом свидетельствуют и другие произведения Николая Выборнова, которые вошли в экспозицию выставки, состоявшейся в Московском доме скульптора.

Среди них - «Муза Голейзовского» (бронза, 1991). Серия «Звезды русского балета» состоит из пяти медалей, запечатлевших лики легендарных танцовщиков XX века, - А. Павловой, В. Нижинского, Г. Улановой, М. Плисецкой, а также также портрет дуэта Е. Максимовой и В. Васильева.

Как сказано в буклете, выпущенном к выставке Николая Вы-

борнова, скульптор в своих работах «стремится к яркой выразительности, высокой духовности, подчеркнутой обобщением форм, ритмическим соотношением объемов».

Н. КОНСТАНТИНОВА

ЮБИЛЕИ

Благодарность мастеру

В прошлом году мир отметил 100-летие со дня смерти русского музыкального гения - Петра Ильича Чайковского. Целый век отшумел над миром, но не прервалась тоненькая нить рода Чайковских. Живут среди нас и хранят в старинных альбомах с застешками память о своем предке его потомки и в семье замечательного советского балетмейстера Владимира Павловича Бурмейстера (1904-1971), правнучатого племянника великого композитора.

...В уютное театральное кафе собрались те, кому дорого имя

знали границ. А в послевоенные годы последовали такие прекрасные работы (по счастью, сохранившиеся в репертуаре Музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, которому Владимир Павлович отдал свыше 40 лет жизни), как «Эсмеральда» (1950), «Лебединое озеро» (1953), «Снегурочка» (1963).

А. Чичинадзе, занявший «престол» главного балетмейстера после смерти Владимира Павловича, так сказал о своем предшественнике: «Прежде всего я обязан ему и вниманием и помощью, которые оказали огромное влияние на мою творческую и человеческую судьбу. Во-вторых, он научил меня думать танцем, решать хореографическую тему. Сам Владимир Павлович был бесконечно предан принципу интеллектуальной хореографии, остроты подачи драматической темы и демократичности великого искусства балета. Внешне он был красив, элегантен, глаза всегда светились мыслью. Но Владимир Павлович мог быть и озорным, и до обидного резким (когда ругал за что-то), но всегда безотказным в помощи. Помню, как он защищал меня в Министерстве культуры, где мне отказали в постановке «Золушки» на том основании, что этот балет уже идет в Большом театре. Его речь на коллегии мне врезалась в память дословно: «Уважаемые коллеги! Балет этот идет в Большом театре. А мы что же, не имеем права на свое прочтение? Но ведь «Бахчисарайский фонтан» был впервые в Москве поставлен в нашем театре и только после этого появился на сцене Большого. Я прошу нам не мешать». Такие вещи не забываются. Сегодня и всегда моя благодарность Мастеру беспредельна».

Н. ОНЧУРОВА

Имя Махмуда Эсамбаева - общественному фонду

Правительство города Москвы, рассмотрев обращение Международного союза деятелей эстрадного искусства, постановило присвоить имя Махмуда Эсамбаева общественному фонду (Фонд Махмуда Эсамбаева).

ИНФОРМ-
БАЛЕТ
СООБЩАЕТ:

В нынешнем году выдающемуся театральному художнику современности

Симону Багратовичу Вирсаладзе исполнилось бы 85 лет.

Из них более полувека отдано им балетной сцене: он - автор сценографии многих замечательных спектаклей, ставших классикой хореографической культуры, в том числе произведений Юрия Григоровича.

Его творческой деятельности посвящена книга «Симон Вирсаладзе», подготовленная к печати в издательстве «Искусство»,

но до сих пор так и не вышедшая в свет.

Редакция предлагает вниманию читателей фрагменты из монографии ее автора - доктора искусствоведения, профессора Раисы Власовой, посвященные анализу

декорационного оформления балета

«Легенда о любви», а также статью

художника по костюмам,

много лет сотрудничавшей

с С.Вирсаладзе, Маргариты Журавченко,

где она рассказывает о работе мастера над балетным костюмом.

Эта статья также включена в книгу.

РАИСА ВЛАСОВА

ТВОРЧЕСКИЙ РАСЦВЕТ. «ЛЕГЕНДА О ЛЮБВИ»

В 1959 году дирекция Кировского театра предложила молодому хореографу Юрию Григоровичу постановку балета Арифа Меликова «Легенда о любви». Сезон был трудный, так как одновременно готовилось еще три балета и концертная программа.

Григорович ездил в Баку к Меликову. Меликов и дирижер Ниязи - в Ленинград. К концу работы на репетициях побывал Назым Хикмет, одноименная драма которого легла в основу либретто, сочиненного им самим. Он очень боялся сладости в изображении Востока и стилизации<...>

Все, что было сказано о постановке в Кировском театре «Легенды о любви», касается не только работы постановщика-хореографа, сумевшего по-новому осмыслить музыкальную драматургию, но и художественного оформления. Здесь нужно уже говорить не только о творческом контакте авторов, но и об абсолютной слитности всех компонентов спектакля. Не случайно рецензентам было трудно определить, кому приписать ту или иную находку. Да и не только им. Сами авторы далеко не всегда могли разобраться в этом вопросе. В то же время разделение ролей существовало. У каждого были свои владения в театре.

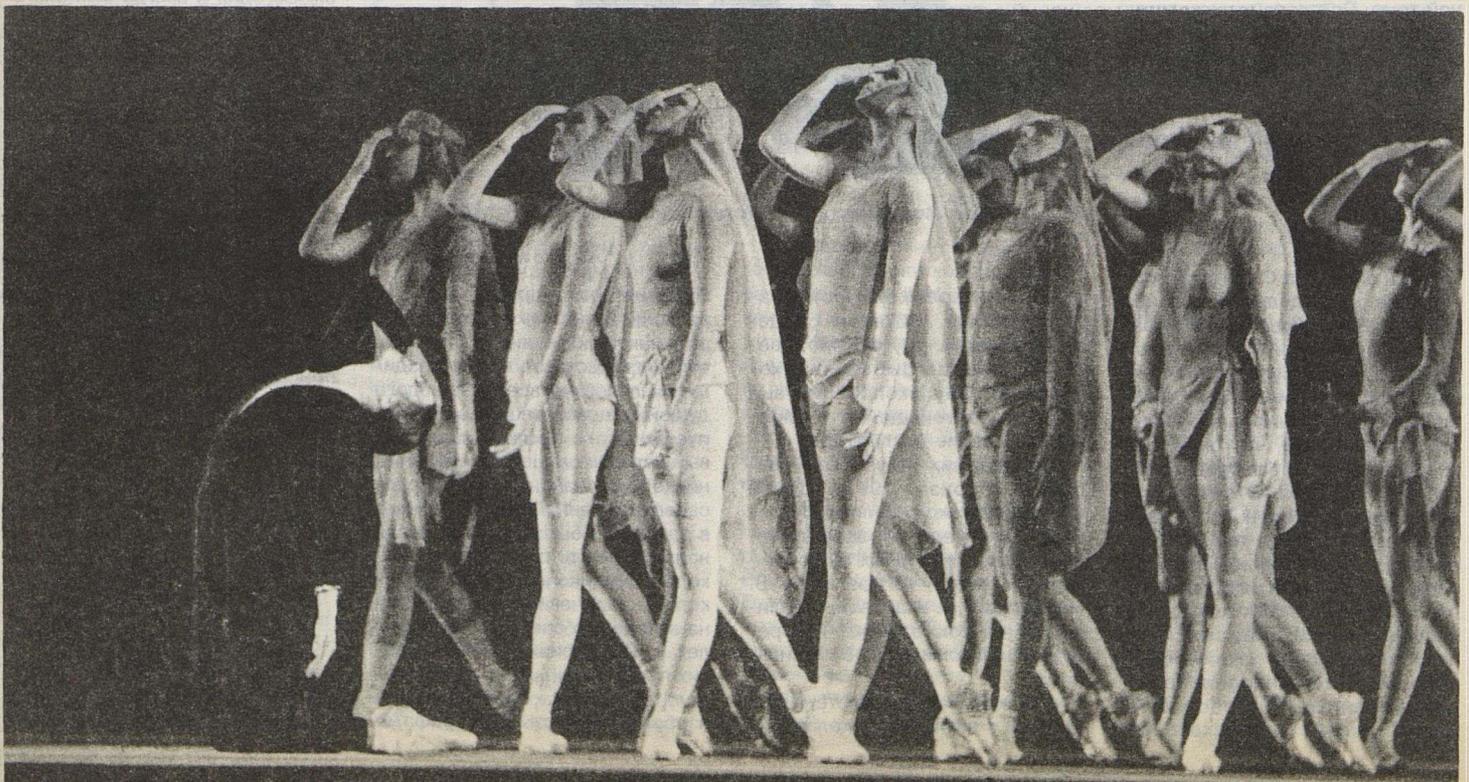
... Всего пять ударов медных, напряженно-взволнованных, сразу будораживших зрительный зал, и медлительный занавес открывал сцену.

Вовсе не «сахарный» Восток, чего так боялся Хикмет, не «ширпотребовский», удовлетворенно комментировал Григорович...

Огромная просторная сцена. Ее глубине, кажется, нет границ. Слово бесплотен скругленный горизонт, вобравший в себя миражный цвет знойных пустынь. Три тускло горящих массивных шандала. Один, трехметровый, на авансцене и два других, перспективно сокращенных, в глубине иллюзорно увеличивают сценическое пространство. Наверху три группы прекрасных, тихо мерцающих перламутровых светильников: два и три на первом плане в концах сцены, еще три чуть выше и дальше, по диагонали, - метят сцену; у каждой группы свой композиционный рисунок, высота, свой оттенок цвета - голубовато-фиолетовый, желтовато-фиолетовый, нежно-голубой. Пустая сцена приобретает в этой простой композиции, подчеркивающей условность сценического пространства, почти материальную его ощутимость, необходимую для устойчивости хореографического и мизансценического рисунка.

Близко к аръерсцене в центре стоит огромная книга - последний пространственный ориентир. Фиолетово-серый массивный, выцветший от времени переплет; в середине черная пальметта, на ней древние восточные письма. По ходу действия будут как бы перелистываться ее тяжелые страницы, герои станут выходить из книги, а сменяющие друг друга рисунки на центральной части будут

Сцена из балета «Легенда о любви».



обозначать место действия. В конце повествования переплет закрывает последний лист. И персонажи, покинув сцену, уйдут в прежние небытие. Таков зрительный образ спектакля, его единая зрительная оболочка.

...Раскрываются в обе стороны страницы книги, и она словно превращается в ширму народного восточного театра. Скупой, живой своей эскизностью, но точный живописный рисунок. На центральной створке - дворцовые покои царицы Мехменэ Бану. Всего одной деталью художник обозначает их: высокое окно, за которым царит голубой диск луны. Узорные золотые створки. Одна из них настезь распластана, и кажется, что в этой душной ночи, молчание которой иногда прерывается резкими звуками, словно вскриками каких-то ночных птиц, нечем дышать.

У подножия книги - черное ложе со смертельно больной Шириной. Плачущие звуки оркестра; черные плакальщицы горестно вздымают руки.

Поодаль - Мехменэ Бану, застывшая в немом страдании. Черная одежда совершенно проста, почти такая же, как у всех женщин в балете. Балетный купальник из эластичного материала с глубоким вырезом спереди, басочка, делающая его похожим на казакин. Не надоевшие всем восточные шаровары, а их имитация - трико с резкой сменой цвета у щиколотки. Подобно тому, как в портрете В.А. Серова у Иды Рубинштейн, прославившейся исполнением роли Зобеиды в «Шехеразаде» М.М. Фокина, экзотическая роскошь Востока передана лишь драгоценными перстнями на пальцах ее ног и руки, так и здесь о несметных богатствах восточной деспотии говорит лишь тяжелая золотая корона с мозаикой из редкостно крупных драгоценных камней.

Сначала действие развивается медленно. Выходят семенящими шажочками придворные. По-восточному склоненные набок головы, руки, то воздетые вверх, то приложенные к сердцу. Средневековые одежды: белые чалмы с цветными донышками, длинные ниспадающие плащи, двойные кафтаны с глубоким вырезом на груди, с обязательно заткнутой за пояс правой половиной. На ногах - ичиги, национальная обувь, вместо же шаровар - лосины. Так будут построены все мужские костюмы в балете. Отличие лишь в степени театрализации, незначительных деталях и цвете. И, как обычно у Вирсаладзе, здесь же - особенно, каждый из придворных словно деталь общего сценического ансамбля. В комплексе их цветовых характеристик участвуют все основные цвета декораций картины. Три цвета - черный, охристо-желтый и немного голубой. Каждый цвет - символ: печаль, богатство, вода.

Появляется Визирь. Страстный, но сдержанный, напряженный, как натянутая тетива. Графическая четкость прерывистых, как пунктир, движений и такая же четкость в цветовой характеристике: черная, плотно охватывающая гибкое тело одежда, кроваво-красные, как зерна граната, камни украшений сгруппированы в четкие линии и пятна, отчетлива белая полоска плаща за спиной, белая чалма с резкой вертикалью пера страуса.

Два офицера втаскивают незнакомца<...>

...Танец золота, которое царица предлагает за спасение сестры. В резко вспыхнувших желтых подсветках (в балете каждый танец имеет свой свет) прискакивают с одной ноги на другую, словно подпрыгивающие монеты, девушки и затем слитком припадают к ногам незнакомца. Легко позвякивают золотые монеты в их косях и одежда цвета золота с черным. Только варьирование этих цветов отличает солистку от кордебалета. Как и в короне Мехменэ Бану, то же благородство цвета, построенного только на тусклых охрах, без дешевого блеска.

Незнакомец отвергает сначала золото, затем корону. Красоту, за спасение Ширина он требует от царицы, ее красоте! «Я боялась этой роли, - вспоминает М.М. Плисецкая, - особенно драматургически сложного первого акта; боялась, что не передам величия жертвы Мехменэ Бану. Джульетта, Франческа да Римини, Мария Стюарт жертвовали жизнью. Мехменэ жертвовала главным для женщины - своей красотой». ¹ <...>

Незнакомец исцеляет Ширина. Она встает. Белый луч прожектора следит за ней при убавленном остальном освещении. Непорочна в своей ослепительно белой одежде рыжекудрая принцесса Ширина - девушка-газель из ожившей персидской миниатюры. Ее несложный характер раскроешь уже в следующей картине, в статичной части первого адажио с Ферхадом. Три черточки отличают ее костюм от остальных женских одежд: дрожжущие нити игривых жемчужных подвесок (по три на рукавах и по четыре на трико), как в детских восточных костюмах, они символизируют беззаботность,

нежная диадема с двумя перышками-рожками и со спадающими на лоб ниточками жемчужин, словно переливающихся в одну большую на концах, и, подобное легкому дымку, короткое покрывало. В сцене бегства с Ферхадом подвески остаются лишь на рукавах серенького кафтана. Трико теперь украшают мелкие трилистники. В видении Ферхада Ширина появляется неожиданно, словно из струй льющейся воды - из массы кордебалета. Снова ослепительно бел ее костюм, длинная, голубеющая, как воздух, фата, нежно-голубая набедренная повязка. Будя воспоминания, дрожат ниточки жемчужин на рукавах.

Следующая картина драматургически очень важна. Здесь складываются дальнейшие судьбы сестер и начинается трагический путь Мехменэ Бану.

На центральной створке «книги» - царский дворец, который расписывает Ферхад. Густая динамическая живопись, лишь немного приправленная аппликацией; все дышит чувством и живописным темпераментом художника, ни одного равнодушного мазка. И чем больше смотришь, тем больше она завораживает<...> Именно благодаря характеру живописи, главным образом, ее динамике, сохраняется в этой картине, несмотря на ее солнечность, чувство взволнованности.

Охристо-песочный тон декораций, где-то почти неуловимо пробегает тень серого<...> В этой картине получает развитие голубой цвет, лишь намеченный в первой. Светло-голубые костюмы веселых друзей Ферхада, у него самого голубой сгустился до василькового. В смысловом отношении это оправданно. Ведь синий в балете символизирует не только воду, но и народ, страдающий от жажды. Таким образом, Ферхад уже со своего первого появления связывается именно с народной группой. В большой мере уже это определило и естественность и неизбежность его жертвы и подвига. Критики говорили о статичности образа Ферхада у Григоровича, но при этом и даже при определенной графичности хореографического рисунка в его танце есть особая, чисто восточная мягкая пластика. Поэтому его монологи более близки к танцам народа, также пластичным и абсолютно противоположным хореографии группы Визиря.

Сцена шестия цариц к новому дворцу проведена всеми тремя авторами безукоризненно<...> Царицы появляются в самый кульминационный момент с противоположных концов сцены, облаченные в мантии, под сенью огромных зонтов, которые держат сопровождающие их придворные девушки. В трио обеих цариц и Ферхада, когда весь свет гаснет и прожектора высвечивают лишь трех основных участников драмы, контрастные цвета их костюмов - лимонно-желтый Мехменэ Бану, белый Ширина и голубой Ферхада - еще более подчеркивают ту обособленность, в которой живет каждый из них в этом мгновении и захлестнувшего их потока чувств<...>

С закрытой ширмы начинается второй акт. Два изображения на противоположных концах диагонали створки. Сверху ограниченный рамкой декоративный ромбовидный узор. Внизу справа на фоне пронзительно черной килевидной арки иссохшего водоема - звонко-бирюзовый, словно прохладная вода, пустой कुвшин; голубые цвета, затем черные, коричневые и серые - красочная гамма костюмов народной сцены мольбы о воде. Выразительно, очень живописно, хотя, быть может, и несколько аморфно, особенно в контрасте со следующей картиной.

Распахиваются в обе стороны створки ширмы. Резко меняется колорит. Все вокруг пропитано огнем страсти Мехменэ Бану: живопись, костюмы, свет. На густо-красном фоне - очертания дворца с прилепившимися черным балкончиком и черным куполом. Кипарисы черные и зловеще-красные, черные и красные письмена. В открытом настезе окне кроваво-красная луна. Душная, тяжкая ночь. В черном проеме килевидного портала неподвижная, как изваяние, скрестив ноги по-восточному, в огненном пятне света - Мехменэ Бану. Словно выплескиваются из ширмы на простор сцены шуты, обязательные участники дворцовых развлечений в средние века, больших головные, обезображенные горбами, с торчащими из-под высоких колпаков космами спутанного волос, с рукавами до пят просторных рубаш, сопровождаемые нежным позвякиванием позолоченных бубенчиков, прикрепленных к колпакам и коленной повязке. Кордебалет в черном, солист в морковно-красном. «Не то шуты, не то палачи». ²

И, как резкий контраст уродства и красоты, почти одинаково ценящихся в эпоху жестокого средневековья, - грациозные турецкие девушки в кокетливых фесочках и малиново-красных ожерельях из розочек, протянувшихся от виска к виску под подбородком.

Шаровары-трико в цветных узорах трилистника. Изысканная гамма жемчужно-пепельного, черного, темно-красного и нежно-розового. Пожалуй, это наиболее красивые костюмы в балете, одинаково красивые, как у солисток, так и у кордебалета. Так же, как в танце золота, здесь лишь меняются местами цвета деталей. Прелестен их танец с эротическим привкусом гарема. А затем еще одна находка постановщика - совершенно необычное па де труа солисток с горбуном на фоне строгого треугольника из замерших в изысканных восточных позах придворных девушек.

В знаменитой сцене погони действие достигает своего апогея, но кульминацией балета является не высшая точка в развитии действия, а апогей чувств.

«Страсти по Ферхад» - так стихийно возникло наименование второй картины третьего действия... Сцена словно пылает. Красные, как «клубничный сок» (по Хикмету), тона света борются с темной... Все вокруг окрашено их рефлексамии... пламенеют даже передние два светильника. Одна за другой, как «тени» в «Баядерке», выходят «красные видения» - двенадцать девушек в обжигающе-алых балетных купальниках и трико, в холодно-малиновых набедренных повязках. Опять та же тепло-холодная вирсаладзевская гамма. На голове - шарф, спадающий подобно фате на спину. Это кордебалет Мехменэ Бану. Подобный есть и у Ширин. Григорович широко использует этот прием. Танцовщицы следуют по пятам за царицей, то вторят ее движениям, то группируются возле нее, наблюдают за ней издали. Они слепок ее, эхо и античный хор одновременно. Будто в двенадцати зеркалах отражаются страдания Мехменэ. Сама же она в черном, простоволоса, без короны. Слово остывший уголек - душа. Царственным остались лишь походка, движения, полные величия жесты<...>

Плисецкая говорила, что даже крушение надежд Мехменэ Бану передано художником красиво. Не обезображивающий грим - свидетельство потери красоты, а лишь легкая повязка, закрывающая нижнюю часть лица, - символ ее уродства. И когда повязку бережно снимает Ферхад - царь в «Видении Мехменэ», возвращение красоты осуществляется просто и естественно. Высокий вкус в «Легенде о любви» - качество всего балета. Он сказывается в каждом движении, в совершенном отсутствии какой бы то ни было аффектации, хотя в ряде случаев элементы эротики акцентируются балетмейстером.

В оформлении «Легенды о любви» Вирсаладзе наконец достиг воссоединения живописно-пластического метода с конструктивным, к которому долго стремился. С его помощью компактные, но мертвые конструктивные установки обрели живую плоть. Здесь же оформился и новый образно-пространственный принцип декоративного искусства художника, затем получивший широкую жизнь в искусстве советской театральной декорации. Трехмерная сценическая конструкция «словно выдавливалась, лепилась из живописной массы<...> превращаясь в пространственный объект³. Живопись таким образом расширила свои возможности в театре, приобрела совершенно иное качество, противоположное иллюзорности. В этом существенное отличие «Легенды о любви» от «Шехеразады» - высшей точки в творчестве Вирсаладзе на пути создания зрительного образа спектакля чисто живописными средствами.

Не менее важным в достижении целостности образа было решение костюмов. Все они, без исключения, - и реальные, и фантастические, и мужские, и женские - построены на единой национальной основе с выделением некоторых деталей: глубокий вырез на груди и вставка, чтобы не расходились борта. Набедренные повязки, трико или лосины с резкой сменой цвета у щиколотки. Шаровар нет даже у облаченных в тяжелые двойные кафтаны из полубархата, почти не танцующих придворных. Все это усиливает в костюмах графическое начало, роль линии и четкость пластического силуэта - типичные черты первоисточников: персидской миниатюры и восточных лубков. Но при подчеркнутой графичности в решении костюмов - подчеркнутая живописность в декорациях. Думается, в какой-то мере причина этой двойственности - в самой специфике искусства художника и его эволюции.

Выше неоднократно отмечались элементы национального грузинского искусства, в той или иной мере присутствующие в работах Вирсаладзе. Теперь национальное начало стало еще заметней. Темная романтическая гамма, предпочтение холодных тонам, излюбленные цвета - серые, черные, коричневые, темно-красные, что, в сущности, отличает колорит грузинского искусства, скажем, от более открыто декоративного армянского, изящество и известная ренессансность в пропорциях, силуэте, наконец, силь-

ное пластическое начало и чувственность живописи - все это специфические черты грузинского искусства, издавна взращиваемые в нем. В той или иной мере они свойственны и В.Д. Гудиашвили, и С.С. Кобуладзе, и И.И. Гамрекели и, конечно, Нико Пиросманашвили. Упрощение формы в прехосходных эскизах к «Легенде о любви», очевидно, во многом подсказано искусством этого прославленного грузинского мастера, высокопочитаемого Симоном Вирсаладзе.

Балет Арифа Меликова «Легенда о любви» вырос, что называется, на дрожжах «Каменного цветка», хотя нельзя забывать и той роли, которую сыграл «Дон Жуан». Все лучшее, что было заложено в этих работах, Вирсаладзе использовал и развил. В результате «Легенда о любви» стала уникальным явлением. По удивительной цельности, высокой художественности всех составляющих этот балет в творчестве художника, так же, как в искусстве Григоровича, - одна из наибольших удач<...>

Тем же авторским коллективом балет ставился во многих театрах нашей страны и за рубежом, повсеместно завоевывая большой успех у зрителей. В 1965 году Меликов пересмотрел партитуру балета, и тогда же в обновленном виде он был поставлен и в Большом театре, и на родине композитора в Баку. В последующие годы балет продолжал совершенствоваться и Григоровичем и Вирсаладзе. Балетмейстер и художник не теряли творческих контактов. Мысль одного рождала или поддерживала решение другого. Спектакль очищался от лишних деталей, опускались излишние в этой человеческой драме социальные акценты. Он становился все более цельным, действенным и строгим<...>

¹ Из беседы автора с М.М. Плисецкой. 1980 г.

² Карп П. Симон Багратович Вирсаладзе. В кн. : Ленинградские художники театра, с. 225.

³ Хидекель Р. Пространство спектакля. «Творчество», 1979, N 8, с. 13.

МАРГАРИТА ЖУРАВЧЕНКО СВОЙ ПУТЬ

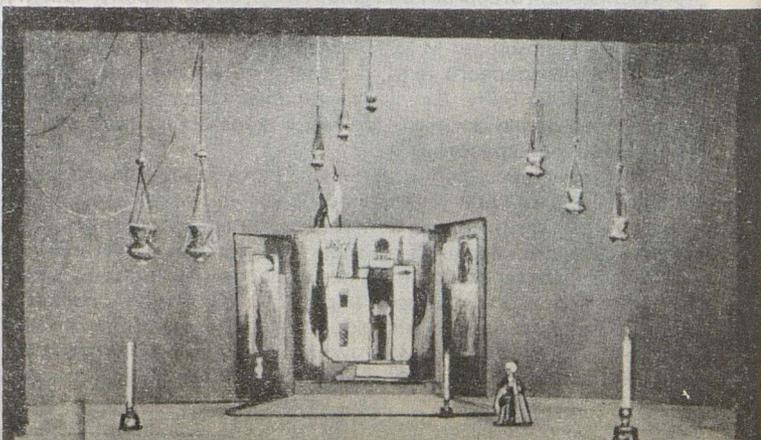
«Я ничего не открываю. Просто работаю. Это и доставляет мне самую большую радость. Я просто люблю свое дело... Не знаю, как для других, а для меня эскиз не завершение, а лишь начало работы над спектаклем, хотя я считаю, что в эскизе уже заложено все». Так мне ответил Вирсаладзе на вопрос о рождении столь точной мысли при создании эскиза.

Вирсаладзе был исключительным человеком, но еще более выдающимся художником-творцом.

Работа с таким большим мастером была настолько увлекающей и плодотворной, что тем, кто работал с ним, как бы передавались крупинцы его огромного таланта, его многолетнего опыта, глубокого знания и понимания сцены, его вкуса и, конечно, удивительной любви к своему делу. От исполнителей Вирсаладзе всегда требовал абсолютно точного воспроизведения эскиза.

Чтобы лучше понять, как работал Вирсаладзе, важно увидеть не только конечный результат - спектакль. В его творческую лабораторию вводят нас как эскизы, так и особенно - уцелевшие наброски, которые, как правило, по окончании работы над спектак-

Макет декорации к балету «Легенда о любви».



лем утрачиваются. Наброски были разные - и для рождения эскиза, и для его прочтения, и для создания по эскизу того или иного костюма или декораций.

В основном все свои наброски он делал карандашом, очень легкими штрихами. Реже встречаются детальная прорисовка с сильным нажимом карандаша. И даже когда эскиз сделан, поражаешься четкой направленности мысли при неоднократных прорисовках одной и той же найденной формы костюма или элемента декорации. Мысль через прорисовку должна утвердиться. Однако бывало, что порой неожиданные находки могли изменить и как принцип всего костюмного оформления спектакля, так и улучшить ранее найденную форму или даже какую-то деталь в общей форме.

Участвуя в работе Вирсаладзе над балетом «Иван Грозный», я видела, как много внимания уделял художник конструированию театральной русской рубахи, летника, боярской шубы и как единственный, найденный им прием, утвердился в каждой группе костюмов. Рассматривая наброски, мы видим, как шел поиск не только формы костюма, но и его деталей.

Как известно из печати, на поиски решения спектакля ушли годы. Хотя замысел в целом сформировался у Ю. Григоровича к началу репетиционных работ, однако хореограф долго искал и неоднократно менял пластическое решение. Эти обстоятельства, как никогда, осложнили работу Вирсаладзе и прежде всего над эскизами костюмов, многие из которых неоднократно создавались заново. Чтобы соединить живопись с танцем, чтобы выразить средствами живописи костюмов идею, заложенную в драматургии спектакля, надо было свое отношение к сценическому костюму утвердить в правильно найденной форме, танцевальности, фактуре и изысканности колорита.

Обычно у Вирсаладзе эскизный период проходил в Тбилиси, но часто эскизы костюмов доводились в Москве, в мастерских. На сей раз многие эскизы костюмов были переработаны.

Например, эскизы костюмов опричников Вирсаладзе переписывал несколько раз. По первоначальному замыслу художника их одежда должна была создавать впечатление «призрачности». Следующий вариант был большим приближением к историческому облику опричников - на поясе метлы и кинжалы. Сама же одежда - чуга, одежда для верховой езды, была написана более плотно. Последний вариант, вошедший в спектакль, это что-то среднее между первым и вторым - парчевые чуги, за поясом кинжалы, на рукавках которых драгоценные камни, богатые скуфьи на голове. В этом варианте некоторые подробности исторического костюма ушли. Рассматривая наброски, можно увидеть, как шел поиск отделки этих костюмов: вот на чугах появляются петлицы в разрезах пол, которые в первых вариантах отсутствовали. А в результате дальнейшей работы было решено обойтись без петлиц. Дело в том, что (и в набросках это видно) аппликация чуги решалась сначала «лапами», потом «на размыв», еще позже - акцентом аппликации по фигуре актера кусками парчевой ткани исчерна-зеленого, исчерна-синего колорита. И становится понятно, почему художник отказался от петлиц. Оформление балета «Иван Грозный» представляет собой единую динамическую установку на весь спектакль. Абсиды - полукружья - дополнены порталом-аркой, звонницами, сменяющимися задниками с мотивами древнерусской иконописи.

Абсиды - это алтарная часть в архитектуре русского храма. В макете они - три полых цилиндра с аркообразным вырезом с одной стороны - решены в мелкой металлической сетке. На сцене абсиды - это технически сложное сооружение из металлических труб, затянутое черной, декоративно обработанной гардинной сеткой и тюлем.

Абсиды с вырезом, повернутые в сторону зрительного зала, как бы вводят зрителя в интерьер церкви или тронного зала, а повернутые к зрителю цилиндрической частью - являются архитектурным фоном площади.

Благодаря фактуре прозрачной гардинной сетки и тюля использован эффект моментального переноса действия с площади в интерьер или обратно, так как тюль, освещенный спереди скрывает все, что происходит за ним. Когда же убирается передний свет и дан свет за тюлем - монумент абсиды исчезает, и зритель видит действие, происходящее за стенами.

В спектакле абсиды в постоянном движении. Они движутся в ритме музыки, а отсюда - танца и сценического действия.

Гаремная сетка абсид задавала тон фактурному строю костюмов. О новаторстве Вирсаладзе в создании костюмов балета «Иван Грозный» хочется сказать особо.

(Продолжение следует)

ИСКУССТВО РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

ИНФОРМАЦИОННЫЙ КАЛЕЙДОСКОП

* Директор Шотландского балета **Галина Самсова** поставила в Глазго балет П. Чайковского «Спящая красавица» и на роль Авроры пригласила **Людмилу Семянюку**.

* После длительного перерыва и перенесенной операции, живущая в Италии бывшая солистка Кировского балета Алла Осипенко вернулась на сцену. В конце прошлого года она выступила во Флоренции в галла-концерте звезд мирового балета. Алла Осипенко показала зрителям хореографическую миниатюру на музыку Баха, поставленную специально для нее директором Флорентийского балета **Евгением Поляковым**.

* Гастроли **Майи Плисецкой** состоялись в Бостоне, где она выступила в балете Джиджи Качуляну «Безумная из Шайо».

* Для труппы Муниципального балета Сантьяго в Чили парижанин **Андрей Проковский** восстанавливает свою популярную постановку - балет «Три мушкетера» на музыку Дж. Верди. Балетом Сантьяго руководит известная балерина Марсия Хайде.

* В заглавной роли одноактного балета «Отелло», поставленного в Лондоне голландским хореографом Кимом Брендstrupом, дебютировал солист Королевского балета Великобритании **Ирек Мухамедов**.

* Живущая в Рио-де-Жанейро бывшая солистка балета полковника Базилia и внучка известного русского писателя **Николая Семеновича Лескова - Татьяна**, возобновила в Королевском балете Голландии балет Л. Мясина «Предзнаменования».

* Солисты балета Мюнхенской оперы **Елена Панкова** и **Кирилл Мельников** выступили в балете «Лебединое озеро» в постановке флорентийского балета.

* Балет Кара Караева «Семь красавиц» поставила на сцене Государственного балета Турции в Анкаре балетмейстер из Азербайджана **Рафига Ахундова**.

* **Евгений Поляков**, долгие годы работавший вместе с Рудольфом Нуревым, перенес балет «Дон Кихот» Минкуса в редакции покойного мастера на сцену Австралийского балета в Мельбурне.

* В гала-концерте, посвященном памяти Р. Нуреева, который состоялся в Лондонском театре «Коллизеум», **Наталья Макарова** исполнила комический эстрадный номер с куклой «Мисс Пигги» в сопровождении молодых артистов балета, при участии Станислава Часова. В этом же гала-концерте выступали **Юлия Махалина**, **Константин Заклинский**.

* Педагогическую деятельность в балете оперного театра города Марибора в Словении начинает живущая в США бывшая прима-балерина Кировского балета **Калерия Федичева**.

* Танцующая в Боннской опере **Галина Панова** принимает участие в телевизионном галла-концерте в фонд восстановления сгоревшего исторического моста в Люцерне.

* В Гамбургском балете, руководимом Джоном Ноймайером, ведет занятия бывший солист Кировского балета **Анатолий Нисневич**.

* Живущая в Великобритании прима-балерина Кировского балета **Галина Мезенцева** выступила на сцене Эрмитажного театра Санкт-Петербурга в балете «Рапсодия на любовную тему», специально поставленном для нее директором «Балета Уиллис», хореографом Пегги Уиллис-Аарни из техасского города Лаббок.

* Солисты Кировского балета - **Вадим Гуляев** и **Наталья Большакова** преподают в настоящее время в Мюнхене в балетной труппе и в школе оперного театра.

* Контракт на преподавательскую работу в Аргентине заключили **Вадим Бударин** и **Валентина Клевшинская**, в прошлом артисты Кировского балета.

* Премьера балета К. Молчанова «Макбет» состоялась в городе Де Мойне (штат Айова, США). Произведение известного композитора стало девятым спектаклем, который подготовил **Константин Уральский** с артистами местной труппы «Балет Айовы». Солист Большого театра в прошлом, К. Уральский ныне - художественный руководитель коллектива. Автор сценографии спектакля «Макбет» Н. Ткачук. На премьеру балета из России приезжал сын композитора **Владимир Молчанов**.

Материал подготовлен
АЛЕКСАНДРОМ ВАСИЛЬЕВЫМ

(ПАРИЖ)

НИКОЛАЙ БЕРЕЗОВ: МЕМУАРЫ «БАЛЕТНОГО ПАПЫ»

Многие видели прелестную французскую кинокомедию с участием великого Луи де Фюнеса - «Человек-оркестр». В одном из эпизодов директор эстрадного балета просматривает претендентов в свое шоу. Лишь одна из них, стремясь показать не свои женские стати, а вкус и умение, крутит фуэте. И на вопрос: «Где вы учились?» - сыплется каскад русских фамилий.

Одной из этих фамилий могла бы быть фамилия «Березов». Балетная династия Березовых - отец и дочь - на Западе известна всем, кто хоть сколько-нибудь связан с танцем по профессии и по судьбе. Они из той плеяды русских артистов, что приучили гордую Европу к триумфам нашего балета. Со времен Дягилевской антрепризы они кочуют по всему миру, гонимые превратностями актерской судьбы и политическими бурями. Они - россияне и граждане мира, хранители традиций и искатели нового.

Николай Николаевич Березов связал свою жизнь с балетом почти случайно. Перипетии революции и гражданской войны, эмиграция, поиски средств к существованию - и вдруг танец, о котором молодой солдат и не думал. Но коль скоро это произошло, Березов ощутил, что это - не просто случай. Это - призвание, радость и единственная любовь на всю жизнь.

Березов родился 16 мая 1906 года в Литве - тогда части Российской империи. Отец работал преподавателем гимназии, мать, в молодости окончившая женские курсы, дала сыну (было еще одиннадцать братьев и сестер!) приличное образование и любовь к музыке. С началом первой мировой войны кончилась размеренная жизнь. Немецкая оккупация, волнения 1917 года ввергли семью в

нищету. Николай много и тяжело работал, чтобы помочь родным, затем армия... Березов познал голод и муки жизни в послевоенной Европе без денег и документов. В Праге он случайно попал в полупрофессиональный ансамбль, поменявшись работой со знакомым. Если бы не это, учился бы Березову в автотракторной школе.

Встреча в эмигрантской организации «Земгор» со своим первым директором и одновременно с будущей женой Марой Мурской, изменила его жизнь навсегда.

Березов обладал прекрасными природными данными, которые позволили ему вопреки всем правилам, в 20 лет начавшему учиться, в короткий срок стать профессионалом и впоследствии исполнять ведущие партии многих балетов. Его дарованию были близки гротесковые, жанровые, «характерные» роли, партии с ярко выраженным драматическим началом: недаром Петрушка стал лучшей его ролью.

Воспоминания артиста, вышедшие в Лондоне в 1983 году, раскрывают весь длинный творческий путь танцовщика и хореографа, работавшего по всему миру. Его, никогда не учившегося в России, везде и всегда считали представителем и знатоком русской школы танца. И недаром Михаил Фокин благословил Березова стать хранителем его балетов.

Ни хроническое безденежье, ни частые разлуки с семьей не меняли ощущения артиста, что «будучи танцовщиком, я становлюсь соучастником творения прекрасного для себя и других». И не случайно, что его дочь, Светлана Березова, стала выдающейся артисткой, в течение многих лет прима-балериной английской сцены.

Мемуары Николая Николаевича Березова приоткрывают для нас малоизвестные широкому читателю страницы истории мирового балета.

МАЙЯ КРЫЛОВА

НИКОЛАЙ БЕРЕЗОВ

ЖИЗНЬ И БАЛЕТ

Много раз, когда мне приходилось рассказывать о своем прошлом, слушатели задавали один и тот же вопрос: «А почему бы вам не написать воспоминания? Ведь читателю наверняка будет интересно их прочесть». Будет ли интересно? Трудный вопрос, однако я постараюсь передать все то, что еще сохранилось в памяти и осталось в душе.

...В один из дней в столовой «Земгора» к моему столику подошел высокий господин с прелестной маленькой дамочкой. Господин звали Александр Николаевич Цветнов, а даму Мария Георгиевна Мурская. Он был директором театра миниатюр «Арлекин», а Мария Георгиевна - танцовщицей и исполнительницей ролей субреток. «Арлекин» считался хорошим ансамблем, и я очень много слышал о нем. Цветнов тут же предложил мне поступить в его театр и танцевать с Мурской. Она взглянула на меня, и я понял, что без этой женщины не смогу жить... От нее веяло такой теплотой, нежностью и мягкостью, что показалось будто я знаю ее всю жизнь.

...В «Арлекине»... репертуар состоял из оперных и опереточных инсценировок, фрагментов, с хорошими декорациями и костюмами. Наша труппа давала очень много концертов, переезжая из города в город.

Мы с Марой решили, что осенью я должен поехать в Прагу поступать в балетную школу... балетмейстера Народного театра Казимира Ремеславского. Я уже исполнял двойные туры, пять пиру-

этов и прыжки с заносками, но все это было так кустарно, что Ремеславский проклинал моих учителей, которых в общем-то не было. Однако я мог сыграть любую мимическую роль, чего не могли его ученики, мои однолетки, и на сцене я держался не как ученик, а как профессионал. Не прошло и двух месяцев, как Ремеславский дал мне большую мимическую роль в своем новом балете «Пан Твардовский».

...Неожиданно заболевает танцовщик, ведущий партию шута в «Лебедином озере». Ремеславский хватает меня, и всю ночь мы работаем над этой партией. Он включает туда мои пируэты, воздушные туры, показывает и объясняет стиль шута, и я танцую спектакль. Когда я станцевал первую вариацию и заслужил дружные аплодисменты, то едва не заплакал от счастья. Невозможно было поверить, что это я танцую на сцене Государственного народного театра!... С этого дня я почувствовал, что мое желание, призвание и цель всей жизни - танец! Я хотел стать настоящим танцовщиком, и я стал им. Это звание гордо пронесено мною через многие годы тяжелого, неблагодарного, порой мучительного труда.

...Вот мы снова у Цветнова... Выступаем в Дрездене. Я ищу балетную школу, где мог бы брать уроки, и попадаю в школу Мари Вигман. Меня поражает стиль и характер ее уроков. Босые, полуодетые ученики выделывают какие-то странные, не совсем приличные движения, сама же Вигман сидит на полу, поджав под себя ноги, и бьет в тамбурины. После урока ученики Вигман, узнав, что я танцовщик,

околожили меня и в один голос стали убеждать, что классика больше никому не нужна, а танцевать нужно только так, как учит Вигман. Две недели я честно старался заниматься под личным наблюдением Вигман, но так и не понял, в чем заключалось преимущество ее метода над классическим.

...В мае 1929 года... в одном из берлинских театров выступает Дягилевский балет. Я беру несколько уроков вместе с артистами Дягилева. Мужской состав кордебалета, состоящий, в основном, из поляков, большой техникой не обладает. Я моложе их и...превосхожу их в технике.

Режиссеру Григорьеву я сказал, что готов подметать сцену, только бы танцевать у них, пусть в последней линии кордебалета. Как-то раз в конце урока в зал вошел сам Дягилев. Он оглядел всех танцовщиков, и его взор остановился на мне. Я сразу же невпопад завернул свои восемь пируэтов и кончил двойным воздушным на колено, пытаясь поймать общую комбинацию. Это шарлатанство получилось очень ловко. После урока Дягилев подзвал Григорьева и, указывая на меня, стал что-то говорить. Когда репетиция подходила к концу, Григорьев сказал, что я должен приехать в Монте-Карло к первому сентября... И меня, может быть, зачислят в труппу.

...Мы узнали из газет, что в Венеции умер Дягилев...

Мы с Марой решаем вернуться в Литву. Так или иначе, нам придется туда перебраться из-за моей службы в армии... Я надеялся, что смогу получить работу в Государственном театре, где находилась балетная труппа под управлением бывшего дягилевского артиста Николая Матвеевича Зверева. Прима-балерина Вера Николаевна Немчинова пришла тоже из труппы Дягилева, а ее партнером стал солист Мариинского театра Анатолий Обухов.

...Двадцать четвертого сентября 1932 года я стал отцом. Мара родила дочь, которую мы назвали Светланой.

...Единственным приятным событием 1934 года был приезд на гастроли советских танцовщиков Асафа и Суламифь Мессерер. По тем временам техника классического танца у Мессерера была невиданной. Особенным успехом пользовался гротесковый танец «Футболист», в котором Мессерер подражал футболисту во время матча. Я выучил этот танец и исполнял его как лучший номер в дивертисменте балета Монте-Карло.

...В 1935 году литовский балет... приглашают на три недели в Монте-Карло. ...В течение трех недель мы дали двенадцать спектаклей, танцевали «Жизель», «Лебединое озеро», «Коппелию»... В «Гренадере» я вел большую мимическую роль Капитана, в дивертисменте танцевал «Солдата на randevu» на музыку Чайковского в постановке Баланчина и «Кукол» Лядова в постановке Зверева.

(Потеряв контракт в литовском театре, Березов ненадолго приходит в труппу Леона Вуйциковского. - М.К.)

... Мои друзья танцоры Еглевские решили уйти от Вуйциковского и поступить в новую труппу «Балет Монте-Карло» во главе с Рене Блюмом, главным балетмейстером Михаилом Фокиным... Я тоже решил попытаться там счастья.

Новая труппа только что начала репетиции в Париже, в зале Плейель. Я пришел, когда урок уже заканчивался. Зверев сразу схватил меня за руку и потащил к Михаилу Михайловичу Фокину... Это был господин с благородным профилем римского патриция и большими внимательными глазами. ... Наконец, Фокин сказал: «Пусть что-нибудь покажет».

Я завертел свои пируэты... И остановился, не зная, что делать дальше. Фокин сделал вид, что мои пируэты его не тронули, исподлобья взглянул на меня, и сказал Звереву: «Для чего он здесь стоит? Пусть переодевается и начинает репетицию».

Репетировали «Петрушку», и меня сразу же поставили в танец маленьких курчат. ...Так в моей жизни открылась новая страница, начался принципиально новый этап в работе, которая базировалась теперь на фокинском понимании музыки, фокинской теплоте души и фокинской интерпретации образов. А это создавало совершенно исключительный тип балета - фокинский балет.

... Я отдался работе целиком и репетировал все в «полную ногу», а тогда еще не было профсоюзом, и мы репетировали нередко с 9 часов утра до 11 вечера. ... Репертуар состоял почти целиком из фокинских балетов... Специально для новой труппы хореограф поставил «Дон Жуана» на музыку Глюка и «Терзания любви» на музыку Моцарта. ...Борис Романов поставил «Шелкунчика» в двух актах.

... Думается, небезынтересен портрет самого Рене Блюма, хозяина и директора нашей труппы. ... Он держал ...акции многих французских казино..., когда-то он был в приятельских отношениях с Дягилевым и часто устраивал хорошие контракты для его труппы ... Ко всем танцовщикам он относился с одинаковой теплотой, называя нас «мои дети». Однако, выросши в роскоши и богатстве, ... скорее всего просто не знал, как тяжело было прилично прожить на то жалование, которое мы тогда получали.

После смерти Дягилева ... в 1933 году русский эмигрант под псевдонимом полковник де Базиль объединил бывших дягилевских танцоров, дополнил труппу молодыми исполнителями и вместе с Рене Блюмом возобновил балетную труппу под именем «Русский балет Монте-Карло». ... В 1936 году Блюм создал свою собственную труппу..., а базилевская труппа стала называться «Оригинальный русский балет».

... Хочу рассказать один из эпизодов того сезона. На репетиции «Карнавала» бывший дягилевский танцор Федоров, который исполнял роль Пьеро, взмолился: «Ради Бога, Михаил Михайлович, разрешите мне танцевать эту роль так, как я ее танцевал уже двадцать лет!»

Фокин ему ответил: «Вот видите, вы танцуете эту роль уже двадцать лет. Вы постарели, и я постарел на двадцать лет, а публика сейчас на двадцать лет моложе, и ей нужно показать Пьеро так, как они понимают его сегодня, а не так, как понимали двадцать лет назад».

А ведь Фокин всегда всех уверял, что никогда ничего не меняет в своих старых балетах. На самом деле оказалось иначе. С каждым годом, возобновляя балеты, он не менял их в корне, но всегда прибавлял небольшие детали, в зависимости от исполнителей, старался придать хореографии максимуму эффекта.

... В турне по Южной Африке было пропущено много времени без тренировок. В Париже с такими профессорами, как Ольга Преображенская, Егорова, Кшесинская, Волинин, я делал по два-три урока в день, нагоняя пропущенное и стараясь приобрести больше техники.

... 20 февраля 1937 года наша труппа отправилась на две недели в Манчестер. Перед началом спектакля Рене Блюм вдруг в панике объявляет, что наши главные танцоры... не приехали... Труппа в один голос заявила, что спектакль не нужно откладывать, ибо хорошие танцоры, которые сумеют заменить солистов, найдутся, и тут же указали на меня. ...Спектакль состоялся, я танцевал в этот вечер вместо Анатолия Обухова роль главного посла в «Терзаниях любви» и Петрушке («Петрушке»). Мой личный успех и успех труппы был огромным. Все меня поздравляли и радовались. После спектакля Блюм ... меня хвалил, выражал сожаление, что не обратил на меня должного внимания раньше и объявил, что с сегодняшнего дня я становлюсь солистом. ... Публика меня полюбила, отзывы в газетах были самые благоприятные.

... Никогда не забуду, как однажды, когда мы давали «Петрушку», в одну из лож театра вошел Федор Шляпин... После спектакля Шляпин пришел на сцену и, вызвав меня, сказал много добрых слов о моем исполнении Петрушки, тронувших меня до слез. Ведь Шляпин... насмотрелся на исполнение Петрушки Нижинским и вообще как большой артист умел ценить танцоров по достоинству. На следующий день он прислал мне большую фотографию ... с надписью: «Юному коллеге Коле Березову на добрую память от Федора Шляпина».

... Рене Блюму предложили продать его компанию вновь созданному обществу Ballet Guild в Америке во главе с известным хореографом и танцором Леонидом Мясиним при финансовой поддержке американского миллионера Флейшмана. Блюм согласился на продажу и поэтому Леонид Мясин уходил из компании де Базиля, готовясь стать артистическим директором и хореографом нашей труппы.

... Ко мне... подошел Михаил Михайлович: «Хочу вас попросить... Вы, наверное, слышали, что я покидаю эту труппу. ... Мне хотелось бы, чтобы вы здесь присматривали за моими балетами... Постарайтесь, чтобы на репетициях точно выполняли мою хореографию...»

Я остался в труппе как бы наследником фокинских балетов и выполнил просьбу Михаила Михайловича присматривать за ними со всей строгостью к самому себе и к другим. Я записал все па и счет, на какой они делаются, в клавирах, с зарисовкой движений и форм групп, по сей день я считаюсь в балетном мире знатоком фокинских балетов.

... С первых же дней репетиций Леонид Федорович Мясин стал ставить балет на музыку Седьмой симфонии Бетховена, «Nobilissima visione» Хиндемита, «Парижское веселье» Оффенбаха. К тому же возобновились старые балеты Мясина: «Le Tricorne», «Голубой Дунай», «Жизель»... Новые девицы дружно тренировались в балетном зале, а снаружи, на свежем воздухе, сидели мамы и до хрипоты спорили, каждая восхваляя свою дочь и утверждая, что не пройдет и года, как ее чадо станет прима-балериной. ... Приехал композитор Пауль Хиндемит, прибыли художники, которые рисовали макеты костюмов и декораций: граф Э. де Бомон, Кристиан Бернар, Наталия Гончарова, Анри Матисс, Пауль Челищев. Все они целыми днями проводили на репетициях, принимая во всем живейшее участие, присутствовали на всех примерках и придирались к каждой плохо пришитой пуговице.

... Самой важной персоной в труппе стала новая прима-балерина Шура Данилова. Воспитанница легендарной балетной школы Мариинского императорского театра в Петербурге, а потом солистка Дягилевского балета, она имела особый стиль во всем, танцевала с

огромным темпераментом и вкусом. Ей не было равных в исполнении веселых ролей, таких, как уличная танцовщица в мясинском балете «Голубый Дунай», продавщица перчаток в «Парижском веселье» или Сванильды в «Коппелии». Она так же совершенно по-своему танцевала Одетту во втором акте «Лебединого озера». Профессионалы могли критиковать ее за эксцентричность в классических балетах, что особенно нравилось публике, зато от формы ее ног в короткой пачке нельзя было отвести глаз.

Мы скоро освоились с системой мясинских хореографий, хотя сначала было трудно. Во время постановок, на репетициях, Мясин держал в левой руке партитуру, а в правой тетрадь с приготовленной записью движений. Он насистывал мелодию, шаркал ногами, а затем обращался к нам, чтобы мы сделали то или иное движение. В большинстве своем это были маленькие, но очень заковыристые движения - мы их называли «движения под себя». ... Годом позднее достаточно было, чтобы Мясин, глядя в партитуру, посвистел и пошаркал ножкой, как мы сразу догадывались, что он изобретает. Не дожидаясь, когда он начнет объяснять, мы делали то, о чем можно было догадываться и шли дальше в движениях... Получалась целиком законченная танцевальная фраза. Леонид Федорович смотрел на нас своими огромными добрыми глазами и не протестовал против нашего сотрудничества в его хореографическом творении.

... Во многих балетах Мясин танцевал сам. В жизни он был скромным, даже застенчивым, а на сцене проявлял невероятный темперамент, особенно в таких ролях, как мельник в «Треуголке», гусар в «Голубом Дунае», перуанец в «Парижском веселье». Он исполнял их с необыкновенной четкостью и музыкальностью, зажигал всех участников...

Нашу труппу субсидировали богатые американцы, и знаменитый американский импрессарио Сол Юрок собирался везти нас на целых семь месяцев в Соединенные Штаты Америки... И при всем том наш соперник в «Ковент-Гардене» (труппа де Базиля. - М.К.) не терял популярности. Особенно большой успех имел фокинский балет «Золотой петушок». Юрок ...стал настаивать, чтобы наша труппа тоже имела в репертуаре для Америки что-нибудь вроде «Золотого петушка». Дирекция пошла навстречу этому желанию, и скоро Борис Кохно написал либретто на тему русской былины «Три богатыря». Хореографию, конечно, оформлял Мясин, музыку взяли из второй и третьей симфонии Бородина, костюмы и декорации заказали у самой Наталии Гончаровой...

Мясин, поставивший за последние пять месяцев так много балетов..., заметно напрягся при этой постановке... (Она оказалась самой дорогой из всех наших постановок... Отдельные сцены и артисты имели успех, но превзойти «Золотого петушка» нам не удалось, несмотря на сходство жанра... Я записываю этот случай с «Богатырями» для того, чтобы показать, что балетную постановку, предназначенную лишь для «побития» другой, ожидает всегда большая неудача. Надвигалась война... Северными путями, подальше от немецких подводных лодок, мы доплыли до Нью-Йорка. 9 ноября (1939 года. - М.К.) мы дали премьеру «Вакханалии» на музыку Вагнера с декорациями и костюмами Сальвадора Дали. Большой магазин в Нью-Йорке, в самом престижном месте на Пятой авеню, заказал Дали эскизы для декорации витрин. Дали приехал в Нью-Йорк приблизительно за неделю до нашей премьеры и сразу же отправился на Пятую авеню, чтобы посмотреть на витрины, сделанные по его эскизам. Тут он стал палкой разбивать стекла, крича, что магазин исковеркал его работу. Примчалась полиция, фотографы, вообще произошел грандиозный скандал... На следующий день газеты полны фотографиями разъяренного Дали, а через час билеты на все представления «Вакханалии» оказались уже распроданными.

... В течении зимы в Париже Светлана взяла несколько балетных уроков, и теперь, не откладывая, продемонстрировала мне свои достижения. Я был поражен ее пониманием и острым чувством танца. Светлана стала брать уроки у Анатолия Вильтзака и Людмилы Шоллар, имевших балетную школу в Нью-Йорке.

(Во время войны Березов выступает в Америке, гастролируя по воинским частям.) - М.К.)

... Начался 1947 год. Светлана и ее партнер по балетной школе... были в марте приглашены в Оттаву, чтобы исполнять главные роли в трех спектаклях «Сильфид» и «Щелкунчика»... Канадское выступление принесло им огромный успех у публики и прессы. Коллеги и знакомые начали мне всерьез советовать, чтобы я бросил все личные дела и занялся устройством Светланы в хорошую балетную труппу.

Маркиз де Куэвас... не покидал надежды вновь заняться балетом. Он отправился в Монте-Карло, где во время войны был создан балетный ансамбль...

Теперь же, из-за финансовых проблем, труппа закрывалась. Тут-то и появился маркиз де Куэвас и купил все, что ей принадлежало, включая даты планируемых выступлений... Меня маркиз пригласил как балетмейстера, а Светлану как солистку.

... В Виши вокруг маркиза разбушевались страсти. Маркиз, по обыкновению, весь день лежал или сидел в пижаме на постели, где расселись восемь пекинских собачек. ...В ногах кровати сгрудились новоприглашенные хореографы, танцовщики, балетмейстеры, режиссеры. Все яростно доказывали каждый свою единственно правильную точку зрения. Лифарь чуть ли не с кулаками вытолкал из маркизовой спальни Уильяма Доллара, требующего репетиций для своего балета «Констанция». Бронислава Нижинская пускала Лифарю прямо в лицо струю табачного дыма и говорила, что он не имеет права называть себя хореографом. ...Маркиз всем мило улыбался и, казалось, со всеми соглашался.

... В эти бурные дни я старался выполнять свою должность балетмейстера, подготавливая и репетируя с кордебалетом предстоящий спектакль... Я возобновил «Сильфиды» и второй акт «Жизели», дал возможность репетировать... «Констанцию», а помощнику Лифаря - его «Белое и черное».

... После войны Лифарь лишился должности руководителя балетной труппы Парижской оперы, потому что когда Париж был оккупирован немцами, и Гитлер приехал осмотреть город, пожелавши познакомиться также и с Оперой, не кто другой как ...Лифарь показывал Гитлеру все залы, коридоры и сцены театра. ... Этот поступок во многом повредил Лифарю. Как только союзники освободили Париж, ...ему пришлось немедленно покинуть пост в Опере... Впоследствии Лифарь вернулся в Оперу, но былого успеха у публики и танцовщиков достичь не мог.

... Я встретил импрессарио Юлиана Брауншвайга, знакомого мне еще по Берлину. Он предложил ..., чтобы мы остановились хотя бы на два месяца в Лондоне и поступили в небольшую труппу «Ballet Metropolitan»... Ради будущей карьеры Светланы я согласился.

... У Светланы оказались два замечательных юных партнера из Национального балета в Копенгагене: восемнадцатилетний Эрик Брун и девятнадцатилетний Поуль Гнат... Успех у публики эта молодежь имела огромный, и хозяйка балета, госпожа Блатш, ходила с мокрыми от счастливых слез глазами.

... В течение той недели ... явился на пробу новый кандидат в труппу, молодой человек с большим красным носом - Джон Кранко, недавно приехавший в Лондон из Южной Африки. Он здорово отставал в технике по сравнению с другими танцовщиками... Сегодня весь балетный мир знает Джона Кранко. Он стал знаменитым хореографом, отличаясь в своих балетах от других неподдельным юмором и правдивостью жеста, всегда чрезвычайно реального и правдивого.

... В апреле того года я поставил фокинские «Половецкие пляски» на музыку Бородина. ... Декорации и костюмы рисовал молодой художник и балетный критик Питер Уильямс... Светлана ежеминутно обращалась ко мне «папа, папа», и поэтому (друзья) тоже начали звать меня «папой». Потом эту кличку подхватила вся труппа, и я стал Папой для всего балета. И сейчас в балетных труппах всего мира меня зовут с большим почтением «Папа Березов».

1950 год. Нинет де Валуа... увидела Светлану... и сказала мне, что Светлана принадлежит английской публике и что впервые она берет в свою труппу «Сэдлерс Уэллс Балле» не британскую подданную. Не успел я дома рассказать, что мы недели через две уедем из Нью-Йорка, может быть, навсегда, как раздался телефонный звонок. Звонила секретарша Баланчина княжна Оболенская, передавая, что ... балет подписал контракт на продолжительное турне по Европе и что Баланчин просит немедленно переговорить с ним насчет контракта Светланы. Все же пришлось Баланчину отказать. 7 апреля... мы прибыли в Лондон, а 20 мая Светлана впервые танцевала ... второй акт «Лебединого озера». Ее партнером был Майкл Холмс. Публика устроила ей настоящую овацию.

... Я ...получил предложение из «Ла Скала» поставить там... «Коппелию» в трех актах, где главную роль должна была танцевать Марго Фонтен.

... Когда я ставил танцы в «Травиате», у меня произошла серьезная стычка с дирекцией «Ла Скала». В этой сцене есть два танца - цыганский и испанский. При выборе танцовщиков я решил сделать цыганский танец из семи цыганок, а к испанскому взял восемь мужчин и восемь девушек. Заведующая балетом мне заявила, что я действую не по традиции театра: вместо мужчин я должен взять танцовщиц повыше ростом, которые и будут исполнять мужские танцы. Я запротестовал и был немедленно вызван к одному из директоров, который мне сказал, что я поступаю неправильно, так как публика не любит

танцующих мужчин. Разве я не вижу разницы между высокой танцовщицей в костюме, туго облегавшем ее стан, и кривоногим небритым шалопаем? Я уперся и настаивал на своем... И неожиданно вместо ожидаемых свистков публика приняла эту новость громкими аплодисментами, а критика подчеркнула, что давно надо было положить конец такому слащаво-вульгарному обычаю.

... В ноябре 1955 года я получил телеграмму от маркиза де Куэваса с предложением принять место балетмейстера в его Grand Ballet... Маркиз не скупясь платил своим звездам щедрые гонорары... Кордебалет тоже получал неплохое жалование. Дай Бог здоровья рокфеллеровской внучке, жене маркиза, через которую лились потоком доллары на содержание балета...

... В один из дней ... маркиз попросил меня проэкзаменовать танцовщицу, которая прилетела ... специально из Рио-де-Жанейро в надежде поступить в труппу. Танцовщицей оказалась пятнадцатилетняя пухленькая девочка с быстрыми умными глазами, которую звали Марсия Хайде. Она обладала хорошей грацией, но была слишком полна. ...Я был совершенно откровенен и посоветовал девочке сначала потерять вес, а потом, весной, приехать к нам в Канны, где я наверняка возьму ее в труппу.

(Н. Березов был приглашен в труппу Штутгартского балета, он стал главным балетмейстером, сломившим традиционную нелюбовь немцев к классическим балетам. По его инициативе при театре основали балетную школу, он же пригласил в Штутгарт Джона Кранко, который после ухода Березова стал во главе балета. - М.К.)

Летний Парижский сезон (1961 года)... был интересен тем, что ... в Опере выступал приехавший из Ленинграда знаменитый Кировский балет. Парижские балетоманы сразу же заговорили о таких молодых советских танцовщиках, как Алла Сизова, Наталия Макарова, Алла Осипенко, Юрий Соловьев, Рудольф Нуреев. Кировцы проявили к нашим представлениям (Березов вернулся в труппу маркиза де Куэваса. -М.К.) не меньше интереса, чем мы к ним. ...Для них большим сюрпризом явилась «Спящая красавица» в новаторском исполнении. Напрмер, злую фею Карабос исполняла Ольга Сдобаш, для которой вся хореография была поставлена на пальцах ... В Кировском театре эту роль все еще исполнял мужчина. ... В каждом антракте кировцы энергично обсуждали все, что видели.

Среди кировцев в Париже оказался человек, который серьезно нарушал строгую дисциплину «пансиона благородных девиц». Это был Рудольф Нуреев. Всему Парижу сразу стало известно, что у кировцев есть непокорный сын. Он не спал по несколько ночей подряд, его видели в кабаре, в ночных клубах, в парижских трущобах, где он проводил время до самого утра. Администрация ... делала Нурееву внушительные выговоры и постановления, ... но Рудик высылал всех к чертовой бабушке ... и повторял: «Живу один раз, а что будет потом - наплевать!»

... Нуреев попросил политическое убежище и его получил... На три дня исчез, а на четвертый меня предупредили, что через два дня Нуреев будет танцевать Синюю птицу, и я должен устроить ему репетицию. В день спектакля театр был переполнен. Нуреева встретили бурными аплодисментами в партере и громким свистом и воем на галерке. Он танцевал так, что невозможно было отвести глаз. Каждая его поза, каждый пируэт доставляли огромное эстетическое наслаждение. Вдруг... на сцену полетели маленькие вонючие бомбы и град мелких монет: парижские коммунисты устраивали протест «изменнику родины». ... На следующий день Нуреев с огромным успехом танцевал главную роль принца с Розеллой Хайтауэр.

... В какие бы далекие страны меня ни приглашали..., стало четко выделяться, что именно театры хотят, чтобы я ставил. Это балеты Фокина... Я также стал популярен в постановках классических балетов Петипа ..., однако наименьшим спросом пользуются балеты моей собственной хореографии - «Ромео и Джульетта», «Золушка», «Эсмеральда», «Щелкунчик», «Весна священная»...

... Я возглавлял балетное отделение в университете Индианы (США) пять с лишним лет, с 1975 по 1981 год, и получил там звание профессора... В августе 1979 года меня пригласили ставить «Петрушку» в Луисвилле (штат Вирджиния). Танцевать роль Петрушки предложили Михаилу Барышникову. ...Миша Барышников добросовестно и толково выучил мою версию «Петрушки» и сразу же почувствовал весь драматизм ... этой роли, ... исполнял с поразительным мастерством. За более чем пятидесятилетний срок работы в балете я не видел ничего подобного: танцовщик мог буквально повисать в воздухе метрах в полутора от пола. ... Я благодарил судьбу за то, что на старости лет мне довелось увидеть столь феноменальный талант.

КАК ПОДПИСАТЬСЯ НА ЖУРНАЛ «БАЛЕТ»?

Тем любителям балета, кто желает подписаться на наш журнал на первое полугодие 1995 года, сообщаем, что он включен в каталог агентства «Книга-Сервис».

С 1 сентября подписку можно оформить:

в любом почтовом отделении Российской Федерации;

непосредственно в агентстве «Книга-Сервис».

Можно также отправить стоимость подписки в адрес агентства «Книга-Сервис» почтовым переводом, где в графу бланка «Для письменного сообщения» следует аккуратно и разборчиво вписать название издания и количество комплектов. Журнал будет доставляться по указанному Вами обратному адресу. Сохраняйте квитанцию почтового перевода!

Организациям стоимость подписки следует перечислять на расчетный счет агентства «Книга-Сервис» и выслать в его адрес копию платежного поручения, заявку с указанием издания, количества комплектов, полного почтового адреса, фамилии, имени и отчества подписчика.

Банковские реквизиты: р/с 7467374 в Росстробанке,

корр. счет 161324 в РКЦ ГУ ЦБ РФ, Москва,

МФО 44583001, участок 83.

Адрес агентства: 117168, Москва, ул.Кржижановского, 14, корп.1.

Тел.:(095) 129-29-09, 124-94-49, 129-72-12.

Жители Москвы и Московской области могут подписаться на журнал «Балет» непосредственно в редакции и здесь же получать его.

Наш адрес: 103050, Москва, ул.Тверская, д.22-б.

Тел.:(095) 299-50-67

Факс:(095) 299-51-76



Ролан ПЕТИ.

Сильви ГИЛЕМ.

**Инна ПЕТРОВА
и Сергей ФИЛИН.**

**Международное
жюри на сцене
Большого театра.**



**Фото Д.Куликова
и О.Карасева**

«ПРИЗ БЕНУА» 1994 ГОДА ВРУЧЕН!

В Большом театре на торжественном гала-представлении, посвященном Международному дню танца, были объявлены обладатели приза «Бенуа де ля данс»-1994. Он учрежден в 1991 году Международной ассоциацией деятелей хореографии и принят под патронаж

ЮНЕСКО. Им отмечаются выдающиеся творческие достижения в области хореографии и исполнительства за минувший год.

В нынешнем году международное жюри, в состав которого вошли: художественный руководитель и главный ба-

летмейстер Большого театра России, профессор Юрий Григорович (председатель), педагог-репетитор Большого театра России Галина Уланова, педагог балета Парижской оперы Гилен Тесмар (Франция), художественный руководитель Датского Королевского балета Фрэнк Андерсен (Дания), хореограф Руди ван Данциг (Нидерланды), художественный руководитель Балета Атланты Роберт Барнетт (Соединенные Штаты Америки), художественный руководитель балета Немецкой оперы на Рейне Хайнц Шперли (Германия), назвало лауреатов «Приза Бенуа». Ими стали хореограф Ролан Пети (Франция), отмеченный за постановку спектакля «Отто Дикс» в берлинском театре «Штаатс-опер», артистка Сильви Гилем (Франция), удостоенная «Приза» за исполнение ролей в спектаклях Лондонского театра «Ковен Гарден» «Девушка под дождем» (хореография Матса Экка) и «Хэрман Шмерман» (хореография Уильяма Форсайта), солист Большого театра России Сергей Филин, чье выступление в партии принца Дезире в спектакле «Спящая красавица» (хореография Мариуса Петипа, постановка Юрия Григоровича) получило столь высокое признание.



УСТНЫЙ ВЫПУСК: БАЛЕТ СО СТРАНИЦ «БАЛЕТА»

«Балет со страниц «Балета» - под таким девизом прошел в Московском доме композиторов устный выпуск журнала «Балет». Действительно, состоявшийся здесь вечер помог собравшимся взглянуть на сегодняшнее хореографическое искусство как бы через призму публикаций нашего издания - перед зрителями предстали герои напечатанных или готовящихся к печати материалов - очерков, статей, рецензий, интервью, информации... Вечер открывали главный редактор журнала «Балет» Раиса Стручкова и член редакционной коллегии журнала, композитор Валерий Кикта, вела концерт - зам. главного редактора Валерия Уральская.

Итак, первая страница выпуска - музыкальная премьера: молодой пианист Дмитрий Красинский исполнил Пролог из балета Кирилла Волкова «Доктор Живаго». А затем - словно ожили, запестрели страницы журнала, обрели зримый образ многие рубрики и разделы журнала - «Портретная галерея», «Премьеры», «Фестивали, конкурсы, бенефисы», «Время, стиль, школа», «Информбалет сообщает:» Выступления участников вечера показали, насколько богата и многокрасочна палитра российской хореографической культуры, какое обилие направлений, школ, стилей она соединяет в себе, как интересно и активно они развиваются.

Немало «страниц» в концерте было посвящено юным. Порадовали «лица не общим выраженьем» и воспитанники школы-студии хора имени Пятницкого, и учащиеся школы-студии ансамбля Игоря Моисеева.

Юные гости из Московского хореографического училища Е. Гончарова, А. Лосева и А. Волчков (класс В. Самороковой и Н. Яценковой) исполнили па де трау из балета «Щелкунчик», а маленькие артисты детского танцевального ансамбля Российского телевидения (художественный руководитель Л. Парнева) - вальс на музыку А. Грибоедова.

Академическая сцена тоже выглядела на вечере весьма представительльно и разнообразно: Екатерина Максимова и Валерий Анисимов показали дуэт из балета «Анюта», Нина Ананишвили - «Умиряющего лебедя», Юлиана Малхасянц - «Цыганский танец» из «Дон Кихота», Елена Князькова и Вячеслав Аксенов - танго из балета «Золотой век».

С интересом встретили собравшиеся артистов так называемых современных трупп - Татьяну Рыжову и Дмитрия Устинова из «Балета России», Марину Никитину из студии Елены Богданович, танцовщиков из Русского камерного балета «Москва» во главе со своим художественным руководителем Эдвальдом Смирновым, Марину Гладилину и Дмитрия Немкова из «Графического балета» Геннадия Песчаного.

Отечественную эстраду представляли Наталья Палагина и Александр Тагильцев со своей композицией «Чай на двоих» и Владимир Кирсанов, с артистами своей труппы показавший композицию «Все о степе», бальный танец - московская пара Татьяна Сухова и Александр Литвиненко, которые

исполнили латино-американские танцы ча-ча-ча и румбу.

Музыкальные страницы «устного выпуска» заполняли арфистка Оксана Тарасова, гобойст Александр Рязанов, скрипач Назар Кожухарь, пианистка Наталия Виноградова.

Завершали вечер артисты фольклорного ансамбля Дмитрия Покровского.

В фойе и малом зале Московского дома композиторов во время устного выпуска журнала «Балет» зрители познакомились с выставкой плакатов из коллекции редакции и Дома Дягилева в Перми, а также с эскизами Татьяны Бруни к различным балетным спектаклям и графикой Анжелики Головенко.

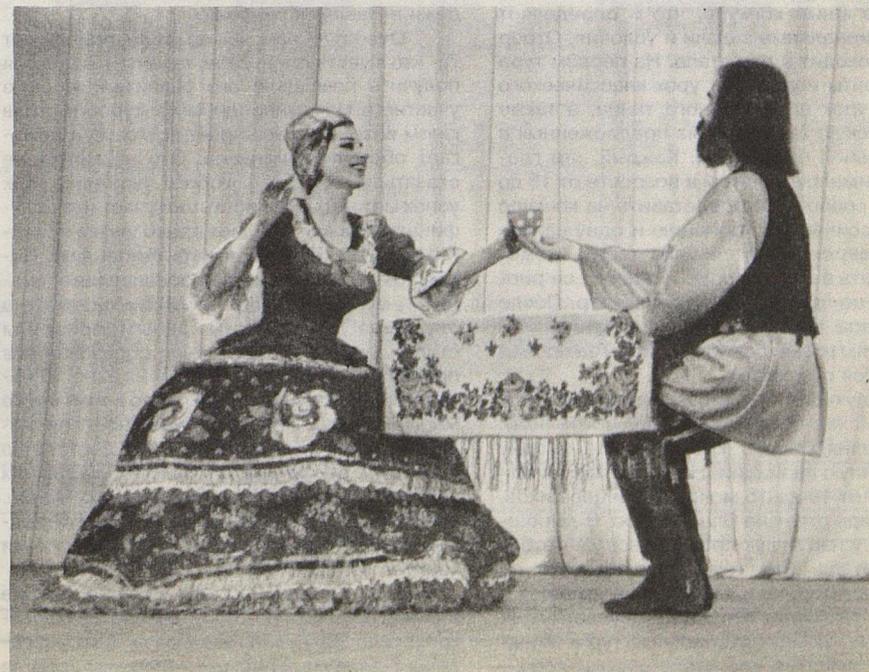
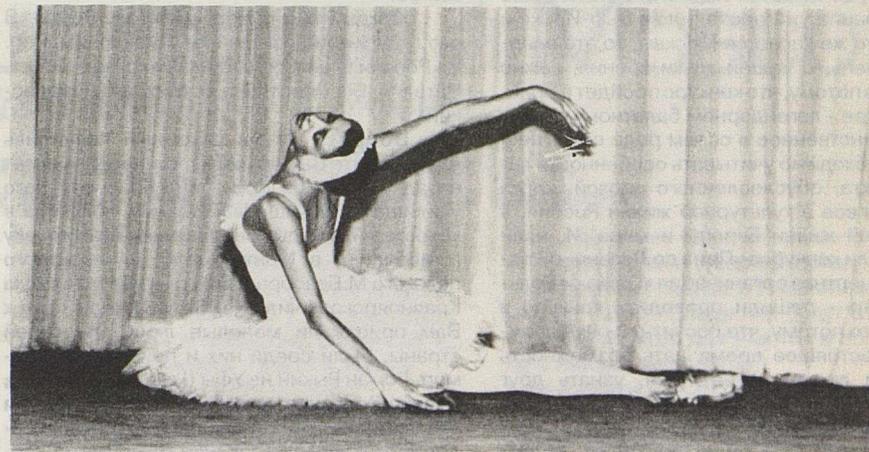
*Редакция журнала благодарит
всех участников устного выпуска.*



Екатерина МАКСИМОВА и Валерий АНИСИМОВ.

**Нина АНАНИШВИЛИ,
Наталья ПАЛАГИНА и Александр ТАГИЛЬЦЕВ.**

Фото Ю.Б а р ы к и н а
и Д.К у л и к о в а



ФИЛИПП БРАУНШВАЙГ
президент и основатель
конкурса "Приз де Лозанн":

«НАШ КОНКУРС ПРОЙДЕТ В БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ»

Характер беседы с господином **Филиппом Брауншвайгом** определился неожиданностью самого события и неординарностью его трактовки в профессиональных кругах: конкурс «Приз де Лозанн» приезжает в Москву. Вопросы господину Брауншвайгу задавала **В. Уральская**, которая уже несколько раз побывала на конкурсе «Приз де Лозанн.»

Вопрос: «Конкурс «Приз де Лозанн» приезжает в Москву. Что это значит? Смену ли места его проведения, гастроли или существует какая-либо традиция? А может быть это какое-то особое новшество в отменившем свой 20-летний юбилей ежегодном международном соревновании молодых?»

Ответ: «В истории конкурса «Приз де Лозанн» уже имеется подобный опыт: наше соревнование уже проходило в Нью-Йорке и Токио. Что же касается Москвы, то это впервые и очень, с нашей точки зрения, важно особенно потому, что конкурс пройдет в Большом театре - легендарном балетном центре. Это - единственное в своем роде событие.

Необходимо учитывать особенности самого факта, обусловленного эпохой, когда меняется все в культурной жизни России, в культурной жизни Европы и мира. И, если устроители конкурса «Приз де Лозанн» в России - концертная организация «Госко» и Большой театр - решили проводить конкурс в Москве, то потому, что посчитали очень важным в настоящее время дать возможность молодым людям встретиться, узнать друг друга, чтобы вместе строить будущее балетного искусства мира».

Вопрос: «Как будет проходить Лозаннский конкурс в Москве?»

Ответ: «Прежде, чем ответить на Ваш вопрос, скажу несколько слов о системе проведения нашего конкурса. Вы знаете, что это наиболее юный конкурс, что и определяет профессиональные задачи и условия. Отбор здесь проходит в два этапа. На первом туре претенденты исполняют урок классического танца и урок современного танца, а также классическую вариацию из предложенных в обязательной программе. Каждый, кто где-либо занимался балетом в возрасте от 15 до 17 лет и способный представить на конкурс одну классическую вариацию и одну вариацию в современной технике танца, может участвовать в конкурсе. Но, конечно, он рискует, что не пройдет отборочный тур. После этого этапа в соревновании участвуют 20 человек (им возмещаются расходы за проезд и выдаются суточные).

Следующая ступень - полуфинал. Конкурс происходит на сцене перед зрителями. Все исполняют одну классическую и одну современную вариацию. На этом этапе жюри отбирает от 10 до 15 молодых танцовщиков.

Теперь ответ на Ваш вопрос. В нынешнем году у нас будут проводиться два отборочных этапа. Для тех, кто проживает на Западе (в Америке и Европе), он пройдет в Лозанне, где будет отобрано 15 участников. Остальные пройдут отборочный тур в Москве, куда вместе с уже отобранными лозан-

скими участниками переедет и жюри. Здесь также будет отобрано 15 претендентов из России и других стран СНГ, Азии, а также из Австралии. И вот эти 30 участников вступают в борьбу на полуфинале (4 февраля 1994 года) в Большом театре. Здесь же 5 февраля будет проходить и финал конкурса, будут объявлены лауреаты.

Вопрос: «Можете ли Вы сказать как формируется жюри конкурса?»

Ответ: «Наше жюри всегда состоит из 11 человек (обычно 5 мужчин и 6 женщин). Они - крупные профессионалы: педагоги, артисты, хореографы. Их возрастной ценз - не старше 55 лет, чтобы они не отрывались от практики и знали требования сегодняшнего театра.

Каждый год состав жюри меняется. В это году жюри возглавляет Джон Ноймайер. Из России членами жюри дали согласие быть Наталия Бессмертнова и Михаил Лавровский».

Вопрос: «Наши участники появились на горизонте Вашего конкурса несколько лет назад. Первой была ученица Красноярского училища Катя Кашеева, которая получила в качестве награды бесплатную стажировку (стипендию) в Монте-Карло, у известного педагога М.Безобразовой, а затем закончила Красноярское училище. Потом каждый год к Вам приезжали молодые люди из нашей страны. Были среди них и призеры, например, Роман Рыкин из Уфы (1 место и премия), Оксана Селезнева из Новосибирска (премия телевидения, стажировка в Лондонской балетной школе). И, наконец, ученица Академии русского балета имени А.Я.Вагановой Диана Вишнева получила на прошлом конкурсе престижный «Приз де Лозанн».

Как Вы оцениваете участие нашей молодежи в Вашем конкурсе?»

Ответ: «К нам, как правило, приезжают те, кто чувствует в себе талант и надеется получить помощь в его развитии. И само участие в международном конкурсе в столь юном возрасте расширяет кругозор и помогает обрести признание. Это не может не сказаться на судьбе любого участника. Как успех можно расценивать уже участие в полуфинале, так как это дает право юным исполнителям до 16 лет получать стипендию. Перед тем, как начинается соревнование, каждый участник заявляет, что бы он хотел в случае победы получить: деньги (приз) или стипендию для продолжения образования в престижных школах мира. Учреждено 10 наград, 4 из них - стипендии. Дело в том, что во многих странах мира обучение балету производится в частных школах и стоит достаточно дорого. И стипендия для многих решает их судьбу, позволяя продолжать образование. Стипендия ограничена одним годом и предполагает занятия в тех училищах, с которыми конкурс сотрудничает (их 18).

Есть и другие награды. Все прошедшие в финал получают по 1000 швейцарских франков (около 800 долларов). Для лучших учреждены 6 денежных премий и именная золотая

медаль - тому, кто завоевал «Приз де Лозанн». В этом году ею была награждена Диана Вишнева.

Всего несколько лет молодые танцовщики из России принимают участие в конкурсе «Приз де Лозанн». Были более, были менее успешные выступления. За эти годы кто-то получил денежные премии, кто-то предполучил стипендии и сейчас продолжает совершенствовать свое образование в школах других стран. Думается, что когда стипендии в школы России будет больше, и одни будут ехать учиться к вам, а от вас - в другие страны, все эти вопросы постепенно отпадут сами собой.

Вопрос: «Не кажется ли Вам, что для наших детей, как и для наших школ, вопрос стипендии стоит особенно остро по нескольким причинам. Первая связана с тем, что по характеру воспитания в России, дети наши менее самостоятельны, чем многие их сверстники на Западе. Во-вторых, хореографическое образование в России получило мировое признание. К тому же, во многих школах мира работают русские педагоги или педагоги, закончившие школы или институты в нашей стране. Так стоит ли отрывать детей от семьи, чтобы они учились у русских же педагогов только не у себя дома?»

Кроме того, необходимо понять и наш, как принято сейчас говорить, «менталитет». И тот факт, что училища, где дети получают бесплатное образование, были организованы для того, чтобы театры страны готовили себе профессиональные кадры. Такова традиция в России еще с прошлых веков. Это и обеспечивало ансамбли единого стиля в лучших театрах нашей страны. Вы же знаете, что классический балет - это прежде всего ансамбль.

Ответ: «Подобное стремление - сохранить талантливого ученика присуще не только России. Такая реакция - нормальна. Но многие уже поняли, что если их ученик выходит на мировой уровень, делает международную карьеру, то репутация их школы также поднимается, и не противится, когда талантливый ученик не возвращается к ним, но, как правило, не порывает связи со своей альма матер. В последние годы мы наблюдаем подобное движение. Через несколько лет, как только учащиеся из Западных школ начнут приезжать в Россию, в русские училища, в русские труппы, а желающих много, повторяю, вопрос отпадет сам собой».

Вопрос: «Что Вы как организатор и автор проекта «Конкурс «Приз де Лозанн» в Москве ждете от этого события?»

Ответ: «Надеюсь, что конкурс в Москве продемонстрирует универсальность балета, что приехавшая из стран мира в Москву молодежь оценит, какая это честь, получить право выступить на легендарной сцене Большого театра. И все поймут, что талант артиста не принадлежит одной стране, а является достоянием мировой культуры. Искусство балета аналогично во всех странах мира, и артист вправе выбрать сцену, найти хореографа, который даст возможность наиболее полно раскрыть его дарованный природой талант».

В сотрудничестве
с Акционерным
Предприятием
«Госко»
(Госконцерт)
Москва



С 26 по
29 января
1995 года
в Лозанне,
с 30 января
по 6 февраля
в Москве,
в Большом театре

Prix de Lausanne à Moscou

Приз Лозанны в Москве

**Большая ежегодная международная встреча,
посвященная балету, таланту, молодости и будущему**

Условия участия:

Прием заявок до 30 ноября 1994 г.

Танцовщицы, рожденные от 1 янв. 1977 г.
до 30 янв. 1980 г.

Танцовщики, рожденные от 1 янв. 1976 г.
до 30 янв. 1980 г.

Сумма в 50 шв.фр. вносится как оплата
организационных расходов при записи.

Конкурсанты должны подготовить свою классическую вариацию из репертуара под запись официальной музыки Приза Лозанны (1 для девушек, 1 для юношей), где записаны все вариации, указанные в регламенте конкурса. Под эти записи конкурсанты будут выступать в отборочной части и в полуфинале. В ходе финала конкурсантам будут аккомпанировать официальные пианисты Приза Лозанны.

Конкурсанты из Европы (кроме СНГ), Южной Африки и Америки примут участие в отборочном показе в Лозанне с 26 по 29 января 1995 г. Среди них будут отобраны 15 конкурсантов для участия в полуфинале в Москве бесплатно. Конкурсанты из СНГ, Австралии и Восточной Азии приедут прямо в Москву на отборочный тур, который начнется 31 января 1995 г.

Конкурсанты "Л":	Конкурсанты из Европы (кроме СНГ). Южной Африки и Америки		Четв. 26 янв. встреча конкурсантов "Л" в Лозанне	Пятн. 27 янв. классы для занятий конкурсантов "Л"	Субб. 28 янв. 1-я часть отборочного просмотра конк. "Л".	Воск. 29 янв. 2-я часть отборочные выступления конк. "Л" и отбор 15 полуфиналистов	
Конкурсанты "М":	Конкурсанты из СНГ, Австралии и Восточной Азии						
Пон. 30 янв. Приезд в Москву полуфиналистов "Л"	Втор. 31 янв. Встреча в Москве конкурсантов "М"	Ср. 1 фев. Классы конкурсантов "М"	Четв. 2 фев. 1-я часть отборочных конк. "М"	Пят. 3 фев. 2-я часть отборочных конк. "М" Отбор 15 полуфиналистов "М"	Суб. 4 фев. Полуфинал полуфиналистов "Л" и "М"	Вос. 5 фев. Финал	Пон. 6 фев. Отъезд
Конкурсанты, проживающие в СНГ, запрашивают документацию: в Межд. Конкурс молодых артистов балета, Приз Лозанны в Москве, ул. Неглинная, 15, Отдел Международных Конкурсов Госко, Москва 103051, Россия, Тел. (7-095) 924 24 10 или 925 96 49, факс (7-095) 288 95 88 или 923 35 78, телекс: 411124 конс SU.				Все остальные конкурсанты запрашивают документацию в секретариате в Лозанне и направляют данный формуляр по адресу: Приз Лозанны, авеню Бержье, 6, 1004 Лозанна, Швейцария. Тел.: 21/643 24 05 или 643 21 11, факс: 21/ 643 24 09			

Фамилия: _____ **Имя:** _____ **Девушка**

Адрес: _____ **Юноша**

Почтовый индекс, _____ **Страна:** _____

город _____

Место учебы: _____

Адрес: _____

ОН ЛЮБИЛ ТЕАТР...

Мне посчастливилось работать с очень интересными, выдающимися деятелями музыкального театра, особенно с теми, кто соучаствовал в моих хореографических сочинениях и постановках, как балетных, так и оперных. И, конечно, одним из первых я должен назвать Александра Федоровича Лушина. Я с ним подружился еще в молодые годы, когда, будучи солистом балета Московского музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, был впервые в жизни занят в главной роли в балете «Эсмеральда», который оригинально и талантливо сочинил (заново) Владимир Павлович Бурмейстер. В этом спектакле, отмеченном такими качествами, как четкая драматургия, демократичность, доходчивость, захватывающая эмоциональность, Александр Лушин заявил о себе как сценограф-режиссер. Его сценография имеет точный адрес и не требует догадок - где и что происходит. Весь спектакль выдержан в реалистической манере, а вместе с этим его декорации, колорит света, костюма являются основой романтической трагедии, не оставляющей ни одного зрителя равнодушным. Художник стал в балете соавтором балетмейстера-постановщика.

Еще ярче проявился талант и высокий профессионализм Александра Лушина в 1953 году, когда он и балетмейстер Владимир Бурмейстер одержали триумфальную победу в новой, оригинально сочиненной постановке «Лебединого озера». Здесь были у Александра Федоровича блистательные

Сцена из балета
«Шакунтала»

находки. Скала, оживающая в громадных крыльях Ротбарта, волны, затопляющие всю сцену... Когда же в финале Одетта бросается в бушующие волны к погибающему принцу, эта скала - оплот зла, твердыня Ротбарта, взрывается и исчезает... Много таких находок у сценографа, который мастерски владел световой гаммой, колоритом сцены, образным видением костюма.

Когда я работал над постановкой оперы Чайковского «Иоланта», мне были очень полезны советы моего друга Лушина. Он всегда глубоко тонко анализировал музыкальный материал и как бы творил его зримый образ в своих сценографических поисках.

Особенно должен отметить нашу совместную работу над балетом «Шакунтала». Мы ездили в Индию. Были в Калькутте, Дели, Мадрасе. Изучали храмовую скульптуру... Посещали занятия в знаменитой школе танца Калакшетра - «Калакшетра». Это дало Лушину (что я видел сам) вдохновенное восприятие красоты и необычности индийской пластики в скульптурах, в танце, в живописи. Свои впечатления Лушин осуществил в созданной им великолепной сценографии нашего балета «Шакунтала». Цвета слоновой кости пилястры, окаймляющие сцену, на которых выпукло смотрелись разные образные пластические композиции, замечательный колористический спектр всей сцены, костюмов и декораций, создавал волшебное ощущение подлинной Индии. Балет имел шумный успех не только в Москве. Показанный в Индии, спектакль был высоко оценен прессой этой страны, которая положительно оценивала и постановку, и сценографию.

В искусстве Александра Лушина было то, что можно назвать высоким искусством истинно русского художника. Он любил театр, любил работу. Всегда был общителен. Умел работать

с молодежью, которая благодарна ему. Им создано много спектаклей, опер, балетов в Москве и на периферии. Дело чести Союза Художников России сохранить все богатое наследие этого замечательного мастера русского музыкального театра и, думаю, дело чести коллектива, где он проработал много лет, сохранять его сценографию и колорит сценических эпизодов.

АЛЕКСЕЙ ЧИЧИНАДЗЕ,
народный артист России,
заслуженный деятель
искусств Грузии

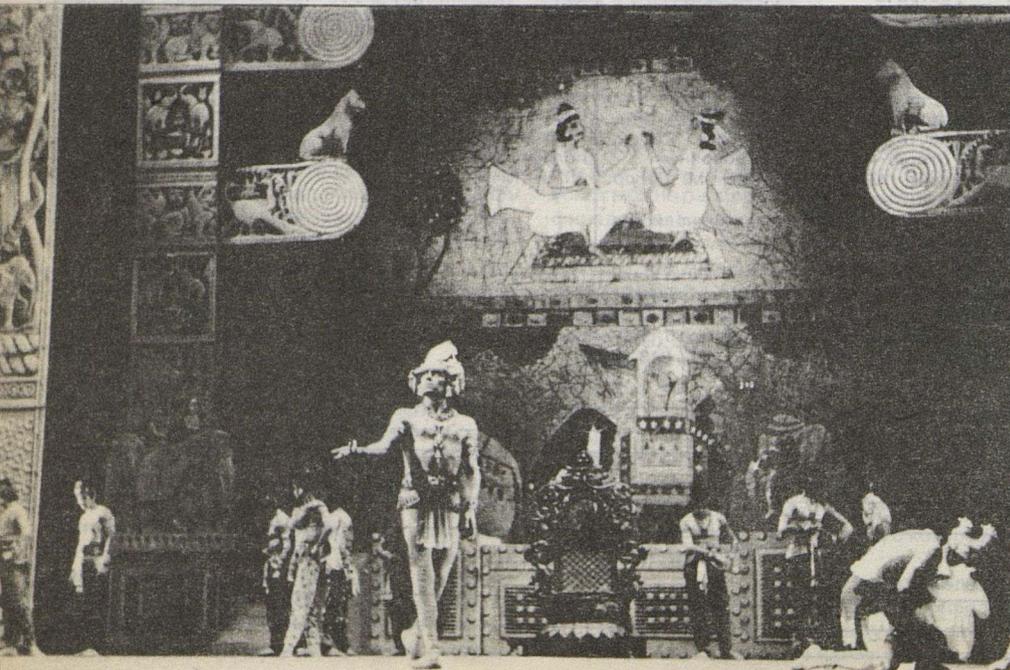
ДЕЛО ЖИЗНИ - КОЛЛЕКЦИЯ

Казалось, что все было совсем недавно - VII Московский балетный конкурс, выставка в пресс-центре «Артисты Императорского балета в открытках», составленная из раритетов коллекции петербургского собирателя Сергея Сорокина, встречи с ним самим... Уезжая после конкурса домой, Сергей Сорокин подарил редакции журнала «Балет» набор открыток. Многие из них мы предполагали опубликовать, сопроводив их его рассказом. Договаривались и о других формах сотрудничества. И вот из Санкт-Петербурга пришла скорбная весть - Сергей Сорокин трагически погиб. Но осталось дело жизни человека - его коллекция, которая еще долго будет служить людям. Вот что рассказывал о ней сам Сергей Сорокин:

- Я родился в Ленинграде, но впервые увидел балет в Иванове, куда был эвакуирован во время блокады. Спектакли Ивановской оперетты, Горьковского театра оперы и балета, который гастролировал в Иванове, произвели такое сильное впечатление, что увлечение балетом осталось на всю жизнь.

- Помните ли Вы первую открытку, пожившую начало Вашей коллекции?

- Первыми были не открытки, а вырезки из газет и журнала «Огонек», где печатались портреты танцовщиков - лауреатов Сталинских премий. Друзья, вернувшиеся в Ленинград после блокады, зная мое увлечение, присылали мне открытки звезд балета Кировского театра, издававшиеся тогда в большом количестве. Это и стало началом моей коллекции. Вернувшись в Ленинград, я, поступив в университет, стал заниматься в его балетном кружке, которым руководил А. Каменский и в котором преподавали артистки Кировского театра В. Каминская, Г. Райцех. Для постановок в коллектив приглашали И. Бельского. Поступив в аспирантуру, я перешел в Народный театр оперы и балета Дворца культуры имени С.М. Кирова, где работал еще один замечательный коллектив - клуб филартистов - собирателей почтовых открыток. В послевоенном Ленинграде в антикварных магазинах продавалось великое множество старинных открыток с изображением артистов Императорского балета и стоили они всего 10 - 20 копеек. Я стал членом этого клуба.





Сергей СОРОКИН.

лей балета «Арабеск» помогло издать каталог этой выставки. Кстати, все экспонаты были подарены мною Пермской художественной галерее. И вот сейчас - Москва, Международный конкурс артистов балета. Я очень благодарен Валерии Уральской, руководителю пресс-центра, за приглашение и теплый прием!

Конечно, в Петербурге я делал экспозиции посвященные Джорджу Баланчину, Рудольфу Нурееву, Наталии Дудинской, но длились они всего один день. К 250-летию Петербургского хореографического училища я подарил его музею 250 открыток по числу лет его жизни. В книгах историков балета, например, О. Розановой («Елена Люком») и В. Красовской («Ваганова») тоже используются материалы моего собрания. Я сотрудничаю и с телевидением. Принимал участие в создании таких фильмов о балете как «Русский балет без России» и «Нуреев, как он есть...»

- Вы обладатель уникальной коллекции. Есть ли у Вас связи с другими коллекционерами?

- Многие деятели балетного театра за рубежом являются коллекционерами. Кто-то собирает романтический балет, кто-то балет времен «Русских сезонов». Я знаю, что Роберт Джоффри собирал все, что связано с Анной Павловой. Но самая грандиозная из всех, что мне довелось увидеть - это коллекция Джона Ноймайера!

- Вы собираете только открытки?
- Открытки - только часть моей коллекции. Я собираю буквально все, что связано с балетом и танцем - книги, буклеты, журналы. Естественно, стараюсь не пропустить ни одного события в жизни любимого искусства. Кстати, я был зрителем всех Московских международных конкурсов.

- Были ли выставки образцов Вашей коллекции, подобные той, что состоялась в Москве?

- Если говорить о многодневных экспозициях - то только трижды. На конкурсе балета в Джексоне, в Соединенных Штатах Америки. В России впервые мне удалось показать 132 открытки на Дягилевских чтениях в Перми. Местное общество любите-

Фотографии Софьи Федоровой, Михаила Фокина, Эльзы Вилль, подаренные редакции С. Сорокиным.



ЕЛЕНА ДЕРЕВЩИКОВА

ПРОЩАЙТЕ, ДОРОГАЯ ЛЕНА!

В этом номере журнала вы читаете написанные ею материалы и словно слышите ее голос. Но их автора - Лены Деревщиковой уже нет с нами. Горько, когда уходит из жизни человек, но горше во много крат, когда человек этот уходит из жизни в пол-



Елена ДЕРЕВЩИКОВА.

ном расцвете творческих сил и своего таланта. Сколько интересных замыслов, идей, планов остались не реализованными! Всего за несколько дней до ее безвременной кончины на вечере балета «Ни пуха, ни пера!» в Театре оперетты мы говорили о будущей статье. И Лена уверенно обещала: «Через несколько дней, после консилиума, начну писать». Не получилось...

Наверное, эта ее большая любовь к своей профессии, к балету, к искусству вообще, к нашему журналу, где она работала последние несколько лет, как и безграничная любовь к сыну - мальчому Егору, которому она стремилась передать свою влюбленность в прекрасное, увлеченность музыкой, живописью, театром, помогали ей сильнее всяких лекарств в борьбе со страшной болезнью. Она не мыслила себя вне творчества. Едва оправившись после тяжелой операции или мучительного лечебного курса, преодолевая недомогание и слабость, Лена бежала на очередную премьеру, на гастрольный спектакль, на пресс-конференцию... Мы, ее коллеги по работе в редакции, поражались: откуда брались у нее силы «выстоять» (по входному пропуску) многоактный спектакль в Большом театре, чтобы посмотреть интересующую ее молодую балерину в новой роли? Видимо, ответ тут может быть только один - огромная жажда узнать, увидеть, понять...

Елена Павловна Деревщикова обещала стать незаурядным, вдумчивым балетным критиком. Она росла как литератор от материала к материалу. Их написано ею не так уж много - ведь она ушла от нас, не совершив и половины положенного ей, но, читая их, в каждом - в большой ли статье или маленькой информации - вы ощутите живое дыхание любви их автора к искусству танца, к тем людям, которые создают его. Прощайте, дорогая Лена! Мы не забудем Вас!

КОЛЛЕГИ

Фото А. Степанова
и Д. Куликова

129839, Москва, И-110
ул. Гиляровского, 57, офис 410
Тел.: (095) 284 12 72
(095) 284 18 26
Факс: (095) 284 04 17
Телекс: 412010 TEAMK SU

АВСТРИЙСКАЯ ФИРМА "TEAMEX G.M.B.H."

**Осуществляет все виды внешнеторгового оборота:
экспорт, импорт, реэкспорт, доработка,
бартерные сделки, инвестиционные работы,
финансовые операции и другие виды
международного оборота товаров и услуг.
Фирма торгует товарами широкой номенклатуры:**

- А) - товары широкого потребления:
текстильные изделия и одежда,
кожа, обувь, кожаные изделия,
мебель,
косметика,
сантехника, линолеум, обои,
аудио- и видеотехника;*
- Б) - нефтепродукты, удобрения и химическое сырье;*
- В) - уголь - энергетический и коксующийся;*
- Г) - продукция черных и цветных металлов и ферросплавы*



TEAMEX G.M.B.H.

ЭКСПОРТ-ИМПОРТ-ПРЕДСТАВИТЕЛЬСТВО В РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Головной офис фирмы находится в **Вене** и имеет свои филиалы в **Лондоне, Варшаве, Софии, Москве** и несколько совместных предприятий в **России** и на **Украине**: в **Кемерове, Ростове, Ставрополе, Новосибирске, Москве, Донецке**.

Кроме основной деятельности, фирма осуществляет спонсорство многих мероприятий в области культуры и спорта и постоянно сотрудничает с журналом «Балет».

... С МОСКОВСКИМИ КОМПОЗИТОРАМИ

Взаимоотношения композитора и хореографа никогда не были простыми и безмятежными, но - всегда заинтересованно творческими. Содружество Чайковского и Петипа, Стравинского и Фокина, Асафьева с молодыми Вайноненом и Захаровым, Прокофьева с Сергеевым... Примеров здесь можно приводить великое множество, как и анализировать результаты их совместного труда, размышляя над крупными того опыта, который рождался в процессе создания нового произведения. Есть ли такие художественные содружества сегодня? Как живут ныне композиторы, сочиняющие для балетной сцены? И существуют ли вообще сейчас в современной музыке балетные авторы? Об этом собирались поговорить с московскими композиторами сотрудники редакции журнала «Балет», приглашая музыкантов в гости.

Встречу открыла главный редактор журнала «Балет» **Раиса Стручкова**. «Редакция журнала рада встрече с композиторами, - сказала она. - Мы бы хотели услышать от вас, как вам сочиняется, есть ли новые замыслы? Раньше в театрах на заседаниях художественного совета, на которые приглашались и артисты, проходили прослушивания новых сочинений. Сейчас такая традиция утеряна. Но может быть, стоит возродить ее? Например, организовать встречи композиторов с балетмейстерами? Ведь такой контакт необходим. Наверное, более активно должен в этом плане работать и журнал; информации о новых балетах следует публиковать более регулярно и оперативно».

«Замечательно, что такая встреча состоялась, - сказал **Карен Хачатурян**, - и хотелось бы, чтобы это стало традицией». «Нередко балетная практика, - продолжал он, - преподносит композитору весьма неожиданные сюрпризы. Например, я написал музыку на уже готовый спектакль: Генрих Майоров поставил некоторое время назад на киевской сцене балет «Белоснежка и семь гномов». Но хореографа не устраивала достаточно примитивная музыка польского композитора Павловского. И произошёл редчайший случай - я писал музыку на уже сочиненную хореографию. Конечно, меня тянуло что-то расширить, изменить. В пластическом решении Майорова - немало талантливых находок, и эта работа была интересна. Получился трехактный балет. На новую музыку балетмейстеру тоже пришлось придумывать что-то новое, что-то переделывать... Предполагается, что спектакль пойдет в Большом театре в исполнении учащихся Московского хореографического училища».

Автор четырех балетов - «Гамлет», «Медя», «Человек, который смеется», «Нефертити» **Реваз Габичвадзе** отметил в своем выступлении, что «Балет» - содержательный с очень емкими материалами, красочно оформленный журнал, который он читает с удовольствием. «Мне хотелось, - отмечал Реваз Кондратьевич, - чтобы журнал систематически печатал интервью или маленький обзор (хотя бы на одну страничку) о новых написанных, но еще не поставленных балетах. В огромной России люди в одном городе не знают, что пишут композиторы в других городах. Хорошо, когда у композитора есть свой дирижер, каким был у Шостаковича Мравинский, которому он доверял

премьеры своих произведений. Нам, пишущим балеты, необходим свой балетмейстер. У меня сейчас его нет. Был Вахтанг Чабукиани, с которым мы поставили «Гамлет». «Медя» создавали с Георгием Алексидзе, и ее судьба оказалась счастливой: она поставлен в Львове, в Самарканде, Новосибирске, а также в Германии, Чехословакии... Недавно Алексидзе привез видеокассету с моим балетом из Сан-Франциско. Судьба последних балетов сложилась хуже. «Человек, который смеется» (по роману В. Гюго) сочинялся по заказу балетмейстера Николая Боярчикова, на его либретто, для труппы Ленинградского театра имени М.П. Мусоргского (Малегота). Он должен был быть и его хореографом. Но союз композиторов, курирующий театр, «прикрыл» эту работу. Боярчиков передал постановку молодому балетмейстеру, который безжалостно искромсал партитуру. Когда я посмотрел репетиции, то решил снять спектакль. И балет до сих пор не поставлен. Раньше ничего нельзя было поставить без чиновничьего разрешения, теперь нужны спонсоры, деньги.

«Человек, который смеется» - двухактный балет, либретто Н. Боярчикова и А. Хандомировой.

Героиня балета «Нефертити» - легендарная египетская царица. Сочинение масштабное, рассчитанное на труппу академического театра: есть массовые сцены, например, «Погребение Эхнатона», хотя общая тональность полотна - лирическая, действие происходит в Египте в период изменения жизни, когда официальной религией в государстве стало поклонение солнцу, мировоззрения, искусства. В партитуре сочетаются ультрасовременные средства выражения в фантастических сценах и мелодическое письмо в лирических эпизодах. Либретто написано Г. Геловани - режиссером, хорошо знающим балет. Он готов сотрудничать с балетмейстером, когда дело дойдет до постановки».

«Я новичок в балете, - говорит о себе **Кирилл Волков**. - Мой учитель Арам Ильич Хачатурян, напугал меня рассказами о сложной судьбе балета «Гаянэ», у которого с самого начала было слабое либретто. Композитору пришлось пойти на компромисс, о котором он впоследствии очень сожалел, так как при постановках партитуру кромсали безжалостно.

Я познакомился с пермским балетмейстером Кириллом Шморгонером, когда он учился в Москве. Мы говорили о романе Бориса Пастернака «Доктор Живаго». Мне сразу это произведение стало представляться как балет. И сейчас, когда я перечитываю письма писателя, кажется, что и он представлял свой роман, как балет. В одном письме Пастернак пишет, что хотел (цитирую по памяти) представить действительность, как зрелище воплощенного внутреннего порыва, несмотря на подробности, старался описать действительность в состоянии движения, в состоянии взволнованного вдохновения, какой он ее всегда наблюдал, видел и знал. Бытовизмы здесь - ни к чему. Остаются только две пары, потом высвечиваются только женщина и мужчина, которые и составляют главный любовный порыв пастернаковского полотна. Либретто сочиняли сам балетмейстер Шморгонер и дирижер Олег Белунцов. Двухактный балет довольно-таки сложный. Общаюсь с балетмейстером по телефону, так как живем в разных городах: я - в Москве, он - в Перми. Его театр много гастролирует, репетировать некогда и определенных сроков выпуска спектакля нет».

По мнению **Андрея Микиты**, «важно, чтобы между композитором и постановщиком было взаимопонимание; родство душ, которое дает удивительные результаты. Когда сам пишешь, что-то представляешь себе образно, не зная, что сочинит балетмейстер. Он, в свою очередь, делает какие-то заготовки по либретто. Если идеальные представления композитора и балетмейстера совпадают, это все чувствуется. Например, в моем балете «Гадкий утенок» в такие моменты звучат аплодисменты. Если автор хочет, чтобы его произведение было поставлено в театре адекватно его намерениям, он должен присутствовать не только на оркестровых, но и на балетных репетициях. Указывать темпы концертмейстеру, так как они, как правило, играют, соблюдая темпы, удобные для танцовщиков, и те привыкают к ним, а они часто оказываются не оркестровыми.

Свой первый балет «Гадкий утенок» я написал в соавторстве с Ольгой Петровой и Ириной Цеслюкевич. Его ставили в Ленинграде, в Малеготе, в Киеве и Саратове. В нем - три акта.

Вторая попытка написать балетную музыку менее удачна. Я обратился к «Женитьбе» Гоголя. В процессе работы я был очень рад, что балетмейстер Александр Полубенцев буквально «вытанцовывал» мне свои замыслы, а я реализовывал их в музыке. Балет был практически закончен, но поставить его было негде, так как в это время у балетмейстера не оказалось своего театра. Мы показали балет Николаю Боярчикову в МАЛЕГОТЕ, но не прошло. Потом я переехал из Ленинграда в Москву, и все заглохло. Музыка «Женитьбы», помимо бытовых вальсов, маршей содержала и пародийные вариации на темы марша «Процессия славянки». Немного не то время, но передает мешанский дореволюционный дух. Дерзким казалось в последней сцене Подколесина появление темы судьбы из Девятой симфонии Бетховена. Идея такой трансформации: неудавшаяся попытка высоких чувств выражается в искажении высокой музыки. Рассчитываю на парный состав оркестра.

На встрече сотрудников редакции с московскими композиторами.

Фото Д.Куликова



Есть замысел - написать балет на сюжет «Дон Жуана» по произведению Алексея Константиновича Толстого, у которого образ легендарного соблазителя интересно трактован. У меня даже есть наброски либретто, которые я сделал по своим наброскам. Если кто-то из балетмейстеров заинтересуется - буду рад».

«В конце 80-х годов в Союзе композиторов сложилось очень хорошее содружество композиторов и балетмейстеров, - вступил в разговор **Виктор Ульянович**. - В результате контактов я понял, что для создания синтетического спектакля необходимо найти единомышленников, что очень не просто. Наблюдая, как проходят постановки балетов, и композиторы идут на сплошные компромиссы, я пришел к выводу, что контактировать с балетмейстером можно, когда музыка уже записана на пленку.

В последние годы меня интересует чисто инструментальная сфера музыки, не связанная со словом или с каким-то сюжетом, а музыка, которая развивается по своим законам чисто инструментальным. Это новые пути, связанные с электронной музыкой. Я не имею в виду ни поп-музыку, ни технический авангард, а художественное продолжение развития достижений инструментальной музыки. Здесь богатейшие возможности. Все привыкли, что балетный спектакль идет под оркестр. Всоединении с новшествами в области инструментальной музыки будет по другому представляться и балетный спектакль. Но эти новшества практически невозможно использовать, так как все оркестровые ямы рассчитаны на какие-то традиции, и отход от них резко усложняет жизнь и композитору и балетмейстеру. Поэтому балетмейстеры часто просто используют запись. В числе моих последних произведений крупного жанра для симфонического оркестра, не связанных с каким-то сюжетом, - «Христос воскрес из мертвых», где само развитие музыки позволяет сделать синтетический спектакль с новыми световыми возможностями, которые используют во всем мире, без декораций, со светомузыкальными установками. Я в 1987 году был на фестивале светомузыки и понял, что светомузыкальные возможности в сочетании с хореографией - очень интересный синтез. Рождаются какие-то новые возможности. Мне хотелось бы найти единомышленника в этой сфере.

Я пришел к выводу, если чувствуешь контакт с чем-то, что ни назвать, ни описать нельзя, тогда открываются какие-то законы и в композиции, и в математике, и в хореографии. Эзотерический смысл древних ритуальных плясок ныне утерян, а в основе их лежат очень глубокие законы. Музыка тоже построена на своих законах. В математике и физике ничего не изобретают, а открытия фиксируют то, что давно уже было. Так и древняя хореография, которая основана на очень глубоких космических законах, что дает простор для фантазии, для каких-то синтетических замыслов. Музыка будет исполняться электронными средствами, что не связывает с конкретными инструментами, с ямой, с дирижером. И сам композитор воплотит в записи свой замысел. Акустические средства и еще какие-то технические приспособления позволяют сейчас музыке звучать в очень высоком качестве. Будет еще видеоряд, звукооряд, как инструментальное продолжение хореографии».

Р. Стручкова:

«Здесь должен быть такой театр, который мог бы воплотить такую пластику в жизнь, подняться до нее».

В. Ульянович:

«Одаренности мало, надо еще и мыслить так же. Это уже было и до революции, и в двадцатые годы. Был такой мистик, который хотел поставить балет, на основе восточных эзотерических плясок...»

Встречу завершил член редколлегии журнала «Балет» **Валерий Кикта**, который от имени комиссии музыкального театра Союза композиторов Москвы подарил редакции уникальный справочник «Музыкальный театр Москвы 1970 - 1990», где дается краткая аннотация произведений для музыкального театра, написанных композиторами за 20 лет. «За двадцать лет написано почти 130 балетов. Мы приглашаем к нам балетмейстеров, - сказал Валерий Григорьевич. - Только во взаимном общении композиторы и балетмейстеры могут найти друг друга, могут создать произведение хореографического искусства».

Сам Валерий Кикта в течение этого двадцатилетия написал семь балетов - «Посвящение», «Дубровский», «Свет мой, Мария», «Легенда уральских предгорий», «Святая Олеся», («Полесская Колдунья»), «Владимир-Креститель», «Моление о чаше». Из них только три увидели свет рампы, остальные пока ждут своего хореографа...

Продолжая эту мысль, надо сказать, что справочник, выпущенный Союзом композиторов Москвы три года назад, - горький упрек нашим хореографам и исполнителям, которые, как выяснилось, не очень любопытны. Почти половина балетов, написанных для детей, не нашла своего адресата, а мы так часто жалуемся на отсутствие детского репертуара. Такая же пропорция - и во «взрослом» репертуаре.

Как же надо любить балет, если и сейчас, не имея перспектив на постановку, продолжать работать для хореографической сцены! Поистине нет пределов и нет запретов вдохновению!

**Материал подготовили
Г. ВИКТОРОВА и С. РОЖДЕСТВЕНСКАЯ.**

МЕДИЦИНА - БАЛЕТУ

ЭЛМЕТАЦИН ВАМ ПОМОЖЕТ

Проблема терапии заболеваний опорно-двигательного аппарата всегда была и сейчас остается чрезвычайно актуальной. Это особенно касается болезнью суставов, позвоночника, мышц, сухожилий, связок. Ими часто страдают артисты балета и спортсмены.

Для лечения пациентов, у которых обнаружены признаки местного воспаления (боли, припухания, отечность) или симптомы ушибов, растяжений связок и сухожилий, рекомендуется применение элметацина (индометацина).

Каковы его ФАРМАКОЛОГИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА? Нестероидное анальгезирующее и противовоспалительное средство при нанесении на кожу оказывает болеутоляющее и противоотечное действие, способствует улучшению подвижности сустава, вызывает ощущение прохлады в месте применения.

ПОКАЗАНИЯ для назначения: боль, воспаление и отеки мягких тканей (тендовагиниты, миозиты, периартриты), спортивные и другие травмы (вывихи, ушибы, растяжения), артрозы мелких и крупных суставов, различные артропатии.

ПРОТИВОПОКАЗАНИЯ. Повышенная чувствительность к индометацину. Препарат нельзя применять длительное время и на обширных участках тела.

ПРИМЕНЕНИЕ И ДОЗЫ. Препарат наносят на болезненный участок 3 - 5 раз в сутки.

ОСОБЫЕ ОТМЕТКИ. Не распылять вблизи открытого огня из-за опасности воспламенения (аэрозоль содержит спирт). Хранить при температуре не выше 25° С.

ФОРМА ВЫПУСКА. 1%-ный раствор в аэрозольных баллонах по 50 и 100 мл.

О возможности приобретения препарата и другую информацию можно получить в аптеке Института ревматологии Российской академии медицинских наук (РАМН) по телефону: 117-70-92. Адрес: 115522, Москва, Каширское шоссе, 34-а, Институт ревматологии РАМН.

ЛЕВ ДЕНИСОВ

Элметацин®

Противо ревматический препарат в аэрозольной упаковке.

Раствор для распыления на кожу.

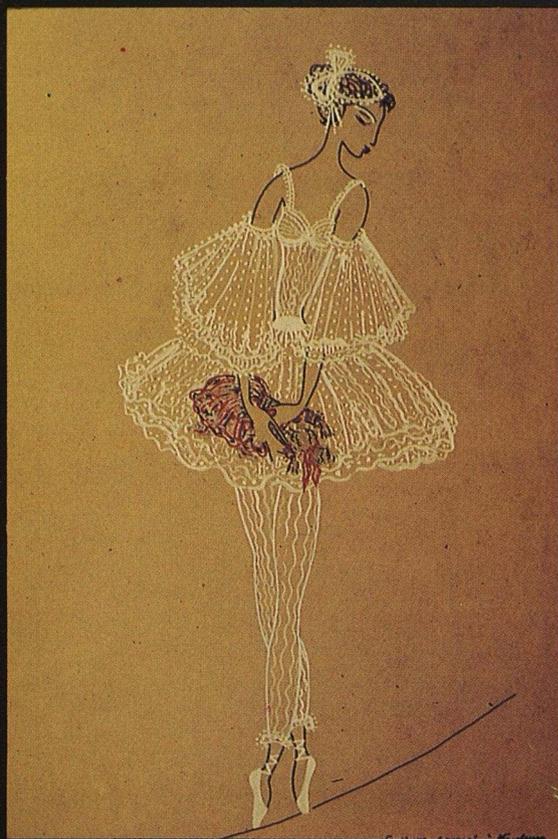


- ▶ Высокая специфичность действия и интенсивность
- ▶ Оптимальное биологическое воздействие прямо на месте заболевания
- ▶ Отсутствие системной нагрузки
- ▶ Форма применения, удовлетворяющая пациента



LUITPOLD PHARMA GMBH

ЛУИТПОЛЬД ФАРМА
81366 Мюнхен – Германия
Тел: 089-78 08.0
Факс: 089-78 08.267



«... Стремлюсь следовать
словам Модильяни:
« Линия - это продолжение
моей души...»

В графике мне наиболее
интересно движение,
прежде всего движение человеческого тела,
так как в движении, в стремительном
порыве, на мой взгляд, графическая линия
проявляется так, что обретает
музыкальное и поэтическое
пространство», - говорит
Анжелика Головенко,
чья выставка графических работ,
большинство из которых посвящено танцу,
состоялась в Москве.
На снимках вы видите художника
А.Головенко и ее произведения.

Фото В. Луповского

