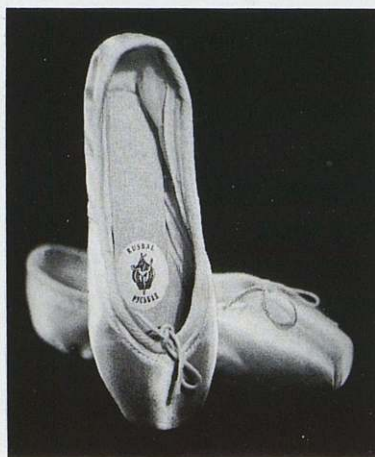




БАЛЕТ 6'94

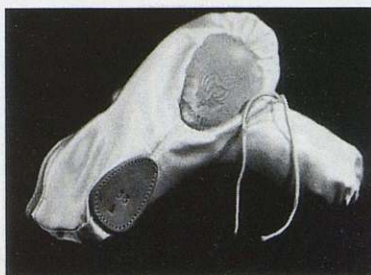


РОССИЙСКО-БРИТАНСКОЕ СОВМЕСТНОЕ ПРЕДПРИЯТИЕ «РУСЬБАЛ»



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.

РОССИЯ:
Московская обл.,
г. Долгопрудный,
Лихачевское шоссе,
дом 10, корпус 2
Тел.: (095) 408 04 27
(095) 408 74 87
Факс.: (095) 576 13 22



АНГЛИЯ:
Тел.: (056) 8708 027
Тел.: (083) 1450 972
Тел/факс: (056) 8708 053

США:
Тел.: (919) 872 21 90
Тел./факс: (919) 872 67 21

ИТОГИ ГОДА

Итоги — это то, что успели, смогли, а что нет в условный период времени.

№ 6 журнала «Балет» — это последний номер за 1994 год, и редакция отчитывается перед своими читателями. Мы подготовили и выпустили в свет пять номеров журнала, один из них, (№2-3) увеличенный в объеме, мы «спарили», так как не могли заранее предвидеть столь фантастический рост цены на почтовую пересылку. Для иностранных читателей, наших коллег и любителей балета за рубежом мы выпустили дайджест на английском языке как обзор российского балета за сезон 1993-94 годов.

Любители балета получили также возможность приобрести календари и открытки на 1994 и 1995 годы с изображением звезд балета и сцен из спектаклей. Это, так сказать, материализация нашей деятельности, то есть издательская продукция редакции. Но журнал живой организм — часть жизни балетной планеты. И его задача не только фиксация и отражение происходящего в балетном искусстве, оценка событий и фактов — журнал призван «освещать», а значит, быть участником и самих явлений в балете. Материалы, публиковавшиеся в журнале в прошлом году, наверное, показали Вам, что не все просто в нашем хореографическом искусстве.

Трудно подводить итоги года в нестабильное время, когда тяжелее всего приходится искусству. Не являющееся коммерчески доходным, оно — в определенном смысле «тяжелое бремя» рвущейся в сетях в разные стороны экономики. Особенно сложно положение дорогостоящих видов театра, к их числу принадлежит балетное искусство.

Лишь богатейшие традиции и стоическое сопротивление гибели представителей этого, с виду хрупкого, детища Терпсихоры сохраняют в России балет и другие виды сценической хореографии.

В прошлом году прошел ряд премьер в театрах России, поддерживается и текущий репертуар. Хочется низко поклониться тем, кто скромно и мужественно, в ежедневных трудах в балетных залах рождает чудо балета на сцене. Следует отметить и заметный интерес зрителей, вновь пришедших в театры страны.

Хореографические училища сделали свои выпуски и новые наборы. В появившихся в большем, чем раньше, числе новых платных, коммерческих школах балета начали заниматься способные дети. Очень важно, чтобы обучение здесь велось профессионалами: возможный дилетантизм может пагубно сказаться на будущем классического танца.

Прошло большое количество конкурсов. Многие молодые артисты и учащиеся старших классов училищ и школ сумели на престижных форумах показать себя, попробовать. Появилось значительное количество небольших экспериментальных коллективов. Их лидеры быстро завоевывают позиции как интересные творческие самобытные хореографы и исполнители.

Новые фестивали современного искусства заинтересовали зрителей, нашли своих почитателей в их среде.

Таким образом, можно констатировать многообразие в развитии нашего сценического хореографического искусства. По-прежнему волнения вызывают ансамбли народного танца. Основная форма проката этих коллективов — гастроль. Финансовые трудности, большие дорожные расходы в связи с измененными ценами, делают их неподвижными, приводят к численному сокращению составов и фактическому вымиранию. Вероятно, эта тема для серьезных размышлений государственных органов управления культурой, так как только государственная поддержка в областях

(см. стр. 2)

ЛАУРЕАТЫ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»

Редакционная коллегия журнала «Балет» приняла решение об учреждении ежегодных специальных призов, которые присуждаются по трем номинациям:

«ВОСХОДЯЩАЯ ЗВЕЗДА»

(молодому артисту, ярко заявившему о своей творческой неординарности в течение минувшего года).

«МАГ ТАНЦА»

(хореографу — за творческий поиск, оригинальное хореографическое мышление, за создание выдающихся произведений балетного искусства),

«РЫЦАРЬ БАЛЕТА»

(руководителю художественного коллектива — за умное, творческое руководство, за преданность балетному искусству).

Согласно условиям, лауреату журнала «Балет» вручается приз и почетный диплом, в одном из ближайших номеров журнала будет посвящен очерк.

Обладатели призов журнала «Балет» в 1994 году:

«ВОСХОДЯЩАЯ ЗВЕЗДА» — Ульяна ЛОПАТКИНА (Санкт-Петербург, Мариинский театр);

«МАГ ТАНЦА» — Борис ЭЙФМАН (Санкт-Петербург, Театр балета);

«РЫЦАРЬ БАЛЕТА» — Михаил АРНАПОЛЬСКИЙ (Пермь, Театр оперы и балета имени П. И. Чайковского), Вячеслав ГОРДЕЕВ (Москва, Театр «Русский балет»).

Редакционная коллегия, коллектив редакции журнала «Балет» поздравляют лауреатов и желают им дальнейших творческих успехов.

и республиках может решить вопросы об их дальнейшем существовании.

Наш журнал на протяжении года использовал имеющиеся у него возможности для поддержания и рекламы, освещения и профессионального анализа критиками и деятелями искусства происходящих в хореографии явлений.

Осознавая ответственность перед читателями сотрудниками редакции и редколлегии

старались на страницах журнала дать наиболее полную картину жизни искусств танца, используя самые разные формы профессиональной журналистики: рецензии, информацию, творческие портреты, круглые столы, интервью...

Мы благодарны читателям, поддерживающим нас своим доверием, теплыми письмами. Мы благодарны Комитету печати и его сотрудникам, при всех своих «пере-

стройках» верно сохранившим поддержку профессиональным изданиям, Министерству культуры не только за финансовую поддержку, но и за интерес к происходящему в журнале: его сотрудники бывают на редколлежиях журнала, устных выпусках и обсуждениях. Мы благодарны коммерческим фирмам за размещение реклам на страницах журнала, взаимно важных для нас.

Мы благодарны коллегам, балетным критикам, журналистам, предлагающим нам для публикации интересные творческие материалы.

Надеемся, что журнал занимает свое место в отечественном хореографическом искусстве, вместе с его деятелями, разделяя трудности, разделяя радости побед, поддерживая творчество и поиск его создателей.

Слово «приз» имеет общий корень со словом «признание». И работники журнала «Балет» со дня его основания ратовали именно за достойную оценку роли педагогов, готовивших победу лауреатов турниров артистов балета. Если просмотреть номера журнала, где публиковались материалы, посвященные балетным педагогам, и собрать эти статьи в одну книгу, то образуется достаточно солидный том.

Не сразу удалось журналистам убедить организаторов конкурсов предоставить журналу право вручить свой приз педагогу. Но, в конце концов, проблему удалось решить, и с 1990 года такой приз вручается. Впервые он был присужден в Джексо-не кубинскому педагогу Лауре Алонсо, которая подготовила к состязанию Хосе Мануэля Карренью, удостоенного «Гран при».

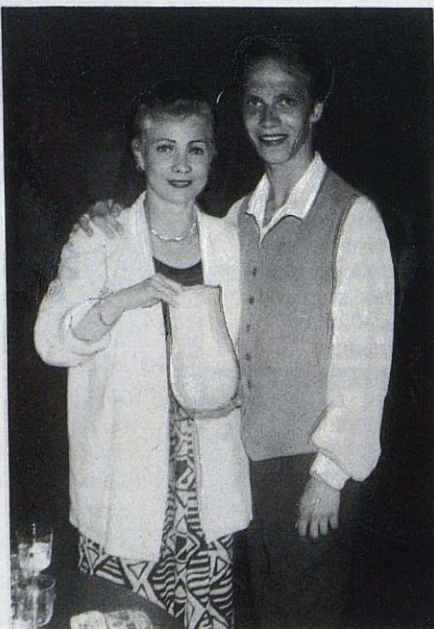
Наверное, тех, кто следит за конкурсными баталиями и может наблюдать рост исполнительского мастерства представителей разных школ, не удивит тот факт, что обладателями подобных призов стали мастера из Франции и Китая.

В России приза журнала «Балет» удостоены Габриэла Комлева из Санкт-Петербурга и москвичка Марина Кондратьева, и мы гордимся, что таким ярким артистам и педагогам вручен наш приз.

В 1994 году, весьма урожайной на балетные состязания, приз журнала «Балет» получили Маргарет Мерсие и Йонас Катакинас.

Маргарет Мерсие творчески связана со многими балетными труппами мира. С 1981 года она работает как педагог в Дании, ведя уроки в хореографическом училище и одновременно занимаясь с ведущими артистами Датского Королевского балета. Как главный педагог-репетитор она приглашалась также преподавать в школу Королевского балета в Лондоне и в Национальную балетную школу в Торонто.

ПРИЗЫ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»



Своего ученика Йохана Кобборга М. Мерсие сначала подготовила к телевизионному конкурсу молодых артистов в Хельсинки, где в 1991 году он завоевал бронзовую награду. Затем ее воспитанник получил Первый приз на конкурсе Эрика Брюна, проходившем в Торонто в 1993 году, и Гран при на конкурсе Рудольфа Нуреева, состоявшемся в Будапеште в 1994 году. И вот в Джексо-не — вновь успех. Йохан Кобборг летом 1994 года демонстрирует высокий уровень техники, тонкое понимание выразительных возможностей классической хореографии, артистизм, в чем, несомненно, немалая заслуга и его педагога Маргарет Мерсие.

В течение 1994 года она занималась с артистами Финского национального балета в Хельсинки и Норвежского Национального балета в Осло.

Педагогический опыт Йонаса Катакина-са невелик: он — ведущий солист Литовской оперы, начал работать с молодыми артистами не так давно, но уже добился ощутимых результатов. Йонас Катакинас подготовил к конкурсу «Арабеск» в Перми (лето 1994 года) Эгле Шпокайте, удостоенную золотой медали и приза Екатерины Максимовой и Владимира Васильева как лучший дуэт (она выступала вместе с Эдвардасом Смалаксом). На конкурсе «Майя» в Санкт-Петербурге подопечную Катакина-са вновь ждал успех — она получила серебряную медаль.

Маргарет Мерсие на конкурсе в Джексо-не и Йонас Катакинас в Санкт-Петербурге были удостоены призов журнала «Балет».

Призы журнала «Балет» любезно предоставлены ему ТОО «Глазурь» из Санкт-Петербурга и объединением «Гжель», за что коллектив редакции приносит им свою искреннюю благодарность.

Фото Д. Куликова

Маргарет МЕРСИЕ — обладательница приза журнала «Балет» и Йохан КОББОРГ, ее воспитанник, удостоенный на балетном конкурсе в Джексо-не «Гран при».



На первой
странице обложки:
выступают артистки
Государственного
театра танца «Гжель»
(художественный
руководитель
и главный
балетмейстер
В. Захаров).

На четвертой
странице обложки:
реклама

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

В НОМЕРЕ:

НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ НА СЦЕНЕ

- С. Рождественская.** «Гжель» — оживают творения народных умельцев 4
Э. Шумилова. Исполнены внутренней радости и света 6
Л. Нефедова. Не цвет цветет — хоровод плывет 7

ПРЕМЬЕРЫ

- Г. Иноземцева.** «Щелкунчик»: три московских спектакля 9
А. Максов. «Шехеразада» из «Минск-балета» 12

НАУЧНЫЕ КОНГРЕССЫ И КОНФЕРЕНЦИИ

... В Москве,

- Г. Оберцаухер-Шюллер.** Пластика тела и духовная жизнь человека 13
С. Козн. Айседора Дункан в Америке: тогда и теперь 15

... В Санкт-Петербурге.

- А. Свешникова.** Два года из десяти: Артур Сен-Леон в России 16

КНИГИ ДЛЯ ВАС 18

ИЗ БИБЛИОТЕКИ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»

- М. Журавченко.** «Свой путь». Из книги «Симон Вирсаладзе» 20

ЗВЕЗДЫ МИРОВОЙ СЦЕНЫ

- Мари-Клод Пьетрагалла:** «Базой современных хореографов является классика» 25

ЮБИЛЕИ

- Раиса Стручкова:** «Испытываю счастье отдачи» 29

ИСТОРИЯ: ИССЛЕДОВАНИЯ, ДОКУМЕНТЫ, ВОСПОМИНАНИЯ

- В. Красовская.** Будетляне: Нижинский — Хлебников балета 30
И. Орлов. Записки очевидца: московский балет моей юности 33

ИНФОРМ-БАЛЕТ СООБЩАЕТ 36

ИСКУССТВО РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

- А. Васильев.** Солистка Балета полковника де Базиля 45

ПАМЯТИ УШЕДШИХ 47

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
Г. С. УЛАНОВА
М. А. ЭСМАБАЕВ

Художник
Т. М. РАНКОВА

Художественный редактор
Е. И. КОЗЛЕНКОВА

Адрес редакции:
103050, Москва, К-50,
ул. Тверская, 22-6
Телефоны: 299-50-67, 299-64-78
Факс: 299-51-76

Сдано в набор 30.12.94 г.
Подписано в печать
31.01.95 г.
Формат 60x90 1/8
Бумага импортная
Печать офсет.
Усл. печ. л. 6,5
Усл. кр. -отт. 20,25
Уч. -изд. л. 8,24
Заказ 1663

АО «Типография
«Новости»



Этот сборник «Вариации из балетов русских хореографов» вы сможете приобрести в редакции журнала «Балет».

В прошлом номере журнала «Балет» был опубликован отчет о дискуссии, которая состоялась в редакции. Предметом обсуждения участников разговора стали проблемы жизни народного танца в театральном спектакле. Но, как справедливо отмечали выступавшие на заседании «Круглого стола», спектакль — отнюдь не единственная среда сценического бытия народного танца. В этом номере журнала редакция помещает материалы, рассказывающие о концертной деятельности профессиональных коллективов, цель творчества которых — пропаганда образцов народной хореографии.



Выступают артисты театра танца «Гжель».

Этот необычный коллектив — московский театр танца «Гжель» — родился в дни, когда праздновался знаменательный юбилей — 650-летие старинного русского промысла, изделия мастеров которого почитают и любят во всем мире. В честь этих творцов бело-голубой симфонии рукотворных чудес и дали артисты свои первые спектакли.

Основатель театра — народный артист России Владимир Захаров долгие годы вынашивал идею — средствами хореографии поведать людям о народных традициях, об уникальных русских умельцах, их поразительной выдумке, изобретательности, о самобытности и талантливости русского народа.

«ГЖЕЛЬ»: оживают творения народных умельцев

А возник этот замысел неслучайно — ведь родился и рос Владимир Михайлович в самом сердце России — нижегородском селе Мурзицы. С детства его окружала атмосфера национально самобытной среды с ее обрядами, песнями, частушками, озорными кадрилиями и величавыми хороводами. Все это явилось своеобразным «фундаментом души» будущего балетмейстера. Впоследствии В. Захаров, воспитанник Санкт-Петербургского института культуры, изучает русский фольклор, этнографию, постигает исполнительскую манеру плясунов различных местностей России. Окончив институт, Захаров работает в Волжском народном хоре, в Уральском народном хоре, осуществляет постановки в Ленинградском мюзик-холле, Государст-

венном ансамбле Северной Осетии «Алан», активно помогает как хореограф народным коллективам. Особая страница в биографии художника — его работа с легендарной певицей Александрой Прокошиной в народном коллективе «Искорка», что был создан в Кировской области. Постоянное общение и творческое содружество с большим мастером русской песни, постижение народной песни и танца там, где они рождаются и живут — в самой среде их естественного обитания, длительное сотрудничество с народными умельцами — исполнителями стали хореографом подлинной академией в познании русского фольклора.

Результатом всей этой многогранной деятельности стал сборник «Радуга русского танца», выпущенный в 1985 году издательством «Советская Россия».

И вот мечта В. Захарова осуществилась: создав театр танца «Гжель», он стал его художественным руководителем и главным балетмейстером.

Творческую программу своего детища он определил так: «Чистая красота созданных русскими умельцами промыслов — гжели, палеха, дымковской игрушки, хохломы, ростовской финифти, красносельской скани, матрешек (берестянных и деревянных) — давно привлекали меня как неиссякаемый источник творческих решений. И мне давно средствами хореографического искусства хотелось рассказать зрителю о том, как богата духовная жизнь русского народа, как велико его врожденное чувство прекрасного, его поразительная фантазия и выдумка — все то, что нашло выражение в произведениях замечательных умельцев. Поэтому главная цель нашего коллектива — раскрыть в образах танца богатство и многообразие российских промыслов».

И в первой концертной программе труппы «Здравствуйте, люди добрые», созданной В. Захаровым, обрели живой танцевальный образ темы, идеи, творения народных промыслов, люди которые трудятся здесь... Зрители тепло приняли и развернутые вокально-хореографические композиции «Сказочная Гжель», «Хохломская карусель», «Палех», и хореографические миниатюры «Федоскино», «Павло-Посадские узоры», «Вятская картинка»... Очередные премьеры труппы — развернутые сценические полотна «Ростовская финифть» и «Легенда о валдайском колокольчике».

В плясках, танцевальных картинах, зарисовках хореограф, обобщая жизненные явления, представляет зрителям творения рук русских умельцев, раскрывает полет их фантазии, утонченность поэтической души, богатейшую палитру чувств. Все это органично подводит к финалу концерта, заканчивающемуся большой вокально-хореографической картиной

«Птица тройка» — оптимистичным, жизнеутверждающим, поистине гоголевским символом духовного возрождения России.

Репертуар театра танца «Гжель», подготовленный В. Захаровым, помогает зрителю, присутствующему на концерте коллектива, совершить воображаемое путешествие по различным уголкам России, что помогают им сделать такие произведения, как Волжская и Камаринская плясовая, как Казачья картинка, как хореографические миниатюры «Я на горку шла», «Выйду ль я на реченьку», «Балалайка и гармонь», «У нашей Кати», «Свидание», «Зимняя фантазия», как хореографическая композиция «Виртуозы». Какое разнообразие настроений, человеческих отношений, переживаний несут они нам — мягкий лиризм, добрый юмор, благородная возвышенность души, чистота и глубина человеческих чувств...

Но хореограф стремился создать театр танца, но отнюдь не фольклорный коллектив. «У нас своя постановочная лексика, — отмечал он в одном из своих интервью, — свой характер интерпретации пластического материала. Наш театр — это единственная труппа, соединяющая в своем репертуаре хореографические сочинения таких полярных пластических сфер, как народный русский танец и современный танец».

У артистов «Гжели» — широкий исполнительский диапазон — они в совершенстве владеют стилем джазового танца, танца модерн, различными приемами эстрадной хореографии. Подготовленная ими программа «Мы вам дарим любовь» — яркое зрелище в добрых традициях мюзик-холла, с фейерверком блистательных комбинаций в современных ритмах, который выливается в торжество темпа, пластической выразительности, зажигательного темперамента...

В балетной труппе театра пятьдесят высокопрофессиональных артистов. Танцы, исполняемые ими, настолько эмоционально заразитель-

ны, что часто идут под дружные аплодисменты зрительного зала. Балетмейстеры-репетиторы и педагоги театра-танца — известные мастера — Г. Рогацая, О. Рябцева. В «Гжели» работает также оркестровая группа во главе с В. Петровым, солисты и артисты оригинального жанра. Прекрасные костюмы артистов выполняются по эскизам художников Н. Коквиной, Н. Мизикиной, Г. Белова, Г. Пименовой.

Коллектив пока не имеет своей собственной площадки. Он выступает в Кремлевском дворце, концертном зале «Россия», в Колонном зале Дома Союзов, на других разных сценах Москвы, в городах России (например, недавно — в Воронеже и Кирове). И везде — с успехом. Театр много гастролирует за рубежом: зрители Египта, Объединенных Арабских Эмиратов, Германии, Словении, Австрии, Греции, Италии, Израиля, Китая, Японии, Бразилии и других стран горячо аплодировали русским артистам. О театре танца «Гжель» снят художественный фильм «Звезды на море», в котором широко представлены концертные номера из двух его программ.

Генеральный спонсор театра — объединение «Гжель». Его генеральный директор В. М. Логинов с большим пониманием относится к творческим проблемам театра и старается помочь в решении всех вопросов его практической деятельности.

Сейчас Правительство Москвы и Комитет по культуре помогают творческому коллективу «Гжель» в строительстве своего камерного театра.

Хочется пожелать успеха творческому коллективу, вносящему свою лепту в сохранение и развитие национальной художественной культуры, и вслед за автором газеты «Халей-Таймс» восторженно воскликнуть: «Гжель» — это русское чудо, гармония духовной красоты и пластики тела...»

**СВЕТЛАНА
РОЖДЕСТВЕНСКАЯ**

*Продолжается подписка
на журнал «Балет».
Она производится
в почтовых отделениях России,
в агентстве «Книга-сервис»,
в редакции журнала.
Контактные телефоны:
(095)299 50 67
(редакция журнала «Балет»),
(095)129 29 09
(агентство «Книга-сервис»).*

Впервые я познакомилась с Татарским ансамблем песни и танца более двадцати лет назад, в апреле 1971 года. И уже тогда поняла, что этот коллектив идет своим путем: не коллекционирует в репертуаре дивертисментную пестроту, а верит мудрости, коллективной исторической памяти своего народа, чтит его праздники, обычаи, обряды, для которых характерна взаимосвязь слова, музыки и танца. Особенно запомнилось тогда оригинальное музыкально-хореографическое представление «На посиделках» («Заброшенный дом»), созданное драматургом Н. Исанбетом, постановщиком и балетмейстером Файзи Гаскаровым...

И как замечательно, что то любовное отношение к традиции народных праздников продолжается в творчестве Государственного ансамбля песни и танца Татарстана и сейчас — спустя два десятилетия!

«Праздники его не шумно-торжественны, а исполнены внутренней радости и света», — так писал Г. Тукай о праздниках своего народа. Таким по характеру праздником «исполненным внутренней радости и света» стало и выступление ансамбля в Москве.

Его программу составили несколько интересных музыкально-хореографических фрагментов («Праздник гуся», «Мой Сайдаш», «Восточный клуб», «Тюркский мир»), каждый из которых имел свою тему, а всех объединяло внимание и уважение к истокам национальной культуры.

Любимый народом «Праздник гуся» получил лирико-поэтическое сценическое претворение с разнообразным вокальным сопровождением... В девичьем хороводе возвращении с реки звучала волнообразного развития песенная мелодия; шуточная игра-диалог девушек и юношей носила частушечный характер; песня-рассказ о гусе подтверждалась его образной имитацией в мужском танцевальном соло.

Простодушен, несколько наивен в своей символике подбор пары по цвету гусиного пера в игровом песенном хороводе девушек и юношей. Красоту народного обычая по-своему здесь стилизует художник: голубые платья, белые платки и фартуки у девушек, согласуются

ИСПОЛНЕННЫ РАДОСТИ И СВЕТА...

*«Народ велик,
он могуч, он страстен,
он музыкален,
он писатель, он поэт...»*

ГАБДУЛЛА ТУКАЙ

с белыми рубахами и красными жилетами парней. Цветовая гамма костюмов тоже служит образу гуся...

Музыкально-хореографическая композиция «Мой Сайдаш» посвящена памяти Салиха Сайдашева, одного из родоначальников современной татарской музыкальной культуры. В ней не могла не проявиться некоторая стилистическая пестрота, как и в самом творчестве композитора, который одним из первых настойчиво искал органичного соединения пентатоники¹ с европейской мажорно-минорной гармонией. В композиции «Мой Сайдаш» использованы фрагменты музыкальных драм Сайдашева разных периодов и неравнозначных по художественным достоинствам. Так «Восточный танец», явно подражательный стилизованный «ориенталь», сочиненный Сайдашевым, и у хореографа получился неким безраздельным танцем, который исполняли хорошенькие полубнаженные девочки. Этот номер как-то совсем «выпал» из художественно-нравственной сути программы, в которой уже в следующей сцене из «Голубой шали» девушки привычно уголком платка прикрывали лицо, прячась от взглядов мужчин. Вместе с тем опозитивированный в музыке Сайдашева бальный Вальс, получил адекватное воплощение и в постановке и в исполнении. Мне показалось, что массовые сцены здесь грешили некоторой статичностью и фронтальностью. Но с точки зре-

ния музыкального исполнительства память Сайдашева была отмечена весьма достойно: очень слаженно пел хор, и мужское и женское соло были спеты светлыми, чистыми, сильными голосами...

Во втором отделении — композиция «Восточный клуб» — память и уважение к прошлому, когда на рубеже XIX и XX столетий в Казани создавались своеобразные центры татарской культуры — клубы творческой интеллигенции. Это так естественно и закономерно в условиях университетского города (первый, после Москвы, университет в России!)

Прекрасная идея — посвятить им свою композицию! Здесь и репертуар, и оформление, и манера исполнения иные, чем в первом отделении, более демократичном, пожалуй.

Как своеобразное вступление к клубному вечеру интеллигенции, начинается композицию скрипичное соло, затем Алия Туишева поет татарскую народную песню, в сопровождении женской и мужской группы хора. Звучание негромкое, какое-то даже осторожное, очень гармоничное... Достоинство и в красивых, элегантных костюмах мягкой цветовой гаммы (не пестрой!) — сочетание бежевого с коричневатым и чуть-чуть золотого шитья, что согласно и с манерой пения (не броской!), — такой как пишет Г. Тукай: «...Песни нашего народа требуют, чтобы пели их только чуть-чуть разомкнув губы. Такова их природа». Так пели и Алия Туишева, и Лена Бичирова в сопровождении двух баянистов. Певицы хорошо знают, что такое пиано!

С завидной непосредственностью танцует Валерий Кузнецов (миниатюра «Зятек»). Легко, словно сами собой, ноги выделывают замысловатые колнца. Исполнитель артистичен. Кажется, он импровизирует, но при этом не забывает выгодно подчеркнуть возможности своего героя, успеваает даже вынуть часы из кармана...

Завершает композицию развернутый хореографический номер «Троицкие вечера». Красиво гармонируют мех и серебро как богатая доминанта в костюмах, но особенно дорогого стоит достоинство осанки, стати, общения партнеров, когда у девушек только чуть-чуть «разговаривают» плечи...

Всемирному конгрессу тюрколо-

гов посвятил ансамбль свою вокально-хореографическую композицию «Тюркский мир» (сценарий и постановка, как и всех предыдущих частей представления, Лимы Устабаевой, хореография Р. Гариповой, Н. Ахметшина, С. Аблаева, музыкальный руководитель Р. Мустафин). Здесь представлено искусство татар казанских и крымских, православных татар, азербайджанцев, чувашей, узбеков, киргизов, хорезмийцев, турков... Композиция рождает мысль о плодотворности согласия народов Востока, взаимном интересе, уважении и взаимообогащении...

Трудно переоценить значение в творчестве ансамбля его музыкального руководителя Рустема Мустафина — опытный музыкант, чуткое дирижерское сердце ансамбля, Мустафин сам превосходный исполнитель-виртуоз на курае и гармошках. В ансамбле прекрасные солисты-певцы, инструментальная группа, интересные хоровой и танцевальные коллективы, где есть одаренные солисты, изобретательная хореография, органично претворяющая подлинно народный материал, умная режиссура, отличный художник.

Как показала программа Госу-

дарственного ансамбля песни и танца, сегодня для многих искусств, истинно прогрессивных художников характерна устремленность в глубь национальной истории, к глубинам народного искусства, где хранятся чистые, незамутненные источники, способные питать современную творческую мысль, ее движение к новым берегам современной культуры...

ЭМИЛИЯ ШУМИЛОВА

¹ Пентатоника — гамма из пяти звуков, без полутонов. Древнейшая ладовая особенность татарского народно-песенного творчества.

Среди них — ансамбль «Чебатуха». Образованный три года назад из числа выпускников Московского института культуры, он приобретает все большую известность. Коллектив уже успел создать несколько концертных программ, объездить почти всю европейскую часть России, побывать в ближнем и дальнем зарубежье, стать лауреатами нескольких международных конкурсов.

В ансамбле — восемь участников, включая художественного руководителя Светлану Рыбалченко, хормейстера Марину Старчакову и концертмейстера Рубена Аветисова. Объединяет их преданная любовь к русской песне и русской пляске, знание их не понаслышке, а от своих родителей, земляков, так как росли и впитывали красоту народного искусства в деревенской глубинке на юге России. А позже — вместе учились в институте, где оттачивала их профессиональное мастерство и формировала художественный вкус большой знаток фольклора Евгения Осиповна Засимова. Именно ей, по мнению молодых артистов, «Чебатуха» обязана своим рождением и здоровьем.

А в названии ансамбля, его участникам хотелось отобразить свой собственный веселый нрав, а также юмор и вечный оптимизм русского характера, отражение во всех жанрах нашего фольклора. Потому и вспомнилось им слово «чебатуха». Так когда-то в южнорусских деревнях называли круговую народную пляску, в которой игра, танец и песня слиты

НЕ ЦВЕТ ЦВЕТЕТ, ХОРОВОД ПЛЫВЕТ

Выступления фольклористов, будь то на сцене или на улице во время массовых гуляний, как правило, притягивают к себе живой интерес множества людей. Возможно, благодаря этому вниманию и держатся, стараясь всеми силами выжить, коллективы, связавшие судьбу с народным творчеством.

* * *

воедино. А потом барыней-чебатухой бойкие куряне стали величать бедовую молодницу, которая все успеваает — и по дому справится, и во дворе и в карагоде всех перепоеет и перетанцует:

*Чебатуха, чебатуха, хорошая баба,
Наварила кулешу, нажарила сала.
Сама села, понаела.
Деду юшки налила.*

Звучит коронная запевка «Чебатухи», зазывая к себе в круг весь честной народ. Песня переходит в пляску-хоровод. Мелькают ярко вышитые одежды, сверкают золотом ко-

кошники с «серьгами», ноги отбивают дробушки, а руки наигрывают на гармошке, на скрипке, жалейке, гуслях, балалайке, рожках, кувиклах, бубнах. А то и на ложках, рубелях, косах, глиняных горшках, как бывало в старину, когда музыкальными инструментами нередко становились самые привычные предметы русского быта.

Так что выступления ансамбля — не просто красочные зрелища. Они рассказывают нам о привычках и традициях наших предков, возвращают нам истоки национального искусства, возрождают забытое, как бы прокладывая мостик между прошлым и настоящим.

Сейчас мы вспоминаем, как праздновались Рождество, Масленица, Пасха... К каждому святочному торжеству «Чебатуха» готовит специальную программу: танцы, гадания типа «Растворю я квашеночку на донышке» или хороводы-колядки, среди которых «Что пришло-прикатило Свят Христово Рождество» или жизнерадостные пляски-игрица «У наших у ворот», «Ох, я думала-гадала», «А вот да кто дурень-нехорош», «Три дня молодца женили» и другие, сопровождающиеся шуточными песнями, частушками, или медленные хороводы, как например, «В поле ягода горела» с гаданиями на веночках.

Зажигательные карагоды обычно «стирают» всякие барьеры между артистами и теми, кто пришел на них поглядеть. Радостная полифония музыки и песен, внешняя незатейли-



Артисты фольклорного ансамбля «Чебатуха».

вость приплясываний вызывает желание у зрителей и самим пойти в круг. Их настроение угадывается, и желающие из зала приглашаются на сцену. А если праздничное действо происходит под открытым небом, то хороводная пляска становится массовой.

— В народных плясках нет ничего случайного, — рассказывает Светлана Рыбалченко. — К примеру, основной танцевальный шаг южнорусских карагодов «пересек» получается путем наложения одного ритма, отби-

ваемого ногами, на другой. А в итоге — виртуозные дробушки, в которых угадывается соревновательный перестук молотильных цепов или рубелей при стирке белья на речке, где один ровно бьет, а другой — мельчит, частит, торопится.

— Таким образом, — продолжает Светлана, — ноги как бы задают ритм, а руки молодых ведут мелодию.

Грациозными движениями кистей Рыбалченко показывает, как ловко они умеют «сеять муку», «прясь»,

«мотать», «белить», «тесто месить». Руки мужчин в танце более статичны. Карагодный кавалер широко их раскрывает, словно ловит кого-то, и как бы мимоходом норовит барышню за юбку ухватить.

Костюму придают в коллективе особое значение. Артисты считают, что воспроизвести подлинность народного представления, каковым и являются карагоды, возможно только в настоящих национальных одеждах, которые носили в те далекие времена. К счастью, в сундуках бережливых деревенских женщин еще кое-что сохранилось. И неутомимые фольклористы ежегодно отправляются в экспедиции, не только для того, чтобы записать новые песни-хороводы, но и поискать образцы подлинных национальных одежд. Удача им подвернулась прошлым летом. У белгородских бабушек они купили несколько уникальных женских нарядов, сшитых еще в минувшем веке.

Кажущаяся простота карагодов на самом деле требует от артистов большой щепетильности и тщательности в отработывании движений. Чтобы уметь на хорошем профессиональном уровне одновременно петь, танцевать, играть на музыкальных инструментах, нужна постоянная тренировка, что артисты и делают. Они репетируют пять дней в неделю по четыре часа, независимо от выступлений.

Но на усталость не жалуются. «Чебатуху» вдохновляет то, что людям нравятся их концерты, о чем свидетельствуют многочисленные приглашения на гастроли. Только возможности у «Чебатухи» ограниченные. Не хватает средств. Правда, есть у нее добрые покровители в лице руководителей Дома культуры «Родина» Н. Обуховой и Г. Астафьевой, которые приютили у себя ансамбль, и генерал-лейтенанта Н. Антошкина, не раз помогавшего ему в критические минуты.

Но все в коллективе понимают, что стабильную жизнь им обеспечит только государственная поддержка, в частности, внимание со стороны Министерства культуры Российской Федерации, на что «Чебатуха» не теряет надежды.

ЛЮДМИЛА НЕФЕДОВА

Г. ИНОЗЕМЦЕВА

«ЩЕЛКУНЧИК»: ТРИ МОСКОВСКИХ СПЕКТАКЛЯ

Сценическая биография балета П. Чайковского «Щелкунчик» началась, как известно, в 1892 году спектаклем, созданным Львом Ивановым на петербургской сцене. К сожалению, его жизнь была искусственно прервана в 1929 году Ф. Лопуховым, тогда возглавлявшим Мариинский балет, и до нас дошли лишь легенды. Одна из них — воспоминания о поистине чудесном хореографическом решении Л. Ивановым Вальса снежных хлопьев. Верный своему уникальному таланту пластически «видеть» симфонические аспекты музыкального решения, он, судя по свидетельствам очевидцев, понимал эту сцену как ключевую в балете, ощущал ее образно-символический смысл в драматургии балета гораздо шире и глубже, чем просто, как написал Ю. Слонимский, «эмоционально-иллюстративное воспроизведение метели».

Спектакль Ф. Лопухова, поставленный им вместо полотна Л. Иванова, прожил недолго и существенного воздействия на последующую судьбу партитуры Чайковского не оказал. Зато родившаяся в 1934 году в Ленинграде хореографическая версия В. Вайонена вот уже шестьдесят лет украшает афиши разных трупп в нашей стране и за рубежом.

Отвечая на запросы своего времени и следуя господствовавшей тогда эстетике хореографического спектакля, он трактует произведение в канонах балета-пьесы, где в достоверную событийную канву органично вплетены фантастические эпизоды рождественского сна реальной девочки Маши.

В Москве «Щелкунчик» появился — в голодном и холодном 1919-м. Его

поставил в Большом театре Александр Горский, которому в своей работе пришлось приравниваться к тогдашним материальным возможностям труппы. И тем не менее, свой замысел, вынашивавшийся им в течение нескольких лет, он постарался реализовать. Человек, бесконечно влюбленный в музыку Чайковского, он услышал (вернее — увидел) в его балете то, о чем позже написал Б. Асафьев, — симфонию о детстве, «вернее о том, когда детство на переломе». Неслучайно, главная женская роль была поручена пятнадцатилетней ученице Московской балетной школы Валентине Кудрявцевой. И все образно-хореографическое решение балета стало отображением мира юной души, где все еще зыбко, все в движении, где реальное переплетается с фантастическим — надежды, волнения, страхи, даже торжество победы над злыми силами.

Однако московский балет не продолжил и не развил традицию Горского, наоборот, Большой театр и Московское училище неоднократно обращались к произведению Вайонена. Лишь спустя почти пятьдесят лет она была возрождена и обогащена новыми открытиями Ю. Григоровича в его спектакле «Щелкунчик», где духовная жизнь маленькой Мари с ее неясными предчувствиями, светлыми грезами, верой, несмотря ни на что, в грядущее счастье обрела равноценное музыкальное пластическое воплощение.

В последнее время три известных московских коллектива — театр «Русский балет», театр «Кремлевский балет», Московский театр балета — показали свои версии творения Чайковского. Однако в каждом из них яв-

ственно просматриваются традиции сценического преломления сочинения, сформированные ленинградским спектаклем 1934 года, хотя все постановщики искали свою концепцию, свое понимание партитуры великого композитора. Они — о разном, это спектакли, что, думается, вполне естественно. Музыка Чайковского настолько многослойна, что любой балетмейстер слышит в ней наиболее близкое себе, своему пониманию человеческой психологии, своему складу мышления... Ключом к пониманию их решений становится фигура Дроссельмейера, его роль в действии. Он здесь — своего рода камертон, как бы настраивающий на определенный лад эмоциональную атмосферу спектакля, направляющий развитие его сюжета.

В. Гордеев в своей постановке «Щелкунчика» с артистами театра «Русский балет» в первом же эпизоде спектакля показывает нам Дроссельмейера, который собирается на елку к доктору Штальбауму и складывает в сундук игрушки — подарки для его детей. Таким образом, Гордеев сразу заявляет: Дроссельмейер — не зловецкий маг, не таинственный чародей, но добродушный сказочник, любимец детей. Таким он и остается на протяжении всего спектакля в трактовке В. Ахундова. Гордеевский Дроссельмейер — творец и дирижер всего происходящего на сцене, тех событий, которые он на елке в первом действии как бы «проигрывает» в кукольном варианте.

Сохранив лучшее из хореографических находок В. Вайонена, балетмейстер создает свою «симфонию о детстве», когда, если следовать словам уже упомянутого нами Б. Асафье-

ва, «словно раздвигаются стены детской и мысль-мечта героя и героини вырывается на свежий простор...» Гордеев рисует яркое, праздничное, проникнутое радостным ощущением рождественских торжеств сценическое полотно, в которое органично «вписываются» и традиционные танцевальные эпизоды, и собственные открытия балетмейстера в партитуре Чайковского, в частности, совершенно очаровательная миниатюра «Матушка Жигонь и поварята» (ее с увлечением и юмором исполняют А. Борисов, М. Ивата, Б. Удвал, К. Телятников).

Слушая музыку «Щелкунчика», каждый раз поражаешься, насколько масштабно мыслил ее гениальный автор. Что это — рождественская сказка-фэрия, философская притча или поэма о том неясном, полудетском чувстве, образ которого пригрезился девичьей душе в чудесную новогоднюю ночь?

Спектакль Гордеева, как нам показалось, ближе всего последнему жанру. Потому танец героев проникнут таким пронзительным ожиданием грядущего счастья, а характерная сюита второго акта воспринимается как воспоминание о тех игрушках, которые окружали девочку с детства и повзрослели вместе с ней. Потому и вихрь «розового вальса» видится нам образным отражением тех смятенно-радостных переживаний, из которого и вырастает потом драматургическое решение финального диалога Маши и Принца как зримо воплощения их мечты о счастье...

Подобное пластическое видение музыки нашло органичный отклик и в исполнительской трактовке. И М. Богданова в роли Мари,



и А. Рябов (Принц) выглядят действительно как герои поэмы — их чистый по линиям танец словно «выпеваётся» на одном дыхании, неся на себе отблеск светлых переживаний героев. И еще об одном персонаже хотелось бы сказать — о Щелкунчике-кукле. В. Гордеев, имея в качестве интерпретатора своего замысла такого виртуоза танца, как М. Ивата, сочинил для него партию — со сложными прыжками и вращениями, что позволило артисту «вылепить» интересный, неординарный сценический портрет.

Но вернемся к образу Дроссельмейера. В спектакле А. Петрова и театре «Кремлевский балет» он — молодой друг хозяев дома, и его роль поручена ведущему солисту труппы О. Корзенкову. Но Дроссельмейер у Петрова и Корзенкова — еще и фокусник, интригующий своими фокусами детей (думаем, что и зрителей тоже — недаром сценические превращения подготовлены под руководством известного иллюзиониста Игоря Кио). Но, как кажется, главная интрига спектакля — не

в этом. Уродец Щелкунчик не превращается в прекрасного юношу, Принцем становится сам Дроссельмейер. И все путешествие Мари в страну сказок — с ним, Дроссельмейером-принцем. Возможность такого сюжетного поворота мы заподозрили еще в начале первого действия, когда смотрели дуэт Мари и Дроссельмейера, который показался нам лирическим диалогом влюбленных.

Рождественские видения не исчезают — они обретают реальный облик: перед Мари в финале, как сказано в программке спектакля, — «чародей, подаривший ей сказочные новогодние грезы, человек, которого она полюбила». Таково понимание хореографом А. Петровым роли Дроссельмейера в балете Чайковского. Насколько оно правомерно? Наверное, рождественскую историю девочки Мари можно рассказать и так. Тем более, что спектакль радует и атмосферой праздничной суеты, и всевозможными чудесами, которые показывает Дроссельмейер, то зажигающий огни на елке

одним мановением руки, то пугающий детей исчезновением кукол из коробок, и эффектно поставленными развернутыми хореографическими картинами, в частности, «Вальсом снежинок»... Надо сказать, что и С. Романова (Мари), и О. Корзенков (Дроссельмейер), и другие участники спектакля исполняют свои роли с увлечением, которое невольно передается и нам, зрителям. Другое дело — насколько такие реально и точно расставленные сюжетные акценты в произведении соответствуют вашим представлениям о балете «Щелкунчик». Нам, например, показалось, что из спектакля ушла поэзия мечты, ожидания счастья поэзия грезы, пронизывающая музыку Чайковского, отчего чуда Дроссельмейера, все его волшебные фокусы воспринимаются просто как «ловкость рук» иллюзиониста. И весь спектакль обретает несколько иное — прозаическое — склонение.

Московский театр балета предлагает своим зрителям представление-феерию. Авторы постановки Н. Касаткина и В. Васильев, как

*Сцены из спектакля
«Щелкунчик»
Московского театра балета
В роли Мари —
Л. ВАСИЛЬЕВА,
Принца — А. ГОРБАЦЕВИЧ.*

Фото Д. Куликова

и всегда, демонстрируют режиссерскую изобретательность сценических положений, оригинальное видение пластического облика тех или иных персонажей, неожиданными сюжетными находками, обусловленными чутким вслушиванием в музыкальные откровения Чайковского.

Этот «Щелкунчик» вводит нас в несколько старомодный, наивный мир того времени, когда дети верили в существование легендарного города сладостей — Конфитюренбурга и мечтали попасть туда, а взрослые предавались нехитрым радостям — с увлечением участвовали в семейных маскарадах, играли в домашних представлениях... В русле такой концепции решаются балетмейстерами и образ Дроссельмейера (В. Трофимчук), который на елочном празднике показывается детям в обличье Щелкунчика. Это его карнавальное превращение обус-



Сцена из спектакля «Щелкунчик» театра «Русский балет». Мари — М. БОГДАНОВА.

Фото Л. Педенчук.

лавливает и все дальнейшие фантастические события спектакля. Оказывается, чудо рядом, его только надо понять и почувствовать. И уютный бюргерский дом с его незамысловатым бытом, где, кажется, все понятно и привычно, дом, где дети «вертятся» под ногами танцующих взрослых, где в чинном grosфатере первыми торжественно выступают дедушка и бабушка, где старшая сестра Луиза влюблен в своего жениха, словом, тот знакомый до мелочей дом, в воображении девочки Мари вдруг становится волшебным. Оживают старинные часы, маска-мышь из представления, разыгранного на елке, оборачивается многоголовым чудовищем, ведомым тонкой и острой, как змеиное жало, Мышильдой, а полет снежинок за окном видится вихревым вальсом прекрасных девушек, которые зовут и манят Мари... Это сопоставление откровенно бытовых эпизодов и фанта-

стического начала в хореографической драматургии спектакля и дает образную картину изменений, происходящих в душе девочки. Мир грез, рожденный ее фантазией, действительно выглядит красочной феерией-праздником прощания с детством и вступления в новую пору — пору юности. На наш взгляд, удача молодой балерины Е. Березиной, занятой в партии Мари, в том и заключается, что она сумела внутренне пережить и показать этот духовный перелом. Отсюда так естественны ее диалоги с Принцем — К. Осиным — красивым, мужественным, благородным, которого мы как бы видим глазами Мари. В других составах выступают Л. Васильева и О. Широких (Мари) и А. Горбачевич и И. Корнеев (Принц).

Три спектакля — три разных концепции, и в каждом свое видение свое понимание музыки великого композитора.



«ШЕХЕРАЗАДА» из «Минск-балет»

Балетный коллектив Государственного театра музыкальной комедии Республики Беларусь решил добиваться статуса труппы «Минск-балет». Кто был инициатором столь дерзкой идеи? Главный балетмейстер театра Н. Дьяченко, сумевшая увлечь ею и артистов. Они начали готовить это концертное отделение, куда отобрали шедевры классики и жемчужины современной хореографии. Для начала вечера подготовили знаменитый па де катр Пуни-Перро, возобновленный А. Долиным. Правда, о техническом совершенстве или абсолютной чистоте исполнительской формы говорить пока рано. Внешние, профессиональные данные артистов тоже не всегда полно соответствовали задачам образности. И все же специально приглашенный из Санкт-Петербурга К. Тер-Степановой удалось добиться от молодых Татьяны Ероховец (Люсиль Гран), Юлии Дятко (Карлотта Гризи), Дианы Лопковской (Фанни Черрито) и Оксаны Семенович (Мария Тальони) достойного в данном контексте уровня исполнения, включившего — что особенно ценно — и понимание стиля произведения.

Затем мы увидели монолог Мехменэ Бану из «Легенды о любви» А. Меликова — Ю. Григоровича, цыганский танец на музыку В. Желобинского в постановке К. Глозейзовского, па де де из балета «Арлекинада» Р. Дриго — Ф. Лопухова (по М. Петипа), танец саботьеров из «Тщетной предосторожности» Л. Герольда — О. Виноградова... Что сказать об исполнительствах?

В Мехменэ Бану Татьяна Сергейчик органично передавала трагическую напряженность. Нервная экс-

прессия была и в Цыганке Екатерины Веретенниковой. Технически уверенно и артистично выступили обязательные Юлия Дятко и Константин Кузнецов в дуэте из «Арлекинады». Сценически эффектный Игорь Ханцевич, у которого, думается, немалые резервы для творческого роста, исполнил миниатюру «Тореро», выразительно поставленную Н. Дьяченко на музыку из «Кармен-сюиты» Ж. Бизе — Р. Щедрина. Образы немного нескладных и задиристых деревенских парней, стремящихся перетанцевать друг друга создали Вадим Меляшкевич, Сергей Руклецов, Дмитрий Скачок и Константин Чушкин.

Второй частью балетного вечера стала премьера одноактного балета «Шехеразада». Музыкальной основой хореографии известной танцовщицы Большого театра России Ларисы Трёмбовельской послужила одноименная симфоническая сюита Н. А. Римского-Корсакова — произведение программное, написанное по мотивам арабских сказок «Тысячи и одной ночи». Московская гостья — также автор сценария.

Свой спектакль Трёмбовельская увидела как ориентальную хореографическую ретроспективу. В балете четыре части и каждую, следуя канонам балетной режиссуры, она начинает с пластической реплики Шехеразады.

Итак, исходя из программы сочинения Римского-Корсакова, Трёмбовельская вкладывает в уста Шехеразады красивую легенду о любви Синдбада и юной Царевны, о зловещих замыслах коварного Джина. Это позволяет постановщику развернуть перед зрителем красочную картину известного нам по сказкам

«Тысяча и одной ночи» легендарного Востока, демонстрируя яркое многообразие танцевальных форм: мужские соло Синдбада, вязь его дуэтов с Царевной, «змеиную» пластику танцев одалисок и самой Шехеразады... «Море», «Дворец», «Сад любви», «Восточный праздник» — эти динамично сменяющие друг друга эпизоды являют собой разноцветный восточный калейдоскоп, в пластических узорах которого весьма интересно показались многие участники спектакля.

Партию Шехеразады исполнила по-восточному гибкая Людмила Киселева. Образ хрупкой, недоступно-прекрасной Царевны создала грациозная и академичная Татьяна Ероховец. Царевна Юлии Дятко более непосредственная и эмоциональная. По не до конца понятным причинам за несколько дней до премьеры от участия в спектакле отказался Игорь Молчан, и тогда на партию Синдбада был приглашен Олег Корзенков — бывший солист Большого театра оперы и балета Республики Беларусь, ныне работающий в театре Кремлевского дворца. За три дня артист выучил хореографический текст весьма непростой роли. О. Корзенков, привыкший к огромному пространству московской сцены, с легкостью покрывал подмостки театра оперетты. Его героя отличали волевой напор и динамика движений.

Открытием спектакля стал Константин Кузнецов в партии Джина. Артист передал злое начало своего сумрачного персонажа, сумев быть выразительным в каждой позе, каждом жесте, взгляде.

Оформили спектакль москвичи. Эскизы костюмов создала Е. Дворкина.

И если наряды Шехеразады, Царевны и некоторых других персонажей были вполне традиционными, то в costume волн и тритонов, например, автору удалось выразить собственные взгляды за образность балетного костюма.

Сценографию спектакля выполнил Л. Солодовников. Его декорации удачно сочетают условность и реальность. А оформление сцены таинственного сада, который раскинулся под звездами, было встречено аплодисментами. Пожалуй, только вполне реальные фонарики, которые опускались с условно апплицированной падуги, а потом, при смене декорации, продолжали гореть уже не под сводами дворцового покоя, а «зависнув» над бушующим морем, вынуждали совершать некоторое насилие над фантазией.

На пресс-конференции, свидетельствующей об уважении к прессе и мудрости дирекции театра, дирижер А. Лапунов неоднократно подчеркнул героизм артистов оркестра, занятых в «Шехеразаде». Не совсем понятно, почему исполнение хорошей музыки профессиональными музыкантами на хороших инструментах (не так давно театр приобрел кое-какие из них за валюту) квалифицируется именно так. Бесспорно, наивно было бы требовать от театра с его не слишком многочисленным составом музыкантов звучания светлановского оркестра. Но хотя «Шехеразада» и стала ответственным экзаменом, следует сказать, что дирижер и оркестранты неплохо справились с задачей. Одно лишь пожелание волевому маэстро: за внимательностью к духу и букве партитур (и в концертном отделении тоже) не отрешаться от исполнительских аспектов хореографии.

...В МОСКВЕ

Пластика тела

И духовная жизнь человека

Доктор
ГУНХИЛЬД
ОБЕРЦАУХЕР-ШЮЛЛЕР
(Австрия):

Начало публикаций
в № 5 за 1994 год.

Перевод
М. ТАРАНЧЕВОЙ

*(Выступления Айседоры Дункан в Вене
и их влияние на развитие свободного танца)*

В Вене Айседора Дункан выступала в течение 1902—1904 годов несколько раз. Уже во время выступлений американская танцовщица формировала каноны, которые впоследствии имели огромное значение для развития свободного танца в Центральной Европе. Все, что мы сегодня связываем с аурой женского свободного танца — здесь я намеренно подчеркиваю: именно женского, поскольку утвердили это движение женщины — было установлено несравненной Айседорой Дункан. Эти нововведения являются эталонными и революционными и в каждом своем конкретном аспекте, и в целом. Они несут в себе и духовный «фундамент» ее творчества, и его внешнее выражение.

Дункан стала первым создателем и исполнителем моноспектаклей, тем самым установив эталонную «торговую марку» на свободный танец, первая начала выбирать для своих композиций так называемую чистую музыку, под ее влиянием формируя пластическую драматургию и подчиняя ей все другие аспекты сценического воплощения (такие, как освещение, костюмы, связующие эпизоды в хореографии). Еще одним нововведением Айседоры Дункан было создание драматургии концерта, которая охватывала бы целый вечер.¹ Даже на очень ранних стадиях своей карьеры Дункан посвящала целый вечер одному композитору или одной идее. Кро-

ме того, кажется, что она уже станцевала те серии соло, которые позднее стали известны как «циклы» — ряд драматургически связанных между собой композиций, раскрывающих одну определенную тему. Эти «циклы» стали образцом для представительниц свободного танцевального движения в Европе и Америке. Помимо всех этих нововведений нельзя пренебрегать другими важными открытиями Дункан: она была человеком, находившим не только новые сцены для танцев в концертных залах, но также делающим танец доступным для широкого зрителя. Так она завоевывала на свою сторону людей, из которых позже формировалось первое поколение европейских исполнителей свободного танца. Этот важный аспект истории свободного танца еще не получил должной оценки в трудах исследователей.

Борьба за новые сцены

С начала своей карьеры Айседора Дункан боролась за новые сцены для выступлений, а также за свое признание, как серьезной артистки. Уже в Лондоне, где она появилась перед началом нового века, ей пришлось сделать печальное открытие, что даже в городе, полном театров,

нет сцены для ее стиля танцевания — сольных выступлений как серьезной формы искусства. В Центральной Европе «серьезный» танец находил свое место только в больших оперных театрах. За их пределами, в варьете и мюзик-холлах — единственных местах, открытых новой форме искусства, правила бал примитивная развлекательность: здесь доминировали танцы «куртизанок» типа Мата Хари, Клео де Мероде, Сахарет, Прекрасной Отеро или пяти сестер Баррисон. Выступления на частных вечерах, в художественных клубах или кружках, где артистка знакомилась с богатыми и влиятельными людьми, помогли Дункан проложить дорогу к новым сценам не только для себя, но позднее и для других американских танцовщиков, а также для первых венских исполнителей подобного плана. Интерес других людей искусства (художников, поэтов, писателей и особенно музыкантов) к новым танцевальным формам открыли ей двери домов искусства («Künstlerhäuser») и концертных залов. В Вене Дункан довелось танцевать лишь в одном театре — «Карл-театре». Эти камерные концерты породили термин «Podiumstänzer». В течение последующих десятилетий термины «Podiumstanz» и «Podiumstänzer» использовались для характеристики танца и танцовщиков — представителей свободного танцевального движения в Центральной Европе. Этот термин служил сино-

нимом другого понятия — «Ausdrucks tänzer»). Попытки Дункан выступать на «серьезной» сцене и реакция на эти попытки могут быть проиллюстрированы следующим примером. В январе 1903 году берлинский агент Жюль Сакс узнавал о возможности гостевых выступлений Айседоры Дункан в Венской хофопер. Густав Малер, директор театра, категорически отказал. В феврале им-прессарио Дункан Александр Грош сделал еще одну попытку. В своем прошении он писал, что Дункан уже выступала на оперных сценах Будапешта и Берлина, а также в художественных кружках Флоренции, Вены, Мюнхена и обрела репутацию серьезной артистки. Александр Грош утверждал, что ее выступление производят облагораживающее действие на зрителей и вызывают у них удовольствие, подчеркивал, что она уже выступала перед императором в Bad Ischl². Дункан хотела арендовать весь театр и предлагала 40% своей выручки. Согласно сохранившимся записям, это предложение не было рассмотрено; причины не объяснялись³.

Новые аудитории — новая эстетика

Постепенно завоевав новые сцены для своих концертов, Дункан начала завоевывать новых зрителей. Скоро ей пришлось обнаружить, что энтузиазм людей искусства, поддерживающих ее, быстро угасал. Только на короткое время они на исходе века находили вдохновение в образе «танца», тесно связанного с образом «новой женщины». И то и другое олицетворяла собой Дункан⁴. Показательная в этом плане статья «Танцующий столб» Эдуарда Петцла из «Neues Wiener Tageblatt», который так описывает вечер танца в «Карл-театре» в 1904 году: «Синева греческого неба, обещанная умно продвигаемой рекламой, материализовалась... Никто не хочет признать, что, в общем, все это довольно скучно, один человек советует другому обязательно пойти и посмотреть только потому, что всегда приятно иметь друзей, разделяющих предложения нового танцевального искусства... Без «лейтмотива» голых ног Айседоры, вероятно, усыпила бы всех. И, более того, претенциозные комментарии вызвали гнев публики. Ее раздражал пробудившийся в артистке дух сопротивления против развязанного лицемерным обществом терроризма»⁵.

Но были и иные мнения. Незвестный обозреватель высказывает совершенно другую точку зрения о программе и зрителях того же самого вечера, о котором пишет Э. Петцл, что дает нам информацию о новой публике, к которой он, кажется, принадлежит сам. Он считает танец Дункан «выше всех инстинктов мюзик-холла» и чувствует «удовлетворение от победы чистого и здорового чувства над похотливыми взглядами»⁶.

В своей книге «Современный танец», вышедшей в 1910 году, Эрнст Шур⁷ характеризует искусство Дункан, как «физическое выражение тела и духовное открытие души...» и продолжает, «как будто духовность направляет тело, придавая реальность душе». Ее танец привлекал разных зрителей, и Шур дает великолепное, хотя и с отрицательными намерениями, описание этого процесса изменений.

В следующей главе, называемой «Эпигоны», Шур критически исследует вопрос о последователях Дункан и указывает на явления, характеризующие дальнейшее развитие этого движения. Терминами, наиболее относящимися к нам, являются «буржуазная культура» и «выход в свет молодых светских леди».

В концертных залах, в которых приходилось выступать Дункан и другим свободным танцовщикам, артисты обретали восторженных зрителей в лице молодых девушек из состоятельных буржуазных семей. Только достаточно короткое время они оставались просто зрителями, а вскоре захотели испытать себя в качестве исполнителей. И постепенно, в первые десятилетия XX века, ритмическая гимнастика стала так же важна для воспитания молодых светских женщин, как уроки игры на фортепиано в XIX веке.

Суммируя изложенное выше, можно сказать, что Айседора Дункан, ставшая инициатором свободного танцевального движения, всей своей деятельностью подготовила расцвет центрально-европейской школы свободного танца, что вытекает из следующих положений:

- Айседора Дункан вместе с другими американками (например, Рут Сен-Дени и Мод Аллен, также начинавших свою артистическую карьеру в Вене и Берлине) завоевали новые сцены для своих выступлений;
- Дункан совершила революцию в сценической интерпретации танца;
- она разработала новые танцевальные темы;
- Дункан помогла утвердиться

- свободному танцу как особой форме искусства наряду с другими формами искусства;
- она сыграла решающую роль в эмансипации женщин;
- она привлекла новых зрителей, из которых сформировалось первое поколение европейских свободных танцовщиков.

Ставя Айседору Дункан в один ряд с выдающимися революционерками танца, Линкольн Кирштейн заявляет: «Все в современном танце происходит от (нее)»⁸.

* * *

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Список произведений, исполняемых Дункан на концертах, в явном виде не существует. Чтобы облегчить предстоящие усилия исследователей одна из программ может быть определена следующим образом: 21—28 марта 1902 года Дункан в первом отделении танцевала следующие сочинения — «Весна» (венецианская музыка XVI века), «Мюзетта» (музыка Франсуа Куперена), «Менуэт» (музыка Луиджи Боккерини), «Ангел и скрипка» (музыка Чезаре Негри), «Бурре» (музыка Иоганна Себастьяна Баха), «Пан и Эхо» (музыка Винченцо Феррари), во втором отделении — три отрывка из оперы «Орфей» Кристофора Виллибальда Глюка — «Lamento», «Елисейские поля», «Встреча Орфея и Эвридики», «Бахус и Ариадну» (музыка Джованни Пикки). Дирижер — Зигмунд Бахрих. Дункан также исполняла миниатюры «Девушка и Смерть» (без музыки), «Нарцисс» (музыка Этельберта Невина). В других концертах она показывала танцы на музыку Фредерика Шопена.
- 2 Это событие произошло 18 апреля 1902 года. В промежутке между комедией и опереттой Дункан выступила с лекцией: «Танец — религия души».
- 3 Vgl. dazu: Ruth Matzinger: Die Geschichte des Ballets die Wiener Hofoper. 1869—1918. Diss Wien, 1982, S. 260
- 4 Маленькая поэма, появившаяся в Берлине вместе с карикатурой, показывающей позицию обычного обозревателя (мужчины): «О, Айседора, ты должна знать; я страстно хочу быть твоим фортепиано, я страстно хочу быть твоей мягкой подушкой, твоим платком, твоей промокашкой, твоей подвязкой, навсегда вокруг твоей ноги, но не твоими рогами, никогда! Ты хочешь знать, почему? Потому, что я пугаю глаза публики!»
- 5 Neues Wiener Tageblatt, 10 января 1904 года.
- 6 Neue Freie Presse, 8 января 1904 г.
- 7 Эрнст Шур. Современный танец, Мюнхен, 1910, стр. 35.
- 8 Линкольн Кирштейн. Танец: Краткая история классического театрального танца, Нью Йорк, 1935, стр. 264.

Американский поэт Харт Крейн, делая своими восторженными впечатлениями от танцев Айседоры Дункан на музыку П. Чайковского, 12 декабря 1922 года писал об этом своему другу: «Нет слов, чтобы описать, насколько это было великолепно, а также насколько грустно видеть тот грубый и небрежный прием, который ей здесь оказали. Это было подобно жизненной волне, огненной буре, которая пронеслась над головами девяти тысяч зрителей, не вызвав у них никакой реакции, кроме молчания и сводящего с ума свиста. После первого движения «Патетической» она подошла к передней части сцены, ее руки были протянуты. Тишина — ужасная тишина. Я начал неистово аплодировать, пока она не скрылась за занавесом. Хотя бы один тихий звук должен исходить от всех этих зрителей. Она продолжала выступление с крайним безразличием к публике и такой интенсивностью жестов и пластической грацией, какую я никогда не видел, хотя музыка время от времени тонула в шумах из зала...»

Среди толп, которые заполняли театры, чтобы увидеть Айседору Дункан, только некоторые из американских зрителей разделяли точку зрения Крейна: во время ее предыдущих гастролей (1909, 1911, 1917) реакция публики отличалась неприятием ее искусства. А в 1922 году после того, как она открыла свою школу в Москве и вышла замуж за русского поэта Сергея Есенина, зрительская реакция на ее выступления стала еще хуже. Выражение Билли Санди «эта большевистская шлюшка» достаточно точно характеризует отношение американцев к творчеству артистки. В большой степени определяли такое неприятие политические пристрастия, но — добавим — неблагоприятным для нее был и культурный климат в стране.

И вот Айседора, одетая в простую тунику, танцевала одна, босиком и — о, ужас! — с голыми ногами. Это шокировало. Немногие могли оценить простые движения ее танца перед простым занавесом — ведь она не играла никаких ролей, а оставалась сама собой, и, как писала критик Мэри Фэнтон Робертс, заставляла наш дух идти «обратно к самому утру мира, когда величие души находило прямое выражение в красоте тела...» Понять ее искусство большая часть американской аудитории в те годы не могла. В Бостоне, например, полиция запретила ее выступления.

Депрессия 30-х годов («вымостила дорогу» к постижению более серьезных театральных форм. Марта Грэхем

СЕЛМА
ДЖИН
КОЭН
(Соединенные
Штаты
Америки):

«Айседора Дункан в Америке — тогда и теперь»

и Дорис Хамфри показывали новым зрителям красоту выразительного танца. Они создавали свои постановки на диссонирующую музыку композиторов-экспериментаторов; костюмы и декорации отличались предельной простотой (частично, кстати, по экономическим причинам). Время сказок прошло. Грэхем так объясняла перемену: «Сегодня жизнь — нервная, резкая, зигзагообразная. Именно к этому я стремлюсь и в своих танцах».

Танец модерн не сразу обрел признание. Многие люди ходили в театр для того, чтобы убежать от серой унылой жизни, поэтому они требовали сказок. Но хореографы упорствовали... И время перемен в сознании американского зрителя пришло. Но появился ли новая проблема — не сочтет ли он танцы Айседоры слишком простыми и скучными? Сможет ли ее подлинная хореография воздействовать на новую публику. И еще — кто помнит композиции Дункан? Айседора преподавала в России. Некоторые ее ученики выступали и преподавали в Америке. И, несмотря на их стремление сохранить ее наследие, мы можем гадать, действительно ли они исполняли ее танцы точно так же, как она сама. И, кстати, исполняла ли сама артистка каждый раз одни и те же движения и па, когда танцевала, или импровизировала?

Сейчас ученики учеников Дункан выступают с концертами танцев Дункан. Реакция на выступления Лори Беллава; Гемз де Лапп и Аннабелл Гэмсон была несколько различной, хотя и не настолько, как отмечал Харт Крейн. Среди характеристик мы находим следующие: «страстные и подлинные», «приковывающие внимание», «простота и кажущаяся наивность», «вечер священных текстов и мертвых языков». Сегодняшняя публика, привыкшая видеть большое разнообразие танцевальных стилей, вряд ли будет шокирована еще одним экстраординарным выступлением. Но в таком случае действительно ли она видит танцы Айседоры Дункан?

Когда сегодня смотришь видеозаписи этих восстановленных танцев, начинаешь удивляться, так как не только па каждого конкретного танца различны, но и диапазон стилей весьма значителен. Джулия Лейвен, учив-

шаяся вместе с Ирмой Дункан, заметила как-то, что подход учеников должен состоять в том, чтобы запомнить танец, но при этом стремиться к тому, чтобы каждое представление казалось спонтанным. Ученик хочет ухватить, утверждает Аннабелл Гэмсон, размах и динамику движения. В танцах Айседоры, предполагает она, содержатся простые «звучащие» качества, которых нам, в основном, сегодня не хватает. Здесь имеют значения не па, а скорее его материя, качество, сущность.

Еще вопросы. Насколько далеко должен заходить танцовщик, чтобы удовлетворить вкусы современного зрителя? Что может быть изменено? Что существенно?

Существующие видеозаписи хореографии Дункан дают нам возможность взглянуть на танцы Айседоры с разных точек зрения. Аннабелл Гэмсон танцует Вальсы Брамса так, как она научилась этому у Лейвен — или, по крайней мере, она научилась у Лейвен их размаху и динамике. С другой стороны автор «Пяти вальсов Брамса в стиле Айседоры Дункан» Фредерик Аштон видел Айседору один раз, когда ему было 16 лет. Через несколько лет он говорил, что он был совершенно очарован огромной грацией и силой ее танца. Он не претендует на представление подлинного танца Дункан, это всего лишь «в стиле» того, что он запомнил. Тем не менее, один обозреватель, видевший Дункан в начале 20-х годов, сказал о хореографии Аштона: «Это было совсем, как тогда».

Еще вопросы: Где подлинность танца Айседоры Дункан? Заключена ли она в оригинальных па или размахе и динамике движения? Или она продолжает изменяться применительно к новым танцовщикам и новым зрителям? Как нам донести видение артистки до будущих поколений?

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. **Вырезки.** «Танцевальная коллекция», публичная библиотека Нью-Йорка.
2. **Ирма Дункан.** «Дункан-танцовщица», 1966.
3. **Айседора Дункан.** «Моя жизнь», 1928.
4. **Аллан Росс Макдугалл** «Айседора: революционер в искусстве и в любви». 1960.
5. **Поль Пажетт,** редактор «Записки о танце Карла фон Вечтена» 1974.
6. **Давид Воган.** «Фредерик Аштон и его балеты», 1977.
7. **Брэм Вебер,** редактор, «Письма Харта Крейна», 1952.

...В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

АЛИСА СВЕШНИКОВА

Два года из десяти: Артур Сен-Леон в России.

(По материалам Российского государственного исторического архива)

Как известно, Артур Сен-Леон проработал в России десять сезонов. В фонде дирекции Императорских театров Российского государственного исторического архива (РГИА) сохранилось множество документов, в которых прямо или косвенно отражена служба французского хореографа. Извлеченная из этих источников информация позволяет представить своеобразную летопись его жизни и творчества за этот период. В сегодняшнем докладе мы произвольно выбрали два года. На наш взгляд, они характеризуют разные аспекты службы Сен-Леона.

Мы вовсе не претендуем на анализ творчества балетмейстера. Задача наша скромна — составить хронограф на основании разнообразных бумаг, хранящихся в фонде дирекции Императорских театров.

Значительное количество документов написано на французском языке. Цитируем их по-русски в переводе А. Хамзиной, Ф. Шатри и автора.

В августе 1865 года А. Сен-Леон вернулся из очередного отпуска. Начинался седьмой год его работы в России.

За шесть лет службы отношения с дирекцией складывались не однозначно. С одной стороны хореографа ценили: в 1864 году он был награжден золотой медалью на ленте Святого Станислава. Правда, артисту пришлось предварительно похлопотать по этому поводу: Сен-Леон считал, что имеет на это право, ведь им уже было поставлено на русской сцене более четырнадцати балетов. Но с другой стороны не давала забывать о себе кабала контракта, заключенного с дирекцией Императорских театров. На плечах балетмейстера лежала уйма обязанностей. Он должен был «поставлять в Санкт-Петербург или Москву все старые и новые балеты как своего сочинения, так и других, дивертисменты, (...) когда потребуется играть роли и танцевать в сказанных пьесах. Танцевать и играть на скрипке в балетах своего сочинения»¹. При этом балетмейстер становился в буквальном смысле рабом дирекции: в его обязанности входило «посвящать все свои дарования и способности ко благу и пользе дирекции, и играть данные ему роли в дни и часы, по назначению Дирекции, как при Высочайшем Дворе, так и на городских Театрах, где будет приказано, даже на двух Театрах в день, буде сие окажется нужным (...), и вообще (...) повиноваться всем постановлениям Дирекции, как ныне существующим, так и впредь установиться могущим»².

Кроме того, Сен-Леону, должно быть, обидной казалась и ставка. Первые два сезона он получал 6 тыс. руб. серебром в год — на 4 тыс. меньше своего предшественника Жюля Перро. Когда же, приняв «во внимание талант и успешную постановку новых балетов»³, Сен-Леону решено было повысить жалование, то оно составило всего 7 тыс. 500 руб. серебром, и директор Императорских театров мог с удовлетворением написать в рапорте министру двора, что по сравнению со ставкой Перро, в пользу дирекции «оказывался остаток в 2 500»⁴. На Сен-Леоне сэкономили.

Однако, несмотря ни на что, он не бросил службу в России. Было, наверное, нечто, что привязывало хореографа



Артур СЕН-ЛЕОН.

к ней. Можно предположить, что высокий уровень балетной труппы и средства, отпускаемые на постановку спектаклей, создавали профессиональный интерес для французского артиста.

Итак, Сен-Леон вступал в свой седьмой сезон, который должен был продлиться до Великого Поста 1866 года. Ему предстояло, как обычно, совмещать работу в двух театрах — Петербургском

и Московском, а это было вовсе не так просто, как могло показаться на первый взгляд. Нередко балетмейстера отправляли в Москву, но не успевал он там начать ставить, как тут же выяснялось, что его присутствие необходимо в столице.

Так случилось и на этот раз. 15 ноября 1865 года управляющий московскими театрами в рапорте директору Императорских театров просил прислать в Москву Сен-Леона для постановки танцев в опере-балете «Влюбленная баядерка», а также «двух небольших одноактных балетов для бенефисов Г-ж Гранцово и Собоцанской»⁵. Присутствие в Москве балетмейстера ему представлялось необходимым, поскольку без Сен-Леона, как он писал, «решительно некому было поставить танцы»⁶. Хореографа посылают в Москву, однако не проходит и пяти дней, как вслед за ним из Петербурга летит предписание директора графа Борха, извещающее о «надобности в балетмейстере для Спб-х театров»⁷. Управляющему московскими театрами ничего не оставалось, как подчиниться: «Принимая в соображение, что в настоящее время при Московских Театрах нет никого, кто бы мог заниматься постановкою танцев (...), я имею честь просить Ваше Сиятельство, буде Г. Сен-Леону не возможно оставаться в Москве, командировать вместо него другого балетмейстера по Вашему Благоусмотрению»⁸. Однако, по всей вероятности, в столице «другого» не находят, хотя в Петербурге в штате состоял еще один балетмейстер — М. Петипа. Как бы то ни было, Сен-Леону пришлось вернуться в столицу. Может, тогда и возник замысел выписать из-за границы третьего балетмейстера. Не исключено, что инициатором этой идеи был сам Сен-Леон, уставший разрываться между двумя театрами. Пока же ему предстояло возобновить «Пакеретту», «Теолинду» и сочинить танцы в «Африканке». Выполнив

всю эту работу, Сен-Леон к февралю, согласно контракту, был уже свободен, и в середине месяца покидает Россию, чтобы продолжить работу в Grand Opéra, где он также состоял на службе в качестве главного балетмейстера. Помимо этого, в летние месяцы ему предстояло, выкраивая время и силы, ставить и в других парижских театрах. Так, уже 19 февраля в Итальянском театре увидел свет одноактный дивертисмент «Элементы» на музыку Ц. Пуни. А через месяц, 19 марта, на суд зрителей там же предстала «Валахская невеста».

Между тем, в Петербурге не переставали «скрипеть колеса» неповоротливой «бюрократической машины». Бумага за бумагой — вверх, а потом вниз по служебной лестнице ползло прошение о награждении Сен-Леона, пока, наконец, 27 марта ему не была «всемилошвейше пожалована»⁹ золотая медаль с надписью «За усердие» на ленте Святой Анны, о чем балетмейстеру поспешили сообщить в Париж.

Быть может, вдали от Петербурга дирекция Императорских театров представлялась Сен-Леону чем-то близким и дружественным. Во всяком случае он счел возможным в одном из писем на имя директора театров графа Борха, в не очень официальном (насколько позволяли правила субординации) тоне, поделиться своими переживаниями по поводу происходящего в театральной и общественной жизни Парижа. В частности, он сообщил, что Орера провозгласили вне ведения Императорского дома, что в связи с этим финансирование новых выборов директора театра, видимо, возьмут на себя городские власти, что оркестранты Grand Opéra потребовали и получили повышение зарплат, но оно их не удовлетворило, что публика в театре устроила грандиозный скандал и исполнила «Марсельезу»¹⁰. Описывая ситуацию в Орера, Сен-Леон не упустил случая сообщить «работодателю» о своих новых, с успехом прошедших постановках — танцах в опере В. Моцарта «Дон Жуан» («Ballet des roses») и одноактном балете «Валахская невеста». «Новое представление «Дон Жуана», — писал хореограф, — имело огромный эффект. Декорации, постановка создают великолепный ансамбль. Дивертисмент, который я должен был сделать, выискивая сам музыку среди симфонических произведений мастера, в музыкальном и хореографическом отношении имел единственный успех»¹¹. Вместе с тем, Сен-Леон сообщает о работе над новым спектаклем из двух актов и четырех картин, который должен будет выйти в июне, если только из-за «комбинаций администрации»¹² что-нибудь не изменится. О каком балете идет речь, можно только гадать. По неизвестным причинам ни в июне, ни в июле, ни даже в августе премьера не состоялась. Только 12 ноября появилась новая постановка Сен-Леона — «Ручей» на музыку Л. Делиба. Однако это был спектакль в трех действиях. Так что: либо к ноябрю изменился первоначальный замысел хореографа, либо речь шла о совсем иной его работе.

Переписка с графом Борхом была оживленной. В одной из своих корреспонденций Сен-Леон предложил кандидатуру третьего балетмейстера — Теодора Герино, который с 1834 по 1845 годы уже работал в России, по преимуществу, как танцовщик, но при необходимости и как постановщик. На просьбу

Сен-Леона дирекция ответила отказом. «Имея в виду его преклонный возраст», она сочла условия Герино слишком высокими и попросила Сен-Леона «найти другого балетмейстера, который будет согласен приезжать в Москву на более скромных условиях»¹³.

К концу лета отношения между Сен-Леоном и петербургским начальством несколько обострились. Снова две дирекции пытались «поделить» его между собой, но теперь одновременно балетмейстер оказался нужным театрам российской и французской столицы.

1 августа 1866 года вместо ожидаемого по условиям контракта Сен-Леона, в Петербург пришло письмо Э. Перрена с просьбой об «услуге», которой глава Орера «придавал большее значение»¹⁴. А именно: в связи с постановкой нового балета Перрену было необходимо присутствие в Париже Сен-Леона до 23 сентября. (Возможно, речь идет о постановке «Ручья». Напомню, что он появился на сцене в ноябре.) На изысканно-вежливо изложенную просьбу Перрена министр императорского двора граф Адлерберг ответил отказом в не менее вежливой, но безапелляционной форме. Свое решение он мотивировал тем, что в России тоже «все готово для постановки нового балета» и что опоздание балетмейстера «нанесло бы вред Дирекции»¹⁵. Вероятно, из-за суровой кабалы контракта, заключенного с Императорскими театрами, последнее слово в этом споре осталось за Петербургом.

Сен-Леону пришлось вернуться, не только бросив работу в Париже, но и заплатив штраф в 740 р. «за просрочку отпуска»¹⁶. Однако тотчас по приезде отправиться в Москву для переноса уже поставленного в Петербурге «Конька-Горбунка» хореографу не удалось. Он слег в постель «с простудною сыпью на всем теле и с сильной лихорадкой»¹⁷, как отмечалось в докладной записке врача французского консульства в Петербурге Бутена. Так что московской публике, чтобы увидеть давно обещанный, шумевший в столице спектакль, пришлось ждать до 1 декабря.

Недовольство хореографа отношением к нему дирекции Императорских театров росло. Еще раньше он неоднократно подавал прошения об изменении условий контракта, но неизменно получал отказ и был вынужден «соглашаться на возобновление контракта на прежнем основании»¹⁸. В конце концов это недовольство вылилось в почти гневное, конечно, с соблюдением этикета, письмо. Поводом для него послужил отказ на просьбу получить бенефис, который ему полагался еще в прошлом сезоне. «Как, когда я более, чем когда бы то ни было, давал подтверждения исключительной работы, Дирекция лишает меня законного права, подтвержденного контрактом. Быть может, я игрушка в ее руках? В прошлом году я принес в жертву все свои интересы, чтобы осуществить постановку с артистами С.Петербурга и Москвы. Дирекция Императорских театров так хорошо поняла это, что даже не смогла назначить точный день моего бенефиса»¹⁹ — восклицал балетмейстер в письме графу Борху от 24 ноября 1866 года. Дирекции пришлось признать справедливость его требования: ему, хотя и не дали бенефиса, но выплатили денежную компенсацию. Когда же балетмейстер подал прошение о возобновлении контракта на следующий сезон

и поставил ряд новых условий, Борх вновь счел необходимым в рапорте министру написать: «Находя условия сии высокими, долгом считаю представить оныя (...) на благорасмотрение Вашего Сиятельства, к сему нужным считаю присовокупить, что, как мне известно, кроме Сен-Леона, другого опытного балетмейстера и заграницу в настоящее время не имеется»²⁰. Интересно, что имя Петипа в этом контексте снова не возникает.

Самым творчески напряженным в восьмом сезоне для Сен-Леона, вероятно, оказался ноябрь. Именно в этом месяце вышли три его постановки — первое действие балета «Золотая рыбка» (полностью спектакль был показан почти через год — 29 сентября 1867 года), «Валахская невеста», и на сцене Орера в Париже «Ручей», над которым он работал минувшим летом.

За исключением «Валахской невесты» (ее представление состоялось в марте 1866 года в Итальянском театре), спектакли увидели свет ramпы впервые. Их появлению предшествовала длинная подготовительная работа.

В Императорских театрах было принято делать оформление к спектаклю задолго до того, как начинались его репетиции. Поэтому от постановщика требовали сметы костюмов и декораций. Это создавало дополнительные сложности, ведь для балетмейстера будущее произведение вырисовывалось пока еще только в самых общих контурах. Сен-Леон попытался найти компромисс. И в апреле 1866 года завязалась переписка между ним и директором театров. Граф Борх просил Сен-Леона представить эскизы костюмов для предстоящей постановки «Золотой рыбки». А балетмейстер, сначала мягко, потом все тверже, насколько позволяла этика обращения с вышестоящим лицом, старался убедить директора в невыполнимости его требования до тех пор, пока не будет готов спектакль. «Тот же вопрос, — пишет балетмейстер в одном из писем Борху, — был поднят во время «Конька», я не смог его разрешить. (...) Я могу примерно представить сумму, которая будет меньше, чем потрачено на «Конек», и сделаю также, как сделал для этого (последнего — А. С.) балета, представив проверенную смету костюмов (...)». Таким образом, (...) автор не влачит свои идеи вслед за сомнительными заказами»²¹. Однако в ответ на это письмо Сен-Леон снова получает от директора упрямое требование прислать эскизы. И тогда, уже с некоторым раздражением, балетмейстер вновь пытается убедить графа в неразумности его просьбы: «Эскизы костюмов нового балета «Золотая рыбка» вызвали неудобство, состоящее в том, чтобы заказывать вещи, которые в момент постановки часто становятся в сценическом отношении непрактичными (...). Эти причины всегда, везде и во все времена мешали авторам делать костюмы и аксессуары нового произведения, пока оно еще не поставлено. (...) Я представляю акт за актом костюмы, как я это сделал для «Конька», который вышел вовремя. (...) Вот уже 26 лет, как я являюсь балетмейстером, и я никогда не действовал иначе в работе с новым балетом (...). Даже декорации установятся окончательно лишь с моей постановкой. Но если бы я действовал иначе, это заставило бы меня снять с себя всю ответственность»²².

Дирекция пренебрегла этими довода-

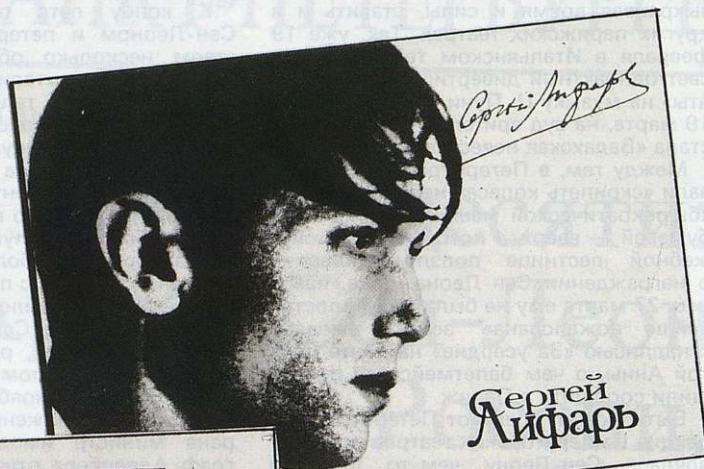
ми, и работа над декорациями закипела. Надо отдать должное Императорскому двору, не жалевшему средств на свои спектакли. Декоратор, учитывая пожелания балетмейстера, составлял свою смету сценических принадлежностей, которая нередко требовала даже больших затрат, чем хотел сам постановщик. И тут снова начинала работать «громоздкими лопастями» бюрократическая машина. Директор Императорских театров посылал рапорт министру с просьбой утвердить расчеты Главного машиниста А. Роллера и вскоре получал ответ с пожеланием «сократить издержки (...) как по декорационной, так равно гардеробной и буафорской частям».²³ Тогда директор изыскивал возможность уменьшить сумму и отправлял на «благорасмотрение Его Сиятельства»²⁴ другой рапорт с меньшими сметами. И опять непременно получал предложение сократить расходы. Бумаги с пожеланиями сократить расходы и рапорты, сообщавшие об очередном уменьшении требуемой суммы, сновали туда-сюда из дирекции в министерство и обратно, пока, наконец, обе стороны не приходили к обоюдному согласию.

Итак, восьмой сезон работы Артура Сен-Леона в России подходил к концу. Сделав два новых спектакля (1 действие «Золотой рыбки» и «Валахскую невесту») и возобновив старый («Метеору»), Сен-Леон в конце февраля в очередной раз покинул Россию, чтобы через пять месяцев вновь вернуться в императорские театры еще на два последних сезона.

ПРИМЕЧАНИЕ

- ¹ РГИА, ф. 497, оп. 2, 1859, е/х 17 019, л. 3 об.
- ² Там же.
- ³ Там же, е/х 17 020, л. 2
- ⁴ Там же, л. 2об.
- ⁵ РГИА, ф. 497, оп. 2, е/х 20 263, л. 23
- ⁶ Там же, л. 23об.
- ⁷ Там же, е/х 20 374, л. 3. Видимо, имелось в виду намеченное на начало декабря возобновление «Пакеретты» и постановка танцев в опере Мейербера «Африканка».
- ⁸ Там же, л. 3 — 3об.
- ⁹ РГИА, ф. 497, оп. 2, е/х 20 457, л. 5
- ¹⁰ Там же, л. 17об. — 18
- ¹¹ Там же, л. 18
- ¹² РГИА, ф. 497, оп. 2, е/х 20 457, л. 18
- ¹³ Там же, л. 21 — 21об.
- ¹⁴ Там же, л. 3
- ¹⁵ Там же, ф. 497, оп. 2, е/х 20 457, л. 12об.
- ¹⁶ Там же, л. 11
- ¹⁷ Там же, л. 8
- ¹⁸ Там же, е/х 18 412, л. 5
- ¹⁹ Там же, е/х 20 457, л. 23
- ²⁰ Там же, ф. 497, оп. 2, е/х 21 026, л. 2
- ²¹ Там же, ф. 497, оп. 2, е/х 20 457, л. 17, 17об.
- ²² Там же, л. 19 — 19об.
- ²³ Там же, ф. 497, оп. 2, е/х 20 645, л. 2об.
- ²⁴ Там же, л. 3

Совет
теоретико-композиторского
факультета
Московской консерватории
решил объявить спецприем
студентов на 1995—1996
учебный год
на специализацию
«МУЗЫКОВЕД-БАЛЕТОВЕД»
с отдельным конкурсом.
Число вакансий — 3.



ПОСВЯЩАЕТСЯ ЛВУ БАКСТУ

Издательство «Изобразительное искусство» выпустило в свет альбом «Лев Бакст». Его составитель и автор текста — С. Голынец, зав. кафедрой искусствознания Уральского университета (Екатеринбург), инициатор Дягилевских чтений в Перми.

Автор не ставил перед собой задачу скрупулезного монографического исследования творчества художника. Он считал более важным помочь понять и ощутить сам дух, суть и смысл его произведений,

проследить истоки, питавшие творчество мастера. Ведь фигура Бакста — явление уникальное в мировом художественном процессе. Ей нет аналогов. Перед нами — сложный художественный организм, отмеченный единством и многообразием. Не случайно в альбоме перед нами проходят и книжная иллюстрация, и станковые произведения, и образцы театрально-декорационного искусства Бакста. Надеемся, что исследователи балета обратят внимание на то, что в станковых, не посвященных балету работах художника ощущается нечто «балетное», манящее и неведомое, что невозможно выразить словом, но мимо чего нельзя пройти. Бакст искал родство и подобие танцу там, где его можно было найти. Поэтому

элементы изображения рассматривались и оценивались им с точки зрения их пластической выразительности.

С. Голынец с большим тактом и вкусом собрал в книге иллюстративный материал, среди которого встречаются произведения, впервые воспроизводимые в печатном издании. Несомненно, художественным достоинством альбома видится уместно использованные в самом тексте книги и хорошо композиционно сгруппированные черно-белые фотографии, среди которых — фотографии А. Павловой, Т. Карсавиной, М. Фокина в ролях, чередующиеся с графическими силуэтными заставками Л. Бакста, создающие тем самым особый стиль, интонацию и сообщающие изданию поэтично-утонченную тональность, характерную для эстетики рубежа веков. Книга, безусловно должна привлечь внимание читателей.

ТАТЬЯНА ПОРТНОВА,
кандидат искусствоведения

ЛИФАРЬ — О ДЯГИЛЕВЕ

В 1993 году впервые в нашей стране вышла книга С. Лифаря «Дягилев», написанная ее автором еще в 1939 году в Париже. Это явилось большим событием, ибо монографии о Дягилеве, сыгравшем столь большую роль в истории русской и мировой художественной культуры, у нас до тех пор не было, а имя Лифаря — выдающегося танцовщика, балетмейстера, но также литератора, и коллекционера — на протяжении многих лет на его родине было окутано забвением (если не считать статьи справочного характера в энциклопедии «Балет», выпущенной в 1981 году). Ныне, когда в нашу культуру возвращаются ценности, созданные русской эмиграцией, все более расширяются наши знания и о деятелях русской культуры за рубежом, в том числе во всем величии предстают фигуры и Дягилева, и Лифаря.

Большим вкладом в этот процесс стали мемуары Сергея Лифаря, выпущенные киевским издательством «Муза» в 1994 году. Они состоят из двух частей: «Страдные годы» и «С Дягилевым». Составители С. Снежко и В. Шлеев дополнили издание этих мемуаров воспоминаниями о Лифаре ряда выдающихся деятелей культуры, а также развернутым послесловием и комментарием В. Шлеева. Получился своего рода сборник, посвященный Лифарю, — первая книга о нем в нашей стране.

Книга эта представляет собою

большую научную и культурно-историческую ценность. В первой части мемуаров «Страдные годы» Лифарь подробно рассказывает о детстве и юности, проведенных в Киеве, о драматических событиях революционных лет, о своем образовании и самообразовании, о начале увлечения балетом (он немного занимался у Б. Нижинской и очень много работал сам, впоследствии учился также у Э. Чекетти). Рассказывает также и о том, как ему удалось вырваться из гнетущей обстановки тех лет за рубеж, к Дягилеву.

Вторая часть мемуаров «С Дягилевым» охватывает период с 1923 по 1929 год — время работы и близкой дружбы Лифаря с Дягилевым, его формирования как артиста-танцовщика и становления как творческой личности. Здесь подробно описываются все постановки труппы Дягилева «Русский балет», ее быт, гастрольные поездки и творческая жизнь, дается характеристика артистов и балетмейстеров, работавших в труппе. Эта часть является ценнейшим историческим документом о жизни и деятельности дягилевского балета в 1920-е годы — периоде, о котором у нас до того известно было очень мало. Сведения эти тем более ценны, что именно этот период в книге Лифаря «Дягилев» освещен более скудно, чем другие, и данные мемуары являются важным дополнением к книге.

В центре здесь, конечно, грандиозная фигура Сергея Дягилева — неутомимого искателя и новатора, умевшего как никто, открывать и формировать таланта. Интересным предстает и творческий облик самого Лифаря, настойчиво и упорно шедшего к художественным достижениям и вершинам танцевального искусства. Очень важной является проходящая через все мемуары мысль о необходимости соединения в деятельности подлинного художника и профессиональных умений и знаний с широким общекультурным развитием.

Мемуары заканчиваются смертью Дягилева. После этого в деятельности Лифаря наступил новый период. Дягилевская труппа распалась, Лифарь был приглашен балетмейстером в парижскую Гранд Опера. Сжатый очерк его последующей деятельности содержится в послесловии В. Шлеева. Хорошо дополняют книгу также воспоминания о Лифаре А. Вертинского, М. Кшесинской, И. Стравинского, К. Сомова, А. Бенуа, заимствованные из разных русских и зарубежных источников, а также написанные специально для данного издания воспоминания князя Н. Лобанова-Ростовского, содержащие сведения о коллекции Лифаря.

С выходом этой книги наша балетоведческая литература обогати-

лась ценным историческим источником.

ВИКТОР ВАНСЛОВ,
доктор искусствоведения,
профессор

ПУТЕШЕСТВИЕ В МИР КОСТЮМА

«Еще на заре своего существования человек создал первый покров для защиты тела от холода и помощи в непрерывной борьбе за существование. Защитник и помощник — вот чем был для человека первобытный костюм. Существовая и видоизменяясь вместе с людьми, самый близкий из всех предметов материальной культуры — костюм стал выполнять множество функций: и прямых и косвенных, более тонких, интимных, способных лишь создать еле уловимое настроение.

Эта психологическая связь между человеком и одеждой возникла очень рано; в различные эпохи одежда имела свою форму, свою окраску и влияла на формирование внешнего облика человека», — пишет во вступительной статье к своей книге «Костюмы разных времен и народов» ее автор М. Мерцалова. Книга, которая, уверены, заинтересует всех, кто имеет отношение к театру, искусству. Это увлекательное издание выпущено АО «Академия моды». Книга предлагает читателям уникальное путешествие в мир истории костюма разных времен и народов. Построение первого тома, а сейчас вышел пока только первый том, позволяет проследить историческую последовательность развития формы костюма от Древнего Египта до стран Европы семнадцатого века, а также узнать о малоизвестных фактах возникновения того или иного предмета костюма. Большая часть обширного иллюстративного материала, подобранного автором как по русским и зарубежным каталогам, так и непосредственно в музейных фондах, впервые публикуется в изданиях подобного рода. Авторские аннотации к каждой иллюстрации позволяют оценить влияния исторического аспекта на личность, а костюм представить персональной характеристикой личности.

Среди интереснейшего иллюстративного материала мы, конечно, встретили и собственно танцевальные мотивы, без которых невозможно обойтись в подобного рода изданиях.

В. КОТЫХОВ

МАРГАРИТА ЖУРАВЧЕНКО

«СВОЙ ПУТЬ»

Из книги «Симон Вирсаладзе»

В России в XVI веке еще не делали полотно и сукно. В ходу были меха, кожа, парча, домотканые материалы. И вот художнику нужно было найти театральные эквивалент этим материалам и осуществить их связь с фактурой декораций и пластикой роли.

Создавая костюмы из разных сетчатых тканей, художник подчинил весь процесс создания костюмного оформления задачам поиска таких фактур, которые либо создавали впечатление реально существовавших тканей (парчи у Анастасии, бояр, опричнины, домотканой ткани народных костюмов, металлических кольчуг воинов), либо отвечали характеристике балетного образа (костюмы «видений» и «ликов смерти»).

Ткани для костюмов в январе 1974 года были определены ориентировочно для уточнения сметных данных. Главное, в этот период началась сложная и ответственная работа по созданию какой-то еще неизвестной фактуры, которая нужна была для осуществления большинства костюмов. У художника мысль была еще туманна, он в своем воображении видел лишь какую-то тоже сетчатую прозрачную ткань. Обычные бытовые вещи: пластмассовые сетчатые сумки для продуктов, сеточки для упаковки овощей — наталкивали на мысль, что необходимо где-то специально заказать сетчатую шелковую ткань.

Небольшой опыт в создании так называемых специальных тканей, нужных для спектаклей Большого театра, уже был... Еще в 1964 году завязалась дружба-сотрудничество мастерских с Московским текстильным институтом.¹ И вот теперь сюда опять пришлось обратиться, но на кафедру трикотажа, где и были выполнены первые метры образцов-проб. Так родились несколько метров сетки из шелковой пряжи с ячейками разных размеров в форме ромба.

Просмотрев несколько вариантов созданных тканей, Вирсаладзе остановил свое внимание на двух видах. Ими оказались сетка вискозного волокна частой и крупной ячейки. Теперь начался процесс опробования новой фактуры, то есть создание костюма-модели. Затем последовали поиски новой технологии пошива и новых приемов художественной обработки никогда не употреблявшейся в театре ткани [...]

[...] Единый принцип сетчато-прозрачных декораций и костюмов — мысль несомненно интересная и целесообразная: сетчатые ткани принципиально разрешали вопрос о возможности создания в балете подлинного исторического костюма [...]

«Переработка» бытовых тканей (гардинная сетка), создание специальных тканей, ранее не применяемых в театральной практике (шелковые сетки) или превращение технических тканей в художественный материал (фильтроткань, техническое сито) — таковы были новые средства сценической выразительности костюмов в «Иване Грозном». Самые простые бытовые ткани приобретали новые художественные качества. Пожалуй, ни один спектакль не может похвастаться таким «парадом» сетчатых материалов. Художник применяет не только разную фабричную структуру сетчатых тканей. Он стремится довести одну и ту же фактуру до разного «прочтения», чтобы оно стало органичным художественной задаче. Так, растянутая

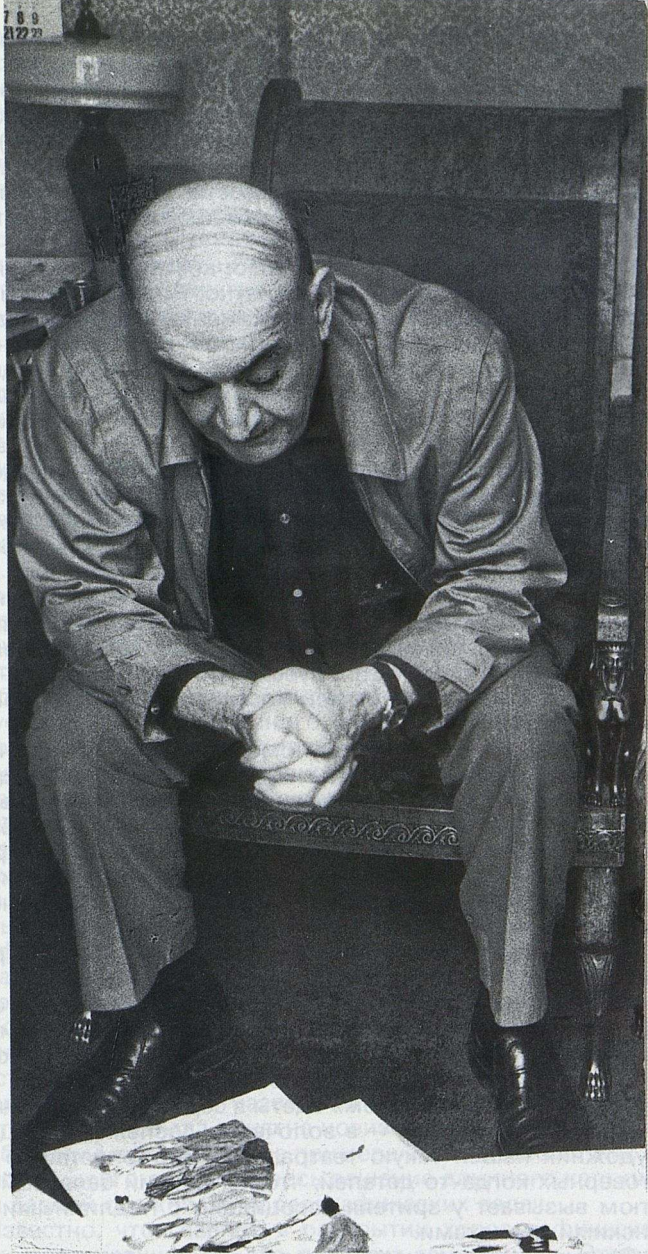
в пальцах сетка обладает большей прозрачностью, а окрашенная и лишь выглаженная имеет сжатую ячейку, а следовательно, меньшую прозрачность. Если же сетку растянуть и аппретировать (закрепить ячейку), то появится третий вариант выражения одной и той же ткани.

В освоении этих сетчатых тканей таились непредвиденные сложности — не только художественные, но и чисто технические. Необходимо было преодолеть практическое поведение этой ткани — цепляемость и электростатичность. Так появилась дополнительная технологическая обработка срезов сетки и особенно отделочных элементов в костюмах, а также обработка ткани антистатиком. Художественные же сложности были связаны с тем, что вискозная сетка крупной ячейки не могла обеспечить необходимую цветовую насыщенность, нужное соотношение цвета декораций и костюмов. Например, в сцене видения Ивану Грозному умершей Анастасии, художник стремился чистый голубой цвет костюмов женского кордебалета довести до интенсивного звучания, но при этом сохранить эффект призрачности. Не случайно на эскизе этих костюмов фигура как бы парит в воздухе, несмотря на цветовую насыщенность. Шелковая сетка крупного плетения давала нужную выразительность в силуэте, но не обеспечивала нужной цветосилы. Тогда художник в верхнюю часть костюма под сетку ввел аппликацию «мазками» ткани, плотной по фактуре (натуральный крепдешин) и держащей цвет, а в нижней — «погасил» краски, размыл серо-черным цветом пульверизацией и «серебринем». Соответственно цвету низа костюма решался цвет трико и обуви. Эффект призрачности при тусклом свете свечей и голубоватом освещении сцены явился эмоциональным фоном дуэта Ивана и Анастасии² [...]

[...] Образ народа в балете «Иван Грозный» — один из центральных. Как обычно, у художника решение русского народного и военного костюма шло через призму решения этой темы балетмейстером. Григорович во всех эпизодах народных сцен «искренне восхищен красотой человека»³. И художник, стилизовав по-балетному эти костюмы, сохранил ощущение красоты оригиналов. Подчинив цветовой строй костюмов эмоциональной выразительности, художник вместе с тем сохранил богатство подлинных красок русского народного костюма. В народном костюме у Вирсаладзе используются и наиболее характерные черты древнерусской одежды — прямые линии кроя, нагрудные украшения. Но, как всегда, от исторического костюма Вирсаладзе взял лишь общую идею и придал этой идее новое звучание. Средствами современной сценографии он соединил прошлое и настоящее в образном решении балетного костюма.

Основной одеждой на Руси была рубашка, как мужская, так и женская, простая по покрою. Вирсаладзе находит определенные художественные принципы ее использования. Мужская рубаха у него состоит из двух частей — узкой внутренней, с рукавами и цветными ластовицами и свободной лежащей верхней, не стаченной по боку, с напуском на пояс. Это совершенно новое «прочтение» костюма. Почему именно такое решение было принято художником? Единым конструктивным принципом для всех одежд в спектакле явилась нестаченность между собой тех кусков ткани, край которых образует силуэтную линию. Такую роль в мужских рубахах выполняет свободная верхняя ткань. В плане рубаха имеет форму трапецевидного цилиндра, но с отсеченной частью (вырезанной тканью) по бокам. Такой прием зрительно суживает фигуру, а это, бесспорно, выгодно, ибо в противном случае фигура смотрелась бы во всех ракурсах одинаково широкой.

Таким образом, в основу решения мужской рубахи был положен типичный для Вирсаладзе принцип конструктивно целесообразности. Технологически было продумано не только удобное одевание такой как бы комбинированной рубахи, но и необходимое для этих персонажей быстрое переодевание. А в связи с этим появилась надобность



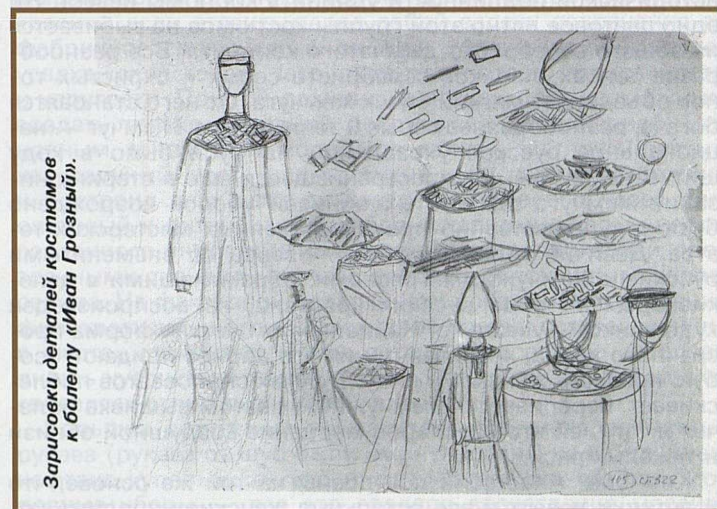
соединить все детали воедино. Так-то и родилась узкая ее часть, на которой сверху были закреплены рукава, ластовицы и плечье, а в нижней — свободно повисающее полотно, юбочка и пояс. Четкий силуэт и гармонические его пропорции определили поэтичность образа.

Каждая эпоха имеет свои излюбленные цвета, свои любимые цветовые сочетания. Красный цвет на протяжении всей истории Руси был цветом парадных одеяний. В спектакле — своеобразная цветовая симфония красного: от алого до темных оттенков красного. И каждый раз тот или иной оттенок, который выбрал художник, несет различные смысловые интонации. Художник дает густой красный цвет рубахам звонарей в первой картине и заливает сцену лучами красных же сноповосветов. Эта картина рождает целый ряд ассоциаций, связанных с эпохой. Это и страшные московские пожары, и казни. Здесь красный — цвет тревоги, трагедии. А в сцене боя красный цвет в одеждах Вестниц победы и у Ивана Грозного звучит радостно. И в том и в другом случае Вирсаладзе стремился связать эти цвета с цветом древнерусских фресок. Сколько было сделано проб окраски тканей, как упорно и терпеливо велись поиски нужных оттенков цвета! Наконец, плащи Вестниц победы (натуральный крепшифон) восприняли яркий, звонкий оттенок, но художнику он показался еще недостаточным. «Поднят» был цвет пульверизацией стронциановой желтой краской по складкам. И тогда эти плащи

в полете замелькали победными огоньками. В плаще Ивана Грозного художник добился более холодного, напряженного оттенка, который поднимал бы общую динамику его костюма. Этот плащ был выполнен из сетки капронового волокна. А красить капрон было не просто. Надо отдать должное мастерству работников красильного производства художественно-производственных мастерских Большого театра, которые постарались поистине «вложить свою душу» в этот цвет.

По-иному, как бы на октаву ниже, в аккорде общей цветовой гармонии звучит красный цвет в оплечье рубах народа, в плащах воинов, в костюмах шутов.

Мысль воплотить в женской народной одежде «Грозного» тему русского летника-рубахи и сарафана нова и оригинальна. Художник за основу берет плавный, расширенный книзу силуэт русского женского летника, несколько укорачивает длину и применяет тот же конструктивный прием — отказывается от стачного бокового шва. Тонко и эффектно он дополняет летник элементом сарафана — тагой, вертикально идущей по центру костюма, и элементом рубахи — узким рукавом. Замена прямой линии низа летника-сарафана на скошенную (перед — короче), округлую, перегибающуюся с нижней линией рукава и оплечья не только функционально удобна — приоткрываются ноги, но и гармонирует с общим ритмом плавных, округлых линий. Казалось, можно было бы решить русский летник проще, обычным кроем и из легкой ткани, а нестаченность бокового шва взять от принципа исполнения балетных хитонов, у которых часто имеется с одного или с обоих боков разрез различной длины. Но, как уже говорилось, художник ставит перед собой более сложную задачу — задачу создания единого композиционного приема для костюмного оформления всего спектакля. Поэтому и в женском летнике соединяются воедино трикотажный купальник с рукавом, как бы от рубахи, и собственно летник с оплечьем. Все три формы национального русского костюма очень хорошо объединились фактурой единой ткани — все той же гардинной сеткой. Удивительно, как художник передает одним и тем же материалом — сеткой — впечатление разных тканей, используемых в древнерусской одежде. Все народные костюмы выполнены из хлопчатобумажной гардинной сетки мелкой ячейки, но она несколько аппретирована латексом, поэтому приобрела формоустойчивость, что дало эффект величавого, спокойного силуэта, свойственного верхней одежде — летнику.



Зарисовки деталей костюмов к балету «Иван Грозный».

С большим художественным тактом Вирсаладзе использует чисто народный прием декорирования костюмов. Мозаика на бармах и низе рукавов из небольших кусочков шнура, тесьмы, ткани разного цвета становится элементом художественной композиции народной одежды и создает цветовой пятно, выполняя важную роль цветового удара в костюме. В эскизе приглушенные тона отделки рас-

положены в простом хаосно-геометрическом орнаменте. Как это будет выглядеть в costume, художник поначалу себе не представлял. Он, держа перед собой эскиз, пробовал различные варианты тканей и разные отделочные фактуры. Пробовал и отменял, схватывая что-то, оставляя в памяти штрихи своих проб. И... наконец остановился на более редкой основе гардинной сетки. Она воздушнее, прозрачнее. Так была утверждена основа для отделки — редкая гардинная сетка. На ней кусочки шнуров, тканей стали звучать скромно и вместе с тем эффектно, словно инкрустация. Любопытно, что таги и петлицы акцентированы лишь в верхней части всех этих костюмов, внизу же они ослаблены в цвете и размыты на нет. Вспомним, что и в «Каменном цветке» бейка-полоска, идущая по bretелям и таге всех сарафанов, положена внизу сарафана лишь на несколько сантиметров по центру переда и затем обрывается. Таким образом, весь низ сарафана — он достаточно широк — освобожден от отделочного цвета. В то же время это было штрихом еле уловимым, но важным: отделочный цвет, таким образом, не «резал» ноги танцовщицы. Теперь художник вновь использует этот прием, но уже для другого декоративного эффекта — благодаря ему акцентируется верхняя часть фигуры.

В сцене смотрин — выборе невесты Иваном Грозным — девушки одеты в costume, прекрасные своей целомудренной простотой. Кантилена хореографического рисунка и плавная текучесть линий костюма сливаются воедино. Эстетическое представление о женщине в русской народной поэзии всегда было связано с образом птицы. Поэтому и хореограф и художник стремились выявить это, каждый своими средствами. «Девушки-лебедушки», эпитет, уже неоднократно использованный рецензентами «Грозного», действительно напрашивается сразу при появлении невест в этой сцене. По мере того, как разворачивается танец, становится ясно, что художник, создавший костюм, учел, как всегда, особенностями хореографического решения. Какими же художественными средствами он воплотил образ «девушки-лебедушки» в costume? Плавный, певучий контур летника, прямой, чуть расширенный книзу силуэт, общее тональное решение, аксессуары — все гармонично сочетается в этом одеянии. Движениям, незаметно переходящим из одного в другое, соответствует зрительно тяжело лежащая, струящаяся ткань их костюмов. Мягкую, подвижную шелковую сетку⁴ не нарушает ни одна инородная складка. Тот же конструктивный прием, о котором говорилось выше, в сочетании с легкой фактурой ткани позволил художнику во имя большей исторической подлинности удлинить costume невест. Ни одно цветовое пятно этой группы костюмов не выбивается из общего серебристо-дымчатого колорита. Все разнообразие тонких оттенков серебристо-серых и охристых тонов объединяет мягкий блеск жемчуга. От него становятся богаче, разнообразнее серые и теплые тона. Жемчуг — национальное русское украшение. На Руси было в ходу шитье жемчугом. Распространившееся еще в старину низание жемчуга для густых обнизей уборов возрождено было в художественно-производственных мастерских театра. Девичий головной убор — венец со знаменитыми русскими жемчужными рясами, обрамлявшими в далекие времена лица русских красавиц, не воспроизведен художником буквально. Найденная им четкая форма прозрачного венца, красивая линия его абриса придают особую прелесть женскому лицу. В лучах снопов света поблескивает, переливается жемчужным цветом вышивка оплечья и таги, ей вторит слабое мерцание воздушной обнизи и тяжелых рясов.

Костюмы Анастасии построены на той же основе, что и летники невест и все остальные женские народные costume в балете. Это придает ее образу мягкость и простоту, свойственные русской женщине. Вместе с тем, Вирсаладзе выделяет ее из общей массы как кроем, так и цветом ее одежды, а также богатством отделки (кроме первого костюма Анастасии-невесты), что сообщает ее образу торжественность и величавость. Сетчатая ткань ее летника ложится красивыми глубокими складками, которые подчеркнуты парчовыми переливами: сходящими на нет пове-

рху и понизу полосками тонкой парчи — серебряной в сцене опочивальни и золотой в сцене празднества. Костюмы Анастасии отличает также степень прозрачности. Если первый костюм Анастасии-невесты из сетчатой ткани частой ячейки, то остальные (кроме погребального) из более разреженной ткани, то есть с редкой ячейкой, а отсюда возникает эффект прозрачности⁵. Это и позволило скомбинировать парчу с сеткой, что производит впечатление парчовой фактуры.

К проблеме создания русского костюма для балета Вирсаладзе обращался неоднократно. Впервые с этой задачей он столкнулся в балете «Каменный цветок». Здесь художник достиг стиливого единства изобразительного языка с хореографическим решением. В «Каменном цветке» художник открыл красоту самых простых материалов, называемых в театре «дежурными». Мягкой распевности движений, плавным арабескам Катерины соответствовала фактура тонкого крепшифона, а обрядовому танцу девушек — штапельного полотна. Эти ткани пластичны, позволяют добиться мягких сборок и складок. В плавных линиях женского костюма зазвучала тема русского сарафана, душегреи. Уже тогда художник решал сценический костюм так, что традиции национальной одежды подчинялись созданию художественного образа. Достаточно привести пример решения costume камней. Обычный балетный купальник и при этом русский головной убор — кошокник, а на конце девичьей косы — жесткий треугольник — косник. [...]

Иное решение русских costume в балете «Щелкунчик». Это куклы, вернее, «ожившие» куклы. В их образах художник умело соединяет гротеск и элементы национальных costume. Женский и мужской русские costume были решены в объемно-каркасной форме короткого сарафана с душегреей и кафтана⁶. Такое конструктивное решение не противоречило танцу и помогло создать яркую поэтичную сцену спектакля.

Новая работа над русским костюмом в «Иване Грозном» подытожила ранее созданное.

Работая над образами русских воинов⁷, художник особое внимание уделил распространенным в то время видам доспехов, характеризующих принадлежность воина к определенному обществу классу. Кажется, что русские воины в «Грозном» одеты в серебристые кольчуги, а княжеская дружина — в золоченые доспехи — зеркала. Художник нашел такую театральную интерпретацию достоверных когда-то деталей, что легчайший балетный костюм вызывает у зрителя ассоциации с подлинными воинскими доспехами.

Фактуру «металлических» колец в этих costume имитирует своеобразная система плетения хлопчатобумажного шнура по гардинной сетке крупной ячейки. Дальнейшая живописная обработка серо-серебристой основы усилила впечатление «металла» кольчуг. Этот оптимальный и оригинальный прием решения русской кольчуги придуман Вирсаладзе. Нередко бывает, что решение исполнения по эскизу принадлежит художникам-исполнителям. В данном же случае, взяв в руки крахмальную сетку крупного плетения и разного вида шнуры, Симон Багратович попытался сам оплести шнурами ряды ячеек сетки. Поняв, какой шнур дает наиболее выигрышное впечатление «кольчужности», он нашел и утвердил принцип оплетки сетки-кольчуги. Для кольчуг простых воинов, таким образом, был выбран мягкий хлопчатобумажный шнур. Для воинов-бояр кольчуги плелись из шелкового упругого шнура, окрашенного в цвет потемневшей бронзы. Поблескивающие поверхности кольчуг в сочетании с имитацией «металлических» зеркал⁸ казались из зрительного зала богатыми бронзовыми доспехами бояр. Кроме такого разного решения самих кольчуг, и плащи воинов были решены по-разному: у народа — из хлопчатобумажной сетки, у бояр — из шелковой.

Все costume воинов (кроме татар) построены по принципу вариантности. Мысль о сменяемых частях костюма пришла художнику по ходу работы хореографа над балетом. Одни и те же актеры исполняли роль народа и простых воинов, бояр и воинов-бояр. Сущность вариантности

в костюме заключалась в том, что на одной и той же конструктивной основе (купальник и трико) были созданы разные костюмы. Этот прием повлек за собой некоторую переработку цветового решения в эскизах, но зато в результате этого появилась строгая простота и согласованность костюмного оформления. [...]

Исходя из подобных задач эмоциональной и характерной образности, Вирсаладзе создает костюм вражеского войска. Кажется, что иноземцы в своих запыленных, землистого цвета одеждах только что соскочили с лошадей. Волчкообразные движения, наклоненный корпус, расставленные ноги и изогнутые сабли, асимметрично опоясанные кусками кож голени ног, завернутые и подоткнутые под пояс полы дерюжного кафтана — все это вместе создает единый образ.

Но не сразу художник нашел именно то выражение костюма иноземцев, которое живет теперь в спектакле. Долгие поиски цвета в эскизе, позже какая-то неудовлетворенность формой костюма толкали его на новые поиски, появлялись новые варианты. Уже близилась премьера. Художник пробовал усилить цвет более активной росписью. И наконец стало ясно: не удовлетворяет мягкая форма длинноворсового меха росомахи в воротнике и головном уборе. Склеить ворс, как лаком, клеим латекс в жестко торчащие пучки и потушить естественный цвет меха умбристо-черным цветом — вот то малое, что оказалось необходимым для нужной выразительности костюма. Чтобы усилить ощущение лунного, несколько фантастического освещения сцены, последним штрихом в костюмах татар была роспись серебром разной степени насыщенности.

Тема иноземцев в балете сопровождается аллегорическими образами смерти. Они одеты художником в светло-зеленоватые саваны-плащи и такого же цвета маски. Самым сложным моментом в изготовлении этих костюмов стала маска-черепа. Было ясно, что фактура ее должна быть такой же, как и вся основа костюма, то есть эластик. Но форма черепа не должна была повторять форму головы актера. Для большей выразительности следовало заострить форму затылочной кости. Она выполнялась из поролона, и ее местоположение определялось индивидуально для каждого исполнителя. Дополнили образ соответствующая роспись и зловещие косы в руках. «Лики смерти» — под таким названием вошли они в спектакль.

Чтобы лучше была понятна новизна работы Вирсаладзе, необходимо проследить на примере его спектаклей, как от одного к другому изменялось решение длинного костюма при разной сложности хореографических задач.

Известно, что главное в раскрытии хореографической идеи постановщика — это пластика танцовщика. Отсюда особенности требований к художнику — балетный костюм должен подчеркивать строение тела исполнителя, не мешать движению и способствовать выявлению особенностей танцевальной образности. Длинный же костюм как будто противоречит этим требованиям. Но Вирсаладзе всегда чувствовал и очень хорошо знал, как надо найти оптимальное соответствие балетного костюма любой хореографической лексике.

Уже в балете «Легенда о любви» наметилась определенная направленность конструктивного приема для длинной балетной одежды. Восточные плащи придворных, плащ Мехменэ Бану и Незнакомца были не стачены по бокам. Таким решением художник раскрывал фигуру и вместе с тем давал длинную одежду, в каждом отдельном случае решенную индивидуально. Так, в костюме придворных художник одну сторону восточного халата благодаря нестаченности бокового шва поднимает и укрепляет на поясе, тем самым открывает ногу исполнителя, обеспечивая и подчеркивая характер движения, а также зрительно облегчая фигуру. Стороны плащей придворных с этой же целью делают несимметричными. Кроме того, нестаченность боковых швов плаща обусловила поведение ткани — легкая рубашечная ткань его в виде трех отдельных кусков лучше «отвечала» любому острохарактерному движению.

В парадном плаще Мехменэ Бану этот конструктивный прием дал возможность сзади сделать длинный узкий шлейф при том, что обе средние части плаща по ширине

сведены до минимума. Благодаря разъединенности частей плаща, иными словами, нестаченности боковых швов удалось достичь величественности костюма при его зрительной легкости [...]

[...] В балете «Лебединое озеро» художник одевает придворных рыцарей в средневековые мантии. Раскрывая мантию сбоку все тем же отсутствием бокового шва, он добивается зрительного облегчения фигуры в целом, а также совершенно новых линий для самой мантии. Вырезанная по середине переда и бокам ткань открывает фигуру, физически и зрительно облегчает мантию, построение которой идет в двух направлениях — узкие передние пластроны и широкая с фалдами спина. Для наибольшей динамики в силуэте всего костюма художник следует принципу контрастности. Узкий верх торса и удлинненная фигура (за счет линий рыцарских доспехов) противопоставлены утрированно расширенным рукавам и широкому низу мантии.

В балете «Иван Грозный» перед художником также стояла задача создания длинного костюма для бояр. Длиннополье, тяжелые, статичные русские боярские шубы художнику надо было воспроизвести в образно-выразительном балетном костюме. И художник находит ход-решение. Он освобождает костюм от мелких отвлекающих подробностей. Укрупняет детали отделки. От подлинника берет наиболее характерное — силуэт, отделочные элементы — и видоизменяет их. Суженный верх, широкий наборный рукав и расширенный низ — основа построения его русской шубы. Определяющими линиями силуэта явились края распашной шубы по нестаченным бокам. Театральность заключалась не только в выборе фактуры, технологической и художественной обработке, но прежде всего в конструктивном и композиционном решении.

Вирсаладзе должен был отыскать для боярских шуб наиболее выразительный материал. Выбор пал на фильтровальную ткань⁹. Это техническая льняная ткань. Льняное волокно и рогожковое плетение придают ей упругость. Внешне она напоминает как бы плотную гардинную сетку, но лежит тяжело и статично. Художник увидел ее достоинства — разреженность, а главное, усмотрел будущую связь формы костюма с поведением его в танце. Но иметь дело с новой фактурой означает познать и освоить ее: моделирование, технология изготовления и приемы живописной обработки должны были исходить из природы и законов новой ткани. Применение данной фактуры породило новые художественно-технологические процессы. Фильтрованную ткань, созданную в легкой промышленности для технических целей, например, нельзя красить, если ставить перед собой задачу сохранения ее фабричного внешнего вида. При кипячении произойдет усадка, следствием чего окажется потеря прозрачности и упругости. По этой причине цвет оказалось возможным создать только холодной росписью и аппликацией. Основным тоном этих костюмов явился светлоумбристый натуральный цвет фильтроткани. На нем-то художник и построил всю палитру цвета — от белого через фиолетовый к интенсивной умбре и черному. Кроме цвета, созданного анилином и темперой или аппликацией прозрачными тканями, активно введено золочение методом отлипа. На фактурной поверхности рогожкового плетения фильтроткани, и отлип лавсановой пленки оставался лишь в местах, покрытых клеем латекс. Вирсаладзе требовал писать кусочками тканей, то есть аппликацией, так же как «писался» отлип лавсановой планкой.

Большие воротники из натурального меха, наборные рукава (рукава от шуб были смонтированы на внутреннем кафтане-купальнике), укрупненные застёжки-петлицы, головные уборы — все это создало впечатление массивности русских боярских костюмов. Но при этом хорошо просматривается фигура актера, а значит, читается пластика тела, легкость, полетность костюма подчеркивает хореографический рисунок роли, фактура и цвет увязаны с общим решением спектакля.

Совсем другие «краски» понадобились художнику для воссоздания образа страшной стражи Ивана Грозного [...]

[...] В сцене молитвенного шествия через прозрач-

но-черные схимы опричников еле заметно просматриваются силуэт фигур (эскизов монашеской одежды художник не делал). Но вот схимы сброшены. Опричники предстают перед взором зрителей в одеждах для верховой езды — чугах. Колорит — темный: черное, исчерна-синее, темно-коричневое. Кроме того, художник нашел ритм чередования количества плотной и прозрачной тканей. Созданная ткань ассоциируется с богатой парчой. Эту «парчу» делали художники по росписи тканей под непосредственным руководством Вирсаладзе. Ни один костюм в группе опричников не являлся копией другого. Поэтому в каждом фактура парчи создавалась по-иному.

Цветовая гамма этой сцены «немногословна». Мерцающий блеск всей неистово ликующей зловещей массы опричнины Ивана Грозного в единой, стремительной, динамичной композиции подобен вспышкам молнии. Эффект мерцания дополнен золотыми и серебряными бликами — отлип все той же лавсановой пленки. Подобное золотому ассисту или золотым пробелам в древнерусской живописи, мерцание золота по ячейкам сетки было интересно и уместно. Впечатление «призрачности» дополнялось удачно найденным сценическим светом.

Композиционное решение костюмов опричников связано с динамикой танца. Если в схимах этому способствовала свободнолетящая масса прозрачно-сетчатой ткани¹⁰, то в чугах — длинные боковые разрезы прозрачно-парчовых пол (необходимость которых в бытовой одежде была продиктована условиями верховой езды).

В эскизе опричнины художник дает яркими мазками богатое убранство оружия и украшения для рук. Для осуществления этой мысли необходимо было создать крупные, легкие камни. Художник-технолог М. Богомолова предложила выполнить сапфиры, аметисты, рубины, топазы самой разнообразной формы и размеров из полиэфирной смолы и отвердителя с прибавлением в эту массу соответствующих анилиновых красителей. Так возникли крупные легкие театральные камни на рукоятках, ножнах кинжалов и в перстнях.

Изображая опричнину как своеобразную форму карнализации придворной жизни, Григорович решает эту сцену плакатно-гротесково. Соответственно черты гротеска мы видим в костюмах шутов-скоморохов. Их одежда решена в духе средневековой одежды шутов. Широкая, в форме колокола, она состоит из двух цветов (каждая половина одежды и рукава — разных цветов)¹¹, а большой круглый воротник заканчивается остроконечными фестонами с бубенчиками также разного цвета. Дополнением к костюму является шутовской колпак с бубенцом и кожаная маска на лице. Гротеск, заостряющий образ, художник выразил в форме и цвете костюмов. Символический язык геральдики («лоскутность» костюма) играет двойную роль — как элемент исторического прообраза и как элемент цветовой «пестроты». Эффектные цветовые сочетания головного убора, фестонов, основной одежды и подкладки к ней с конструктивными линиями всех этих элементов дают графическую четкость, объединенную в общем стилистическом решении. Необходимо сочетать прозрачность костюма и жесткость его формы потребовала применения жесткой и прозрачной прокладки. Ею явилось техническое капроновое сито, которым были дублированы полы короткой одежды шутов. Так, любая мельчайшая деталь в совокупности черт служила образной выразительности костюма. [...]

В спектакле образ Грозного развит в нескольких планах. Это противоречивая, сложная фигура. И хотя в портретном соответствии необходимости не было, однако при всей условности балетного спектакля и актеру¹², и художнику нужно было решить образ и танцевальный костюм достаточно убедительно.

Первый костюм Грозного рождался трудно. Поиски, находки, отказ от найденного, опять пробы... Первоначально художник предполагал для первого выхода одеть Грозного в царское облачение. Но это оказалось невозможным: если бы он появился в облачении, то сразу, поднявшись с трона, должен был бы его сбросить, так как по ходу действия здесь следовал развернутый танцеваль-

ный монолог Ивана. А зрительно после «слишком одетого» актер показался бы «слишком раздетым». (Царское облачение все же было сделано после премьеры и вошло в спектакль в сцене с боярами.) Первый костюм, кроме прочих требований, должен был наиболее выигрышно подать фигуру артиста и включить в себя элементы будущего военного костюма, то есть по возможности быстро трансформироваться. Пробуя решить форму рубахи из черной шелковой сетки на черном купальнике, художник увидел «тяжесть» всего костюма. Русская рубаха, построенная по единственному конструктивному принципу всего спектакля, «ложилась» на актера плохо. Она утяжеляла фигуру. Необходимо было найти принципиально новое решение. И оно было найдено. После многих поисков художник буквально «вылепил» и «написал» костюм на фигуре первого исполнителя роли — Юрия Владимировича. Был изъят рукав купальника, плотность которого огрубляла фигуру. Он был заменен узким рукавом из той же черной прозрачной шелковой сетки, сквозь которую просвечивала рука. Это сразу сообщило легкость костюму: зрительный акцент падал на торс актера. Введение в рубаху золотых вошв — исторически сложившегося элемента русской рубахи — не только помогло сузить фигуру, но и объединило «золото» в костюме. Теперь художник стал «лепить» костюм, подобно скульптору, на фигуре актера глубоким черным цветом пан-бархата и бликами бронзовой краски. Причем мерцающий блеск «золота» был «положен» не только на верхнюю часть костюма, но и по гладкому черному трико. Это объединяло весь костюм, и трико воспринималось естественно, как часть костюма, а не дежурный элемент. Как выразился Вирсаладзе, «этим золотом» снят «принц Датский»¹³. Золотистого цвета плащ композиционно был сужен до минимума и ацентрирован «золотой» парчой. Рубаху обогатило красивое богатое плечье и запястья. Решение остальных четырех костюмов Грозного было уже ясно, и сделать их было проще [...]

[...] Как-то после очередной премьеры Вирсаладзе сказал: «Мне больше нравится работать над созданием спектакля. Это очень интересно. А на премьеры ты как-то уже не нужен. Дорога — актеру».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ По техническим причинам производственная лаборатория Текстильного института выполнила только часть заказа. Закончить заказ ХПМ ГАБТ пришлось во Всесоюзном научно-исследовательском институте трикотажной промышленности Москвы.

² Цвета костюмов «видений» художник построил на двух колористических гаммах — голубовато-сиреневой и черно-красной. Эти две группы связаны с образами конкретных действующих лиц. Сиренево-голубой напоминает об акварельных тонах костюмов Анастасии и ее подруг, олицетворяя образ нежности, доброты, а в черно-красных отразились напряженные, тревожные цвета костюмов Ивана Грозного.

³ А. Демидова. Верность. — «Театр», 1975, № 3, с. 59.

⁴ Эта сетка по структуре ничем не отличается от сетки текстильного плетения. Но ее вискозное волокно, а значит блеск, и трикотажное плетение дают уже совершенно иные средства выражения. Вискозная сетка не может «держаться» форму, как хлопчатобумажная гардинная сетка. Она обладает «люющимися» свойствами.

⁵ Рационализаторское предложение художника-постановщика С. Вирсаладзе, художника по костюмам М. Журавченко и мастера-исполнителя ВНИИТ П. Пронина по разработке и внедрению нескольких видов сеток в оформлении балета «Иван Грозный» зарегистрировано в художественно-производственных мастерских ГАБТ.

⁶ Кафтан выполнен из полубархата. Сарафан — из ткани «шанжан» (уток одного цвета, основа — другого). Эту ткань художественно-производственные мастерские заказывали в Экспериментальной лаборатории шелка, где на ручных станках было изготовлено небольшое количество такой ткани для костюма (гостей, хозяйина, хозяйки, русского костюма и мужских костюмов «Вальса»).

⁷ Художник пользовался материалами иконы «Церковь воинствующая» (1550-е гг., Макарьевская мастерская).

⁸ Зеркала выполнены из ревультекса в бутафорном цехе способом отливки по форме.

⁹ Делая балет «Иван Грозный» в Парижской опере, для шуб бояр художник выбрал более тяжелую фактуру. И он считает этот вариант более удачным.

¹⁰ Покрой схим — полукруг — образует книзу красивые глубокие фалды, которые придают костюму в статике живописность, в танце — динамику.

¹¹ В средние века такая одежда называлась «мипартирум».

¹² Первым исполнителем заглавной партии балета был народный артист СССР Ю. Владимиров. С учетом его физических данных и создавались костюмы Ивана Грозного.

¹³ Запись автора.

«ЩЕЛКУНЧИК»: ТРИ МОСКОВСКИХ СПЕКТАКЛЯ

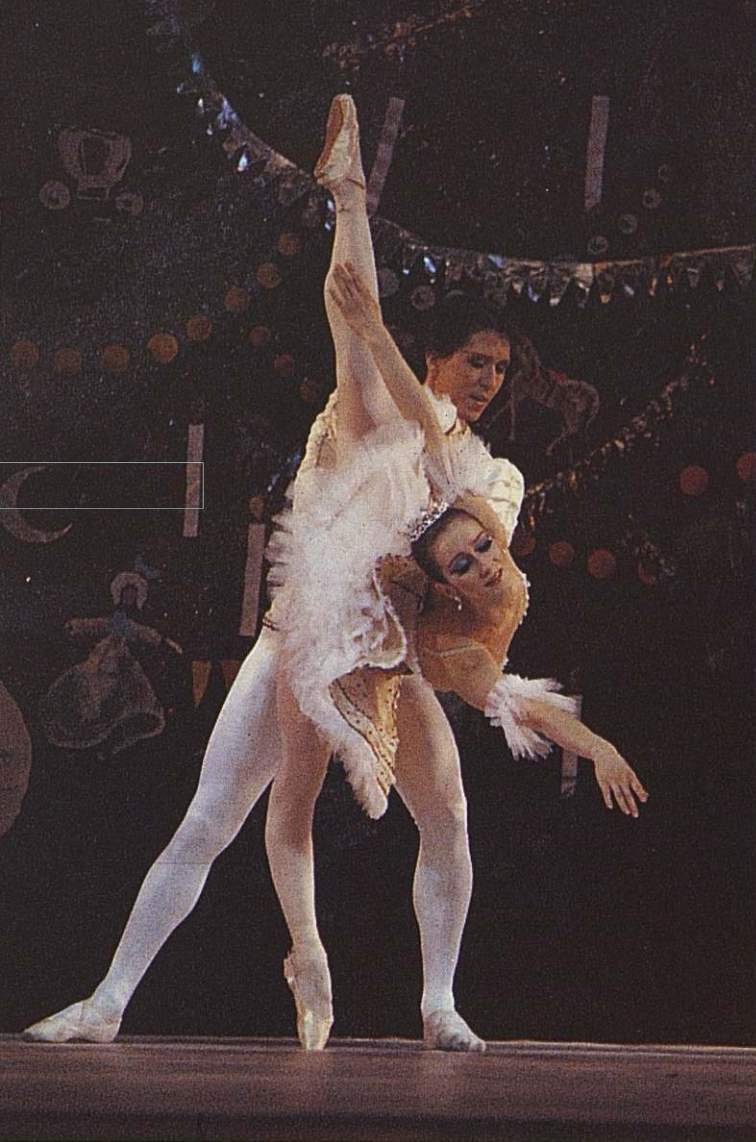
*Л. ВАСИЛЬЕВА (Мари) и А. ГОРБАЦЕВИЧ (Принц)
в спектакле «Щелкунчик» (Московский театр балета).*

Сцена из балета «Щелкунчик» (Театр «Кремлевский балет»)

Фото Д. Куликова

*Т. ГУРЬЯНОВА, С. УСТЮЖАНИНОВА и Э. БУРНАЕВ
исполняют па де труа
из балета «Щелкунчик» (Театр «Русский балет»).*

Фото Л. Педенчук.



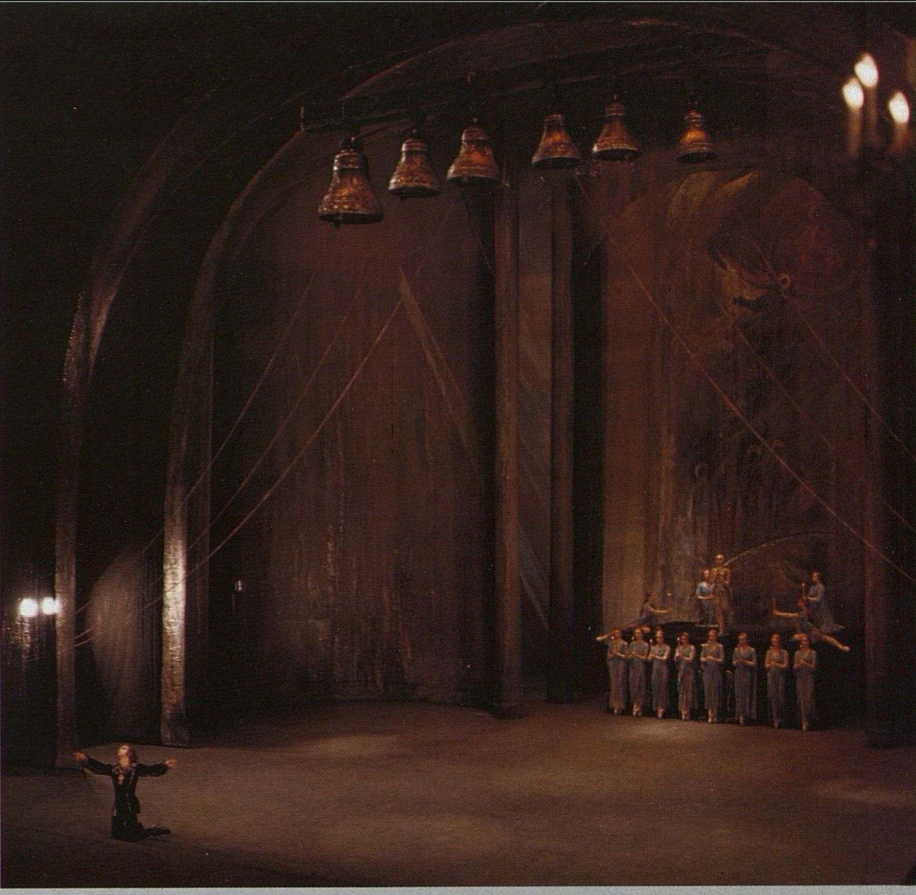
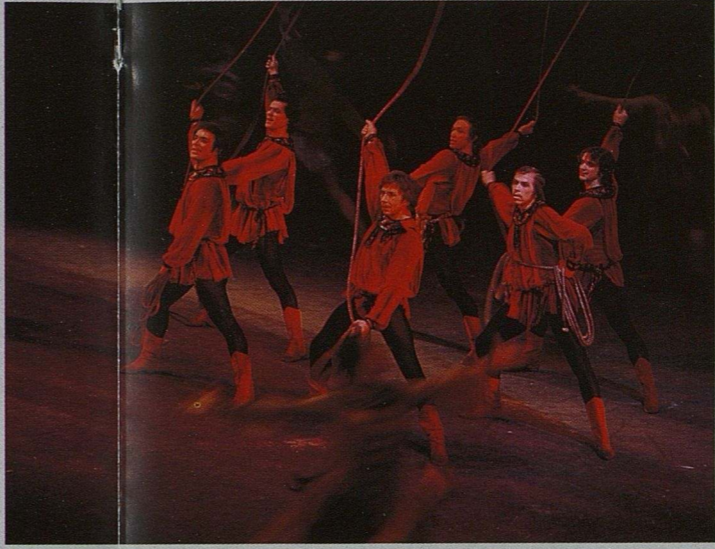


Из книги «СИМОН ВИРСАЛАДЗЕ»:

«...У художника решение русского... костюма шло через призму решения этой темы балетмейстером. Григорович во всех эпизодах народных сцен «искренне восхищен красотой человека». И художник, стилизовав по-балетному эти костюмы, сохранил ощущение красоты оригиналов»

(М. ЖУРАВЧЕНКО).

*Эскиз и сцены из балета «Иван Грозный» (Большой театр).
В роли Анастасии — Н. БЕССМЕРТНОВА, Ивана — Ю. ВЛАДИМИРОВ.*



Мари-Клод
ПЬЕТРАГАЛЛА:

«Базой
современных
хореографов
является
КЛАССИКА»



Мари-Клод ПЬЕТРАГАЛЛА
в балете «Весна священная».

Фото Ж. Моатти

В детстве девочка предпочитала заниматься не танцами, а борьбой дзюдо, потому что мечтала стать не балериной, а главарем банды. Единственная дочь родителей корсиканского происхождения, Мари-Клод Пьетрагалла была настолько неуправляемой, что ее, шестилетнюю, решили записать на курсы танца в надежде, что тогда девочка станет более дисциплинированной. Но Мари-Клод снова настояла на своем, и родителям пришлось забрать ее с курсов. И тем не менее, посмотрев по телевидению телесериал «Счастливый возраст» (она не пропустила ни одного эпизода, потому что была очарована этой историей, где маленькие балерины танцевали на крыше Парижской оперы), Мари-Клод захотела танцевать. В девять с половиной лет она поступила в школу Парижской оперы, а в шестнадцать — в кордебалет прославленной труппы. В 1984 году пришло признание — Пьетрагалла и ее партнер Вильфриед Ромоли стали обладателями золотой медали на Парижском международном конкурсе танца, а через шесть лет, в 1990 году, по предложению Патрика Дюпона — директора балетной труппы Парижской оперы Пьетрагаллу удостоили высочайшего титула — этуали (звезды).

Еще в детстве, будучи совсем маленькой, Мари-Клод повесила над своим рабочим столом плакатик со словами Наполеона: «Когда очень хотят постоянно — всегда достигают». Помимо огромного желания творить и устремленности к вершинам танца, Пьетрагалла обладает фантастической работоспособностью и самодисциплиной. Ежедневно, включая воскресенья, она приходит в театр, где работает по восемь часов с получасовым перерывом, чтобы выпить немного сока или воды. Ко времени нашей беседы в ее репертуаре значились главные партии в шестидесяти балетах двадцати пяти авторов. Сейчас, конечно, их больше. Итак, в своей уютной гримерной во Дворце Гарнье (так теперь называют роскошное старое здание Парижской оперы) Мари-Клод Пьетрагалла отвечает на вопросы вашего корреспондента.

— *Что вы считаете наиболее важным для искусства балета: сохранение классических шедевров как музейных драгоценностей, обновление некоторых старых спектаклей с учетом нашего времени или создание новых спектаклей, сохраняя тему и музыку, как это делает Матс Эк?*

«Все три аспекта важны вместе. Необходимо сохранять традиционные постановки, такие, как «Жизель», «Сильфида», «Лебединое озеро», чтобы иметь классические ориентиры. Когда я поступила в школу танца, то мою культуру формировали великие партии именно этого классического репертуара. Потом я поняла, что в некоторых балетах необходимо сохранять сюжет и музыку, но можно изменить хореографический язык. Так делает Матс Эк. Вот почему я с огромным удовольствием танцевала «Жизель» в постановке Матса Эка. Это был совершенно иной мир. В то же время я полагаю, что старые балеты нужно периодически «освежать»,

то есть делать новые постановки в новых декорациях и костюмах, сохраняя стиль. Возьмем, например, «Жизель». Ее хореография совершенна. Здесь ничего не нужно снимать или добавлять. Но иногда мы неожиданно замечаем, что декорации и костюмы этого спектакля выглядят будто «запыленными», и традиционную постановку нужно слегка «освежить». В репертуаре важно иметь параллель между версиями классическими и современными. Например, наряду с традиционной «Золушкой» давать этот балет, например, в постановке Маги Марен. Это очень оригинальный спектакль с кукольными персонажами, которые говорят на языке пластики тела. Появление таких современных версий не означает подавление классического репертуара. Он никогда не исчезнет — останется навсегда. В то же время современная хореография создает новые ориентиры. В балете происходит непрерывная эволюция. В этом и состоит жизнь искусства».

— *Что Вы думаете о совре-*

Мари-Клод ПЬЕТРАГАЛЛА
и Патрик ДЮПОН в «Лебедином озере».

Фото В. Игнатова





Мари-Клод ПЬЕТРАГАЛЛА
в балете «Лебединое озеро»
(постановка Р. Нуреева).

Фото Ж. Моатти

менных тенденциях в танцевальном искусстве?

«Я считаю, что все виды танца хороши. Их многообразие позволяет искусству идти вперед. В классическом танце мы ограничены эстетическими барьерами, что одновременно и хорошо, и плохо. Существует много разных движений, которые называют пантомимой. В какой-то мере они устарели, поскольку отдавали дань канонам своего времени. Но танцовщик обязан следовать этим правилам порой в ущерб технике и чистоте стиля. Некоторые современные хореографы стараются «очистить» танец от такой пантомимы, чтобы найти наиболее точные движения.

Современные хореографы устремлены также и к театральному тан-

цу. Они часто совмещают танцевальный спектакль с драматическим. Например, Пина Бауш. Она поняла, как осуществить проникновение хореографии в театральное действие. В этом и есть эволюция танца. А без эволюции нет творчества. Но считаю, что базой современных хореографов является классика. Для меня не важен стиль танца, важно его качество. Например, классическая постановка балета «Жизель» — шедевр несомненный и бессмертный. «Жизель» Матса Эка — это тоже шедевр, который также не устаревает. Хореограф сказал, что события его версии балета относятся к послевоенному периоду 1945-го года. Однако в спектакле нет привязки к определенному времени. Декорации тоже

безвременны. Второй акт происходит в психиатрической больнице. Этот сюжет всегда будет для людей актуален.

Если танец сделан качественно, если хореограф талантлив, то не важно, какой перед нами балет — классический или современный. Сейчас существует много ярких хореографов — Форсайт, Прельжокаж, Килиан, Ноймайер. Все они пользуются языком классического балета, чтобы развивать свою танцевальную лексику».

— *В Париже каждый сезон можно видеть десятки танцевальных трупп Франции и многих стран мира. Но из этого обилия только два—три спектакля действительно интересны.*

«К сожалению, в современном танце, действительно, много такого, что наносит ущерб его развитию. Форсайт, Прельжокаж, Бауш, Карлсон — это таланты. Но есть люди, которые полностью отрицают классический танец и язык «па». Они предпочитают просто валяться на полу или бегать по сцене, но это ничего не дает. Обновление, которое вносит театральный язык, не должно быть в ущерб хореографическому искусству. Я нахожу, что у Матса Эка есть замечательные козыри как на театральном, так и на хореографическом уровне. Если балетмейстер дает правильное движение, то оно позволяет выразить чувство. Это очень важно, но я очень редко сталкиваюсь с этим. Работая с Эком, я ощущала настоящий шок от качества и эмоциональной силы каждого жеста. Я думаю, что сейчас уже невозможно поражать чем-то абсолютно новым. В мире танца было испытано очень многое».

— *Может ли современный танец привести к «смерти» танца классической?*

«Я думаю, развитие современного танца не может причинить ущерб классике. Классика будет всегда. Правда, она трансформируется под влиянием современности. Это хорошо делает Джон Ноймайер. Например, он модернизировал традиционную постановку «Спящей красавицы», но это спектакль с танцевальным языком на пуантах. Хореограф изменил концепцию, перенес сюжет этого балета в нашу эпоху, и его принц вполне оправданно танцует в джинсах. Однако лексику Ноймайер оставил классической».

Важны и необходимы такие умные эксперименты, какие делают Матс Эк и Маги Марен, которые используют современный язык. В то же время шедевры классического репертуара — «Жизель», «Лебединое озеро», «Спящая красавица» — будут оставаться всегда. «Дон Кихот» стал со временем иным. Много изменено в постановках Михаила Барышникова, Рудольфа Нуреева. Я хочу ска-

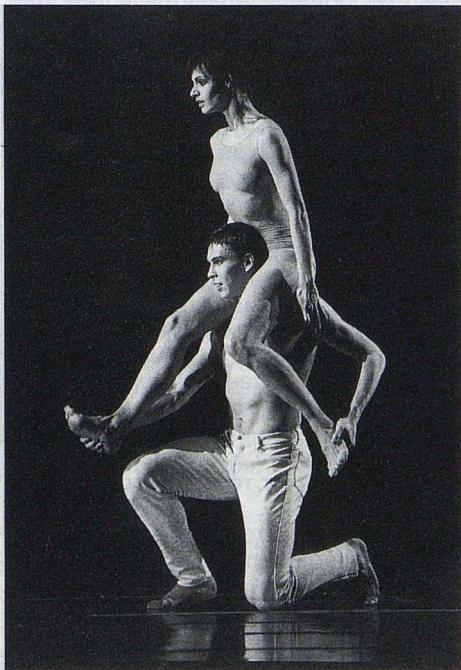


Мари-Клод ПЬЕТРАГАЛЛА в балете «Дон Кихот» (постановка Р. Нуреева).

Фото Ж. Моатти

Мари-Клод ПЬЕТРАГАЛЛА и Николая ЛЕ РИШ в спектакле Р. Пети «Камера обскура».

Фото В. Игнатова



зять, что этот балет больше поддается модернизации, чем «Лебединое озеро» или «Жизель». Но классический репертуар будет жить вечно. Я осмеливаюсь на это надеяться».

— Как происходит развитие классического танца?

«В классическом танце большое значение имеет интеллект исполнителя. Физический аспект и техника танца сегодня не те же самые, что в начале века. Танцовщик должен постоянно модернизировать свою интерпретацию и в то же время следовать канонам классики. Я думаю, что это и позволяет классическому танцу продвигаться во времени, так как каждый раз работа над классической партией — для меня всегда процесс творческого открытия. Исполнитель дает партии личностную окраску, привносит в нее свою концепцию. Сейчас нельзя исполнять балетные спектакли так, как это делали, скажем, лет шестьдесят назад. Техника стала более утонченной, изменилась и психология артистов. Личность современного артиста оказывает большое влияние на развитие танца. Каждый танцовщик должен стремиться внести в искусство танца что-то свое. Нельзя копировать своих предшественников на сцене».

— Насколько важна для Вас техника?

«Для меня не столько важна техника танцовщика, сколько способ ее использования. Техника является основой искусства, средством выражения чувства. Если у танцовщика есть только техника, то он для меня не артист. Танец — это искусство».

— Есть мнение, что танцовщики классические и авангардные — это как семьи Монтеки и Капулетти. Согласны ли вы с таким сравнением?

«Нет, абсолютно не согласна, потому что все мы принадлежим к одной семье и служим нашему общему искусству танца. Классические танцовщики говорят со зрителем на одном хореографическом языке, авангардные — на другом. Но их суть — тот же самый танец. Скажем, фламенко, танцы восточные, в частности, индийские, — они все разные по стилистике, культуре, принадлежат к разным цивилизациям, но это единое искусство. Мне бывает очень обидно видеть разграничения между танцовщиками. Правда, существуют такие авангардные исполнители, которые отмахнулись от классики. Но это, на мой взгляд, — плохие танцовщики. Хорошие — обязательно должны прикоснуться к классическому наследию, потому что в нем истоки танца, основа нашего искусства. Между танцовщиками классики и авангарда нет

различия, конечно, если они хорошие исполнители, потому что, несмотря на разницу стилей, каждый из них истинный профессионал в своей области».

— Исполнителей авангардных спектаклей часто можно видеть на сцене босыми. Что для Вас труднее — танцевать на пуантах или босой?

«Когда я босой исполняла партию Жизели в балете Матса Эка, мне было трудно, потому что так я танцевала впервые. Техника совершенно иная, чем в танце на пуантах — другие пируэты и прыжки, более жесткие приземления».

— Вы танцевали «Жизель» в двух абсолютно разных редакциях — Эка и Коралли — Перро. Какая из них более трудная? Какую вы предпочитаете и почему?

«Самая трудная «Жизель» в хореографии Матса Эка, потому что эта версия динамичная и напряженная, словно буря. Кроме того, в партии Жизели много сложных прыжков и для их исполнения нужна мужская техника. Какую версию я предпочитаю? Трудно сказать, потому что, хотя фабула та же самая, но это два совершенно разных мира, две абсолютно разные атмосферы. В «Жизели» Эка атмосфера очень яростная: в сцене сумасшествия в первом акте и весь второй акт, который более реалистичен, чем в традиционной версии. Вилисы — это девушки в психиатрической больнице. Они умственно расстроены, они страдают. Поэтому здесь для исполнительницы партии Жизели есть что-то более волнующее, чем во втором акте традиционной версии балета. Поэтому после окончания второго акта я ухожу со сцены совершенно разбитой».

В традиционной версии исполнительница должна следовать романтической эстетике балета, его стилю, эпохе. Мне кажется, здесь все несколько обезличено и менее сильно. Однако я испытываю огромное удовольствие, когда танцую традиционную «Жизель». С каждым исполнением я нахожу в этом балете все новые и новые важные вещи, которые меня обогащают, помогают обрести зрелость мировосприятия. И все же главный образ у Эка — сильнее, чем в традиционной «Жизели», где можно спрятаться за эстетику, строгость, красоту линий. В спектакле Эка позволено все, особенно во втором акте — в мире безумия и страдания, но не физического, а морального. Но тем не менее обе версии — два истинных шедевра, поэтому выбор сделать трудно».

— Вы танцевали во многих русских балетах — «Спящая красавица», «Дон Кихот», «Лебединое озеро», «Весна священная». Какой из них Вам наиболее дорог и почему?

«Балет «Дон Кихот». Партия Китри — великолепная и очень подходит моему темпераменту. Она является и моим талисманом, потому что после ее исполнения я была удостоена звания звезды. Теперь я часто танцую Китри с Патриком Дюпоном за границей. «Лебединое озеро» — это тоже очень значимая для меня встреча с персонажем двойного характера. Балет «Весна священная» — событие особое. Я считаю Нижинского предвестником современного танца. Он придумал все. Он был впереди своего времени, поэтому его не понимали. Сейчас мы ощущаем невероятную силу и современность гения Нижинского в танцах, как и Рериха в оформлении. Когда я впервые увидела его «Весну священную», то для меня это был шок. Такую же потрясающую силу чувств я познала при встрече с «Весной священной» Пины Бауш. Но это совсем разные спектакли. В балете Бауш Избранница отключена от реального мира. Она находится как бы под гипнозом и не знает, куда идет. В спектакле Нижинского героиня осознанно встает на путь борьбы. Она отказывается умирать и борется до последней секунды. Когда я танцевала эту партию, то много беседовала с Миллисент Ходсон, которая своим титаническим трудом воссоздала хореографию Нижинского. Она была полностью согласна с таким моим пониманием этой роли. Что было трудно в работе, то это позиции ног с положением ступней во внутрь. Для классического танцовщика более органична выворотность. Но тем не менее обе версии балета имеют невероятную мощь современного звучания. Это очень впечатляет».

— Вы замечательно танцуете в балете «In the middle» — самом сложном, динамичном и впечатляющем спектакле Уильяма Форсайта, который он поставил для труппы Парижской оперы. В чем особенность классической лексики балетмейстера?

«Хореографический язык Форсайта, действительно, классический. Но есть важная особенность — это позиции, которые он сдвигает. Сделав баланс либо на пуантах, либо на плоской стопе, танцовщик должен его перенести на другое движение, чтобы возникло впечатление непрерывности. Это — очень интересный и увлекательный стиль, потому что он раздвигает границы танцевальной техники. Овладевая им, вы вдруг ощущаете, что у вас нет точного баланса, он в постоянной опасности. Это как раз и есть то, что дает резкость и обостренность линии танца, которая прорисовывается в хореографии мастера очень ярко. Для меня, как исполнителя, стиль Форсайта — восхождение к невероятным высотам. Всегда есть ощущение, что ты идешь за границы своих технических возмож-

ностей, что окрыляет. Есть и другая особенность — взаимодействие с партнером. Здесь необходим подлинный осмос между исполнителями. В этом и состоит специфика стиля Форсайта. Он использует технику классического танца, но придает другие интонации его языку».

— Вы танцуете в балетах разных современных хореографов. Это — Ролан Пети, Уильям Форсайт, Мерс Каннингем, Джон Ноймайер, Иржи Килиан, Маги Марен, Каролин Карлсон, Доминик Багуэ... Могли бы вы кого-то выделить?

«У каждого из этих хореографов свой особый мир и сравнивать их невозможно. Я с наслаждением танцую поставленные ими спектакли. Разнообразием хореографии как раз так и привлекательна балетная труппа Парижской оперы. Обилие стилей обогащает исполнителя. Но у меня нет предпочтений, нет классификации хореографам. Я их всех очень люблю — Пети, Эка, Форсайта... А с Каролин Карлсон целая история большой дружбы. Она специально для меня сделала моноспектакль. Это пока единственный хореограф, который рискнул на это. Я с огромным удовольствием танцевала в балете Мерса Каннингема «Точка в пространстве», потому что это особый язык — очень чистый и графичный. О Джероме Роббинсе трудно говорить, потому что это гений хореографии. Он очень требователен и часто в себе сомневается. Когда мы работаем с ним, то находимся в постоянной эволюции вплоть до последней минуты перед премьерой. Буквально за пять минут до выхода на сцену Роббинс что-то меняет. В то же самое время это свидетельствует, что он постоянно ищет суть своих концепций. Каждый жест у него имеет значимость. Чем вещи проще, тем они ему больше нравятся и тем они больше говорят. Это одно из важных качеств стилистики Роббинса. Когда я думаю о его балете «В ночи», то нельзя вообразить иную хореографию на эту музыку. Хореография так пропитана музыкой, так с ней взаимосвязана, что обе партитуры воспринимаются как единое произведение».

— Что является самым приятным в вашей карьере?

«Удовлетворение от творческого общения с хореографом или с партнером при работе в студии или исполнении на сцене. Самое приятное — это творческий процесс, когда чувствуешь, что исполняешь произведение, которое все больше и больше принадлежит тебе, благодаря взаимопониманию с хореографом. Я думаю, что это самое существенное в карьере балерины. Самое главное — сделать то, к чему ты стремишься».

Беседу вел ВИКТОР ИГНАТОВ

РАИСА СТРУЧКОВА:

«Ныне испытываю «счастье отдачи»

В доме у Раисы Степановны Стручковой есть небольшая комната, которую можно назвать своеобразным семейным музеем — на ее стенах развешены фотографии, репродукции с картин, афиши, рассказывающие о творческом пути самой хозяйки и ее покойного мужа Александра Александровича Лапаури. Конечно, эта скромная, домашняя экспозиция не может отобразить путь артистки во всем многообразии его художественных открытий. И все же, рассматривая ее, вы можете себе представить, какой была Стручкова на сцене... Но с недавних пор рядом с портретами Раисы Степановны и Александра Александровича появились здесь и другие, например, великолепно выполненная афиша зарубежных гастролей Нины Ананиашвили. И это не случайно — новые экспонаты домашней галереи отображают и новый этап в художественной биографии народной артистки СССР, профессора, главного редактора журнала «Балет» Раисы Степановны Стручковой — ее педагогическую деятельность.

Ее балеринская судьба началась 50 лет назад. Первая вершина — триумф в балете «Золушка», где она исполнила заглавную партию. «В характеристике Золушки, — написал известный балетный критик Ю. Слонимский, — исполненной Стручковой после таких выдающихся артисток, как Уланова, Семенова, Лепешинская, юная танцовщица нашла свои ноты, свои штрихи... Простота и искренность, исключительное сценическое обаяние, большая емкость амплуа составляют артистическое достоинство Стручковой. Она легко пользуется танцем в качестве естественной речи, правдивой и убедительной, старается раскрыть внутренний смысл образа, по-новому прочесть содержание танцевальной партии». После были Жизель, Джульетта, Мария, Аврора, Китри, Одетта и Одиллия, Параша, Тао Хоа, Мирандолина... И все они имели среди своих исполнительниц именитых предшественниц, но балерина всегда искала и находила в этих ролях «свои ноты», «свои штрихи». Лишь в конце сценической карьеры ей посчастливилось выступить в своих партиях — Мавки в «Лесной песне», Фрейлины в «Подпоручике Кижее», в Лейли в «Лейли и Меджнуне», которые и открыли новые оригинальные грани дарования Стручковой.

Но, как поется в песне, «наши годы, как птицы летят...» Настает срок, и балерине приходится расстаться со сценой. Педагог и большой друг Раисы Степановны Елизавета Павловна Гердт неоднократно напоминала ей об этом, советовала постоянно готовить себя к такому трудному шагу, чтобы достойно совершить его. И еще будучи солисткой Большого театра, Стручкова начинает преподавать в Государственном институте театрального искусства имени А. В. Луначарского (ныне — Российской академии театрального искусства) на педагогическом отделении балетмейстерского факультета. Так в ее творчестве начался период, который позволяет ей, как она сама говорит, ныне испытывать «счастье отдачи».

Сейчас она — балетмейстер-репетитор Большого театра. Ее дебютом в этой роли стала работа с Валентиной Козловой, позже уехавшей за границу. Затем к ней пришла юная Ирина Пяткина, только что закончившая Московскую школу по классу Г. Кузнецовой. И с тех пор они постоянно работают вместе: со Стручковой Пяткина подготовила центральные женские партии в «Щелкунчике», «Спящей красавице», «Жизели», «Любовью за любовь», «Легенде о любви», в картине «Вальпургиева ночь» из оперы «Фауст»... Как



Р. С. СТРУЧКОВА на репетиции с солисткой Большого театра Мариной ЛЕОНОВОЙ.

Из фондов музея ГАБТ

педагог Раиса Степановна встречалась и встречается с известными артистками Екатериной Максимовой, Аллой Михальченко, Ниной Ананиашвили, Мариной Леоновой, Татьяной Голиковой, Эрикой Лузиной...

Присутствуя на репетициях Стручковой, чувствуешь, что для нее и эта работа — творчество. Разбудить фантазию балерины, помочь ей органично включиться в процесс создания образа — вот главная цель усилий педагога. «Актриса должна знать про свою героиню все — и кто ее родители и подруги, и где она родилась и выросла, и какие цветы любит... Словом все, как писатель знает все о героях своего произведения. Тогда человеческий характер обретает объем и многозначность», — так считает Стручкова.

«Мой дорогой наставник Елизавета Павловна Гердт, — говорит Раиса Степановна, — всегда стремилась сама и учила меня направлять все свои знания, умение, опыт на то, чтобы выявить индивидуальность балерины. Делать это трудно, здесь требуется деликатность, чуткость, внимательность, но увлекательно. Тогда у балерины рождается что-то свое, уникальное, ни на кого не похожее, что необходимо зафиксировать и дать ему жизнь. Процесс этот сложный, но я люблю и ценю его... Важно здесь и другое — однажды созданный образ не должен оставаться неизменным, он каждый раз должен словно рождаться заново». Стручкова последовательно проводит эти свои принципы в жизнь. И, наверное, поэтому столь различны, столь непохожи друг на друга ее подопечные даже в одних и тех же ролях. Жизель Пяткиной отличается от Жизели Михальченко и Жизели Ананиашвили, и они все вместе — от незабываемой Жизели Раисы Стручковой.

Вот что говорили о ней в разное время и по разному поводу ее ученицы.

Алла Михальченко: «Раиса Степановна большое внимание уделяет актерской стороне роли. Показывая какое-либо движение, Стручкова требует «вернуть» его, но уже в моей собственной интерпретации, наполненным и обогащенным моим собственным, индивидуальным пластическим видением...»

Нина Ананиашвили: «Раиса Степановна для меня — родной человек, а не просто педагог: ведь более половины успеха зависит от педагога. Двенадцать лет я работаю с ней. Часто в зале, где мы репетируем, стоит крик, шум: мы можем спорить с ней сколько угодно, но творчески мы полностью понимаем друг друга. Она — фантастической энергии человек, заразительно эмоциональна. В Англии, Америке до сих пор помнят ее выступления в «Золушке», «Ромео и Джульетте», «Вальпургиевой ночи». И вот такая интересная деталь: ее поклонницы стали моими».

Но вернемся к домашней галерее Р. С. Стручковой — сценические судьбы ее учениц стали ее судьбой, их новые роли — ее новыми ролями, потому-то и появились портреты этих молодых балерин в семейной экспозиции Раисы Степановны.

Г. ИНОЗЕМЦЕВА

ВЕРА
КРАСОВСКАЯ

БУДЕТЛЯНЕ

Нижинский — Хлебников балета

Велимир Хлебников усмешливо утверждал свою миссию поэта, создателя новых форм в стихотворении:

*На острове вы. Зовется он Хлебников.
Среди разъяренных учебников
Стоит как остров храбрый Хлебников
Остров высокого звездного духа.*

Создатель новых форм балетного танца Вацлав Нижинский юмором не обладал и сторонился самоутверждения.

Они вряд ли подозревали о существовании друг друга, а различий между ними было больше, чем сходства. И все же оба (Хлебников — программно, Нижинский — интуитивно) выразили расцвет и предрекли спад великой русской культуры; каждый по-своему и притом на редкость единодушно.

Хлебников родился 28 октября 1885 года; Нижинский — 28 февраля 1889-го. Юность обоих пришлось на пик «серебряного века».

Хлебников скончался 28 июня 1922 года. Нижинский пережил его, считая по календарю, изрядно. Но физической смерти танцовщика задолго предшествовала смерть духовная: последний раз, уже безумный, он вышел на сцену в костюме Петрушки 26 сентября 1917 года.

Закономерны вопросы: стоит ли вообще пристегивать балет к имени поэта Хлебникова? И как знать, интересовало ли его это легкомысленное искусство хоть в какой-нибудь мере?

Между тем, Хлебников сам высказал поэтически такой интерес. В поэме без названия («Любовь приходит страшным смерчем...») он вспомнил Матильду Кшесинскую и, подразумевая ее романы с наследником и двумя великими князьями, писал о знаменитом особняке;

*Что чертог был пляской нажит
Дщерью в рубище лохматом, —
то есть юной цыганкой Эсмеральдой (единственная роль, где балерина выходила на сцену если не в рубище, так, по крайности, без бриллиантов).*

Хлебников длил описание, снижая идеальные строки Пушкина:

*Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина...*

Надо ли цитировать дальше с детства знакомое описание Истоминой, танцующей в анакреонтическом балете Шарля Дидло?

Каждый может обнаружить в стихах Хлебникова о Кшесинской откровенную подмену понятий поэтического. Близкие по значению, новые понятия заметно приземляют образы танца. Взамен прозрачной легкости — даже не прозаизмы, а некий «праязык», этакая косноязычная, запинающаяся речь далеких предков. С виду вторя Пушкину, Хлебников притом преводил праздничную образность в будничные, сумрачные тона, так что на балетное действие опускались странные тени, оно окрашивалось почти мистическим звучанием:

*Вдруг вспорхнула и согнулась
И, коснувшись рукою о руку
Точно жрец на других
оглянулась*

*Гусель гулких покорная звуку.
Не больше бел зимы снежок,
Когда на пальцах ног держась,
Спрямит с землею сапожок,
Весенней бабочкой кружась,
Она легка, шаги легки,
Она и светоч и заря,
Кругом ночные мотыльки,
В ее сиянии горя.*

И в сверхповести «Зангези» (1922), в эпизоде «Плоскость XX» под названием «Горе и Смех», сказано устами Горя:

*Сумрак — умная печаль!
Сотня душ во мне теснится,
Я нездешняя вам жаль,
Невод слез — мои ресницы.
Пляшу Кшесинскую пред гробом
И в замке дум сижу Потоцкой
Перед молчанием Гирея...*

Образ пляшущей Кшесинской снова дан в переключке с образами пушкинской поэзии. Здесь — с образами поэмы «Бахчисарайский фонтан».

Уместно спросить: при чем тут Нижинский? Ведь Хлебников, если и видел его когда-нибудь, так разве что на сцене Мариинского театра. А там репертуар Нижинского составляли балеты академической классики и импрессионистские опусы Михаила Фокина. Правда, поэт и танцовщик могли случайно повстречаться в артистическом подвальчике «Бродячая собака». Хлебников любил туда заглядывать. А Нижинский мог сопроводить свою постоянную партнершу Тамару Карсавину или своего покровителя Сергея Дягилева.

Нижинского-хореографа в России тогда не знали. Три его балета — «Послеполуденный отдых фавна», «Иг-



Вацлав НИЖИНСКИЙ в балете «Игры».

ры» и «Весна священная» — шли только в «Русских сезонах» за рубежом. Хлебникову было не до них. А Нижинский, пожалуй, «ни при какой погоде» Хлебникова не читал. Но музыка балета Стравинского «Весна священная» и ее сценическое воплощение Нижинским словно предугаданы образами хлебниковской поэзии. Ведь это будто и про Нижинского сказал Осип Мандельштам: «Хлебников возится со словами, как крот, между тем он прорыл в земле ходы для будущего на целое столетие». Достаточно лишь заменить «слова» — «движениями» да поменять подземные ходы на нехоженные тропы. Остальное остается.

Ибо и Нижинский взрыхлял подпочву своего искусства, он, если применить образность Мандельштама, «прорыл» ходы в будущее на много лет вперед — и остался футуристом-«неформалом» от хореографии. Он обследовал новые ресурсы балетной пластики, разучивая главную роль в балете Бенуа, Стравинского, Фокина «Петрушка», роль вне лирики и вне героики в общепринятом понимании. Сколько было потом Петрушек, старательно заворачивавших ноги носками внутрь, пятками наружу... Среди них попадались незаурядные таланты. Только ни один не добился той органики куклы, неладно скроенной и скверно сшитой, но наделенной магической силой, которая и есть «остров высокого звездного духа».

Потом Фокин, сердито косясь на Нижинского-балетмейстера, ревниво следил за его скандальными успеха-

ми. Уликая его в ограниченности, даже безграмотности по части эстетики, он тут же удивлялся: «Но кто же из танцоров мог понять так быстро, так точно то, что я старался показать и объяснить? Кто мог так уловить каждую деталь движения, сокровенный смысл жеста, танца?»

Нижинский улавливал этот «сокровенный смысл», потому что самостоятельно искал именно его в разнообразии поручаемых ролей. В «Шопениане» жестом руки он задумчиво откидывал со лба прядь волос. Этот жест, неоднократно описанный в балетной литературе, повторяли другие исполнители. Но у них он утрачивал романтическую невольность. Арлекин в «Карнавале» покрывал сцену ажурной сетью бега: в мелькании мелких прыжков слагалось впечатлительное, будто весь он соткан из радужной пены. А печальный русский шут Петрушка был намертво привязан к земле. Пластическая партитура его роли содержала элементы завтрашней грустной эксцентриады, предвещая поиски косноязычных и заполошных наречий еще не упругого, не окрыленного танца.

Многие современники не допускали, что подобные поиски велись в балетах Нижинского. Им хотелось защитить Нижинского-танцовщика от Нижинского-хореографа. Между тем, есть на этот счет по крайней мере одно прямое высказывание самого героя. На завтраке в Булонском лесу, в присутствии художественной элиты 1913 года, Нижинский сделал признание. Журналист Гектор Каюзак записал его слова:

— Мне хочется сочинить партитуру движений, где все определялось бы не прыжками и пируэтами, но сгибом каждого пальца, модуляцией любой мышцы, где проявилась бы бесконечность возможностей, открытых человеческому телу...

Интерес хореографа к мельчайшим элементам пластической речи, желание проникнуть к «корням движений», к магии балетного «празызыка» — все это близко поискам поэта Хлебникова. Тяга к «корням слова», охота найти это «самовитое слово» и пробиться к истокам лирической речи определяла там все. Такие истоки Хлебников усматривал в старинных летописях, преданиях, заговорах, уводящих в языческую древность. Три балета Нижинского очертили обширную арену поисков: от античного мифа «Послеполуденного отдыха фавна» он делал бросок к наметившемуся современному увлечению спортом, а оттуда назад, к обрядам язычества.

«Хлебников не поэт для потребителей, — утверждал Маяковский, — Хлебников поэт для производителя».

В основу многих и разных направлений балетного искусства уходящего XX века лег опыт Нижинского — хореографа для производителей. В

попытках Нижинского угадать стиль завтрашнего дня, в его контурных предчувствиях нового отзвучивала утопическая «згаумь» — она роднила хореографию его балетов с высоким безумством российских «будетлян», с живописью Малевича и Кульбина, с поэзией Велимира Хлебникова.

Черты качественного родства сближают «Весну священную» с «древнеязыческими» опусами Хлебникова «Девий бог», «Мы устали звездам рыкать»...

Нижинский различил в музыке «Весны» топот языческих толп, творящих массовое действо. Он нашел бы подтверждение однообразным повторам тяжеловесных подскоков в хлебниковском заклинании:

Тебе поем родун!

Тебе поем бывун!

Тебе поем радун!

Тебе поем седун!

Тебе поем владун!

Тебе поем колдун!

Завораживающие, намеренно монотонные повторы заклинания подвластны той же форме, какую избрал Стравинский для музыки «Весны». Асафьев описал эту музыку, слагающуюся из «текучего» и меняющегося ежесекундно свой облик «вещества». Он заметил, что для этой формы «все дело в движении, в непрестанном заполнении, разветвлении, распухании или «сжатию» ткани и ее урезывании, в приливе или отливе звучаний (количественном, реально получаемом, а не только усилениями или уменьшениями силы звучности). Ткань словно дышит, то наполняясь воздухом и расширяясь, то сводясь к одной-двум линиям».

«Ткань», состоящая из множества безликих клеток, «вещество», управляемое инстинктом, бесчеловечная стихия — они вершили свой ритуал. Масса «бродила», как зачавшее тесто. Инстинкт стада правил племенем, творящим весенний обряд. Стравинский создал действо, где не оставалось места для индивидуализации лиц. Мудрость старейшин была не мудростью даже, а силой, вершащей закон. «Весна священная» высвобождала балет из пут изобразительной сюжетной драмы и направляла его в лоно музыкально-выразительного зрелища. В хореографии «Весны» Нижинский как бы вывернул наизнанку тему дружелюбного развития двух начал — человека и природы. Люди оставались частью природы. Но светлому образу ее восхождения противостоял их звериный инстинкт. Хореография «Весны» была продиктована музыкой и тесно срасталась с ней. Асимметрично расположенные группы пляшущих повиновались объединяющему ритму. Грузные подскоки утапывали почву для грядущего урожая: ночной ритуал длился с вечера до зари. Каждый участник мужского кордебалета, при-

касаясь к другому лишь согнутым локтем, был с ним невидимо связан. Принцип остигатного развития, примененный Стравинским, торопил повторы клочковатых пластических фраз, построженных на топоте и резких подскоках. Девушки спускались с пригорка толпой, двигаясь судорожно, они выступали особняком в «Пляске щеголих» и сливались с толпой юношей в «Игре умыкания».

Потом луна озаряла весеннюю дремоту вод и трав, и в ее свете девушки развевывали широкой хоровадой. «Тут неожиданно расцветает эпизод, полный благоуханного лиризма, — писал Андрей Левинсон, — девушки в красных одеждах, с ангельским жеманством иконописных жестов, плечом к плечу, ведут круговой хоровадой». В середине хоровады они вытаскивали Избранницу — жертву. Начиналось «Величание избранной». Она стояла неподвижно, сохраняя позу сведенного судорогой тела: плечи были сжаты, ноги повернуты носками внутрь, пальцы спрятаны в кулаки. Теперь вокруг нее топтались все участники балета.

По сути дела хореограф следовал тут каноническому балетному образцу: толпа нимф окружала Истому, «кругом ночные мотыльки» кордебалета сопровождали пляску Кшесинской. Словом, почти в каждом спектакле классики балерина — «избранница» оказывалась в центре пляшущих толп. Только в «Весне священной» железный канон классического танца словно был вовсе новым. Долгое «безмолвие» Избранницы прерывалось пляской, каждое движение которой противоречило академизму. Образ сверкнувшей молнии вызывал высокий прыжок с рукой, взлетевшей к небу с угрожающе сжатым кулаком. Образ птицы, обживающей гнездо, возникал в позе присевшей до полу танцовщицы, хлопающей ладонями по земле, и развевывался дальше в неуклюжих взмахах рук-крыльев. В череде изобразительных жестов присутствовал жест долбящей землю мотыги: низко присев на одной ноге, плясунья ударяла другой об землю, тело принакало к этой деревянно вытянутой ноге с задранными пальцами, руки обхватывали ее, плясунья поднимала и опускала тело и ногу, ударяя пяткой.

С первым лучом солнца старейшины подхватывали падающую жертву, не давая ей коснуться земли.

Нижинский и Хлебников... Хлебников и Нижинский... Оба не отвечали всеобщим меркам нормального. Оба преступали грань общепринятого. И именно там, за гранью, о том не ведая, становились поражающе близки.

Резко очерченные индивидуальности не сходятся на плоскости ремесла. Они сближаются только в пространстве искусства — вдаваясь в подпочву, балансируя над пропастью...

Любовь
БАНК.

Валентина
КУДРЯВЦЕВА.



Марина
СЕМЕНОВА.

Анастасия
АБРАМОВА.

Асаф МЕССЕРЕР (слева)
и Михаил ГАБОВИЧ.

Из личной
коллекции
И. Орлова

Мне очень посчастливилось в жизни. Семи лет я впервые попал в Большой театр на балет А. Корещенко «Волшебное зеркало». И это волшебное зеркало увело меня в прекрасный мир искусства.

Мой отец в предреволюционные годы окончил юридический факультет Московского университета и сразу же получил право на адвокатуру. Он был высокообразованным человеком и имел обширную клиентуру. Одной из многих его клиентов была и Маргарита Павловна Кандаурова — прима-бале-

*Автор этих воспоминаний
ИГОРЬ ВЛАДИМИРОВИЧ ОРЛОВ.
Его профессия — актер. Он, окончив театральное училище имени М. С. Щепкина, был призван в армию и долго работал в армейском театре. Демобилизовавшись, вернулся в Москву, выступал на сценах Театров сатиры, транспорта. Позже Игорь Владимирович двадцать лет жизни посвятил эстраде, где сотрудничал с выдающимся мастером Анатолием Петровичем Кторовым.*

ные партии. Подгорецкая и Кудрявцева — артистки лирического склада: их стихия — «Лебединое озеро», «Жизель», «Баядерка», «Спящая красавица». Отношение к ним со стороны критики было неоднозначным. Помню Виктор Ивинг очень резко писал по поводу исполнения Абрамовой партии Авроры: «И не Аврора она конечно, а Анастасия, Настя, Настенька...». Мне кажется, что это несправедливо. Абрамова была очень хороша в роли Авроры, а в роли Кошечки из танцевальной сюиты последнего акта с прекрас-

Записки очевидца: МОСКОВСКИЙ БАЛЕТ МОЕЙ ЮНОСТИ

рина Большого театра. Это были годы НЭПа — его расцвета, когда все бросилось в торговлю, в том числе мать и тетка артистки. Но их предпринимательство оказалось неудачным. Эти далекие дни моего детства очень походили на сегодняшние. Одним словом, мой отец помогал двум дамам юридическими советами.

А я, благодаря этому, попал в Большой на балет, где танцевала Маргарита Павловна Кандаурова. Это и был балет — «Волшебное зеркало». В 1905 году его поставил в Москве Александр Горский. Либретто написали М. Петипа и И. Всеволожский по мотивам сказок А. Пушкина и братьев Гримм. Художник балета — знаменитый А. Головин.

Итак, Москва 1923 года, Москва трудная, холодная и голодная. Саночки извозчика везут все наше семейство — маму, отца и, конечно, меня по заснеженной вечерней Москве в Большой театр, что на Театральной площади. Вот знакомый скверик и перед ним — величественное здание Большого театра в своей строгой классической простоте.

Подумайте какой контраст: на улицах темно, фонари еле-еле освещают площадь, а внутри все сияет от яркого света, позолоты лож, от хрустальной радуги канделябров, от пурпура бархатных кресел в партере... А с потолка, где сверкает чудо-люстра, играя хрустальными своих подвесок, смотрят на нас девять нарядных девушек-муз. Но вот гаснет свет, за пультом появляется дирижер...

Кто из нас не знает сказку Пушкина о мертвой царевне и семи богатырях? Только вместо богатырей на сцене по-

явились семь очень симпатичных старичков-гномов в красных курточках и таких же колпачках. Гномики проходили через весь балет, а в финале появлялись на сцене в качестве приглашенных на бал гостей. Гномиков изображали ученики балетного училища. «Волшебное зеркало» увлекло меня в прекрасный мир добра, побеждающего зло, в мир музыки и танца.

Ведущие партии в балете исполняли Маргарита Кандаурова, Нина Подгорецкая, Асаф Мессерер, Леонид Жуков. Из зала артисты показались мне большими куклами, необыкновенно красиво одетыми. Все это походило на волшебный сон из сказочного мира.

Асаф Мессерер, исполнявший роль принца, танцевал только в последнем акте, и по разговорам балетоманов я понял, что все ждали появления этого артиста, рассказывали о его легкости, высоте полета.

После «Волшебного зеркала» я упрямил отца взять меня снова в театр на «Конька-Горбунка». Репертуар для детей был обширен — шел «Конек», «Щелкунчик», «Коппелия», а для взрослых — «Дон Кихот», «Раймонда», «Корсар», «Жизель», «Сильфида», «Баядерка», появился «Футболист»... Одним словом — смотри и наслаждайся.

К середине двадцатых годов балетная труппа пополнилась новыми артистами. Среди них выделялись четыре выпускницы Василия Дмитриевича Тихомирова — Анастасия Абрамова, Нина Подгорецкая, Любовь Банк, Валентина Кудрявцева. Молодые танцовщицы сразу заняли ведущее положение в театре. Абрамова и Банк были очень яркими и многогранными балеринами: они танцевали и классику, и характер-

ным партнером Владимиром Рябцевым казалась просто очаровательной.

В конце двадцатых — начале тридцатых годов знаменитая Екатерина Гельцер уже потихонечку начала сдавать свои позиции, хотя танцевала еще и «Тщетную», и «Сильфиду», и «Эсмеральду», и «Мак». Мне посчастливилось видеть Гельцер во всех балетах, которые в ту пору шли в театре.

Большой удачей Гельцер была роль Тао Хоа в «Красном маке». Роль китайской танцовщицы исполнялась артисткой с огромным мастерством. Каждое движение, поворот головы, наклон корпуса — все до кончиков пальцев было органично, продумано, вплеталось в ткань образа. Весь сезон артистка танцевала без дублеров и только в конце сезона в балете выступили Викторина Кригер, а затем — Маргарита Кандаурова, Нина Подгорецкая и Анастасия Абрамова. После войны балет снова появился на московской сцене. Гельцер уже не танцевала, а роль Тао Хоа исполняли Галина Уланова, Ольга Лепешинская. Но что-то ушло из спектакля — все было хорошо, но атмосферы, того большого подъема, когда моряки плясали «Яблочко» под гром аплодисментов зала, уже не ощущалось. На одном из спектаклей Гельцер сидела в артистической ложе дирекции, а Тао Хоа танцевала Уланова, когда балет кончился и артисты выходили на поклон, Галина Сергеева подошла к ложе, протянула к ней руки и вызвала Екатерину Васильевну на авансцену и склонилась перед ней в почтительном поклоне.

Да, Гельцер — это целая эпоха в балете, ушедшая от нас навсегда.

Гельцер часто танцевала Царь-деви-

цу в «Коньке», затем специально для нее поставили «Эсмеральду» Цезаря Пуни. Масштабный балет, где Гельцер вела главную партию еще в полную силу. Очень лихо она танцевала в «Тщетной». Екатерина Васильевна только что вернулась из Парижа, где ее выкрашили в рыжий цвет и сделали пластическую операцию. В те годы это воспринималось как сенсация. Балетоманы носились на все балеты с Гельцер, а Екатерина Васильевна, оттанцевав «Тщетную», которая часто шла в один вечер с дивертисментом, выступала еще и в концертных номерах. В золотой каске, яркой тунике, с трубой она исполняла миниатюру «Гений Бельгии» и почти всегда его бисировала. В дивертисменте очень хорошее впечатление оставлял также Виктор Смольцов в композиции «Итальянский нищий». В рубище с протянутой рукой и с бубном он выглядел очень выразительным. Прекрасно принимались Мария Рейзен и Леонид Жуков в «Вакханалии» из оперы Сен-Санса «Самсон и Далила». Завершался дивертисмент Русской пляской, в которой мы снова увидели Гельцер. Она много танцевала и на эстраде. Ее номера — «Снятие паранджи», «Мазурка» — всегда с восторгом встречались публикой. Партнером артистки был Владимир Голубин — молодой, красивый, сильный мужчина.

В последний раз я видел Екатерину Васильевну Гельцер в качестве члена экзаменационной комиссии выпускного курса балетной школы. Когда она появилась на сцене, все внимание зала было приковано к ней. Уже совершенно седая с пышной прической в черном бархатном туалете, закутанная в пунцовый шарф — она стала королевой вечера. Несмотря на почтенный возраст, перед нами была великая артистка и не просто королева — Екатерина Васильевна, а королева танца до последнего вдоха.

Ее квартира в Брюсовском переулке должна была бы стать музеем танца, куда приходили бы те, кому дороги люди, великие люди искусства танца. К сожалению, этого пока не случилось...

Из мужского состава танцовщиков выделялись Асаф Мессерер, Игорь Моисеев, братья Смольцовы, Николай Тарасов, Александр Руденко, Александр Царман, Леонид Жуков, Михаил Габович. Василий Тихомиров перешел на мимические роли. Моисеев стал пробовать свои силы в режиссерской работе — он поставил танцы в оперном спектакле «Кармен». В этой танцевальной сюите были заняты наряду с молодежью ведущие солисты. После музыкального антракта на сцене проявлялись двое загорелых парней и две босоногих девчонки. Их танец динамичен. Радость жизни захлестывала их как морской прибой...

Второй танец построен на контрасте с первым — он очень медленный, плавный, как бы хранящий в себе тай-

ну мироздания. Его исполняют четыре девушки и торреро. Испанки, похлопывая веерами по плечу торреро, заигрывают с ним. Он хочет поймать их, но они ускользают от него, как бы истаивая в воздухе, и он снова в одиночестве... И словно продолжая танцевальную игру на сцене, появляются четыре торреро в черных бархатных «фигаро» и красных плащах. Когда они доходят до середины сцены, плащи спадают с их рук и закутанная ими появляется танцовщица, вся в белых кружевах. Публика ахает, танец очень энергичный, живой — все четверо мужчин предлагают ей свое сердце, но она беспощадна к ним. Эти танцевальные миниатюры прекрасно вписывались в спектакль, где декорации художника Ф. Федоровского и дирижерское искусство А. Коутса сливались в единое художественное целое. Затем Моисеев поставил балет «Футболист». Музыка к балету написал композитор Виктор Оранский. Это был балет-эксперимент, в нем участвовало четыре солиста — Футболист (М. Габович и И. Моисеев), Метельщица (А. Абрамова, В. Кудрявцева), Франт (В. Цаплин) и Дама (Е. Ильющенко).

Особенно удалась Моисееву картина футбольного матча. Игра шла с воображаемым мячом очень азартно и правдоподобно. Второе действие «В универмаге» решалось в гротесковом плане. Франт и дама изображали уходящий класс — буржуазию. Последний акт — танец урожая на народном празднике. Мессерер танцевал танец воды, а солисты чистое па де де, ничего общего с содержанием балета не имеющего. Явная эклектика убивала маленькие уголки правды. Балет прошел несколько раз и закончил свое существование. Вслед за «Футболистом» появился балет «Саламбо» так же в хореографии Игоря Моисеева. На спектакле, который я видел — партию Саламбо исполняла Любовь Банк, Мато — Игорь Моисеев. Мне лично запомнилось очень яркое выступление Асафа Мессерера в роли Фанатика.

И, наконец, появился новый балет для детей — «Три толстяка» В. Оранского. Тоже в постановке Игоря Моисеева. В нем партию девочки Суок танцевали Ольга Лепешинская и Суламифь Мессерер. На этих балерин спектакль и сочинялся. Моисеев создал много оригинальных танцев: танец поварят, танец Голубой птицы (Нина Подгорецкая), танец обезьянок, продавец воздушных шаров (Александр Царман). Ну, и, конечно, танцы девочек-кукол.

Все эти годы были годами мучительных поисков новых форм. Где-то они были более удачными, где-то менее.

До начала тридцатых годов в московском балетном мире не ощущалось бурных всплесков... Но мы знали, что на ленинградском небосводе появилась новая звезда — Марина Семенова, ученица Агриппины Яковлевны Вагановой. Знакомые питерцы расска-

зывали, зехлебываясь, про это молодое дарование, про выступление Семеновой в «Лебедином».

Как всегда, по давней традиции, сезон в 1930 году в Большом открывался 1 сентября оперой, а 5 сентября шла «Баядерка» с участием Марины Семеновой, перешедшей в московскую труппу. Прочтя афишу я полетел в кассу за билетом. Надо сказать, что шестьдесят лет тому назад купить билеты в любой театр, в том числе и в Большой, было не трудно, без зобот и хлопот.

Итак, билет в кармане, а 5 сентября — не за горами. Надо сказать, постановка «Баядерки» в Москве была давнишняя, декорации и костюмы порядком износились. Гельцер этот балет уже не танцевала, а Кандаурова и Банк в роли Баядерки выглядели достаточно невыразительно.

Публика, пришедшая на спектакль 5 сентября, даже не подозревала, какой ее ждет сюрприз. Первое появление Никии из храма — она сосредоточена и в то же время взволнована предстоящим свиданием с любимым ею воином Солором. Танцевальный дуэт с Солором — какой-то отрешенный. Характер девушки загадочен. Во втором акте в сцене с дочерью раджи мы видим Никию, рассказывающую о своей безграничной любви к Солору. Она отмечает все дары соперницы, желающей устранить Баядерку со своей дороги к счастью. Но все тщетно. И вот третий акт — кульминация балета — помолвка Гамзатти и Солора. На свадьбу приглашена и Никия с верным ее рабом. Она будет танцевать в честь молодых. Никия была прекрасна в своем костюме, расшитым жемчужинами, которые словно пели с ней прощальную песнь любви. Танец начинался очень плавно и медленно, но постепенно набирал темп и переходил в трагический крик души. В этот момент ей подносили корзиночку с розами, в которых спрятали змею. Укус. Последний прощальный взгляд на милого, все тело артистки напряглось как стальная струна — она тянулась к Солору, а затем как подкошенная падала навзничь. Это все выглядело настолько впечатляюще, что зал, загипнотизированный танцем, на несколько мгновений замер, лишь потом поднялась буря восторженных аплодисментов и криков.

И как приятно, радостно видеть сегодня молодую балерину Галину Степаненко, танцующую Никию по рисунку роли Марины Семеновой. Как бережно вела Марина Тимофеевна свою ученицу по всем закоулкам и переулкам своей души, чтобы об руку с ней выйти на широкую дорогу искусства балета. Спасибо Вам, дорогая Марина Тимофеевна, за ваш высокий подвиг служения театру!

Вся художественная интеллигенция была в восторге от Семеновой, на ее спектаклях можно было увидеть семейство Собиновых, А. Толстого, Вл. Немировича-Данченко, Е. Гоголе-

ву, А. Тарасову, Е. Андровскую, Н. Баталова, Д. Журавлева, А. Фонвина.

За один сезон Семенова станцевала все балеты классического репертуара, шедшие на московской сцене — «Лебединое озеро», «Спящую красавицу», «Жизель», «Дон Кихота», «Раймонду», «Щелкунчик», «Шопениану», позднее — «Пламя Парижа», «Эсмеральду». Семенова не танцевала балет — она жила жизнью своих героинь. Поэтому так велика была сила воздействия ее на зрителей.

Хочу вспомнить наш любимый «Дон Кихот». Партию Китри танцевали почти все солистки балета, и публика всегда восторженно принимала спектакль. После триумфальной «Баядерки», очаровательной «Спящей» Семенова появилась перед нами Китри. Как Марина Тимофеевна танцевала эту партию, что называется «ни в сказке сказать, ни пером описать». Это была стихия танца — вихрь, гимн света, молодости, любви.

В первых спектаклях ее костюм почти не отличался по колориту от костюмов толпы — в желто-оранжевых тонах юбка и черный корсаж. Когда прошло пять — семь спектаклей, Марина Тимофеевна появилась в новом туалете: черные кружева на голове, черные кружева на корсаже, юбка из черных кружев и такой же кружевной вверх. На фоне апельсиновых декораций Севильской площади и жгуче-синих небес, костюм Китри выглядел особо привлекательным: на нем отдыхали глаза.

А когда в последнем акте в финале Гран па балерина на одной точке исполняла знаменитые 32 фуэте, шутя, как будто участвуя в танцевальной игре, зал начинал выть от восторга. Партнером в азарте танца у Семеновой выступал Алексей Ермолаев. Помню, как они вместе дебютировали в «Спящей». Легко, изящно, чувствуя стиль, танцевала очаровательная пара дуэт принцессы Флорины и Голубой птицы. Ермолаев был танцовщиком необыкновенным. Он мог танцевать все партии классического репертуара — и лирического мечтателя Принца («Лебединое озеро»), и задорного испанца («Дон Кихот»), и фантастического Океана («Конец-Горбунок»).... Когда он танцевал вместе с Семеновой, то казалось, что они просто рождены для того, чтобы быть всегда вместе и поражать зрителей своим ни с чем не сравнимым мастерством. Ермолаев — артист огромного темперамента. Как-то в сборном концерте они танцевали па де де из «Дон Кихота». На коде Ермолаев, делая шене по кругу, вдруг неожиданно исчез со сцены. И партнерша в недоумении дотанцовывала одна, не в состоянии понять, что случилось. А Ермолаев в это время лежал в оркестровой яме и проверял, целы ли у него кости — сцена оказалась для него тесна.

Между московским и ленинградским

ким балетом шел извечный спор, кто отдаст больше преимуществ актерскому началу в танце. Ленинградцы утверждали свой приоритет, а Москва — свой. Питерская школа была академичнее, строже, а московская — проще, ближе к природе, раскованней. Яркий пример — Семенова: она не была по своей сути ленинградкой, а в конце первого сезона в Москве артистка стала природной москвичкой — открытой в танце, отдающей всю себя балету. Питерская школа Вагановой дала Семеновой блестящую технику, основу классического танца, а Москва — драматическую школу мастеров МХАТа. Яркий пример — балет «Эсмеральда» с Гельцер и Семеновой. К сожалению, Семенова станцевала в этом балете всего два раза. Как обидно! «Эсмеральда» открывала для балерины огромные танцевальные и драматические возможности, которые блестяще использовала Марина Семенова. Финальная сцена балета, когда Эсмеральду ведут на казнь под пение детской капеллы, производило сильное впечатление. Эсмеральда, собрав последние силы, вырывалась из рук палача и стремглав бросалась к собору как бы ища у него защиты, замирала у его врат от страха и вдруг летела вперед на зрителей, но силы покидали ее и она, как скошенная, падала навзничь. Люди из толпы подхватывали ее и как знамя своего народа несли на поднятых руках. Финал был ошеломляющий, зрители превращались в участников балета, которые плакали и смеялись от восторга, от душевного очищения, а перед рампой стояла хрупкая девочка в рубаше из голубой холщевины, перехваченная веревкой... И плакала от счастья творчества.

Да, как незаметно летит время... Вот уже молодежь нового поколения заявляет о себе и первая из первых — Ольга Лепешинская. Станцевав вайноневского «Щелкунчика», а затем «Тщетную» в филиале Большого, она продемонстрировала блестящую танцевальную технику. В следующем сезоне уже на сцене Большого театра Лепешинская появилась в «Пламени Парижа» и в «Дон Кихоте». Затем — девочка Суок в «Трех толстяках», в «Шопениане» — прелюд и мазурку в очередь с Семеновой, Светлана в одноименном балете с молодым Юрием Кондратовым, только что поступившим в театр. Тогда же в труппу пришли Софья Головкина, Галина Петрова. В двадцатых — тридцатых годах в Большом театре сложился поистине букет характерных танцовщиц, каждая со своей яркой индивидуальностью, — Сусанна Звягина, Надежда Капустина, Ядвига Сангович, Валентина Галецкая.

Вспоминая артистов балета, невольно возвращаешься к своей юности, когда многие поступки, довольно смелые, казались нам в порядке вещей. И если бы меня спросили: «Неужели это было так?», я, не задумываясь, сказал: «Да, было, было так! Именно так!»

Об одном из них хочу рассказать. Марина Семенова жила в Брюсовском переулке в том же доме, где жили Вс. Мейерхольд и З. Райх, И. Берсенев и С. Гиацинтова, А. Кторов и В. Попова, В. Тихомиров, на пятом этаже. И мы — четверо ребят, большие почитатели таланта Марины Тимофеевны, решили отправиться к ней домой и просить у нее фото с дарственной надписью. Ее снимки были выставлены на Кузнецком в витрине ателье модного московского фотографа Николая Свищева-Паолы.

Раза четыре мы доходили до площадки четвертого этажа, но дальше идти не рвались. Наконец, набираемся храбрости, тихо ползем на штурм пятого этажа. И вдруг — мы примерзаем к ступеням. Дверь квартиры распахнута, и на площадке стоит девушка с косичками, перехваченными красными ленточками, вплетенными в эти косички. Это она!!! Наша Богиня!!! Наша Семенова!!!

И я начал свой монолог, запинаясь, свое моление о фото из коллекции Свищева-Паолы. После паузы Семенова сказала: «Я никому не даю разрешения на перепечатку фото. До свидания». И дверь захлопнулась, как тогда показалось, навсегда. Но поклонники — народ настырный. Через месяц в Большом шли генеральные репетиции «Щелкунчика». Танцевали Ольга Лепешинская и Галина Петрова. На одной из них Марина Тимофеевна в качестве зрителя сидела в первом ряду, и я в антракте, набравшись храбрости, снова подошел к Семеновой со своей просьбой. Ответ был получен мгновенно: «После спектакля ждите меня у артистического подъезда». Я почувствовал малярийный озноб и жуткий страх. Но отступить было некуда. И мы вдвоем пошли в фотоателье. Марина Тимофеевна отобрала несколько фотографий. И... исчезла, а через десять дней я счастливый шел в Брюсовский подписывать фотографии...

Вот уже более шестидесяти лет я преклонюсь перед великой балериной. Как много радости приносило людям ее искусство!..

Позже сцену Большого театра украшали замечательные артисты, искусством которых я искренне восхищался. Но звезда Марины Тимофеевны Семеновой горит для меня ярче всех до сих пор.

Прошли годы. И вот уже Марина Семенова отмечает свое 85-летие. Это было весной 1993 года. В тот вечер в Большом снова шла «Баядерка». За главную партию танцевала Галина Степаненко, а в бенуаре, в ложе дирекции, сидела ее строгая и требовательная наставница — Марина Тимофеевна Семенова и, кажется, была довольна своей подопечной. А когда спектакль кончился, и Марина Тимофеевна вышла на сцену, утопая в цветах, весь зал встал и долго, долго не расходился — так хотелось продлить минуты счастья встречи с Великой Русской Балериной.

ИНФОРМ- БАЛЕТ СООБЩАЕТ:

*Волгоград:
тернистый путь
от замысла
к воплощению*

Международный фестиваль, впервые проходивший в Волгограде, предполагал воплощение идеи по-своему закономерной и уж никак не тривиальной. А если представить современный пластический театр, сегодня существующий во множестве жанров и разновидностей, словно в панорамном объеме? Танец всех видов, пантомима, эксперименты с пластикой, движением, опыты в синтетическом театре, словом, самые различные формы современного зрелища должны шагнуть навстречу друг другу и обрести, тем самым, некое новое качество, новое движение.

Именно так — «Новое движение» — назывался 1 Международный фестиваль современного театра, собравший в Волгограде полтора десятка театральных трупп из Германии, Италии, Англии, Франции, Швейцарии, Канады и, естественно, России. Его учредителями выступило огромное количество организаций, от Министерства культуры до Администрации области, не менее впечатляющим было количество спонсоров, значение списка которых выглядело как отдельный «номер» на церемонии открытия. Тем не менее, русская поговорка («о семи няньках» невольно вспоминается, ибо вновь рожденный фестиваль трудно назвать во всем удавшимся).

Оставим в стороне организационные промахи, без них у нас, к сожалению, еще редко что получается, ведь главный итог — это собственно художественный результат. А вот он оказался уж очень неоднозначным, а порой невпечатляющим. В очередной раз мы убедились, что огромное количество зарубежных трупп — еще не гарантия высокого уровня, а отсутствие на фестивале двух российских театров: «Класса экспрессивной пластики» Г. Абрамова из Москвы и «Провинциальных танцев» из Екатеринбурга был способен поставить под удар конкурсную программу.

Волгоградский фестиваль стал событием, сотканным из удивительных противоречий. Здесь странным образом со-

седствовали мгновения подлинного искусства и невнятные претенциозные попытки самовыражения, профессионализм и дилетантство. Зачином противоречий стала помпезная и эклектичная церемония открытия фестиваля, срежиссированная с густым налетом китча. Представим: вот на сцене плакат со знаменитой башней Татлина — официальный символ фестиваля, очевидно олицетворяющий его претензии на авангардность, а помещен сей плакат на затейливую лестницу, кажется взятую напрокат из какой-то опереттки. Вот блестящее шоу мод Рафа Сардарова, одного из членов жюри, ласкающее взгляд разнообразием линий, цвета, обилием роскошных тканей, длинных ног, качественной косметики и прочих аксессуаров («дорогой жизни»). А предвзывает это шоу искусство, по своей природе направленное на совершенно иной круг эмоций и интеллектуальных ориентиров: ведь абсолютное большинство «движенческих» трупп зиждется на эстетике так называемого «бедного театра», это искусство чурается внешней красоты и лоска, а одиночество, отчуждение — едва ли не главные его духовные состояния.

Противоречивым было и то, что сами люди, приехавшие на фестиваль, зачастую оказывались интереснее, глубже и тоньше представленных ими работ. Закрадывалось ощущение: а может быть, выбраны не самые интересные спектакли? Вообще, принципы и критерии отбора вызвали порой недоумение: по какому поводу на фестивале «Новое движение» труппы традиционного театра и в чем «новизна» движений в постановках иных коллективов?

В итоге, главное несоответствие выразилось в том, что конкурсные работы не слишком высокого уровня представили перед судом очень солидного и компетентного жюри. В его составе были балетмейстеры разных направлений Николай Боярчиков, Евгений Панфилов, Пьерпаоло Косс, швейцарская танцовщица Маргарет Торрини, режиссеры Горацио Черток и Михаил Левитин и уже упоминавшийся Раф Сардаров, но только модельер, но и режиссер, дизайнер, шоумен. Задача, стоявшая перед этим жюри, оказалась не из простых, однако был найден блестящий выход из положения. Один из призов было предложено вручить критикам, и пресса отдала свои голоса студентке Петербургской консерватории Марии Большаковой (спектакль «В поисках русского модерна»). В ее миниатюрах, таких разных и неравноценных, угадывалась фантазия пластическая и режис-

серская, читалась умная работа с настоящей современной музыкой (случай, по нынешним временам редчайший!), просвечивал тонкий юмор и обаяние юности. Три главных премии, без разделения на конкретные места, получили английская труппа «Перпетуал Моушен» (спектакль «Политика тела»), постановщик Эми Слейтор), Александр Пепеляев (моноспектакль «Танцы Замзы» по повести Ф. Кафки «Превращение») и выступавший в гостевой программе театр из Италии «Нуклео» (спектакль «На заре», режиссер Кора Хоррэндорф).

Вручавший призы председатель жюри Михаил Левитин сумел найти точные и нужные слова и для призеров и для дипломатов. А ими стали: Мария Большакова — «за возвращение к истокам русского модерна», швейцарка Кристина Кастрилло — «за яркое воплощение сценического образа», спектакль «Орган» немецкой «Компани Бе Ван Варк» — «за профессионализм» и французка Фабьен Берже — «за полноту самовыражения в танце».

Но, как это нередко бывает, самые сильные ощущения, самые захватывающие моменты фестиваля оказались связаны не только с конкурсной программой. В один из дней итальянец П. Косс давал урок по технике танца бую, а затем прямо в классе показал фрагмент своего спектакля «Тайные слезы». Пятнадцатиминутное представление дало пищу уму и сердцу более богатую, нежели несколько ежевечерних просмотров. В искусстве Косса поразило удивительное переплетение художественных пристрастий: стиль будто, преломленный в сознании европейца конца XX века, прошедшего школы американского модерна, немецкого экспрессионистского танца, афроджаза и индийской пластики, знакомого с футуристским театром и искусственного изысками постмодерна. Конгломерат стилей, эпох, направлений переплавлен у Косса в собственный индивидуальный стиль. Широка его привязанностей в искусстве поразила и в тот момент, когда в спектакле возникли аллюзии со знаменитой сценой из «Жизели»: приход Альберта на кладбище, его немой крик, страдание и безмолвное отчаяние...

Спектакль «Благодать» французки Паскалин Верье на прекрасную классическую музыку с хореографией К. Бастен — также из числа откровений. Здесь властвовал танец, завораживающий и элегантный в своей простоте, чарующий тонкими переливами пластических нюансов. И еще две работы из гостевой программы,

о которых нельзя не вспомнить. «Кольбельная для мужчин» — пластическая импровизация Евгения Панфилова, исполненная им вместе с танцовщиком его театра С. Райником. Вряд ли можно считать ее законченной работой, это скорее проба, эскиз к будущему спектаклю, но чрезвычайно интересный с точки зрения присутствия личности на сцене, что всегда увлекает.

А на закрытии фестиваля выступал театр «Октаэдр» Гедрюса Мацкявичюса со спектаклем «Печаль цвета». Это последнее фестивальное представление заставило задуматься о странном и порой парадоксальном движении человеческих судеб в рамках театральных исканий. Когда-то Мацкявичюс был собственно главным начинателем того движения, которое и привело к подобному фестивалю. Его работы 70-х смотрелись как вызов, как прорыв. С тех пор в искусстве пластики многое изменилось, а сам Мацкявичюс, неожиданно для всех, увлекся чистым танцем, не потеряв при этом своей одержимости идеями символики цвета, а главное, своей искренности. И сегодня он вновь выглядит немного «белой вороной» в контексте супермодных и якобы авангардных театральных постановок.

Авторы проекта намереваются сделать Волгоградский фестиваль постоянным. Вероятно, для этого им придется совершить очень многое: подогнать хотя бы одну сценическую площадку, но на уровне современных театральных технологий, произвести строгий жанровый отбор, выстроить программу максимально удобную для участников образом, а самое главное — придумать четкую концепцию фестиваля, чтобы легко формулируемая словами интересная затея приобрела облик законченного и художественно целесообразного воплощения.

ЛАРИСА БАРЫКИНА

Уважаемые читатели!

С 11 по 21 июня

в Хельсинки (Финляндия) состоится

III Международный

конкурс артистов балета.

Российская хореографическая ассоциация, фирма «Люрит» и журнал «Балет» организуют группу специалистов и любителей балета для посещения конкурса.

Получить дополнительную информацию и оформить заявку можно по телефону: (095) 248 40 82 или по адресу: Москва, ул. Старый Арбат, дом 35, ком. 370.



Витебск: международный фестиваль — восьмой раз

В Витебске прошел VIII Международный фестиваль современной хореографии.

В конкурсной программе, а это был закрытый для зрителей тур, где показывались коллективы из республики Беларусь, приняли участие: фольк-театр «Госцица» (Минск), балет «АРТ-7» (Гомель), модерн-балет «Галерея» (Гродно), Группа «ТАД» (Гродно), театр-студия «Раек» (Брест), солистка театра современной пластики «Милен» Е. Мальярчук (Гродно).

Денежные премии решением международного жюри были распределены между двумя коллективами. Премию «За хореографический поиск» вручили Дмитрию Куракулову, художественному руководителю группы «ТАД» (Гродно). Приз «За цельность художественного произведения» обрел хозяин в лице одноактного балета «Интуиция мифа», осуществленного фольк-театром «Госцица» (Минск). Художественный руководитель, хореограф-постановщик Лариса Симачкович.

Во время работы фестиваля проводились мастер-классы, состоялись заседания исследовательской лаборатории, прошли выступления гостей и членов жюри конкурса: русского камерного балета «Москва», театра «Провинциальные танцы» (Екатеринбург), театр-студии «Свободный балет», руководимой Н. Огрызковым (Москва), Театра современного танца Натальи Фиксель (Новосибирск), танцевальной группы «Трое из Вильнюса», артистов из Франции Фредерика Лескюра и Изабеллы Ронкаглио.

В. КОТЫХОВ



*У театральной
афиши*

После почти семидесятилетней разлуки состоялась встреча сцены Большого театра со знаменитым тальониевским балетом «Сильфида». Спектакль осуществлен в хореографии А. Бурнонвила (редакция Э.-М. фон Розен). Воспроизведение и постановка главного балетмейстера Мариинского театра О. Виноградова, ассистенты балетмейстера-постановщика, его коллеги по Санкт-Петербургскому театру Г. Комлева, Е. Нефф, Н. Спицына. Ответственный балетмейстер-репетитор Г. Уланова, балетмейстера-репетиторы Н. Бессмертнова, М. Кондратьева, Р. Стручкова, Т. Красина, Ю. Владимиров, Н. Фадеев, В. Никонов, Г. Ситников.

В главных партиях заняты Н. Грачева, А. Михальченко, Н. Архипова (Сильфида), С. Филин, Е. Керн, М. Шарков (Джеймс), Э. Лузина, Е. Андриенко (Эффи), С. Иванова, Ю. Малхасянц (Мэдж, колдунья). В одном из премьерных спектаклей в заглавной партии московские зрители увидели гостью из Санкт-Петербурга, солистку Мариинского театра Ю. Махалину.

125 лет живет на сцене Большого театра балет Л. Минкуса «Дон Кихот». Впервые осуществленный М. Петипа в 1869 году, спектакль пережил несколько постановочных версий в 1887, 1900, 1906, 1940 годах. В конце 1994 года московские зрители познакомились еще с одной, созданной на основе хореографии М. Петипа и А. Горского. Возобновление и новая сценическая редакция Ю. Григоровича, балетмейстеры Ю. Ветров и В. Ворохобко, дирижер А. Жюрайтис, художник В. Левенталь. В спектакле использована хореография К. Голейзовского, Р. Захарова, А. Симачева. В ролях заняты: Г. Степаненко и Н. Семизорова (Китри), Ю. Клевцов и М. Перетокин (Базиль).

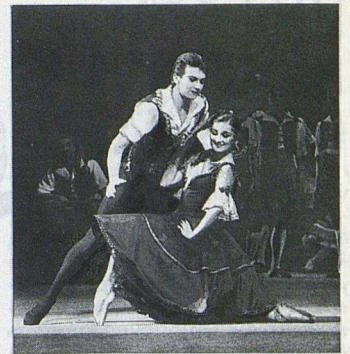
*Сцена из спектакля
Большого театра
«Сильфида».*

В сценической биографии балета Л. Минкуса «Дон Кихот» прибавился еще один факт — спектакль в хореографии А. Горского увидел свет рампы в Татарском театре оперы и балета имени М. Джалиля. Балетмейстер-постановщик Л. Третьяков, художник по костюмам Е. Дворкина. Роли исполняют В. Грачев (Дон Кихот), А. Бармин (Санчо Панса), Е. Щеголова (Китри), Б. Смагулов (Базиль).



*О. МАКАРОВА
и Г. СИЛИН в балете «Тамань»*

Фото Д. Куликова



*Солисты Большого театра
Галина СТЕПАНЕНКО
и Юрий КЛЕВЦОВ
в спектакле «Дон Кихот».*

Фото Д. Куликова

Еще одно произведение великого Лермонтова обрело жизнь на хореографической сцене. Краснодарское творческое объединение «Премьера» предложило жителям города очередную балетную новинку — спектакль по мотивам повести М. Лермонтова «Тамань».

Музыка местного композитора В. Магдалица, либретто, постановка и хореография московского балетмейстера Б. Мягкова. Дирижер-постановщик С. Козюлин, художник-постановщик А. Сергеев.

В спектакле заняты В. Стрехов, И. Катасова, И. Старова-

ИНФОРМ- БАЛЕТ СООБЩАЕТ:

тов, О. Макарова, Г. Силин, Г. Голинг, Т. Кузнецова, В. Федоров, артисты балета ансамбля «Классический танец». Художественный руководитель ансамбля П. Малхасянц.

Новый сезон в Екатеринбургском театре оперы и балета начался с премьеры. Балет А. Адана — Ц. Пуни «Корсар» зрители увидели в редакции К. Сергеева. Постановку спектакля осуществил Борис Бланков, художник-постановщик И. Тибилова, дирижер В. Лягас. В главных партиях заняты Ю. Веденеев и В. Половинкин (Конрад), Н. Гордиенко и В. Абашева (Медора), А. Федоров и С. Баранников (Бирбанто). В одном из премьерных спектаклей заболевшего исполнителя главной партии заменил постановщик спектакля Б. Бланков.

Какой красивый праздник!

Несмотря на многочисленные проблемы и трудности, которые сегодня испытывают все, кто связан с искусством, культурой, несмотря ни на что и благодаря любви и самоотверженности тех, кто предан театру, этот праздник состоялся. Праздник, посвященный столетию Центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина. Красивый праздник театра!

События, связанные с юбилейной датой, вышли из стен уютного бахрушинского музея и захватили в свою орбиту и другие уголки Москвы.

Непосредственно в музее имени А. А. Бахрушина была развернута выставка «Алексей Бахрушин и Москва», на которой представлены живописные портреты представителей семьи Бахрушиных, размещены подлинные документы, письма, деловые бумаги... Среди них — впервые включенное в экспозицию родословное древо семьи Бархушиных, тщательно составленное сотрудниками музея на основании документов, хранящихся в различных архивах.

В выставочном зале на Кузнецком мосту открылась выставка «Русский театральный авангард», где экспонировались работы художников В. Талина, А. Экстер, А. Веснина, Эль Лисицкого, А. Родченко, Н. Альтмана, В. и Г. Стенбер-



Артисты «Театра балета Леонида Лебедева» Ф. ЗАВАРОВА и Дм. ЧАЛОВ исполняют композицию «Гагаку».

Фото Е. Фетисовой

гов и других из собрания музея.

«Театральные реликвии» — так названа еще одна выставка, открытая в Музее-квартире А. С. Пушкина на Арбате. Ее посетители, войдя в комнаты, где размещались ее экспонаты, попадали в таинственный и прекрасный мир театра, в атмосферу особую, притягательную и уютную. Ее удалось создать специалистам музейного дела, художникам, дизайнерам. На выставке экспонировались шедевры театрально-декорационного искусства, портреты выдающихся деятелей сцены, и среди них корифеев балета М. Тальони, Ф. Эльслер, Е. Телешовой, А. Даниловой, Дж. Баланчина, а также личные вещи прославленных артистов, автографы, приветственные адреса, театральные эскизы, макеты, костюмы, бутафория и реквизит, афиши, различные документы, старинные книги, предметы театрального быта.

Много интересного подарила любителям и знатокам выставка в Музее Революции — «Парижские сезоны Русского балета», где были представлены реликвии из собраний двух американских музеев — Мак-Ней (г. Сант-Антонио, штат Техас) и Музея изящных искусств города Сан-Франциско. В коллекцию, показанную в Москве, вошли материалы, которые относятся к начальному периоду существования антрепризы С. Дягилева, связанные с творчеством художников объединения «Мир искусства», — Л. Бакста, А. Бенуа, М. Добужинского, а также эскизы к бо-

лее поздним постановкам, осуществленные художниками Н. Гончаровой и М. Ларионовым. Здесь же экспонировалась «танцующая бронза» скульптора С. Судьбина, запечатлевшего танец Т. Карсавиной, В. Нижинского, М. Фокина, А. Павловой.

А в одну из октябрьских суббот, следуя устоявшейся традиции: — ведь именно в субботу в гостеприимном доме Бахрушиных собирались представители театральной Москвы, — в Малом театре состоялся праздничный вечер, посвященный 100-летию музея имени А. Бахрушина.

Журнал «Балет», пользуясь случаем, присоединяется ко всем поздравлениям, что звучали в адрес музея и его сотрудников, желает коллегам всего самого доброго, и надеется, что наши творческие контакты в дальнейшем будут столь же плодотворными, как и ныне.

В. КОТЫХОВ

ПРЕДСТАВЛЯЕМ НОВЫЕ КОЛЛЕКТИВЫ

«Театр балета Леонида Лебедева»

Имя Леонида Лебедева известно любителям балета: несколько лет назад этот санкт-петербургский хореограф со свои-

ми исполнителями часто выступал в Москве, демонстрируя интересные и оригинальные композиции. Закончив Санкт-Петербургскую консерваторию по классу Георгия Алексидзе, он работал в Малом оперном театре (ныне театре имени М. П. Мусоргского) — его спектакль «Легенда о манкурте» был высоко оценен критикой и зрителями, сотрудничал с замечательными мастерами Ириной Колпаковой, Никитой Долгушеным. О композициях, созданных Лебедевым. В. Красовская писала, что Лебедев в своих сочинениях спешит музыке навстречу, «чтобы влюбленно возводить ради нее фантастические своды своих замыслов», что он «щедро, порой расточительно накладывает краски, вдруг заставляет сосредоточиться на главном и, высветив это главное, вновь отвлекается до следующего концентрированного удара», что для него «важна нравственная основа в искусстве», что он утверждает «высокое предназначение человека, его способность к добру».

Затем Лебедев уехал в Соединенные Штаты Америки, где работал несколько лет. Известный американский балетный критик Анна Киссельгофф отмечала большой талант Лебедева, его способность к свободе выражения художественного замысла, исключительную силу воздействия созданных им художественных образов.

Сейчас Леонид Лебедев — снова в России. Он создал труппу «Русский классический балет-модерн Леонида Лебедева». Ее спонсор — акционерное общество закрытого типа «Русское золото». В Центральном доме работников искусств и в спортивном клубе «Малахит» состоялись презентации коллектива.

Как он родился? Как сообщил Леонид Сергеевич журналистам, это случилось во время съемок фильмов-балетов «Танец дьявола» Г. Гладкова (по повести Н. Гоголя «Вий») и «Страсти по Нерону» Ю. Симакина (по пьесе Э. Радзинского «Театр времен Нерона и Сенеки»). Группа исполнителей, сложившаяся во время их подготовки, решила не расставаться и продолжать работать вместе. Поначалу было очень трудно, но пришла в коллектив Зоя Федорова, ставшая его генеральным директором, помогла материально, нашла спонсора... И вот сейчас артисты предлагают нам свою первую программу. Ее первое отделение составляют, как сообщил хореограф, пять маленьких балетов длительностью в 5, 7, 15, 17 минут. Законченные по своей драматургии и структуре, они являются театральны-

ми спектаклями. Это — «Сиртаки», «Гагаку», «Сонет», «Чубчик», «Иллюзии»... Во втором — уже известная любителям балета «Легенда о манкурте». Но, как сообщил Лебедев, он все эти произведения считает новыми, поскольку появление в спектакле других исполнителей всегда делают его премьерой.

Сейчас готовится новая программа — репетируется «Сюита в стиле фламенко», «Реквием по балерине» (на музыку Брамса), «Плач кита и глаз волка» (на музыку Уинтера), а также спектакль, в основу которого положены романы, исполняемые немецкими артистами — сестрами Берри.

В труппе — десять танцовщиков. Все они — выпускники Московского, Санкт-Петербургского, других хореографических училищ и все владеют школой классического танца. В труппе ежедневно два с половиной часа — тренировочный класс, во время которого изучаются и отрабатываются элементы восточных систем, школы Марты Грэхем, Хосе Лимона, современных американских мастеров танца модерн, черного и белого джаз-танца... Один раз в неделю — обязательно классический экзерсис. Такое разнообразие стилей и систем принципиально для Лебедева. «Танец — это безбрежный океан, где одна волна сменяет другую. И его возможности безграничны, мы лишь «пытаемся прикоснуться к какой-то его частице», — считает он. На вопрос журналистов о характере сценографии его постановок Леонид Лебедев ответил, что он против декорационного оформления спектаклей — оно отвлекает внимание зрителей от актера. Идеальной рамкой для него хореограф считает так называемый «черный кабинет», где большую роль призван играть свет. Наоборот, важное значение в труппе придается костюмам — они с большим вкусом созданы художниками Еленой и Александром Пушкиными, с которыми Леонид Сергеевич сотрудничает много лет.

Итак, знакомство-представление с новым коллективом состоялось, а недавно прошли и его первые выступления перед широкой аудиторией.

Г. ВИКТОРОВА

Екатеринбург: любовь длиною в пятьдесят лет

Любовь длиною в пятьдесят лет — так можно определить годы служения — именно служения! — Клавдии Григорьевны Черменской одному театру — сначала называвшемуся Свердловским театром оперы и балета имени А. В. Луначарского, ныне ставшему Екатеринбургским театром оперы и балета. Она пришла в эту труппу в 1944 году, имея за спиной годы учебы в Саратовском и Московском хореографических училищах. Двадцать лет она танцевала на уральской сцене, даря зрителям радость встречи с героинями «Лебединого озера», «Спящей красавицы», «Жизели», «Дон Кихота», «Эсмеральды», «Лауренсии», «Бахчисарайского фонтана», «Каменного цветка», «Левши»... Виртуозное мастерство, темперамент истинно драматической актрисы и магия сценического обаяния сделали эти встречи незабываемыми для тех, кому посчастливилось видеть Черменскую на сцене.



Ненси РЕЙНОЛЬДС и Джордж БАЛАНЧИН. (1977).

С 1965 года Клавдия Григорьевна — педагог-репетитор балетной труппы театра. Как сказано в буклете, выпущенном к юбилейному вечеру мастера, перечень учеников Черменской — это история свердловского-екатеринбургского балета за последние тридцать лет. «Она воспитала звезд свердловского балета 70-х: Елену Гускину, Елену Степаненко, Анатолия Григорьеву... А затем следуют все те, кого сегодня можно считать ведущими мастерами труппы: Лилия Воробьева, Наталия Гордиенко, Вера Абашева, Владимир Половинкин, Татьяна Гичина, Ирина Мальчугина, Наталья Антошеская...»

В честь 50-летия творческой деятельности Клавдии Григорьевны Черменской в Екатеринбургском театре оперы и балета состоялся большой вечер балета, в программу которого вошли фрагменты из спектаклей классического и современного репертуара, хореографические миниатюры. Среди исполнителей — Лилия Воробьева, Вера Абашева, Наталия Гордиенко, Юрий Веденев, Владимир Половинкин, Николай Остапенко, Александр Федоров, а также воспитанники детского муниципального театра балета «Щелкунчик», учащиеся хореографического отделения школы искусств имени Дягилева. Дирижеры Владимир Богачев, Владислав Владиславович Лариса Барыкина.

Г. ПЕТРОВА

Нью-Йорк: деньги — не на ветер

Один миллион семьсот пятьдесят тысяч долларов завещал Дональд Рейнольдс Фонду Джорджа Баланчина. Эти деньги пойдут на специальную программу исследования творчества великого мастера: издание книг, выпуск педагогических пособий, поиск и восстановление забытых балетов хореографа, создание видеофильмов и изучение наследия Баланчина, на сотрудничество с теми, кто работал под руководством хореографа.

Распоряжаться денежным фондом и практическим осуществлением программы будет Ненси Рейнольдс, дочь Дональда Рейнольдса, бывшая танцовщица Баланчина, автор многих статей и книг о нем, один из редакторов Международной Энциклопедии Танца.

О. СМОАК

Монтевидео: новый балетный конкурс

Летом 1994 года в Монтевидео состоялся первый Международный конкурс артистов балета. Режим безвизового въезда, существующий в пяти южно-американских странах — Чили, Аргентине, Бразилии, Уругвае и Парагвае, определил географию этого смотра. Конкурс задуман как региональный, организаторы рассчитывают проводить его каждые два года.

Председателем жюри конкурса стал, по приглашению оргкомитета, танцовщик Гедиминас Таранда из Москвы. Его рассказ познакомил нас с особенностями балетного соревнования.

— В Южной Америке балет далеко не так популярен, как, например, футбол, — сообщил он. — Тем не менее, наше искусство в последние годы сделало на этом континенте определенный шаг вперед. Существуют высокого уровня театры (например, аргентинский «Колон»), отдельные труппы. Множество школ — частных и при театрах. Традиционно популярна русская школа классического танца, велик и авторитет наших педагогов. Поэтому организаторы конкурса в Монтевидео хотели видеть во главе жюри представителя России.

Сама идея конкурса давно обсуждалась в Южной Америке. Это средство популяризации балета и одновременно возможность с помощью международного соревнования определить нынешний

ИНФОРМ- БАЛЕТ СООБЩАЕТ:

уровень подготовки артистов и работы педагогов. К сожалению, из-за всеобщей забастовки в Уругвае организация конкурса дала сбой. Театр в Монтевидео не работал три из четырех отведенных для смотра дней, и конкурс пришлось проводить в «Парк-отеле», одной из престижных гостиниц города. Из-за опоздания с открытием (ждали окончания забастовки, поэтому открыли первый тур позже объявленного срока) пришлось сжать соревнование в один день и в один тур.

В правилах конкурса в Монтевидео были свои особенности. Участники — 65 человек — делились на три возрастные группы: до 14 лет, с 14 до 19 лет, с 19 до 28 лет. Соревнование проводилось без предварительного отбора (нужно было заявить о новом конкурсе предельно широко), что, естественно, не могло не сказаться на общем уровне участников. Уникальным моментом в организации конкурса стала предоставленная участнику возможность выбора хореографии, в какой ему предстояло состязаться все три тура: в классической или современной. Напомним, что, «по техническим причинам» состоялся лишь один тур: одни участники исполняли классический дуэт или вариацию, другие — один номер танца модерн или джаз-танца. Жюри (в его составе были Жизель Санторо из Бразилии, Александр Годой, ведущий танцовщик оперного театра Монтевидео, педагоги и танцовщики стран — участниц) по-разному, разумеется, оценивало выступления «классиков» и «современников». В первом случае мы учитывали, как и всегда, технические возможности артиста, степень его постижения образной сути выбранного отрывка из классических балетов. К сожалению, произвол так называемых «редакций» усугублялся стремлением местных педагогов произвольно изменять текст в угоду возможностям своих подопечных. Хореографию подчас узнать было просто невозможно. К тому же, уругвайский конкурс выявил общую болезнь всех подобных соревнований, да и вообще современного театра: увлечение танцевальной «гимнастикой» в ущерб стилю и артистизму.

Что касается современной хореографии, то, по общему решению жюри, мы отказались от попыток как-то классифи-

цировать танец и исполнителей по направлениям джаз-танца и танца модерн. В этом случае мы оценивали не школу, не выворотность и прыжок, а свободу владения телом в рамках выбранного стиля.

Жюри присудило не все награды. Но по-моему предложению появился еще один приз — «за сценическое обаяние». Я считал, что необходимо подчеркнуть важность внутренней мотивировки танца для артиста балета, необходимость осмысленного подхода к любому, пусть самым головоломным, техническим ухищрениям. Победителями стали: (по младшей группе — Дальмиро Астезиано (школа аргентинского театра «Колон»); по средней группе — Эвандра Мартинес (Бразилия), по старшей группе — Ванесса Мерико (Аргентина).

Фабиана Фадлала (Парагвай) по «рангу» была лишь шестой. Но ее принцесса Аврора из «Спящей красавицы» оказалась наиболее точно соответствующей духу балета Мариуса Петипа. И приз «за сценическое обаяние» получила именно она.

Члены жюри провели мастер-класс для участников. Статьи, при объявлении выступления участника конкурса обязательно называлась фамилия педагога.

При всех недостатках Первый балетный конкурс в Монтевидео был полезен. Его проведение стало определенной вехой в развитии искусства танца в Южной Америке.

Беседу вела М. КРЫЛОВА

Прага: и для детей, и для взрослых

Здание Театра сословий, самого старого в Праге, где в 1787 году состоялась премьера «Дон Жуана» Моцарта, и окружающие его дома окрашены в столь мягкие, пастельные тона, что кажется — вокруг тебя оживает старинная гравюра. Это же впечатление сохраняется и внутри театра. Единственное, о чем приходится пожалеть, это то, что в результате реконструкции сцены, увеличенной за счет перекрытия оркестровой ямы, спектакли идут под фонограммы.

...В то жаркое воскресенье и партер, и ложи его зрительного зала заполнили, в основном, ребятами, которые живо реагировали на хореографическое переложение известной сказки о Светлячке — истории о насекомых, спроцированной на жизнь людей. Действие происходит на фоне смены времен года, что дает возможность создать живописные, постоянно меняющиеся декора-



И. ПОКОРНЫ и П. ЗУСКА в балете «Из глубин».

ци, показать народные обряды и постепенное взросление героя — Светлячка. Особенно удались его первые «полеты» (тут применен принцип бауты, замаскированного под огромный цветок ромашки). А его «вылет» в «большой свет» сопровождался ночной феерией огоньков. Остроумно придуманы и костюмы: «страшной» совы, кузнечика-многоножки, паука. Но основная масса «жучков и букашек» одета в чешские народные костюмы, лишь к их рукам прикреплены крылья. В музыке О. Маша также узнаются фольклорные темы. Соответственно и в хореографии И. Блажека преобладает народный танец с некоторыми вкраплениями классического. Особенно в партиях солисток — Е. Жандовой и Д. Вrabцевоу, танцевавших очень изящно и чисто. Оказалось, что Вrabцева стажировалась в Ленинградском хореографическом училище, также, так и некоторые ее коллеги.

Во время представления «Светлячка» у меня постоянно возникали параллели с первым чешским балетом — «Слуга двух господ», увиденном в конце пятидесятых годов в этом же театре. Тогда балетная труппа производила впечатлительное собрание способных любителей, на фоне которых выделялся лишь блистательный Мирослав Кура. Теперь труппа неузнаваема: к таким достоинствам, как артистизм и музыкальность, которыми всегда отличались чешские танцовщицы, добавился фундамент русской школы классического танца.

Правда, некоторые члены труппы Национального театра шли в своей практике иным путем, о чем свидетельствовал спектакль «Дорога», в который вошли экспериментальные постановки молодых балетмей-

В нем объединены четыре новеллы. Первая — «Et cetera»

(«И так далее») Л. Вацулика. Вот его некоторые биографические данные (подчерпнутые в отлично изданном буклете). Одновременно с учебой на хореографическом отделении Пражской консерватории, Выцулик посещал семинары в школе Г. Палуки в Дрездене, а несколько позднее занимался в школе М. Безобразовой в Монте-Карло. Раннее знакомство с различными танцевальными системами определило широту его жанрового диапазона — среди ролей, исполненных им в Словацком национальном театре, были Принц в «Лебедином озере» и Квазимодо в «Соборе Парижской Богоматери».

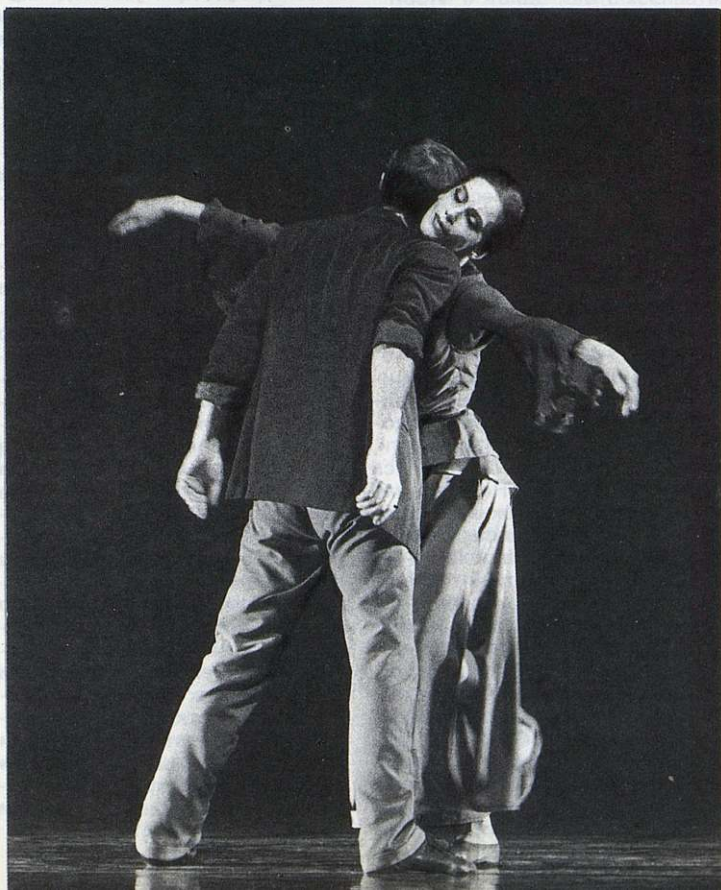
В своих постановках Вацулик обращается к синтезу различных приемов. В новелле «Et cetera» их множество. Музыка испанского композитора И. Родриго подсказала графику поз трех пар участников и несколько взвинченный нерв их танца. Но не буду пытаться расчленять хореографию Вацулика на составные части — так тесно они «пригнаны» друг к другу, так ярко выражают содержание балета, изображающего, как мне представляется, течение жизни, людские встречи и расставания. Центральный эпизод — диалог одной из пар, выясняющей сложнейшие взаимоотношения: страсть мужчины, не встречающая адекватного чувства, сменяется уязвленной гордостью. Тут роли меняются — поняв, что терять женщина пытается его удержать. Разрыв, казалось неизбежен, но... ему становится ее жалко. Замечательная финальная точка дуэта: после вихревой динамики экспрессивных поддержек и поз возникает пауза. Она — Е. Жандова (каков диапазон — от букашки до драматической роли!) и Он — Я. Кадлец (выразительный, зрелый танцовщик!) стоят на коленях, рядом, лицом в публику. На их лицах прочитыва-



М. ЧЕРНА и П. ДУМБАЛА в балете
«Некоторые любят погорячее».

Н. ДАНКО и Л. ВАЦУЛИК в балете «Adagietto»

Фото О. Перницы



ется глубокая нежность и всепрощение... А затем круговорот жизни продолжается, и красные подбои женских юбок мелькают, как всполохи страстей...

Рассказывать о постановках Вацулика также трудно, как описывать уезды — они рождают столько же мыслей и образов. По характеру дарования и кругу затрагиваемых тем он близок, как кажется, Б. Эйфману и неслучайно, что сейчас Вацулик работает над спектаклем о Чайковском.

Другой балетмейстер, чьи работы вошли в «Дорогу», — П. Зуска приобщился к танцу в небольших коллективах, исповедовавших свободную пластику. Учился пантомиме у знаменитого Л. Филалки, работал в его театре «На забрэдли», затем в Камерном балете П. Шмока, куда как правило, приглашают сильных танцовщиков, а в 1992 году был принят в Пражский национальный театр. Начав с маленьких партий, Зуска оказался наиболее интересным в комедийных и драматических. Из крупных и самых удачных его ролей назовем Квазимодо и танцовщика Джерри в спектакле «Некоторые любят погорячее», о котором речь пойдет дальше. Ставить он начал еще в период работы в маленьких труппах. Отдавая предпочтение сюжетным спектаклям, Зуска передает действие пластикой, близкой к пантомиме и тесно сопряженной с элементами акробатики. В новелле «Из глубин» (музыка Д. Рюттера) точно найденные движения и позы позволяют легко «прочитать» сюжет: тщетное стремление современного, страдающего юноши (в исполнении самого Зуски) приобщиться к учению Христа (П. Тус). Оба персонажа весьма типичны — их обнаженные тела представляют резкий контраст аскетизма и живой, неуемной силы. Многие моменты спектакля остаются в памяти, как яркие, скульптурные композиции.

В «Adagietto» Г. Малера Зуска услышал вполне житейскую историю о пожилой паре, переживающей увядание любви и пытающейся ее оживить воспоминаниями о молодости. Он вновь строит действие на контрасте пластики: у молодых она динамична, изобилует поддержками и прыжками. У пожилых преобладают резкие, угловатые партерные движения и позы, помогающие Н. Данко и Л. Вацулику (здесь он является исполнителем) передать трагедию своих персонажей.

Вообще, «Дорога» спектакль актерский — их мастерство подается крупным планом и расчет постановщиков, в основном, на них — костюмы просты, оформление отсутствует, меняется лишь свет. Спектакль и возник отчасти по

инициативе артистов, увлеченных идеями своих товарищей-балетмейстеров, общим для всех них стремлением выразить свое время и свои проблемы. И это находит отклик у публики, интересующейся новациями в хореографии.

А вот третий увиденный мною спектакль предназначен самой широкой аудитории. Тому же Л. Вацулику пришла счастливая мысль использовать сюжет известного американского фильма «Некоторые любят погорячее» для создания танцевальной комедии. Вместе с В. Гарапцем, взявшим на себя и режиссуру спектакля, они сочинили либретто, сохранив основные сюжетные положения фильма, лишь превратив главных действующих лиц из музыкантов в танцовщиков.

При всей «самоигральности», а вернее — «самотанцевности» этого материала, он таил опасность увлечься скабрёзными положениями и пошловатым комикованием. К счастью, спектакль этим не грешит — все его компоненты отвечают требованиям художественности и вкуса. Начиная с хореографии Вацулика. На этот раз он задался целью стилизовать «роскошную» американскую эстраду двадцатых-тридцатых годов. Это оказалось увлекательным для всех участников, в том числе, и для исполнительницы роли «звезды» варьете — М. Черна. Она передает характерную повадку и пластику своей героини с видимым наслаждением. Для Черны это совершенно новый жанр — ведь она одна из ведущих классических балерин труппы. Но и здесь она может показать все свое мастерство, так как партия «звезды», хоть и лишенная пальцевой техники, очень сложна. Также, как и две основные мужские партии. П. Зуска и П. Думбал демонстрируют виртуозный танец и незаурядные комедийные дарования в амплу трагедии. Чувство юмора присуще и Н. Данко, изображающей стареющую эстрадную диву. Да и все участники спектакля оказались на высоте поставленных перед ними актерских задач.

Во многом им помогает режиссура В. Гарапца. Вынеся отдельные моменты действия в зрительный зал, он придал спектаклю ту особую динамику, ассоциирующуюся с бешеным темпом жизни Америки периода «сухого закона». Тогда же, когда надо сосредоточить внимание зрителей, Гарапек использует стоп-кадры — паузы, фиксирующие действие. Прекрасно «работает» и лаконичное оформление художника И. Стервальда: его вращающаяся стеклянная дверь, буквально «выплывает» персонажей, а огромное зеркало во весь задний план сцены, отра-

ИНФОРМ- БАЛЕТ СООБЩАЕТ:

жает происходящее под разными углами зрения и как бы множит число участников. Остается добавить, что музыка П. Маласека, пронизанная джазовыми ритмами, весьма танцевальна и живописует чувства героев спектакля, в котором есть и высокая профессиональная культура, и азарт капустника. Неудивительно, что в переполненном зрительном зале все время звучат смех и аплодисменты.

Чувствуется, что чешский балет, во главе которого стоит его недавний премьер — В. Гарпачек, сумел завоевать симпатии соотечественников.

Н. ШЕРЕМЕТЬЕВСКАЯ,
кандидат искусствоведения

Санкт-Петербург: в честь балетоманов

Балетоманы издавна устраивали овалы, а когда-то праздничные бенефисы и пышные обеды, ужины, издавали книги в честь и во славу любимых актеров, чаще всего балерин и танцовщиц. Но едва ли не в первый раз в истории балетного театра состоялся праздник в честь балетоманов. Это был хореографический вечер к 70-летию со дня рождения Д. А. Черкасского (1924—1989). В программе вечера были презентация замечательной книги Дмитрия Черкасского «Записки балетомана», фрагменты балетной классики и современной хореографии, премьеры новых хореографических сочинений, выставка «Балетомания» из фондов Петербургского театрального музея, конкурс знатоков балета и розыгрыш призов. Вечер состоялся 1-ого ноября 1994 года на сцене Петербургского театра оперы и балета имени М. П. Мусоргского.

Танцевали Любовь Кунакова, Людмила Семеняка, Марат Даукаев, Анастасия Волочкова, Наталья Павлова, Сергей Вихарев, Ольга Лиховская, Юрий Петухов, Ирина Кирсанова, Владимир Аджамов, Валерий Михайловский... Государственным симфоническим оркестром С.-Петербурга дирижировал А. Аниханов. Сенсацией вчера стало выступление Аллы Осипенко с итальянским танцовщиком Джоккопо Наннини. Они танцевали хореографическую миниатюру на музыку Чайковского (хореограф

Евг. Поляков «Вера... Надежда... Любовь... Алла»).

В зале присутствовали Алла Шелест, Инна Зубковская, Борис Брегдадзе, Сергей Викулов, которых горячо приветствовал зрительный зал.

Вечер вели Александр Белинский и Игорь Дмитриев, от имени балетоманов выступали Нина Ольхина, Борис Львов-Анохин, Поэль Карп, Семен Альтов.

Постановщиками вечера были Николай Боярчиков и сын Д. А. Черкасского режиссер Сергей Черкасский. В своем слове он благодарил всех, кто помог издать книгу «Записки балетомана», отметил, что заслуга первой публикации фрагмента этой книги принадлежит В. И. Уральской, журналу «Балет» (№ 5 за 1987 г.). Именно в этом отрывке, названном, «Объяснение в любви», запомнилась замечательная фраза Д. Черкасского: «Балет можно не знать, но, зная, разве можно не любить балет?!»

БОРИС ЛЬВОВ-АНОХИН

Барселона: конференция «Память о танце»

Осенью 1994 года в городе Барселона (Каталония) состоялась конференция под названием «Память о танце». Ее провели местные Институт театра и Высшая школа танца, праздновавшая в те дни свое пятидесятилетие, а также Международная ассоциация историков танца Европы. В числе основных организаторов — Нелида Монес (Барселона) и Сильви Жак-Миош (Париж).

Цель конференции — обозрение основных способов сохранения танца для передачи его будущим поколениям. Речь шла о таких явлениях, как устная традиция передачи хореографии путем показа и рассказа от исполнителя к исполнителю, письменное описание танцев, изображение танцев (все виды иконографии), как системы записи танцев, как принадлежащие уже XX веку — кино, телевидение, видео. Каждому из них было посвящено одно заседание. В конференции участвовало около 150 исследователей танца из Каталонии и Испании, Франции, Англии, США, Канады, Германии, Нидерландов, Швеции, Швейцарии, Южной Кореи, России. Отдельные доклады были посвящены таким фактам истории танца и балета, как записи итальянских и французских танцмейстеров, как изображение танцев на изразцах во дворцах Португалии, как сценарии старинных балетов.

Участники конференции за-

слушали также сообщения о некоторых представляющих особый интерес для исследователей музейных коллекций, в частности, Франции и США, посмотрели современные кино- и видеофильмы. В нескольких докладах затрагивались и вопросы разработки теории танца нашей страны. Так, о записи по системе В. Степанова хореографии «Спящей красавицы» М. Петипа говорила англичанка М. Флеминг, а В. Брукс из Нью-Йорка иллюстрировала своей доклад о танце в кино отрывками из фильмов, в том числе снятых и у нас. Представительница России Е. Суриц (Государственный институт искусствознания) познакомила собравшихся с системами записи танца, разработанными в 1920-х годах в Государственной академии художественных наук А. Сидоровым, А. Ларионовым, Е. Яворским, Н. Позняковым.

Участники конференции присутствовали также на выступлениях каталонских танцовщиков и музыкантов, демонстрировавших искусство игры на кастаньетах.

Жива художественная самодейтельность!

Сможет ли любительское хореографическое искусство выжить в сложных экономических условиях современной России? — этот вопрос волнует всех, кто в какой-то степени связан с хореографией, кто понимает, что не хлебом единым жив человек, кто ратует за поддержку стремления людей к прекрасному... Об этом мы говорили и с главным балетмейстером Государственного российского дома народного творчества, президентом Международной ассоциации любителей хореографического искусства, заслуженным деятелем искусств России Семеном Робертовичем Кветным.

В силу обстоятельств — главным образом нехваткой средств, возникшей из-за тяжелого материального положения или ликвидации организаций и ведомств, ранее поддерживающих развитие художественной самодейтельности, многие коллективы оказались на грани распада. Необходимо было подумать, как их сохранить. Об этом и шел разговор в 1992 году во Владимире, где на свой объединительный съезд собрались руководители ведущих любительских хореографических коллективов со всего территории России, а также представители из почти всех стран ближнего зарубежья, ранее входивших в состав Советского Союза. Там-то и родилась Международная ассоциация любителей хореографического искусства. Она

имеет семнадцать отделений на территории России, которые и ведут работу на местах. Спонсоров у ассоциации нет. Организация существует на взносы своих членов и на доходы от платных мероприятий. Она самостоятельно оказывает помощь организациям культуры и образования, объединяет вместе все самостоятельные хореографические коллективы, давая им общую направленность в работе, отстаивая права их самих и их руководителей, проводит семинары, повышающие профессиональные знания педагогов, организует творческие смотры, фестивали. Так, в январе прошлого года, в дни школьных каникул, в Москве был проведен фестиваль детских хореографических коллективов, на который приехали гости из восьми стран — не только ближнего, но и дальнего зарубежья (Болгарии, Венгрии, Израиля). В концертном зале Олимпийской деревни и в зале имени П. И. Чайковского прошли красочные, имеющие большой успех концерты. Такой праздник планируется проводить один раз в три года.

«Мы организовали также несколько семинаров для педагогов-хореографов школ искусств, — сообщил С. Кветный. — На наше приглашение откликнулось около трехсот человек, люди приехали из самых дальних уголков страны. Занятия делятся на теоретические и практические. Даем участникам танцевальный материал, предлагаем примерные программы, учебные планы. Причем, наши семинары посвящаются, как правило, тем направлениям хореографии, занятия которыми усложнены в силу отсутствия квалифицированных специалистов.

А недавно организовали работу творческой лаборатории по русскому танцу, которой руководила главный балетмейстер хора имени М. Е. Пятницкого Татьяна Алексеевна Устинова. Каждый день, как мы и планировали, давался танцевальный материал какого-то определенного региона России. Занятия велись квалифицированными преподавателями, в том числе балетмейстером Северного народного хора И. Меркуловым, профессором из Самарского института культуры Г. Власенко, профессором Н. Закиным из Орловского института культуры и другими. Уроки по музыкальному сопровождению провел композитор А. Широков. Участники семинара прослушали лекции и посетили практические занятия по народному костюму, его областные особенности, посмотрели репетиции ансамбля «Березка» и танцевальной группы Русского народного хора имени М. Е. Пятницкого.

Приглашая на эту творческую лабораторию людей, мы предлагали им привозить танцевальный материал своего региона, района, даже отдаленного села. И гости показывали много интересного, неизученного, незнакомого. Эта творческая лаборатория прошла блестяще. В ней участвовали более двухсот человек. Каждому участнику он стоил 70000 рублей. Это очень недорого, если учесть, что они получили, помимо знаний, еще и набор книг по русскому танцу, и аудио-кассету с записью музыки специально, сделанной оркестром имени Осипова. Мы ведь не коммерческая организация и поэтому стараемся, чтобы такие мероприятия хотя бы окупали сами себя.

Семинары проходят у нас почти ежемесячно с большим наплывом желающих. Нам верят, верят в то, что мы делаем.

Далее С. Кветный рассказал о планах — о Международном фестивале хореографического искусства стран бассейна Тихого океана, который проводится летом нынешнего года, о подготовке следующего детского фестиваля, который состоится в Москве через два года, о договоренности с руководством Кемеровской области на проведение Международного фестиваля любителей хореографических коллективов стран угольных бассейнов.

«В нынешнем году в рамках фестиваля «Салют победы», — отметил наш собеседник, — мы планируем провести смотры детских хореографических коллективов России. Заключительные торжества пройдут в детских здравницах «Артек», «Орленок», «Океан» и других. Планируются также и семинары по работе с детьми».

В общем, сообщил далее С. Кветный, Ассоциация, заботясь о будущем отечественного любительского хореографического движения, большое внимание уделяет работе с детьми. В частности, она способствует становлению школы хореографического искусства, учредителем которой выступает Дворец культуры Государственного подшипникового завода. Он же бесплатно предоставил помещение. Школа работает по типу детских музыкальных школ и школ искусств, давая последовательно, по учебной программе, профессионально грамотное начальное хореографическое образование. Срок обучения пять лет. Выпускникам будет выдаваться свидетельство об окончании школы. Если у ребенка есть способности и желание, то он сможет продолжать образование в профессиональном среднем и высшем учебном заведении. За два года работы школы три одаренные девочки уже поступили в Московское хорео-

графическое училище (МАХУ), где сейчас успешно учатся.

Художественный руководитель и главный балетмейстер школы Ольга Васильевна Кветная. Она собрала здесь коллектив единомышленников. Доцент кафедры хореографии Московского института культуры В. Смуров ведет уроки классического танца, Т. Пашкова — народного танца, сама О. Кветная — историко-бытового и современного бального танца. Дети знакомятся с историей хореографии, с музыкальной грамотой, с ними занимаются ритмикой, гимнастикой, акробатикой. На третьем году обучения они начнут изучать основы актерского мастерства, эстрадно-го танца и т.п.

Дети пяти-семи лет сначала принимаются в школу эстетического воспитания, которая дает общие эстетические навыки — рисования, пения, хореографии... Если у ребенка обнаруживаются способности, он может поступить на подготовительное отделение школы хореографического искусства, а затем, когда ему исполнится девять лет, в ее первый класс.

Школа стала методическим центром для педагогов, приезжающих на семинары. Двери всех ее классов широко распахиваются для всех желающих посмотреть уроки.

У руководства Ассоциации есть идея — создать филиалы школы во всех общеобразовательных школах, чтобы дети могли заниматься хореографией в сетке учебных часов. Это не только даст им возможность в танце «выплескивать» свою энергию — через танец можно воспитывать и тело, и характер ребенка. К тому же, считает Семен Робертович, у ребенка совершенно иначе бы развивался слух, координация движений, эстетическое начало и т.п. От уроков, построенных на игре, в младших классах, позднее можно было бы перейти к более сложным формам хореографии.

С. РОЖДЕСТВЕНСКАЯ

*Харьков:
творчество мастера
не забыто*

Наверное, многим нынешним любителям балета имя Николая Михайловича Фореггера ничего не говорит. Но в двадцатые годы «Танцы машин», показываемые в Москве артистами Мастфора (так сокращенно называлась мастерская Фореггера), были очень популярны у зрителей. В 1929—1934 годах он — главный режиссер Харьковского оперного театра, затем работал в Киеве, Куйбышеве. Любопытная деталь: Фореггер

учился в Киевской гимназии у тех же учителей, что и Булгаков, его старший современник. С 1914 года Николай Михайлович — уже влиятельный рецензент в Киеве и автор пьесы «Апология молодости», которую отрецензировал Мейерхольд в своем журнале «Любовь к трем апельсинам», особо отметив «плотность текста», характерную для опытного пера. Творческая биография Фореггера еще раз подтвердила мысль, что человека «лепит» эпоха, выявляя его суть.

Минувшей осенью в Москве, в Доме актера, состоялся просмотр телефильма украинской студии «Судьба перемешника», посвященного замечательному мастеру советского театра Николаю Михайловичу Фореггеру (1892—1939). Автор сценария — историк балета и критик Александр Чепалов. Представляя фильм, он сказал, что Фореггер стал для него своеобразным путеводителем по Киеву начала века, по истории Камерного театра и ГОСТИМА. Деятельность вождя «Театрального Октября» Мейерхольда, спектакли советской хореодрамы тридцатых годов, в том числе «Ференджи», первый украинский балет, поставленный Фореггером вместе с П. Кретовым, и «Футболист» (постановка Н. Фореггера), который увидел свет сначала в Харькове, а уж потом в Москве, на сцене Большого театра, — многое воскресила в памяти эта лента.

После просмотра состоялась беседа, в которой приняли участие московские критики. Они отметили интересные и плодотворные аспекты в переплетении судеб Касьяна Голейзовского, Анатолия Петрицкого, Николая Фореггера, Сергея Юткевича, чье творчество попрежнему сохраняет непреходящее значение для отечественной культуры.

Н. ОНЧУРОВА

Перфомансы на Нагорной

В изрядном отдалении от основных московских театральных магистралей тоже происходит нечто интересное.

Так, в картинной галерее «Нагорная» (метро «Нагорная») прошли перфомансы супружеской пары из Австрии — Клаудии и Херфига Хофмайстеров. Херфиг — художник, его работы демонстрировались в галерее, а Клаудия представляла избранной аудитории пластико-танцевальные импровизации, рождающиеся в непосредственном и прямом общении с картинами Херфига. «Мы знаем друг друга одиннадцать лет, и хорошо понимаем один другого. Глядя на карти-



Всемирно
известная
французская
фирма
балетной обуви

SANSHA

«Sansha»

впервые
на Российском рынке
предлагает со склада
в Москве и на заказ
пуанты и мягкую
балетную обувь
любых размеров
и полнот

из хлопчатобумажной
ткани повышенной
прочности,
атласа и кожи,
а также
джазовую обувь

Цены составляют
25% от цен

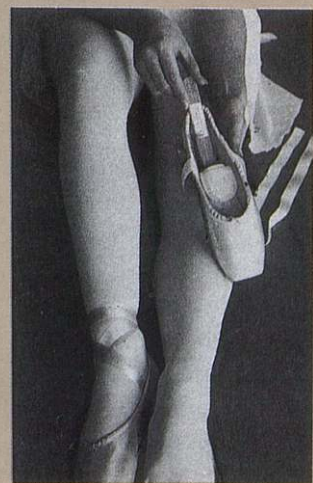
на продукцию
«SANSHA»

в Европе, США
Австралии и Японии.

Информацию
по заказам, ценам
и условиям поставки
можно получить

по телефону в Москве:
200-37-81

Факс: (095) 978-88—74



ИНФОРМ- БАЛЕТ СООБЩАЕТ:

ны Херфига, я импровизирую, стремлюсь передать атмосферу, настроение его живописных работ», — рассказала после показа Клаудиа.

Клаудиа закончила театральный институт в Вене. За годы учебы смогла увидеть множество современных трупп. Ее постижение танца шло от джаз-танца, через модерн к эстетике бито. А кумирами стали Марта Грэхем, Мерс Канингем, Триша Браун. У Клаудии нет своей постоянной труппы. Для нового спектакля она набирает коллектив и работает с ними некоторое время. Потом показ. И снова в путь. Более всего Клаудиа

На снимке — Клаудиа Хоффмайстер.

Фото Владимира Луговского



любит выступать на больших площадках, а также на всевозможного рода уличных празднествах и театральных представлениях. Она получает небольшую материальную помощь от властей города Граца, где они живут вместе с Херфигом, но вообще, как рассказала Клаудиа, трудностей масса и, как мы поняли, они сродни тем, что переживают отечественные современные танцевальные коллективы, во всяком случае проблема денег — одна из главных.

И тут следует несколько слов сказать о руководстве галереи, которая являясь муниципальной и не взимая с художников плату за аренду, дает возможность выставиться и показаться представителям самых разных современных течений и направлений. Спасибо им за это.

В. КОТЫХОВ

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»

**объявляет
новый набор
на курсы
по подготовке
журналистов,
которые пишут
на темы,
связанные
с хореографическим
искусством.**

В программе обучения — лекции, семинары, просмотры видеозаписей и спектаклей, заочные консультации. Занятия ведут известные балетные критики.

Форма обучения — очная и заочная. Обучение бесплатное, оплачиваются только почтовые расходы и учебно-методическая литература.

Прием заявок — индивидуальной в течение года.

Контактные телефон:
(095) 299—24—89

Факс:
(095) 299—51—76

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

АЛЕКСАНДР ВАСИЛЬЕВ

Солистка Балета полковника де Базиля

В балетной истории сотни имен. Одни произносишь с восхищением, другие — с нежностью, третьи — с грустью. Думая об Ольге Морозовой, невольно отдаешь дань не только ее таланту, но и вспоминаешь ее покойного мужа, хранителя традиции русской оперы и балета за границей — Василия Григорьевича Воскресенского, чаще известного почитателям балета под именем полковника де Базиля.

Балет полковника де Базиля еще двадцать лет после смерти великого Дягилева продолжал замечательные традиции настоящего русского балета. Будучи одним из директоров Русской оперы Елисейских Полей (ЦЕРБАЗОН), а затем и директором балета, де Базиль собрал у себя все лучшие силы русской артистической эмиграции, в том числе исключительно одаренных певцов и блестящих балерин, воспитанных прекрасными педагогами императорского балета России. Среди них была и его жена — Ольга Морозова-де Базиль.

Ольга Александровна Морозова родилась 19 августа 1914 года в городе Ханькоу, в Китае, где у ее отца были чайные плантации. С детских лет у Ольги (так же, как и у ее старшей сестры Нины) обнаружилось способности к танцу. Впоследствии из переполненного русскими беженцами Китая отец Ольги, Александр Вершинин, перевез всю семью в Париж — балетную столицу той эпохи. Мама отвела Нину и Ольгу в школу непревзойденного петербургского балетного педагога Ольги Иосифовны Преображенской, у которой в те годы учились совсем юные Тамара Туманова и Ирина Баронова. Чтобы не путать на сцене имена будущих балерин, старшая сестра — Нина — оставила фамилию отца Вершинина, а младшая Ольга взяла фамилию матери — Морозова.

Как впоследствии довелось мне услышать от самой Ольги Морозовой, на уроках О. Преображенская была с девочками очень строгой и порой даже покрикивала на них. Кроме уроков у Преображенской, Ольга начала брать уроки у другой петербургской прима — Любови Николаевны Егоровой (в замужестве княгини Трубецкой).

Впоследствии в Нью-Йорке Ольга занималась в классе у балерины московского Большого театра Елизаветы Юльевны Андерсон, танцевавшей в 1917 году в Москве Аврору и поставившей в 1929 году на сцене театра Метрополитен «Свадебку» Стравинского. Ольга Морозова с благодарностью вспоминала уроки у Е. Андерсон, которая очень помогла молодой балерине.

В 1932 году после просмотра класса юных танцовщиц Василий Григорьевич Воскресенский, который вместе с Рене Блюмом был директором только что открывшегося Русского балета Монте-Карло, пригласил в труппу лучших русских молодых балерин. В Монте-Карло восемнадцатилетняя Ольга Морозова начала репетиции с Жоржем Баланчиным, вскоре, правда, уехавшим в Лондон и открывшим там знаменитый

балет «1933». Несмотря на все ее слезы и просьбы, Воскресенский-де Базиль не отпустил Ольгу в Лондон.

А затем начались гастрольные туры с балетом Монте-Карло: сперва по Европе — в Бельгии, Голландии, Швейцарии, Англии, Испании, а с 1934 года — бесконечные туры по Северной, а затем и Южной Америке. Вряд ли в истории балета сыщется подобная труппа, которой приходилось давать в год от 280 до 350 спектаклей. Труппа у де Базиля танцевала почти каждый вечер, и почти всегда — в новом городе и на новой сцене, а ночью репетировала новые спектакли, выпуская в год по четыре-пять премьер. Во время гастролей солисты балетной труппы почти постоянно жили в поезде, кочуя из города в город. Великой заслугой труппы полковника де Базиля было то, что она не только сохранила и донесла до наших дней множество балетов дягилевского репертуара, но и чрезвычайно развила его, приглашая лучших хореографов своего времени: Фокина и Баланчина, Мясина и Нижинскую, Лишина и Лифаря.

К этому впечатляющему списку следует прибавить и имена лучших художников эпохи, которые создавали декорации и костюмы к постановкам труппы де Базиля, — Миро и Дерен, Берар и Дюфи, Руо и Битон, Коровин и Бенуа, Гончарова и Анненков. В труппе де Базиля сохранились также декорации и костюмы работы Льва Бакста, остававшиеся от Дягилевских сезонов.

29 мая 1938 года в русской церкви Ниццы двадцатичетырехлетняя Ольга Морозова обвенчалась с Василием Григорьевичем Воскресенским, пятидесятилетним бывшим казачьим офицером.

Энергичный и деловой, он был одновременно художественно одаренной натурой.

В предвоенные годы труппа де Базиля много гастролировала в Австралии и Новой Зеландии, и везде ее выступления производили ошеломляющее впечатление, пленяя зрителей не только качеством постановок и оформления, но и высоким профессиональным мастерством исполнителей. Александра Данилова, Любовь Чернышева, Тамара Туманова, Ирина Баронова, Татьяна Рябушинская, Тамара Григорьева, Татьяна Лескова, Леонид Мясин, Давид Лишин, Сергей Лифарь — все они в разное время танцевали с балетом де Базиля.

Перед самым началом второй мировой войны Морозова и де Базиль подолгу жили в местечке Соспель на франко-итальянской границе. Спасаясь от войны, вся театральная компания вместе с ведущими звездами — Тумановой, Рябушинской, Немчиновой и Лифарем — в 1940 году вновь отправилась в Австралию (в Сидней и Мельбурн). Тогда же сестра Ольги, Нина Вершинина, живущая сейчас в Рио-де-Жанейро, начала ставить для труппы свои новые спектакли.

Затем труппа отбыла в США, где гастролировала более чем в 80 городах, в Калифорнии и Флориде.

С 1942 по 1946 годы Русский балет полковника де

Базилю гастролировал в Латинской Америке, где дал около тысячи спектаклей.

Куба, Мексика, Бразилия, Уругвай, Аргентина, Чили, Перу, Эквадор, Сальвадор, Гондурас — вот страны, которые покорили своим талантом русские танцовщики в тот период. В Буэнос-Айресе, к примеру, из-за исключительного успеха в театре «Колон», артисты давали по два спектакля в день с часовым перерывом между ними.

В Южной Америке Ольгу Морозову ввели на роль Шемаханской царицы в балете Михаила Фокина «Золотой петушок» (исполнявшуюся ранее Ириной Бароновой). Ольга репетировала свой номер с двумя полными стаканами воды, которые надо было удерживать в равновесии, танцуя на пальцах и при этом по-индийски изгибая руки.

В марте 1947 года труппа полковника де Базиля начала выступать в Метрополитен-опера в Нью-Йорке, а затем отправилась на гастроли в Лондон, где на сцене знаменитого Ковент-Гардена она уже гастролировала с огромным успехом в 1934—1939 годах. Известный британский балетный критик Арнольд Хаскелл писал в 1947 году: «Ольга Морозова неожиданно по-новому раскрылась в превосходно поставленной «Жар-птице» М. Фокина».

27 июня 1951 года в Париже от сердечного приступа скончался Василий Григорьевич Воскресенский. На его отпевании в храме Св. Александра Невского на рю Дарю присутствовали Кшесинская, Кожно, Туманова, Рябушинская, Лифарь, Лишин, супруги Григорьевы, Докудовский, Строганова и многие-многие другие.

После внезапной кончины мужа Ольга Морозова стала исполнительным директором Оригинального Русского балета.

1 октября 1951 года под новым названием «Универсальный балет» компания начала гастроли в Уимблдоне, в Англии. Но прежнего успеха уже не было. Разорившись, труппа полностью прекратила свое существование в 1952 году.

С согласия Ольги Морозовой Антон Диамантиди взял в руки управление делами по особенно ценному наследию де Базиля, ведь покойный имел уникальную коллекцию оригинальных костюмов и декораций, выполненных по эскизам Льва Бакста, Наталии Гончаровой, Александра Бенуа, Сесилия Битона, Сони Делоне, Оливье Месселя, Джорджо де Кирико и многих других.

Получив подпись Ольги Морозовой на управление наследством, Диамантиди продал на аукционе «Сотби» в июне 1968 года часть имущества, не отдав Морозовой даже части вырученного и оставив ее без средств к существованию. Затем последовали еще две огромные распродажи — в декабре 1969 и в марте 1973 года. Ольга Морозова даже не была извещена о ликвидации имущества де Базиля, хранившегося в это время в амбарах в Монтре под Парижем. Тем временем Ольга Морозова зарабатывала балетными уроками и доживала свой век в семнадцатом районе Парижа возле площади Клиши в маленьком ветхом домике. Порою часами она просиживала в кафе «Пти пусе» на площади Клиши, где я с ней встречался. Стройная, элегантная, моложавая, скромная и застенчивая, она была беззаветно предана памяти де Базиля. Она также ни за что не соглашалась оставить своих двенадцать кошек и переехать к сестре в Рио-де-Жанейро. Последние годы жизни ей пришлось провести в русском доме для престарелых в Шеле, под Парижем, где после тяжелой, мучительной болезни, парализованная, она

скончалась 9 октября 1993 года, не дожив одного года до восьмидесяти лет.

Ольга Морозова-де Базиль нашла последний приют в могиле своего мужа на кладбище Сент-Женевьев де Буа.

(«Русская мысль», 3—9 марта 1994 года)

ИНФОРМАЦИОННЫЙ КАЛЕЙДОСКОП

Балет Парижской оперы в честь 85-летия начала Русских сезонов показал спектакль, куда вошли балеты «Петрушка» **И. Стравинского-М. Фокина**, «Послеполуденный отдых фавна» **К. Дебюсси-В. Нижинского** «Свадебка» **И. Стравинского-Б. Нижинской**. Все эти произведения впервые увидели свет рампы в антрепризе С. П. Дягилева.

Постановка балета С. Прокофьева «Золушка» осуществлена **Валерием Пановым** на боннской сцене. В главных ролях **Г. Панова, В. Ситникова, В. Бондарь, Е. Мамренко, А. Дубинин** и другие. Он же подготовил премьеру балета «Афера Дрейфуса» на музыку А. Шнитке.

Александр Монахов, в прошлом артист Большого театра, дебютировал в роли Базиля в балете «Дон Кихот», поставленном **Азарием Плисецким** для балета Асами Маки в Токио.

В марте нынешнего года **Дмитрий Симкин**, ныне солист балета в Висбадене, выступил в главной роли нового балета «Тиль Уленшпигель» в постановке молодого фламандского хореографа и директора труппы в Висбадене Бена ван Каувенберга. Он же осуществил на сцене городского театра Висбадена спектакль «Ромео и Джульетта» (музыка С. Прокофьева), показанный труппой в мае. Среди исполнительниц — **А. Монахов, Д. Симкин, В. Лякин, О. Хондо**.

Две премьеры состоялись в Баварской опере. Это — балеты «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева, в постановке **Дж. Кранко** (в главных ролях — **Е. Панкова, К. Мельников**) и «Дон Кихот» Л. Минкуса в постановке **Рай Барра** (в спектакле участвуют **Е. Панкова, Ф. Рузиматов, Н. Трокай**).

Вернулась на сцену после рождения дочки **Валентина Козлова**. Она вновь участвует как солистка в спектаклях труппы «Нью-Йорк сити балле».

Хореографическая версия балета А. Глазунова «Раймонда», созданная Рудольфом Нуреевым, увидела свет рампы в берлинской «Штаатсопер унтер ден Линден» минувшим летом. Среди балетмейстеров-репетиторов, осуществлявших постановку, — **Евгений Поляков**, а также Бригитта Том, Микаэль Денар.

Много лет преподает в Виннипегском балете (Канада) **Алла Щербина-Савченко**, в прошлом солистка Большого театра.

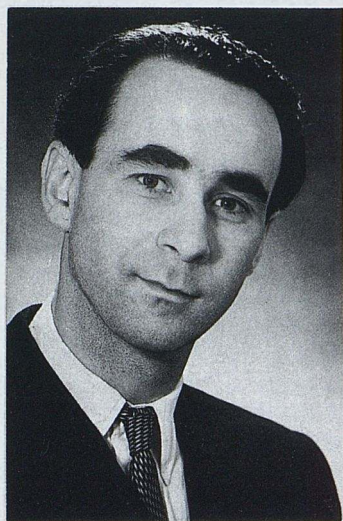
В школе Королевского балета в Лондоне работают **Герман Замуэль** и **Валентина Муханова**, в прошлом ведущие солисты Ленинградского Малого оперного театра, а также **Александр Григорьев**, бывший солист Пермского балета.

Из труппы Боннского балета в балетную компанию города Эссена (Германия) перешла **Иоланта Валейкайте**, известная литовская балерина.

В Венском хореографическом училище преподает бывший танцовщик Кировского балета **Валерий Оношко**, а **Владимир Цуканов**, в прошлом солист Рижского балета, дает уроки в Венской фолксопере.

Русская балерина **Ольга Адабаш**, одна из любимых солисток Сергея Лифаря и исполнительница титульной роли в балете «Саломея» в Монте-Карло в 1946 году, скончалась в Париже. Ее драматический талант и выразительная техника были особенно отмечены в балете Лифаря «Ночь на Лысой горе».

Материалы подготовил
Александр ВАСИЛЬЕВ
(Париж)



ОН ЛЮБИЛ АКТЕРОВ

Ушел из жизни народный артист России, заслуженный деятель искусств Республики Грузия Алексей Виссарионович Чичинадзе. Его имя хорошо известно в балетном мире. Без малого пятьдесят лет продолжался творческий путь ищущего, беспокойного художника.

В московской школе Чичинадзе учился у Петра Андреевича Гусева. Через всю жизнь Алексей Виссарионович пронес любовь и признательность своему первому наставнику.

После окончания училища Чичинадзе приняли в труппу Большого театра. Однако его имя вскоре появилось на афишах Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, куда молодого артиста пригласил Владимир Павлович Бурмейстер, сыгравший неоценимую роль в творческой биографии Алексея Виссарионовича. Именно в постановках Бурмейстера расцвел и окреп незаурядный талант Чичинадзе-танцовщика, обладавшего подлинным артистизмом и редким обаянием. Любители балета старшего поколения, конечно же, помнят Чичинадзе в

таких ролях, как Поэт («Штраусиана»), Паоло («Франческа да Римини»), Пастух («Лола»), Феб («Эсмеральда»), Лионель («Жанна д'Арк»). Алексей Чичинадзе стал первым исполнителем партии принца Зигфрида в новаторской постановке «Лебединого озера», осуществленной Бурмейстером в 1953 году.

Закономерным было обращение Чичинадзе, думающего, интеллектуального артиста, к балетмейстерскому искусству. Еще в 1955 году он закончил балетмейстерское отделение Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского, где учился у Л. М. Лавровского.

Примечательно, что именно Бурмейстер поддерживал первые опыты начинающего хореографа: в пятидесятые-шестидесятые годы Чичинадзе поставил на сцене Музыкального театра балеты «Дон Жуан», «Поэма», «Франческа да Римини», вместе с В. Бурмейстером участвовал в создании балета «Охридская легенда»... Балетмейстер стремился развить сильные стороны балетной труппы Музыкального театра. В своих спектаклях Чичинадзе особенно подчеркивал драматическое начало, индивидуальные черты личности каждого персонажа.

Расцвет мастерства Чичинадзе-хореографа приходится на семидесятые годы, когда он возглавил балет Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. В это время он поставил спектакли — «Золушка», «Степан Разин», «Шакунтала»...

Чичинадзе большое значение придавал танцевальной стороне своих спектаклей. Особенно это ему удалось в «Гаянэ-сюите», где царил настоящий водоворот танцев, который увлекал и зрителей, и артистов. «Гаянэ» исполняли во многих странах, и всюду балет заканчивался овацией.

Увы! Не только радостные минуты познал Алексей Виссарионович в нашем театре. Но даже в самые тяжелые моменты он оставался гордым, краси-

вым, благородным человеком.

Чичинадзе очень любил актеров. Он всегда радовался удачам, интересным находкам исполнителей и после спектакля спешил за кулисы, чтобы поздравить актеров, сказать им слово признательности.

В жизни Алексей Виссарионович любил юмор, ценил шутку, розыгрыш. И на посту главного балетмейстера он оставался простым и доступным всем человеком.

Яркой страницей творчества А. В. Чичинадзе стала работа в Большом театре Варшавы, где он несколько лет был главным балетмейстером. Особый успех здесь выпал на долю спектаклей «Ромео и Джульетта», «Дон Кихот», «Жизель».

Алексей Виссарионович был очень скромным человеком, и мало кто знал, что ему было присвоено почетное звание «Заслуженный деятель культуры Польской Народной Республики».

А. В. Чичинадзе ставил спектакли во Франции, Германии, Голландии.

До последнего дня своей жизни Алексей Виссарионович Чичинадзе беззаветно и трепетно служил своему любимому делу — искусству балета.

Аркадий НИКОЛАЕВ,
заслуженный артист

России
Игорь КАЗЕНИН,
зав. литературной

частью
Московского

музыкального
театра имени
К. С. Станиславского
и Вл. И. Немировича-
Данченко

МАСТЕР, КОТОРЫЙ УМЕЛ ВСЕ

Тибальд — этот дух вражды не только семьи Капулетти, но всей Вероны, лесное чудовище Шурале, злое чудовище Ли Шанфу, Ротбарт — подобие хищной птицы... Таким запомнился Роберт Иосифович Гербек ленинградским любителям бале-



та старшего поколения. А те из них, кто пережил блокаду, не могут забыть его выступлений в спектаклях и концертах театра, работавшего в городе в то страшное время... Человек неумной энергии, страстной любви к искусству, он не только танцевал на Мариинской сцене, но работал и в театре музыкальной комедии, и в оперной студии Консерватории, много лет возглавлял Ансамбль классического танца при Новгородской филармонии, который пропагандировал искусство балета по всей стране, и преподавал. «Это мастер, который умеет все», — написал один из его биографов. Но самая большая любовь Гербека — классический балет и прежде всего та его сфера, которой он посвятил жизнь, — характерный танец. О его сохранении, процветании, развитии были главные заботы художника.

Роберт Иосифович Гербек за годы жизни журнала «Балет» стал и его большим другом. Мы, сотрудники редакции, с горечью узнали о безвременной кончине артиста. Верим, что образы, созданные Гербеком на балетной сцене, спектакли, над которыми он работал как хореограф, опыт его исполнительской и педагогической деятельности навсегда останутся бесценным достоянием сокровищницы отечественного искусства.

Сотрудники
журнала «Балет»



TEAMEX

С.М.В.Н.ЭКСПОРТ - ИМПОРТ - ПРЕДСТАВИТЕЛЬСТВО В РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

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.*

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 Кемерово, Ростове, Ставрополе, Новосибирске, Москве, Донецке.

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



TEAMEX

С.М.В.Н.ЭКСПОРТ - ИМПОРТ - ПРЕДСТАВИТЕЛЬСТВО В РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

НИКОЛАЙ ГРИШКО:

«Мы обуваем танец будущего»

«Наша балетная обувь — самая «живая» (long lasting) в мире. До девяти спектаклей типа «Дон Кихот» выдерживают наши пуанты. Во всяком случае, почти все спектакли в Испании Надежда Грачева вела в одной паре наших туфель, — сообщил нашему корреспонденту директор фирмы «Гришко» Николай Гришко. — А теперь, и это — главная новость, наша обувь будет и самой «тихой». В планах фирмы сделать ее и самой легкой. Все это возможно лишь при наличии научного отдела во главе с уникальным специалистом, единственным в мире человеком, защитившим диссертацию по конструированию балетной обуви. Это — очаровательная Хабира Темишева. Она возглавляет у нас группу дипломированных специалистов-технологов. И это — залог того, что в ближайшее время балетный мир будет еще более удивлен приятными новостями, поскольку наша фирма первой соединила производство балетной обуви с современной наукой и новейшими медицинскими достижениями в этой области. Буквально на днях был утвержден новый вариант мягкой балетной обуви, в котором решена извечная проблема «мешочка на пятке» за счет применения самых современных материалов. Эта модель уже успела получить одобрение известной танцовщицы и педагога труппы Марты Грэхем Такако Асакава.

У каждого варианта нашей обуви имеется 5 жестких подошвы и 5 полнот. Пуанты «Гришко» идеально запоминают форму ноги балерины и потому не деформируют ее стопу. От Нью-Йорка до Сиднея и от Осло до Кейптауна танцуют в обуви «Гришко». В наших туфлях вырастают уже целые династии танцовщиц.

Подводя итоги года, мы пришли к приятному для нас выводу, что наша обувь помогает молодым артистам успешно участвовать в балетных конкурсах. Недаром в Чехии пуанты зовут «гришковками». Только за последние месяцы наша фирма получила несколько наград за большой вклад в развитие мирового балетного искусства.

Спутником коммерческого успеха всегда является, увы, подделка. Будьте осторожны: фальсифицированный вариант знаменитой модели «Ваганова» подделывается мастерами в Словакии и никак не отвечает высоким стандартам фирмы «Гришко».

Сложнейшее искусство балета требует и туфель такой же конструктивной сложности, и мы создали утонченный инструмент — чувствительную, энергоэкономящую обувь. Мы «обуваем» танец будущего, стараясь предвидеть его технические инновации. К сказанному добавлю, что в начале января у нас на Пушкинской площади в Москве открылся Выставочный зал, где представлен широкий ассортимент тканей, отделочной тесьмы, шнуров, бижутерии и различных аксессуаров, необходимых для театральных выступлений. Мы всегда рады видеть вас».

Интервью взяла Н. ОНЧУРОВА

Grishko

В НАШЕЙ ОБУВИ И ОДЕЖДЕ ТАНЦУЕТ ВЕСЬ МИР !

Уважаемые дамы и господа,

Фирма "Гришко" производит уникальную балетную обувь и незабываемые сценические костюмы. Сегодня их знает весь балетный мир. Мы с радостью готовы и ВАМ предложить свою продукцию. ЭТО:

● женская балетная обувь (пуанты) трех моделей для высокого и нормального подъема (32-42 размер, 5 полнот), мужская и женская мягкая обувь из хлопка, а также кожи (25-46 размер, 6 полнот), джазовая обувь (33-43 размер), обувь для художественной гимнастики. Все виды обуви выпускаются в 3-х цветах: телесном, черном и белом.

Каждая пара туфель "Гришко" изготовлена вручную на основе старинных секретов русских мастеров и достижений новейшей технологии и имеет идеальную анатомическую форму. По признанию танцоров, обувь "Гришко" облегает ногу "лучше, чем собственная кожа";

● мужские и женские сценические и репетиционные костюмы, одежда для занятий танцем, аэробикой, художественной гимнастикой: купальники, комбинезоны, трико, лосины, бандажи, изготовленные по последней моде в лучших мастерских города Бари (Италия);

● специальные костюмы для похудения;

● превосходный английский тюль (средний и жесткий) любых расцветок для пошива балетных пачек.

ПРОДУКЦИЮ
ФИРМЫ "ГРИШКО"
МОЖНО КУПИТЬ
В ТАКИХ СТРАНАХ, КАК:

АВСТРАЛИЯ,
АВСТРИЯ,
БОЛГАРИЯ,
ВЕЛИКОБРИТАНИЯ,
ГЕРМАНИЯ,
ГОНКОНГ,
ДАНИЯ,
ИЗРАИЛЬ,
ИТАЛИЯ,
КАЗАХСТАН,
КАНАДА,
КУБА,
ЛИТВА,
МЕКСИКА,
НИДЕРЛАНДЫ,
НОРВЕГИЯ,
ПОЛЬША,
РОССИЯ,
СЛОВАКИЯ,
СЛОВЕНИЯ,
США,
ТУРЦИЯ,
УКРАИНА,
ФИНЛЯНДИЯ,
ФРАНЦИЯ,
ЧЕХИЯ,
ШВЕЙЦАРИЯ,
ШВЕЦИЯ,
ЮАР,
ЯПОНИЯ

Применение
натуральных материалов
делает
нашу продукцию
экологически
чистой
на 100 процентов.

*Разместив заказ
в фирме "Гришко",
ВЫ легко убедитесь
в несомненных
преимуществах
наших изделий
и в их умеренных
ценах.*

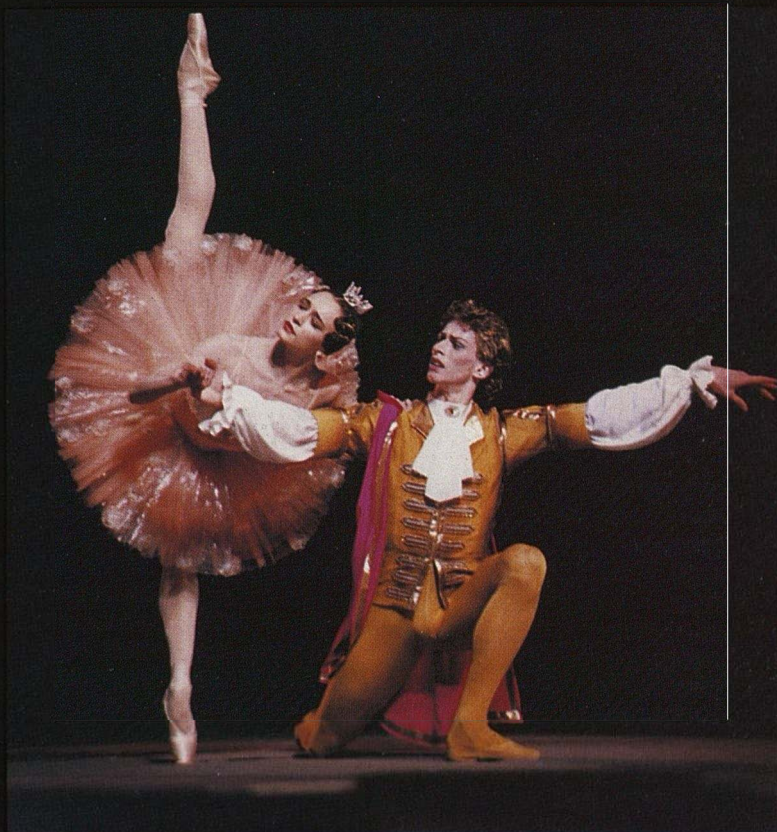
Мы гарантируем
точное и быстрое
выполнение
ВАШИХ
заказов
и всегда готовы
удовлетворить
любые
индивидуальные
пожелания.

Можно ли желать
большего ?

*Николай Гришко,
Президент фирмы "Гришко"*

За информацией о ценах и условиях поставки
обращайтесь по:

Тел: (095) 229-72-39 229-03-61 Факс: (095) 230-06-83



Почтовый адрес: 117526, Москва, Проспект
Вернадского д. 93,
корп. 1, кв. 40.

«ГЖЕЛЬ»:

это явление, которое сформировалось в определенной местности на основе коллективного опыта, духовной культуры ее жителей. На протяжении шести с половиной веков, а конкретно — за 655 лет, в народном художественном промысле «Гжель» сложились свои творческие традиции. Они передаются от поколения к поколению. Товарищество «Гжель» бережно хранит и развивает народные традиции искусства гжельской керамики. Художники расписывают свои изделия только вручную, и каждый мастер имеет свой почерк, свой стиль, свою манеру росписи. Большинство произведений выпускается небольшими тиражами в авторском исполнении, имеют авторскую подпись или подпись исполнителя, которому автор доверяет расписывать свои создания. Необходимые консультации по всем заинтересовавшим Вас вопросам можно получить в представительстве НХП ТОО «Гжель» по адресу: Садово-Самотечная ул. д. 2/12, т. 299-29-53

Свой юбилей народный промысел «Гжель» (ныне —



товарищество «Гжель») отмечает большой программой, в которую входят: открытие магазина-салона представительства НХП ТОО «Гжель» в Москве по адресу: Садово-Самотечная ул. дом 2/12, телефон 299-29-53, вернисаж выставок: юбилейной, «Молодые дарования», персональной — Л. Азаровой; специальной программой театра танца «Гжель». Если Вас интересуют уникальные произведения мастеров народного художественного промысла «Гжель», обращайтесь в его фирменные магазины. Их адреса в Москве:

1. Садово-Самотечная ул. дом 2/12, т. 299-29-53
2. Вишневая ул. д. 7, т. 491-58-47
3. Манежная ул. д. 7, т. 202-98-87
4. «Совинцентр», Краснопресненская наб., д. 12, т. 253-23-59
5. Гостиница «Славянская» Бережковская наб., д. 2, т. 941-89-59
6. Кремль, Оружейная палата.

В других городах:

1. Санкт-Петербург, ул. Некрасова, д. 4, т. (812) 232-64-12
2. Сочи, ул. Навагинская, д. 12, т. (8622) 91-53-47
3. Краснодар, ул. Новороссийская, д. 232, т. (8612) 31-68-95
4. Владивосток, ул. Рылеева, д. 8, т. (4232) 22-53-18
5. Магадан, ул. Гагарина, магазин «Сувенир»
6. Норильск, проспект Ленина, магазин «Подарки».