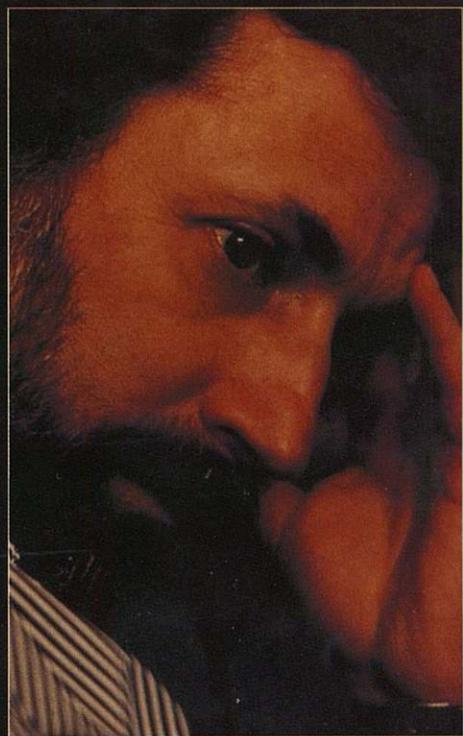


БАЛЕТ

3'95





Nota Bene

«Как аукнется, так и откликнется», — говорят в народе.

Мы так долго и упорно говорили о бедственном состоянии современного направления в отечественном хореографическом искусстве, что, кажется, перестарались. И теперь наши зарубежные коллеги говорят нам: «У вас же ничего нет». И с искренним желанием помочь предлагают: «Вы не бойтесь, мы вам покажем, как надо».

«Спасибо, господа, — хочется ответить, — но все совсем не так». Действительно, несколько десятилетий приоритетными и нормативными видами сценической хореографии у нас были признаны классический и народный танец. И коллективы, пропагандирующие их, — театры оперы и балета, ансамбли народного танца — щедро финансировались и находились под опекой и бдительным оком государства. Это дало возможность на основании богатейших традиций в этих видах хореографии, создать феноменальные творения искусства.

В рамках этих творческих объединений создавались спектакли и хореографические композиции, посвященные современной теме. Но зажатые внутривидовыми традициями, они не выходили за границы принятого ранее.

Вместе с тем, вне официальной атмосферы пробивали себе место в жизни виды хореографии под общим названием «модерн». И тут нельзя не вспомнить, что они не были чем-то привнесенными извне, хотя часто о них так говорили, особенно недоброжелатели.

XX век в России, его начало и, более того, первое послереволюционное десятилетие, дали значительный взлет «русского модерна» и в области танца. Студийные, экспериментальные коллективы возникали один за другим. Они опирались на широкий интерес публики к их творчеству, вели смелый поиск в сфере современной пластики. К сожалению, Российский научно-исследовательский институт искусствознания не сумел пока издать подготовленный к печати интересный сборник статей, посвященный этой плодотворной деятельности хореографических студий танца в России.

Об отдельных труппах и студиях писал и наш журнал. Назовем некоторые из этих публикаций. «Черный лебедь» Николая Фореггера» А. Чепалова («Советский балет» № 3 за 1984 год), «Искания молодого балета» Н. Стуколкиной и А. Андреева, «Айседора Дункан в Советской России» Н. Ончуровой («Советский балет» №5 за 1987 год), «Эксперименты Льва Лукина» Н. Воскресенской («Балет» № 4 за 1992 год), «Я безумно хочу жить» И. Тумашевой («Балет» № 1 за 1992 год), «Автобиография» К. Голейзовского («Балет» № 5—6 за 1992 год), «Драмбалет: студия — мастерская — театр — ансамбль» Е. Беловой («Балет» № 5—6 за 1993 год и № 2—3 за 1994 год).

Зародившееся в 20-е годы хореографические открытия в творчестве таких выдающихся мастеров, как Касьян Голейзовский и Леонид Якобсон, до сих пор потрясают мир изяществом форм, тонкостью чувств и глубиной мысли живого, естественного танца.

«Дремавшее» направление это в последние два десятилетия опять представило на суд зрителя и истории

своих новых творцов. Немало способствовало тому и изменившаяся политика в области культуры.

Конечно же, мы не можем не ценить того, что многие зарубежные коллективы, творческие направления которых — современная хореография, демонстрировали свое искусство на российских сценах, и благодарны организаторам этих гастролей, показов, семинаров, творческих встреч. Все это помогало новому поколению молодых хореографов в поисках своего личного самовыражения в танце.

По всей России — от Владивостока до западных границ — возникали и возникают творческие объединения, где танец служит средством создания произведений, не похожих друг на друга по своим выразительным средствам, лексике, парадоксальности подхода к самим явлениям искусства, жизни, к сценическим решениям. В своем талантливом проявлении искусство это самобытно и могло возникнуть только на российской почве с ее традициями и уникальной культурой.

Первые фестивали показали, что молодое поколение, как зрителей, так и исполнителей, тянется к современным направлениям в искусстве, интересуется ими.

Однако, несмотря на небольшие составы, эти группы испытывают значительные финансовые трудности выживания. Еще более для них подчас открытое непризнание их деятельности в официальных кругах и в среде некоторых коллег нормативных видов танца (классического, народного). Закаляя характеры в борьбе за право на самовыражение, трудности тем не менее не способствуют рождению творческой атмосферы в этих коллективах и условий для созидания.

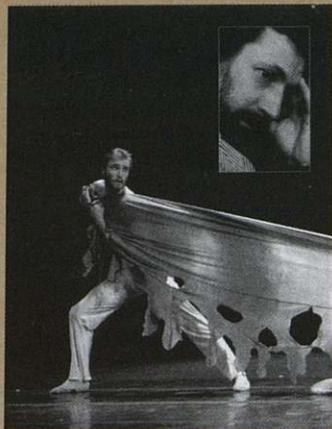
В связи с этим, редакция журнала «Балет» решила посвятить этот номер рассказу о некоторых интересно сегодня заявивших о себе коллективах современного танца. Последнее время они часто называют себя «театрами танца» или «студиями».

В этом выпуске журнала вы найдете прежде всего рассказы о хореографах, поскольку коллектив современного танца — всегда авторский и возникает там, где есть лидер. А лидер — своего рода творец мира танца, в котором существует его труппа, создатель своего стиля и сценического направления. Вам предлагаются творческие портреты, статьи, интервью, рецензии, беседы-встречи с людьми, чья жизнь посвящена современным направлениям в танце. Здесь же вы сможете познакомиться с исследованиями и публикациями, рассказывающими об истоках традиций сегодняшних театров танца, студий, ансамблей.

Нам хотелось бы в этом номере журнала «Балет» нарисовать первую самую общую картину поиска адептов современного танца в сегодняшней России.

Эту картину, конечно же, можно рассматривать только в контексте с панорамой общей хореографической культуры страны, его классического (балетного) и народного танца, которым посвящал и будет посвящать свои страницы журнал «Балет». Ибо только во взаимодействии всех существующих традиционных и новых направлений возможны жизнедеятельность и развитие хореографического искусства. В лежащем перед вами номере журнала «Балет» дан лишь срез одного из потоков общего национального богатства хореографической культуры нашей страны. Мы говорим: он есть, он самобытен.

Предлагаем вам наш рассказ о представителях современного сценического танца России.



На первой и второй страницах обложки:

сцены из спектаклей Санкт-Петербургского театра балета «Чайковский» и «Дон Кихот» в постановке Бориса ЭЙФМАНА.

Фото Л. Педенчук

Сдано в набор 28.04.95 г.
Подписано в печать
Формат 60x90 1/8
Бумага импортная
Печать офсет.
Усл. печ.л. 6,5
Усл. кр.-отт. 20,25
Уч.-изд. л. 8,24
Заказ 389

Ответственный за выпуск:
В. КОТЫХОВ

АО «Типография «Новости»
107005, Москва,
ул. Фр. Энгельса, 46

© «Балет», 1995

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:

Nota bene 1

ПОРТРЕТНАЯ ГАЛЕРЕЯ:
ЛАУРЕАТЫ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»

В. Уральская, В. Маранцман. Борис
Эйфман 3

ТЕМА С ВАРИАЦИЯМИ:
МЫСЛИ О СЕБЕ И СВОЕМ
ТВОРЧЕСТВЕ

О. Бавдилович, А. Бугаев. Танец пу-
стоты 8

Г. Абрамов: «Чистый танец на чистой
сцене» 12

А. Сигалова: «Пытаюсь все начать
заново» 14

М. Сидоренко-Большакова: «Все но-
мера ... автобиографичны» 22

ТЕМА С ВАРИАЦИЯМИ:
ВИЗИТНАЯ КАРТОЧКА КОЛЛЕКТИВА

Л. Барыкина. Имя дерзкое — «Провин-
циальные танцы» 16

ФЕСТИВАЛИ

В. Котыхов. Витебское притяжение .. 23

БАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ... ПРИМЕТА
ВРЕМЕНИ? 25

ПРИМЬЕРЫ

С. Наборщикова. «Темные аллеи»: воз-
вышенная любовь, где ты? 29

А. Соколов-Каминский. Разгулявшая-
ся Красная шапочка, или Дутая история
Н. Колесова. Человек танцующий 32

ТЕМА С ВАРИАЦИЯМИ:
ВЗГЛЯД ИЗ ДИРЕКТОРСКОГО КРЕС-
ЛА 34

ИСТОРИЯ: ИССЛЕДОВАНИЯ,
ДОКУМЕНТЫ, ВОСПОМИНАНИЯ

А. Сидоров. Современный балет в Рос-
сии 38

В. Тейдер, В. Тейдер. Гептахор — это
семь пляшущих 40

А. Чепалов. Возвращение «Черного ле-
беда» 44

Л. Семенова-Филонова. Метаморфо-
за «Лебеда» 46

Поздравляем! 47

Главный редактор
Р. С. ЛАПАУРИ (СТРУЧКОВА)

Редакционная коллегия:
Г. В. БЕЛЯЕВА (ЧЕЛОМБИТЬКО)
В. В. ВАНСЛОВ
В. Я. ВУЛЬФ
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

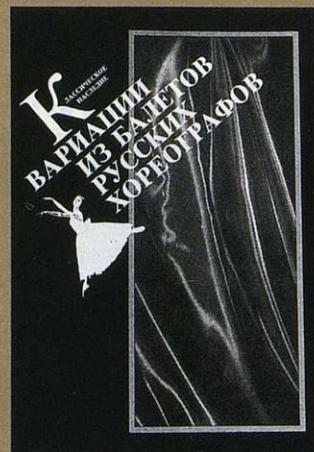
Творческий совет:

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. ЭСАМБАЕВ

Художник
А. А. СОКОЛОВ

Художественный редактор
Е. И. КОЗЛЕНКОВА

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



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

БОРИС ЭЙФМАН

ОГОНЬ СЧАСТЛИВОГО САМОСГОРАНИЯ

Как велик должен быть талант человека, его самосознание, чтобы решительно признать талант другого, более молодого. Свои восторги я отношу не к герою данной статьи, а к тому, кто первым заметил и опекой своей взрастил Бориса Эйфмана. Я имею в виду великого хореографа Леонида Якобсона.

Думаю, что именно с этого имени надо начинать писать очерк о ныне знаменитом признанном современном хореографе России Борисе Эйфмане. Что же увидел, поддержал, чему, может быть, помог проявиться в творческом потенциале молодого хореографа один из самых самобытных мэтров нашего искусства?

Думается, что прежде всего ту «самовитость», которой отличался сам. Непохожесть ни на кого, потребность и желание увидеть и воплотить темы в хореографических образах по-своему отличали Бориса Эйфмана с самых первых его опусов, в каком бы жанре ни делал свои композиции хореограф — ставил ли он в народном ансамбле молдавского танца «Миорица» в Кишиневе, где вырос, или в знаменитом Ленинградском училище имени А. Я. Вагановой, или в Латвийском театре оперы и балета в Риге, или в самом Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова. И, как знать, стал бы Эйфман тем хореографом, какой ныне известен миру, если бы его творческая судьба на первых самостоятельных шагах сложилась бы по успешной, согласно традиционному пониманию, схеме. Конечно же, бесспорный талант дал бы себя знать, но условия и жесткое «прокрустово ложе» традиций и норм, оценок могло... Но не будем гадать. Три его серьезные работы на академических сценах, тем не менее, сыграли немалую роль в его творческом развитии. Я имею в виду две редакции балета А. Хачатуряна «Гаянэ» в Ленинградском Малом оперном и Рижском театрах и «Жар-птицу» — в Кировском. Постановке «Гаянэ» предшествовало серьезнейшее изучение Армении, ее культуры, поэтического пафоса литературы и всего искусства этого народа, его фольклора.

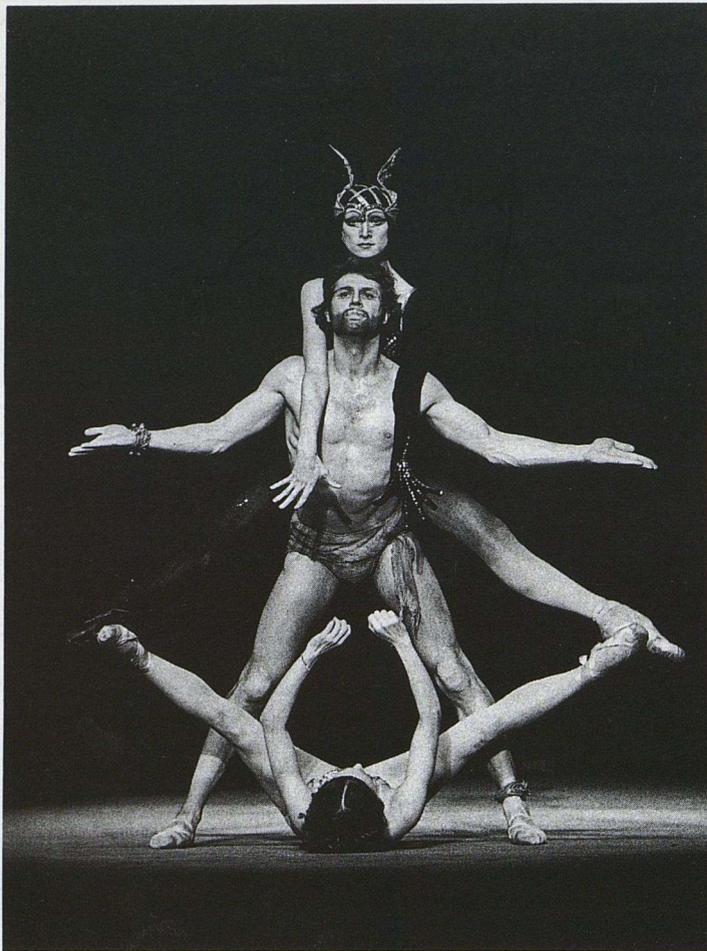
Две постановки эти были, конечно, близкими родственницами, но ни в коем случае не переносом одного спектакля на другую сцену, что, скажем, определило важ-

ную черту, которую мы отмечаем сразу же в своей попытке воссоздать творческий портрет хореографа Бориса Эйфмана. Видевшие оба спектакля не могут не отметить особую поэтичность несколько околдованного своеобразием и притягательной силой армянской культуры опуса юноши-хореографа в Малом оперном. А рижская редакция поражала и увлекала драматургически жесткой выстроенностью сюжета, яркой образностью развития характеров, темпераментной динамикой хореографического действия.

Уже первые произведения хореографа выявили в нем противоречащие, казалось бы, друг другу черты: рациональность и выверенность композиций и структуры спектакля и одновременно — эмоциональность огромного потенциала воздействия. Потому не остается в зале равнодушного зрителя. И его реакция активна с любым знаком — плюс или минус — в оценке.

В двух редакциях увидели мы и раннюю работу Бориса Эйфмана «Жар-птица». Впервые, когда балет был поставлен для артистов театра имени Кирова, в партии Жар-птицы выступила Габриэла Комлева, ее партнером был Вадим Бударин. Сложнейшие, порой с акробатическими виртуозными поддержками дуэты этого спектакля во многом определялись возможностями артистов. Особенно запомнился финал спектакля: по непересекающимся линиям через всю сцену «пролетали» герои в поисках друг друга, но ... мечта — некая Жар-птица — оставалась мечтой. И совсем по-иному, философски, хореограф осмысливал финал, когда вновь ставил спектакль уже в своей труппе, где в партии Жар-птицы роскошествовала Алла Осипенко. Мысль о том, что ценой своей жизни любящий спасает любимого — и тем побеждает зло, — стало основой решения новой версии балета. И в том, и в другом случае атмосферу спектакля создавали поэтичные девичьи хоры и театральные композиции на тему русских плясов. В течение первых сезонов в новом театре, созданном Борисом Эйфманом, премьеры показывались по несколько раз в год. От жизненных невзгод, а подчас и прямых угроз, хореограф «прятался» в репетиционном зале, сохраняя себя в творчестве. Его мужеством художника можно восторгаться. Создать «свой» авторский коллектив в традиционном мире балета и культурной политики тех лет и не сломаться мог только человек Богом определенный для такой миссии. А Эйфман создавал свой театр, рождая спектакль за спектаклем, премьеру за премьерой, и в каждой программе два-три новых названия: миниатюры, одноактные балеты, хореографические композиции.

В большом спортивном зале, рядом с детской секцией по фехтованию, если не ошибаюсь, день за днем сочинялись спектакли, а с ними росло мастерство молодых исполнителей первой эйфмановской плеяды, рождался и сам хореограф. Творчество Бориса Эйфмана безусловно традиционно в хорошем смысле слова: у него есть профессиональная школа классического танца. Но только



Сцена из спектакля «Легенда».

Фото Д. Куликова

как основа. А дальше — непрерывный поиск лексики, идущей от характера спектаклей, их героев и, конечно, от самого себя, своего «я». Личностное начало в любом произведении Эйфмана выражено предельно. Оно страстно до испуга, в молодости безрасчетно до исповедальной чистоты. И на всю жизнь драматически заострено, конфликтно, жестко. Отсюда жанровые крайности: трагедия и буффонада. «Идиот» по Достоевскому и «Безумный день» по Бомарше. Именно эти два спектакля снискали Борису Эйфману славу хореографа. А до них был путь через «Двухголосие», «Прерванную песню», «Бумеранг». И независимо от того, заимствовал ли хореограф в известном литературном произведении образ и основную сценарную фабулу или «брал» факт из жизни, что у Эйфмана всегда рождало свои образы, свою логику развития действия и поступков, свою драматургию. «Я люблю черпать свои идеи из литературы, но речь не идет об иллюстрации, а о выражении того, что стоит за словами, — так определяет свое credo художник. — Моя цель не столько рассказать историю, сколько выявить главные идеи и эмоциональную ценность. Вдохновленный этим, я создаю свое оригинальное произведение. Таким образом, текст первоисточника для меня — точка отсчета и ориентир. Но источник никогда не довлеет над ходом моей мысли во время постановки и не определяет конечный результат.» Так было со сложнейшим произведением Достоевского «Идиот», таковы эйфмановские «Поединок» по Куприну, «Мастер и Маргарита» по Булгакову, таковы его «Убийцы» («Тереза Ракен») по роману Эмиля Золя.

Трудно со стороны объяснить столь разноречивый выбор тем и образов. Возможно, несколько приоткрывает тайну такой глубоко авторский балет, как «Реквием» по Моцарту. Но только чуть-чуть. Каждый раз вкладывая свой мир в свои творения, Борис Эйфман достаточно замкнут и собственный мир держит за хорошим замком. Отсюда подчас столь роковыми и страстными выглядят сцены в его балетах. И даже обретенная им позиция свободы высказывания на самом деле не «свобода», а смелость, не повествование, а всплеск страстей и крик о противоречиях в людях, в жизни, в отношениях, искусстве, в окружающем мире.

Таков балет Эйфмана «Убийцы» («Тереза Ракен») таков его «Чайковский». И, заметьте, будучи сложными, многофигурными по драматургии, балеты Эйфмана всегда — монологи. Если в драматургии классического балета наиболее действенно звучат дуэты, у Эйфмана — именно монологи, более того, и в дуэтах со зрителем беседует, а подчас и исповедуется каждый герой. Этот прием роднит Эйфмана с современными течениями в хореографии, где лидер — сам хореограф (будь он на сцене или нет). Борис Эйфман говорит с нами в монологах каждого своего героя, насыщая его хореографическую речь эмоциональным подтекстом своих чувств. Он активно вкладывает их в поступки и текст своих героев и присутствует в них. Потому они максимально наполнены и не оставляют равнодушными зрителей, к которым активно направлен поток этих чувств и концентрат мыслей.

Все как бы просто: художник потому и художник, что по-своему воспринимает (видит, чувствует) мир и воплощает этот макромир через свой микромир в тех или иных образах выразительными средствами того или иного вида искусства.

Но чтобы этот естественный для мышления художника путь стал произведением искусства, достойным истинного признания, нужны талант и профессионализм. Первый дан природой и заложен в личности, развивающейся в общении с другими талантами, второе — плод образования, самообразования, плод труда. И здесь уже не только видение мира и чувства, но огромная, (подчас самоуничтожающая) работа мысли. Это поиск и отбор, это выстраивание материала и борьба с уже найденным и актерской природой того или иного истолкователя текста роли. Это зависимость от актера, его индивидуальности и путь к своему замыслу через его чувства и талант. Это возвращение себя и выявление нового рода — рождения образа героя и спектакля в целом.

Потому так важно, с кем и в какой период работает хореограф. И театр Эйфмана потому его авторский театр, что в нем и вместе с ним создают его авторский театр актеры, им воспитанные, на его репертуаре нашедшие свое «я» в искусстве.

Когда Борис Эйфман говорит, что чувствует себя в одной семье с Морисом Бежаром, Роланом Пети, Джоном Ноймайером, то это не только общность с мировой культурой хореографии нашего времени. Это чувство принципа формирования авторского театра, где каждый шаг заполнен личностным присутствием хореографа, является частью его непрерывной сопричастности со всем и всеми, рождает таинство самого театра и поддерживает его огнем счастливого самосгорания.

Думается, что Леонид Якобсон, поддержавший в юные годы дар Бориса Эйфмана был бы доволен тем, как счастливо, несмотря на огромный драматизм, складывается творческая судьба его последователя, как и он сам, несущего в себе сложнейшие и богатейшие пласты культуры России.

ВАЛЕРИЯ УРАЛЬСКАЯ

БАЛЕТЫ-ПРИТЧИ

Победы в искусстве приходят не сразу. Дерзость открытия должна найти художественное равновесие, гармонию, которая не дается в момент прорыва, неизбежно заостренного, угловатого порой. Пушкин перемарывал черновики, иногда выбрасывал целые куски текста, чтобы прочертить замысел отчетливее. Так было и в лирическом стихотворении «На холмах Грузии», и в романе «Евгений Онегин», куда поэт «не пустил» многие совершенные строфы. Это движение от замысла к воплощению, трудный путь преобразования своих прежних художественных решений подчеркивает, что подлинное произведение искусства — живой организм и его дыхание не может быть заданным.

Борис Эйфман известен как хореограф, пытающийся перевести на язык балета трагические произведения русской и мировой литературы. «Поединок» Куприна и «Идиот» Достоевского, «Тереза Ракен» Золя и «Дон Кихот» Сервантеса предстают в балетных интерпретациях Эйфмана как обобщенные раздумья о судьбе человека и тревогах века. Балет требует некоего вознесения над конкретностью обстоятельств, литературное произведение освобождается от бытовых ситуаций и сжимается до смысла библейской притчи. Но это не схематизация содержания. Ведь музыка и движения человеческого тела предельно конкретны в выражении чувств.

Балет «Убийцы» по мотивам романа Золя недавно предстал в телеверсии. В сущности, это — притча о беспощадности страсти, не знающей границ добра и зла, и потому губительной для людей, охваченных ею, и разрушительной для всех, кто с нею связан.

Странно угловатая пластика этого балета Эйфмана подчеркивает дисгармонию чувств, резких, не слышащих ничего, кроме собственного голоса. Этот балет — грозное предупреждение современному человеку, идущему к преступлению потому, что он не знает ценностей выше, чем собственные желания.

Премьеры балета Бориса Эйфмана «Чайковский», при всей яркости впечатления, не казались совершенными. Да и задача была не из легких. Обращаясь к судьбе худож-

ника, Эйфман хотел, по его собственным словам, «найти границу, за которой кончается обыденная жизнь и начинается творчество». В первых спектаклях эта проблема решалась скорее в духе «Доктора Фаустуса» Томаса Манна и внутренняя структура балета не была определена.

Когда в июле прошлого года я смотрел этот спектакль, возникали и упреки, и пожелания. Теперь, поставив «Дон Кихота» Минкуса, где безумие оказывается естественной реакцией на свихнувшийся мир, где только безумцам в мечте дано осуществить внутреннее призвание человека к красоте, радости, искренности, Б. Эйфман чуть подкорректировал «Чайковского». И эффект оказался поразительным, будто с законченной фрески сняли чуждые напластования. Оказалось, что перед нами высокая трагедия композитора, история о том, «какой ценой купил он право» на творчество. Соблазны плоти и обыденного счастья, упоение азартом и славой оказываются в балете завесами, которые отчуждают художника от его мечты о гармоническом мире искусства, мире чистоты и красоты.

И только страдания и преодоление этих соблазнов позволяют прорваться в родной художнику высокий мир.

Балет начинается с томления духа. Почти как в пушкинском «Пророке»: «Духовной жаждой томим, в пустыне мрачной я влачился». Поверженный Чайковский, будто в родовых конвульсиях, корчится на постели. Андрей Гордеев, безусловно, лучший исполнитель этой роли, удивительным образом сочетает контрастные движения рук, плавающих от нежности, и ног, угловато сведенных судорогой. Это соседство боли и полета обжигает несоместимостью и требует разрешения, как дисгармонический аккорд.

Но Чайковскому в балете Эйфмана является не шестикрылый серафим, а двойник, окруженный стайей демонов, с хищным азартом увлекающих художника в похоть. Поначалу кажется, что двойник, которого с плакатной грубостью танцует Г. Рубчихин, — некий злой гений, темный голос подсознания, инстинктов, слепых и бессмысленных. Но это не злой волшебник Ротбарт из «Лебединого озера». Во всем сюжете роль двойника гораздо сложнее. Он не только соблазняет низким, но отводит Чайковского от успокоения, от измены себе, от возможности удовлетвориться чем-то, кроме творчества. Вторже-



Сцена из спектакля «Безумный день...»

Фото Д. Куликова

ние демонов рождает в Чайковском не подчинение им, а сопротивление. А. Гордеев тончайшим образом передает все внутренние движения души, оправдывающие каждый поворот этого ассоциативного балета. Это действительно актер новой, эйфмановской школы, для которого нет и не может быть формальных движений, который предан не эффектному дивертисменту, а кантилене чувств. Тело становится идеальным резонатором души. Переплавы настроений актера оправдывает все сюжетные ходы балета, появление тех или иных лиц. Отчаяние героя, охваченного бесовским танцем, разрешается порывом к мечте, чистоте, совершенному миру искусства, и выплывают девушки-лебеди, и спящего принца Чайковский пробуждает поцелуем. Не похоть руководит им. Эти всплески

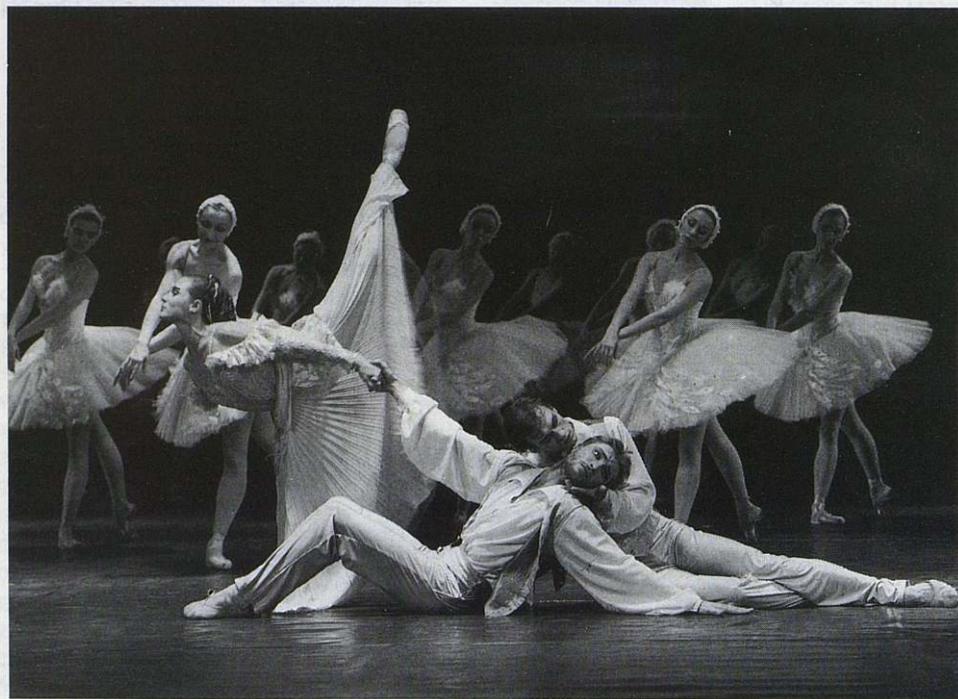
и светел принц в любви к девушке, от которой не в силах его отвлечь двойник. Но Чайковскому этого видения красоты не достичь, и оттого — поверженность. И, как всегда в мучительные минуты, является фон Мекк, которую с подлинным изяществом танцует В. Черныш, и дирижерская палочка, врученная Чайковскому, становится путем к успеху. И появляется невеста, образ которой с неподдельным драматизмом создает О. Твердохлебова. Она манит Чайковского к земному счастью, которое для него несбыточно и нежеланно, и потому упорство невесты повергает Чайковского в тоску. Двойник пытается преодолеть ее молитвой. Церковная музыка Чайковского в балете появляется уместно, как попытка отчуждения от реальной жизни. Но крылья успеха и славы увлекают Чай-

симфонии тонет в тщеславной, почти бесовской мазурке. Так заканчивается первый акт балета, который можно было бы назвать «Встречи». В балете-притче каждое лицо символично и представляет определенную стихию жизни. И Эйфман фиксирует эти сущности символическими деталями, театральными метафорами (дирижерская палочка, венок славы, стакан, фата).

Второй акт — трагические прощания. Опьяненная близостью трех юношей нежится в постели оставленная Чайковским жена. Он пытается утешить ее деньгами, подаренными фон Мекк, но Милоковой нужна страсть, и она с изорванной в клочья фатой преследует композитора, дрожа в безумии. Исчезает со своей девушкой принц, и призывные ритмы «Итальянского капричио» зовут в игорный дом, где ставка — жизнь. Вакханалия азарта охватывает всех, и Чайковский вслед за двойником вступает в этот круг страсти, фон Мекк является с маской смерти. За неистребимую в художнике жажду одушевления расплата неизбежна. И гибнет сначала двойник, как проигранная карта, сброшенная со стола вакханалии, а затем Чайковский. Застывают в скульптурных группах поздних оплакиваний Микеланджело друзья. Так заканчивается еще одна притча, сочиненная самим балетмейстером.

«Дон Кихот» Л. Минкуса, который с давних пор является привычным украшением балетных сцен, преобразен Б. Эйфманом и наполнен глубинным содержанием, идущим от романа Сервантеса и сегодняшних размышлений о судьбе рыцаря в мире. Во всех прежних постановках балета Дон Кихот был фигурой декоративной и комической. У Эйфмана он становится центром внимания и освещен трагически. Балет назван по-новому — «Дон Кихот», или фантазии безумца», и за раздвинувшимся занавесом мы поначалу видим больницу для умалишенных, показанную с трагическим остроумием. Бдительная и властная, как повелительница вилис в «Жизели», санитарка следит за тем, чтобы «психи» унифицировались, исполняли заданные движения в одном ритме и пользовались только своим ведром. Безумие — в бесцветности, стандартности этого большого мира, и только читающий книгу Дон Кихот и полуразвалившаяся, но изящная аркада нарушают однообразие приюта бессилия.

Знакомые по уродливым видениям сюрреалистов лица и позы переведены Эйфманом из статичности живописи в динамику балета. Удивительно найдено балетмейстером это соединение механистичности жестов, лишенных живого чув-



Сцена из спектакля «Чайковский».

Фото В. Перельмуттера

возбуждения и приставания — стихия двойника. Чайковским же владеет отчаяние от невозможности близости к совершенству, потому что принц — само искусство, недаром потом он оказывается у балетного станка и от упражнений переходит к свободе полета. Актеры, танцующие принца, С. Зимин и А. Ермольников, в разной степени, но все же кукольны. А здесь, напротив, должно быть волшебство и обаяние, свобода и естественность искусства. И так же свободен, нежен, верен

ковского, и золотой венок водружен на его голову, хотя не спасает от муки. Толпа то рукоплещет гению, то непонимающе осуждает его. И в пластике балета появляется мотив распятия, символически подчеркивающий отношения художника и толпы. Двойник находит все новые способы избавления от боли. Однако стакан, врученный двойником, сразу отброшен, и фата невесты, как шарф, задушивший Айседору Дункан, ведет Чайковского к венчанию. Одушевление Пятой

ства и постоянных срывов, в хаос. Б. Эйфман как будто разгадал загадку сфинкса XX века. Пластика сцен в сумасшедшем доме заставляет зрителя понять закономерность, которой никому из нас не избежать: чем настойчивее человека превращают в автомат, тем неизбежнее срывы в хаос. Лихорадочная суета больных, ушедших от пристрастия санитарки, не менее отвратительна, чем их мертвая послушность. Характерно, что все движения «психов» реализованы в горизонтали. И только Дон Кихот осуществляет вертикаль равнотия в своей устремленности к мечте. А. Рачинскому, исполняющему роль Дон Кихота, удается, пожалуй, самое трудное: заморозить зрителя грацией одушевленных движений «психов». Мы не только видим движения, но как будто слышим мысли и волнения чувств героя в почти осязаемо звучащем голосе, то дрожащем от отчаяния, то гневно пылком, то тоскующем. Следует сказать, что любое искусство пытается преодолеть границы своих материальных возможностей и представить мир объемно, во всех его измерениях. Так музыка иногда, добываясь предметности, доходит до звукоподражания. Так порой пианисты от Горовица до Рихтера наполняют интонацию музыкальной фразы столь четким смысловым содержанием, что слушатель в мелодии буквально открывает словесную фразу. Так замечательный русский художник Е. Михнов в своих картинах добивается многозначности цветового потока и рождения скользких, изменчивых вибраций, свойственных музыкальному впечатлению. Так поэзия вооружается колдовством мелодий. Семейный союз муз обогащает каждую из них достоинствами сестер. Преодоление немоты балета — одна из побед Б. Эйфмана и лучших его актеров, и это продолжение высокой, но прерванной традиции русской Терпсихоры, способной на «душой исполненный полет». Мне думается, что этой рельефности душевной жизни героев Эйфману удастся достигнуть потому, что его балетный театр органически связан с литературой и глубоко содержителен.

Сон искусства спасает Дон Кихота. Воображение уносит его в яркую Барселону. И вспыхивает солнце за аркадой, и камни становятся молоды.

Поэтические преображения сцены, то тусклой, то праздничной, то таинственно-туманной, в этом спектакле поразительны. Художнику В. Окуневу и балетмейстеру удалось подняться до трепещущей красоты лучших кадров Л. Висконти, и происходит это не только благодаря световым эффектам, но потому, что Б. Эйфманом найдена новая организация пространства сцены. Эйфман, со-



Сцена из спектакля «Убийцы» («Тереза Ракен»).

Фото Д. Куликова

храня лучшее в традиции, освобождает балет от рутинности, заученности, формальности движений. Его балет — сплав стилей: от классики до модерна, — но здесь нет эклектики, так как в любых сочетаниях найден смысл. Кордебалет — не фон, не послушное эхо солистов, а реальный участник действия во всем разнообразии живых движений, несхождении характеров, столкновении настроений. Способность Б. Эйфмана к мышлению группами актеров, из которых никто не теряет своей индивидуальности, создает поразительный эффект, который в кино назвали бы совмещением панорамы и крупных планов.

Б. Эйфман оставляет знаменитое па де де, уважая строгие линии классического балета и симпатии зрителей. Его каждая сцена «Фантазий безумца» идет в своем эмоциональном и пластическом ключе. В дневной Барселоне, искрящейся радостью, движения полетны, свободны, открыты. Это — общий стиль распахнутости, тело танцовщика раскрывается, как веер. В ночной сцене с цыганами судорожность страстей подсказывает иной стиль движений: они не плаваются, не льются, а рвутся, взрываются. Это бунт энергии, мятежный, таинственный и опасный.

Это возможно потому, что изобретательность балетмейстера, наполняющего каждое па живым содержанием, неисчерпаема. Каскад остроумных ситуаций искрится в сценах испанской жизни, будь то

праздник на площади или ночь в цыганском таборе. Вот Мерседес — В. Арбузова, восхищенная боем быков, дразнит красным плащом влюбленного в нее Эспаду — Г. Рубчихина, сама становясь тореро. Вот самовлюбленный претендент на руку Китри, богатый дворянин Гамаш — А. Гордеев исполняет ее вариации, чтобы показать, что он все может, хотя он не может главного — быть мужчиной. Вот Базиль — А. Ананян появившись с гитарой, всем телом выпевает нежную серенаду, грациозно повторяя плавные очертания инструмента. Стихия веселья, комизма, карнавала так притягательна празднична, что Дон Кихот именно эту радость, искренность, безграничность энергии воспринимает как суть жизни. И он в этом не безумен, а прав. Это красота дерзости, а не уныние штампа, царствующее в доме для умалишенных. Возвращение из мира фантастического, но нормального, в мир реальный, но безумный, трагически и отвратительно, когда «психи» начинают подражать живым людям и кто-то из мужчин в пачке Китри копирует ее движения. Возвращение к уродству для Дон Кихота нестерпимо и невозможно. Трагический балет Эйфмана гуманистичен в своей основе: в человеке неодолима жажда свободы, упоения красотой, хотя праздник в этом уродливом мире стал даром гениальных безумцев.

ВЛАДИМИР МАРАНЦМАН

ТАНЕЦ ПУСТОТЫ

ОЛЬГА БАВДИЛОВИЧ, АЛЕКСАНДР БУГАЕВ



*Мизансцены
имеют
круговой обзор,
и актеры
Владивостокского
театра
камерного танца
Ольги Бавдилович
стараются
использовать
все точки
сценической
площадки.*

Фото Г. Телешева

Являясь, наряду с религией и наукой, одним из способов осознания пространства нашего существования, искусство обладает собственными возможностями. Не отвергая достоинств других методов и используя их открытия в пределах своих поисков, искусство имеет дело с категориями, которым нелегко дать рациональное обоснование: живой поток, любовь, красота, смерть.

Не претендуя на единственно возможную теорию, мы попытаемся изложить в этой небольшой работе некоторые взгляды и методы, которые в разное время служили отправными точками в работе театра-студии камерного танца. Можно считать этот текст приглашением в путешествие.

Искусство, будучи с одной стороны, зеркалом общественных интересов, а с другой стороны — методом изучения обуславливающих закономерностей, способно моделировать уже известную, либо предлагать новую форму мировосприятия.

В качестве примера простого отражения можно привести следующий: в период укрепления абсолютистского государства, когда бесконечные междоусобные войны воспринимались как неудовлетворительное положение, одним из ведущих театральных жанров становится классицистская трагедия. Ее герой, преодолевая внутреннюю борьбу и подавляя личные пристрастия, погибал во имя общественного долга, во имя монарха и государства. Спустя некоторое время, когда слишком жесткая государственная система, с ее изнурительным социальным ритуалом, стала восприниматься опять-таки как нечто неудовлетворительное, одним из популярных стилей становится романтизм, герой которого бросает вызов общественным условиям.

Данная ситуация отражает закономерности любого социального или творческого развития. Всякая жесткая доминанта существует ограниченное время, потом на смену ей приходит иная, зачастую противоположная, которая, в свою очередь, сменяется последующей.

Одним из любопытных моментов этого канона перемен является переходный период, во время которого мы испытываем противоречивые чувства, приветствуя свежий ветер и одновременно настроенно ожидая неизвестного. Затем победившая доминанта поглощает все наше внимание, и мы забываем это чувство новизны и неопределенности, когда, образно говоря, между переменами декораций мы ощущаем ДЫХАНИЕ ПУСТОТЫ. Обычно это достаточно продолжительный период, странный антракт между двумя долгими актами.

Одной из особенностей нашего сознания является пристрастие к жесткой ортодоксальной установке, и хотя эволюция доказывает ограниченность всякой догмы, которая неизбежно вызывает к жизни обратную ей и такую же жесткую, преодолеть привязанность к догме бывает затруднительно. Мы предпочитаем существовать на одной стороне медали (тем более, когда наше существование укладывается в привычное описание), чем заново переживать ощущение потери почвы под ногами, когда злополучная медаль поворачивается другой стороной.

Осознание этих двух моментов — тяготение нашего существования и сознания, с одной стороны, к жесткой и ограниченной установке, а с другой — наличие в ней изначальной относительности, — раскрывает широкие возможности, в том числе и в области искусства.

Термин «Танец пустоты» призван объединить два этих начала — необходимость формы и признание вероятности существования вне формы.

Сочетание разнообразных точек зрения является одним из принципов искусства XX века. Живопись Сальвадора Дали, сочетающая классическую технику с иррациональным сюжетом, современная музыка, соединяющая классические приемы, народные мелодии, негритянские ритмы и синтезированное звучание и многие другие направления, перечисление которых просто невозможно, подчеркивают эту тенденцию. Вероятно, синтез различных школ и точек зрения, присущих искусству XX века, обнаруживает перспективу, возможную для будущей политики и социологии, о чем в последнее время много говорится.

Однако осознание человеком своего места в общем жизненном потоке, не только земном, но и космическом, требует серьезной работы, отказа от излюбленных догм, в том числе от самоцентристской мании. Такая же серьезная работа предстоит художнику, старающемуся соединить в одном произведении противоположности и моделировать ситуацию, разворачивающуюся одновременно по многим координатам.

Танец пустоты является реальностью, осмысление и актуализация которой выходит за рамки развлекательной программы.

Стараясь, насколько возможно, опираться в своей работе на достижения других методов, театр-студия разрабатывает собственные правила структурирования.

Отношения, существующие в студии, со зрителем, можно назвать «отсутствием точного адресата». Действие спектакля полностью происходит на сцене, как в классическом балете, однако спектакль не выстраивается по направлению к зрительному залу. В игре актеров присутствует элемент самодостаточности, однако вряд ли кто-либо из зрителей сможет в любой момент включиться в действие, что возможно в народном танце или хэппенинге: при этом отсутствует мотив фрагментарности потока, характерный для танца модерн. Отсутствие точного адресата означает не отсутствие адресата вообще, но возможность как можно большего обзора, при котором зрительный зал является одним из возможных секторов. Подобный спектакль можно смотреть с различных точек: и сверху, и сбоку, и сзади и как угодно. Он адресован так сказать, всему пространству, и, являясь отражением танца пустоты, получает из нее импульс к действию, и в нее же этот импульс корректирует. Мизансцены имеют круговой обзор, и актеры стараются использовать все точки площадки, включая пол и пространство над головой, причем одновременно в течение определенного номера.

Отношения со зрителем являются сложным моментом театральной практики. Присутствие большого количества людей вдохновляет актеров в случае, когда спектакль нравится, и охлаждает их пыл в противном случае. А при отсутст-

вии зрителя и само существование театра становится проблематичным. Студия по-своему решила этот вопрос. Отсутствие точного адресата создает условия, когда любой выход на площадку становится репетицией, во время которой присутствие зрителей вносит существенный нюанс, однако не является безусловно решающим. Вследствие этого каждая репетиция становится самодостаточным событием. Иногда студия надолго исчезает из поля зрения публики, и каждый такой период создает возможность появления нового качества.

В своей работе студия не использует заранее спланированного решения, выраженного в пьесе или либретто. В этом выражается уверенность, что событие, происходящее на сцене, имеет корни более глубокие, чем авторский текст, и это событие театр способен организовать сам, без помощи литературного посредника. Кроме того, авторский текст, если положиться на него без оглядки, таит в себе опасность субъективного отражения, при этом можно предположить, что текст содержит также объективно существующую структуру. Поэтому более прямой и одновременно более трудный путь состоит в том, чтобы создать условия, при которых данная структура может быть воспринята и выражена непосредственно труппой, минуя сложный и противоречивый метод словесного описания.

Однако, несмотря на это, каждая постановка имеет свой законченный сюжет, благодаря чему зрители иногда затрудняются объяснить увиденное, называя его пантомимой, логической формулой, вариациями танца модерн, драматическим балетом и т.д. Наиболее точным является «танец пустоты», требующий некоторых специфических приемов выражения.

Один из таких приемов называется «живой поток». Он предполагает такие качества, как текучесть, переменчивость кантиленность, непрерывную эволюцию, и все средства, используемые в спектакле, должны соответствовать этому требованию.

Очень важным элементом действия является площадка, которая составляет необходимое слагаемое сиюминутного потока, и, если действие происходит на принципиально другой площадке, в самом движении потока должно что-то меняться.

Подобным образом дело обстоит с реквизитом, который должен быть не предметом с заранее обусловленной функцией, но живым элементом живого потока — движущимся, текучим, переменчивым.

По этой же причине в спектаклях отсутствуют декорации. Их заменяют черный кабинет и световая партитура, которой в студии уделяют большое внимание. Если же включать декорации в текучесть потока, понадобятся слишком сложные технические средства для сотен перестановок в течение спектакля, вращения и переворачивания декораций и т.д.

В спектаклях студии отсутствуют жанровые признаки, поскольку жанр является двойной структурой, выражающий одновременно объективную реальность и авторское отношение к ней, и чем ярче жанровый рисунок, тем меньше в нем остается от реального события, и тем больше авторских пристрастий. Подобная перспектива представляется слишком двусмысленной.

Продолжая перечень отказов, следует отметить, что в спектаклях отсутствуют действующие лица в качестве, в котором они существуют в классическом балете, при этом они не составляют и группу равноправных участников народного танца или танца модерн.

Любое количество актеров, занятых в спектакле, рассматривают ситуацию, связанную с одним человеком. Основой такого метода служат несколько соображений. Во-первых, человек является самой большой загадкой для самого себя. Во-вторых, не понимая одного человека, как можно понять двоих, двадцать, пять миллионов?

В-третьих, все люди обладают изначально сходной структурой. Утверждение же, что человечество представляет собой мозаику абсолютно неповторимых индивидуальностей, направляет на путь неизбежной борьбы, где любой отдельный человек или группа людей будут бесконечно сражаться за признание этого положения.

В-четвертых, есть основание для утверждения того, что человек представляет собой модель всего мироздания, и продвижение по пути понимания одного человека будут углублять наши знания об окружающем мире.

Подобные соображения не являются шокирующей новостью, однако перевод проблемы из плана интеллектуальной теории в систему реального постижения выявляет ряд дополнительных вопросов.

Соглашаясь с утверждением, что человек есть модель мироздания, мы сталкиваемся с некоторыми затруднениями, поскольку человек и окружающий его мир достаточно сложны, и существует масса методов их постижения. Астрономия, физика, биология, медицина, социология и т.д. — каждая из этих наук имеет собственные методы постижения и какой из них совершеннее? Чтобы избежать путаницы, нам придется различать основополагающие моменты и частные проявления того или иного метода, преследующего конкретные цели.

Одной из вспомогательных дисциплин в работе студии является нумерология. Цифровой ряд от единицы до девятки содержит в себе основополагающий смысл, поскольку любое число является комбинацией этих цифр и, следовательно, комбинацией изначальных структур. Таким образом, самодостаточная структура имеет в себе скрытую девятку, а развернутая девятка говорит о том, что процесс в данном направлении исчерпан.

Следовательно, человеческое сознание имеет девять вертикальных структур, организованных в теле. Поскольку принято говорить о трех основных центрах — физическом, эмоциональном и рациональном, можно заключить, что и каждый из трех центров имеет физическую, эмоциональную и интеллектуальную сферы. Таким образом, каждый центр имеет свою энергетику, эмоцию, память, мышление и т.д., что позволяет этим центрам производить одновременно независимую работу.

Поскольку существует первооснова феноменального мира, служащая конечным пунктом всех наших путешествий в пространстве и времени, то эта первооснова, условно называемая пустотой, является побудительным мотивом любой нашей деятельности. Все, что мы делаем, — это реагируем на призы-

вы пустоты или реализуем ее импульсы.

Чем же объяснить в таком случае различия между людьми? Если все мы являемся отражением одного и того же, имея вдобавок идентичную структуру отражения, отчего же мы не представляем собой длинный ряд одинаковых чело-вечков?

Происходит это именно оттого, что каждый из центров нашего сознания по-своему преломляет, отражает или, если угодно, искажает импульс пустоты. Комбинация тех или иных отражений, диапазон которых весьма широк, однако, не бесконечен, и составляет эту кажущуюся стабильность в потоке вечного становления, которая называется индивидуальностью. Совпадение наших сиюминутных балансов вызывает понимание, несовпадение — конфликт.

Являясь обладателем девяти центров, мы должны, так сказать, развернуть всю структуру, чтобы дать возможность импульсу пройти сквозь всю совокупность возможных отражений, и только наша нетерпеливость и пристрастие заставляют нас объявлять каждый новый поворот конечным пунктом. Мы застреваем на каждом этапе, не ознакомившись со всем строением.

Забегая несколько вперед, можно сказать, что разворачивание девяти структур, несмотря на ее сложность, является только частью программы, подготавливающей нас к следующему этапу за пределами феноменального. Однако и при реализации этой части возникает ряд вопросов.

Один из них — горизонтальная структура, которой обладает каждый из девяти центров. Одна из ее характерных черт — баланс двух полюсов, или того, что в китайской философии называется противодействием активного начала инь-ян. В зависимости от сиюминутного преобладания того или иного начала данный центр отражает определенное качество, вследствие чего, например, рациональная сфера этого центра колеблется между «мне понятно все» и «я не понимаю ничего». Каждый из девяти центров имеет отличную от других структуру, состоящую из разного количества слагаемых. Таким образом, мы имеем девять центров различной геометрии, помноженные на инь-ян баланс.

Любой импульс, проходя сквозь индивидуальную структуру, отражается в этой довольно сложной системе, воспроизводя сиюминутный иероглиф нашего восприятия. В результате мы получаем сложный, текучий, переменчивый импульс пустоты, многократно структурированный, расщепленный и отраженный. Первоисточник доходит к нам сквозь призму множества зеркал, причем каждое из которых рассказывает не столько о первотолчке, сколько о себе самом.

Если мы употребляем здесь выражение «Танец пустоты», понимая его условность, то с таким же допущением можно говорить об «играх пустоты», за которыми она, так сказать, скрывается от нас. И похоже, предпринимает разные меры, чтобы затруднить наш поиск. Осознавая всю сложность путешествия в поисках пустоты, мы периодически испытываем желание отвернуться и заняться сугубо практическими проблемами. Благо — их масса, и оснований надеяться, что «когда-нибудь все устроится» нет никаких. Однако прагматичность представляет собой не альтернативу, но только уловку. Это яма, которую мы роим

себе сами, поскольку в таком случае попадаем в пространство дурной бесконечности, столь излюбленной материалистами, изобретательно доказывающими, что цель нашего движения и есть собственно движение в орбите вечноразвивающейся материи, и что мы должны, так сказать, усердно бежать, зная заранее, что финиша вообще не существует, если не считать финишем место захоронения, и тогда, следовательно, путешествие на кладбище является, так сказать, нашим финальным забегом, сопровождаемым триумфальными аккордами.

Несколько слов о музыке. Одним из важных слагаемых в работе является музыкальное произведение, сюжет, ритмика, использование инструментов которого позволяет определить с отражением какой именно структуры связано произведение. Звук являет собой так называемую танматру, которой в философии санхья называют тонкую первооснову одной из пяти физических энергий, а именно — эфира, или в другом обозначении — акаши. Человеческое тело состоит из пяти энергий — эфира, воздуха, огня, воды и земли. Отсюда пластическое выражение музыкального произведения включает весь спектр энергий, создавая нужный объем, воспринимаемый пятью чувствами.

В различное время в студии обращались к произведениям различных авторов, что создавало широкий диапазон всевозможных мироотражений: от музыки Баха, Шостаковича, Пендерецкого, Айвза, Артемова до произведений из репертуара групп «Махавишну», «Пинк Флойд», «Сантана», певицы Тины Тернер, а также индийских раг, ритуальной музыки тибетского монастыря Бон-по и многих других. Кроме того, в репертуаре студии существуют номера без музыки, в которых исполнители сами воспроизводят звуковой фон, состоящий из восклицаний, или с использованием так называемой абстрактной речи без определенного рационального содержания.

Несмотря на то, что в каждом отдельном номере театра рассматривается пространство одного человека, в нем бывает занято разное количество актеров. Это обусловлено структурой воспроизводимого потока. Уже одно присутствие на сцене определенного количества исполнителей определяет ситуацию. Скажем, единица показывает только внешнюю форму человека или события, а для проявления внутренней полярности нужна двойка. В свою очередь, взаимное притяжение внутри двойки будет разворачивать целую гамму горизонтальных взаимопроникновений, но для разрешения ситуации нужен третий участник. Шестеро смогут рассмотреть идею, замкнутую в сфере сугубо витальной, семь означает переход в сферу абстрактного мышления, преодолевающего земной прагматизм, и т.д. Предельное развитие выражено в девятке, так как она составляет максимальное количество быстро меняющихся комбинаций: $8+1$, $7+2$, 3×3 , $5+4$, $3 \times 2+3$ и т.д. Десять — это $9+1$, то есть полностью разрешенная ситуация плюс новое проявление. Соотношение мужчин и женщин, выражающее составные балансы инь-ян, обуславливают новые грани каждой структуры. Таким образом, уровень идеи или энергетической волны диктует количество участников.

Несмотря на то, что пустота видится труднодостижимой абстракцией, проявляясь через посредство конечных структур, она представляется нашему сознанию как поток, ограниченный жесткими рамками. Вся гамма изменений внутри и снаружи нас есть только отдельные фрагменты бесконечного танца пустоты. Пытаясь анализировать или реализовать те или иные проявления этого танца, мы получаем все большее представление о беспредельности, стоящей за всеми противоречивыми и переменчивыми фрагментами.

Особое значение уделяется в студии ансамблю. Группа актеров, действующих в ситуации, связанной с внутренним миром одного человека, должна переживать единое настроение. Каждую секунду своего пребывания на площадке любому исполнителю необходимо чувствовать, что делают остальные, при этом исполняя собственную партию, всегда очень индивидуальную. Поскольку ситуация может развиваться, отражаясь в различных центрах единой структуры, один или группа участников исполняют партию, преимущественно ориентированную на определенный центр. Если учесть, что каждый исполнитель обладает, так сказать, собственной девяткой, при том, что в определенном танце он должен сознательно ориентироваться только на часть собственной структуры, перед исполнителями ставится достаточно сложная задача.

Постановщик усложняет эту задачу мизансценировкой, при которой исполнители, выполняя цепь непрерывных движений, бывают буквально переплетены, вследствие чего одно неверное движение нарушает весь поток, а поскольку этот поток никогда не имеет фиксированной статичной мизансцены, поминутно распадаясь на ряд одновременных действий, в разных точках площадки и в разных ритмах, от исполнителя требуется немалое внимание, как, впрочем и от зрителя, если он хочет охватить максимум одновременных ответвлений потока.

Подобный ансамбль имеет одну характерную особенность, которую можно назвать «переменный лидер». Приступая к созданию спектакля, как уже говорилось, балетмейстер и актеры не имеют либретто, место которого занимает структура, некоторые аспекты которой отражены в музыкальном произведении. При этом отсутствует деление на главных и второстепенных исполнителей, и если в определенном номере кто-либо из исполнителей выполняет более заметную партию, насколько об этом можно говорить при сложном, текучем и взаимозависимом ансамбле, то это происходит исключительно потому, что в данный момент он более собран и более открыт. Если существует лидер отдельного произведения, то потому, что реальный поток сам выбирает ведущего. При этом лидерство в одном спектакле вовсе не означает, что в другой работе подобная ситуация повторится.

Это представляет большие возможности каждому исполнителю, поскольку при условии его саморазвития он всегда имеет возможность для практической реализации. Такое положение означает не только гарантию репертуарной перспективы, но и возможность импровизации в уже готовых номерах.

Об импровизации имеются разные мнения, но в данном случае понимается

не исполнительская отсебятина, которая нарушает общее движение и мешает другим исполнителям. Большинство мизансцен, движений, поз и положений тела в конечном результате, несмотря на кажущуюся непредсказуемость и спонтанность, бывают выверены весьма детально. Под импровизацией подразумевается интенсивность наполнения рисунка танца собственной энергией. В отдельные моменты эта интенсивность бывает настолько ощутима, что отдельный исполнитель, несмотря на существование внутри жесткого рисунка, неожиданно оказывается его явным центром, отчего как бы ярче освещаются те или иные отдельные линии общего потока, создавая обманчивое впечатление смещения самого рисунка.

Подобное смещение, запрограммировать которое невозможно, отражает дыхание пустоты в форме, доступной нашим чувствам.

Пустота, в поисках которой мы все путешествуем, присутствует всегда и всюду и в то же время скрыта от нас многообразными узорами окружающего мира. Как уже отмечалось, существует бесконечное число путей, ведущих к реальному знанию, и «танец пустоты» является одним из способов, помогающих, насколько возможно, приблизиться такому пониманию. Принцип живого потока составляет один из существенных моментов. В своих спектаклях студия пытается рассмотреть как можно большее число различных проявлений человеческого сознания, при этом непрерывная текучесть и переменчивость подобной ситуации является главным условием. Технически это выражается в отсутствии какой-либо доминирующей техники, позы, движения, мизансцены. Любая находка, субъективно воспринимаемая как более привлекательная, имеет равные права наряду с остальными.

Такой подход требует определенного репетиционного метода. В большинстве случаев актеры студии не имеют специальной хореографической подготовки, за исключением студийной, хотя, как правило, многие из них ранее занимались различными дисциплинами, танцем в том числе.

Разрабатывая разнообразные формальные упражнения, балетмейстер всегда идет от реального присутствия исполнителя. Самой главной является задача осознания, поэтому принцип последовательного знакомства со своим телом, а значит, разворачивание скрытой внутренней структуры, является предпочтительнее насильственной муштры, разумеется, при наличии определенной дисциплины. Актер является осознающей единицей, и не должен становиться заложником техники. Он должен понимать возможность своего тела, осознавать собственные движения и понимать, как та или иная пластика проявляет определенный центр. Для такого осознания и реализации требуется время и ряд последовательных усилий. Однако альтернативы не существует.

Одновременно с требованиями ансамбля выявляется необходимость индивидуальности. Только исполнитель, осознающий и реализующий свою индивидуальность, способен воспринимать и выражать то, что условно называется здесь «импульсом пустоты». В противном случае, превращая актеров в механические подобию самого себя, балет-

мейстер не только тормозит их развитие, но и сам попадает в двусмысленное положение нарцисса, любующегося собственным, многократно умноженным отражением. Если добавить, что такой прием является неизбежной и фальшивой натяжкой, то подобного постановщика можно сравнить с человеком, разглядывающим туманный автопортрет в кривом зеркале.

Живой поток требует от исполнителя техники, условно называемой «плавающий центр». Человек зачастую отдает предпочтение подробной реализации отдельных узлов собственной структуры. Возможно, такая практика имеет свой смысл, однако она становится препятствием при проявлении «танца пустоты». Поэтому важно делать упор не на гипертрофированное развитие некоторых структур в ущерб остальным, а на гармоническое развитие всей совокупности.

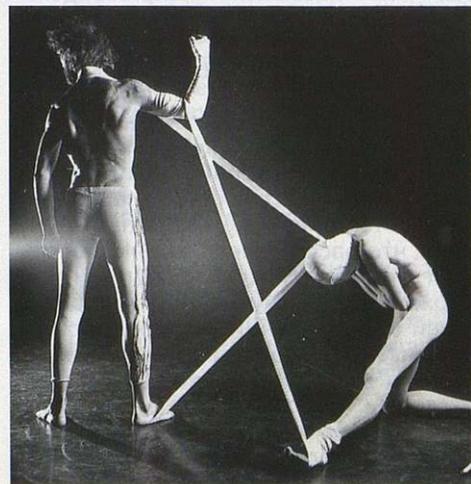
Разрабатывая технику «плавающего центра», в разное время в студии использовали элементы классического балета, танца модерн, брейк данса, йоги, ушу и другие, однако это не является механической компиляцией, и в результате не сводится к сумме вышеперечисленных приемов. Поэтому любой новый исполнитель вне зависимости от того, какой техникой он владеет, испытывает определенные трудности в овладении студийным методом, и это относится как к исполнителям, прошедшим школу классического балета, так и к исполнителям, практически ранее не танцевавшим.

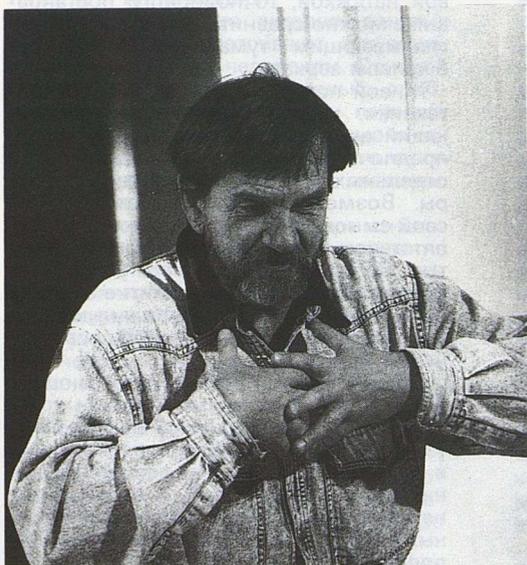
* * *

Термин «танец пустоты» указывает на возможность либо обоснования, либо преодоления, либо реального выхода в более широкие области нашего сознания. Подобное путешествие не является, с одной стороны, бессмысленной фантазией, а с другой — воскресным пикником.

Существовая путешествие, называемое в этих заметках «Танец пустоты», мы должны учитывать всю сложность подобного мероприятия, созная в то же время, что у нас нет альтернативы, и рано или поздно все мы обнаруживаем себя, стоящими на пороге.

Танец пустоты является реальностью... Выступают артисты Владивостокского театра камерного танца Ольги Бавдилович.





ГЕННАДИЙ АБРАМОВ:

«Чистое движение на чистой сцене»

Он категоричен и наивен, нетерпим и трогателен, по-детски, до смешного. Он может говорить о танце, пластике, движении не часами, не сутками, а годами. Без остановки, вздохом, восторгом, никого не слушая и не давая себя прервать или дополнить. Вот, например:

«Я пришел на встречу с вами после занятий, я объяснял своим ребятам, что такое поддержка. Это контактная пластика, когда через контакт мы взаимодействуем. Идея взаимодействия и есть суть поддержки. Только в ней взаимодействие направлено на напряжение отстранения или сближения. Ведь в диалоге напряжение дистанции — расстояния друг от друга — это чувственное содержание. Когда мы далеко уходим друг от друга, когда человек уезжает, его хочется вернуть, мы приближаем его в своих воспоминаниях, думаем о нем. Напряжение, связанное с расставанием, мы называем напряжением сближения, когда же собеседник придвигается ко мне близко-близко, то, естественно, стараешься от него отстраниться. И в результате диалог всегда звучит мощно. Если пара целуется на сцене, и в их телах есть сильное внутреннее отталкивание, диалог напряженно переплетенных тел звучит великолепно! Как у тех, что расставаясь, уходя один от другого, тянутся друг к другу. Поддержка всегда звучит сильно, когда в ней есть дистанционное напряжение, взаимное отстранение. А ведь все это мы делаем в жизни, чтобы отстоять собственную независимость. Во всех наших взаимосвязях основная проблема — сохранение собственной независимости, свобо-

ды друг от друга. Не попасть под чье-то влияние, не потерять собственного ощущения, впечатления друг от друга».

Порой, Абрамов в общении раздражающе груб и агрессивен. Но это забывается, когда остаешься наедине с его пластическими откровениями, пластическими импровизациями. Они неожиданны и добры, красивые и легки, обаятельны и нежны. От них исходит энергия тепла и свет радости.

Геннадий Абрамов — педагог, режиссер, хореограф. Создатель и руководитель небольшого театрального коллектива — «Класса экспрессивной пластики» в Московском театре «Школа драматического искусства». Человек с богатым прошлым и необычным настоящим.

Ему пятьдесят шесть лет, в 1960 он окончил Белорусское хореографическое училище и до 1972 года работал в балетных труппах Челябинска, Куйбышева, Самарканда. Окончив в 1976 году балетмейстерское отделение ГИТИСа, принимал участие как балетмейстер в различных музыкальных, драматических и балетных постановках, сотрудничал с известными режиссерами театра: О. Ефремовым, А. Гончаровым, В. Фокиным, Ю. Ереминым, кинорежиссерами Н. Михалковым, С. Соловьевым, В. Меньшовым, актерами М. Лиепой, Л. Дуровым, Л. Гурченко, О. Меньшиковым, С. Прохановым, В. Кенигсоном, И. Костоловским, Н. Мordioковой, Ю. Богатыревым, А. Абдуловым, А. Филозовым, Э. Виторганом, с режиссерами европейского театра М. Шеллом, И. Кресником.

Особый успех и популярность принес Г. Абрамову творческий союз с режиссером Анатолием Васильевым, их спектакль «Взрослая дочь молодого человека» долгое время оставался театральным шлягером Москвы, а имена его создателей были известны всем театрам.

В 1987 году Абрамов принял участие в создании театра-студии «Школа драматического искусства» режиссера Анатолия Васильева, в которой в 1991 году открыл собственный курс пластической импровизации под названием «Класс экспрессивной пластики».

Сюда не просто попасть, когда и где будет выступать коллектив можно узнать только от самого Абрамова. Он невероятно гордится и своим «Классом», и своими молодыми «экспрессионистами», это В. Беляйкин, Т. Бурнашев, Е. Головашева, О. Голубева, Е. Козлова, Ф. Краснов, А. Конникова, И. Гонтовая, К. Мишин, Д. Неживов, В. Ющенко, Н. Чебан.

Геннадий Абрамов кажется не столько ждет зрителя на свои представления, сколько выискивает его, заманивая на выступления коллектива особо отмеченных — тонких, чутких, способных к сотворчеству, умеющих войти в хрупко-нежную энергетику его спектаклей и влюбленно отдаться пластическим импровизациям артистов-режиссеров «Класса». Во всяком случае, кто придет к нему, он всегда знает заранее, сам составляет списки приглашенных. А потом, после представления пытается с пристрастием по поводу увиденного. А уж совсем потом начинается откровенный

разговор с артистами о том, что они делали в тот вечер.

«Я никогда и ничего не показываю своим ребятам, мы с ними только беседуем, разговариваем. Они никогда не знают, каким будет очередной спектакль, и я не знаю. За несколько минут до начала могу изменить все, что было наработано ранее, к чему они привыкли, поставить иную задачу. Спектакль создается на глазах у публики, рождается вместе с сидящими в зрительном зале, и не может быть повторен дважды одинаково, как невозможно повторить пластическую импровизацию. Нет заранее разработанной схемы. Есть конечно, идея постановки, есть пространство, в котором работают артисты, но каким станет спектакль в тот или иной вечер не знает никто. Я могу все перестроить, иначе рассадить зрителей, переставить кресла, исходя из новых пространственно-временных обстоятельств, и артисты всегда жаждут работать по-новому».

До балетно-театрального существования, в самом начале взрослой жизни, у Абрамова был первый курс медицинского института, где он досконально вызнал анатомию человеческого тела, что позволило в дальнейшем разработать специальную методику подготовки и тренинга, позволяющую артистам его труппы демонстрировать чудеса пластической выразительности, с легкостью справиться с самыми сложными мизансценами. Они взбираются по стенам, зависают где-то под потолком, на люстрах, карабкаются по канатам, сливаются в заманчивых, изобретательных, необычных, смелых, чувственных, волнующих объятиях, заматываются в ткани, замирают в акробатических подержках. Они динамичны, остры, трепетны, ироничны, у них красивые тела и энергия их молодых тел возбуждающе-чиста. В их танцах есть что-то от прелестной откровенности игр красивых, холеных, дерзких животных. И ничего от голого трюка, нет торжества техники, а есть одухотворенность выразительной пластики и танца.

«Я разлюбил балет, и никогда им больше не буду заниматься. — горячо восклицает Г. Абрамов. — Из него ушла жизнь, в нем потеряно движение, как изменение и развитие внутренней жизни тела, духа актера. Ведь что такое движение? Это чувство, изначально рождаемое нашими реакциями на среду, в которой мы обитаем. Движение тела — сложный Акт, связанный, с одной стороны с анатомией тела, его психофизикой, с другой, с теми духовными внутренними силами, которые механическое тело преобразует в акт самовыражения, самореализации. Одна форма, только форма, пустотой своей сжирает че-



ловека. Поэтому мне так неинтересно, скучно в балетном театре, где есть только форма, чуть формального мышления, и больше ничего.

Я не случайно говорю Акт! Поза, телоположение, телодвижение сложнейшие Акты человеческой жизни. И когда сегодня хореографы занимаются этим, то возникают и новые приемы, и новые способы общения с актером, Я разговариваю с актером на языке формы, но не формальной лексики, отличной от моей профессии, а именно на языке формы моей профессии.

Бедна нашего балетного театра, что еще с давних времен здесь укоренилась мысль, будто движение адекватно слову. Даже дискуссии были на эту тему: «Все ли доступно балету?» «Есть ли смысл в балетном па?» Смешно говорить об этом. На языке балетного па, его форма включила в себя содержание, создавшее эту форму. — все, на языке отличном от него — ничего, или слабые аналогии. Как можно сказать, перевожу литературу на язык танца? Перевода не может быть, слово не может быть аналогично движению, слово это иная реальность, другое пространство. Беря литературу за основу постановки, хореограф занимается литературой, обрекая балетный театр на противопоставление себя своим целям. И ничего не получается, все, чего он добивается, это пластической иллюстрации на уровне изобразительного искусства. Балет попал в плен иллюстративности. А иллюстрировать ничего не надо, лучше, вспомнив, что говорил Гамлет: «Я не слова, я то, что за словами», попытаться открыть тот мир, мир за словом — родившую это слово жизнь тела. Читая литературу, лучше отстранить себя от слова, чтобы свободней слышать реакцию тела, мотивы его внутренней жизни, которые своим

Сцена из спектакля «Nota bene».

Фото В. Луповского

движением побуждают тело к действию.

Часто и своим ребятам, и на занятиях во ВГИКе я говорю, постарайтесь двигаться раньше собственной мысли, иначе ваши действия будут плагиатом ваших мыслей, будут вторичны. Разве в нашей жизни мы живем не таким образом? Не действуем часто раньше, чем думаем о действии».

— Вы говорите, чтобы они не подчинялись своим мыслям или не слушались их?

«Скорее всего, чтобы не слушались. Почему? Говорят, что самая лучшая импровизация та, которая подготовлена заранее. Это не так. Идеальная импровизация тела — сиюминутный акт с мышлением. Все наши лучшие действия заранее не готовятся».

В репертуаре «Класса экспрессивной пластики» спектакли «Преследователь», «Барьер отдельности», «Межсезонье», «Приходят и уходят», «Nota bene».

Они с успехом показывались не только в Москве, прошли гастроли в Екатеринбурге, городах Австрии. На фестивале «Номо Novus» в латвийском городе Даугавпилсе Абрамова называли самой скандальной, самой интригующей личностью фестиваля, добавляя, что о нем лучше всего говорить языком чистого движения.

«Мне нравится подобная характеристика, — радостно улыбается Абрамов. — Величайший театральный педагог Этьен Декру отстаивал тезис — голый человек на голой сцене. Я же утверждаю — чистое движение на чистой сцене».

В. КОТЫХОВ

Алла СИГАЛОВА:

«ПЫТАЮСЬ ВСЕ НАЧАТЬ ЗАНОВО...»

Алла Сигалова и ее «Независимая труппа» заявили о себе пять лет назад красиво и эффектно. Их первый спектакль «Игра в прятки с одиночеством» вызвал взволнованный интерес и надолго обеспечил успех у зрителей. Правда, следующие постановки Сигаловой уже не вызвали столь безоговорочного приятия. Однако упрямая Алла Сигалова шла своим путем. Выпустив за пять лет помимо «Игры», еще и «Отелло», «Пиковую даму» (вместе с выдающимися драматическим артистом Олегом Борисовым, его сыном Юрием Борисовым и классическим танцовщиком, солистом балета Мариинского театра Сергеем Вихаревым), «Саломею», «Пугачева», «La Divina»... Это много, много для нашего неустойчивого времени, как и продержаться, работая активно и творчески, среди всеобщего раздрызга пять лет, тоже немало.

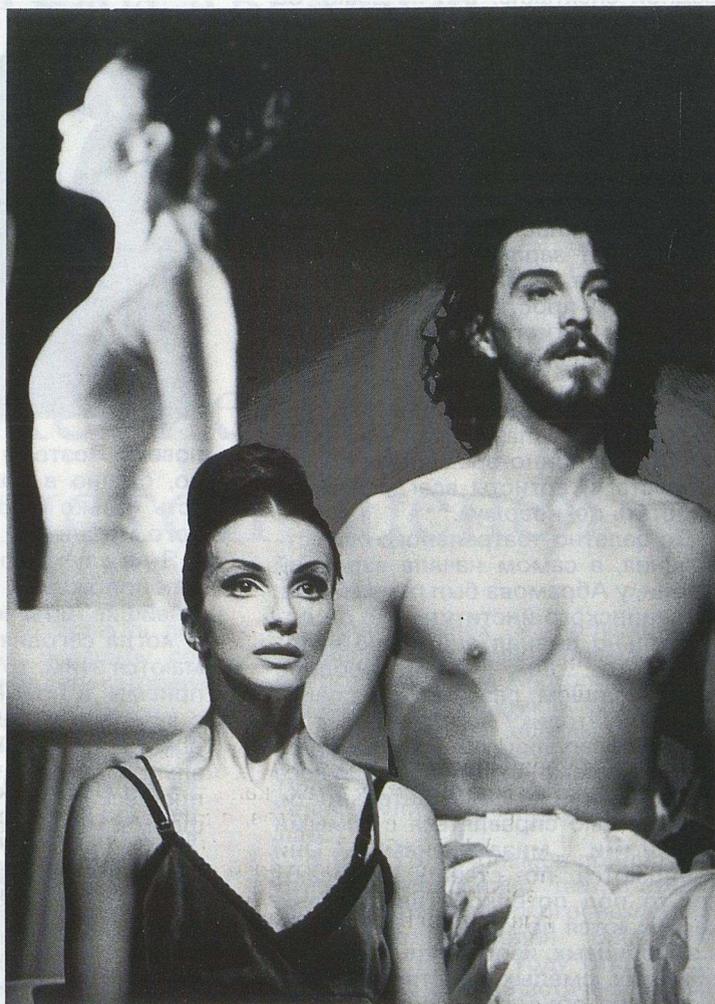
С самого начала с Сигаловой все было вроде и ясно, но в то же время и не очень. Что-то в ней было раздражающее, особенно для критиков. Ее изысканность, самостоятельность, категоричность. И то, что она не вписывалась в традиционные рамки и представления о современном танце, в которые всегда так заманчиво втиснуть создателя. Кто, что она и ее театр? Модерн? Нет. Постмодерн? Нет. Нью-данс? А может лучше не мучиться с определениями, а согласиться с тем, что это талантливый коллектив, что подобного театра, где танцуют драматические артисты, у нас нет и что пятилетний творческий путь они прошли красиво.

Пять лет они вместе: Анна Терехова, Николай Добрынин, Андрей Сергиевский, Сергей Швыдкий (он теперь выступает и как постановщик, на международных балетных конкурсах в Варне, в Санкт-Петербурге молодые балетные артисты исполняли его хореографические композиции), и пришедший в коллектив сравнительно недавно Тарас Колядов.

Журнал не раз писал о Сигаловой, но захотелось вновь встретиться с Аллой и расспросить ее о том, каков ее сегодняшний день и чем ныне занимаются «независимые».

«В драматических театрах Германии и Бельгии с моим мужем Романом Козаком, драматическим режиссером, мы осуществили несколько постановок. Это была великолепная драматургия — Мрожек, Лабиш. Ставили мы в государственных театрах, отработывая те контракты, которые заключались некоторое время назад. Как вы догадаетесь, я вышла замуж. И даже родила сына, его зовут Михаил», — рассказала она.

— Поздравляем, от всей души. Вы и впрямь независимая. Скажите, у вас там за границей было какое-то дружеское общение с артистами?



Алла СИГАЛОВА и Николай ДОБРЫНИН
в спектакле «La Divina».

Фото А. Ключкиной

«Честно говоря, я там не очень-то и общалась, потому что ... не знаю почему. Просто у меня с собой было много книг, может быть поэтому, а потом не хотелось, устала от общения».

— Не могу сказать, чтобы вы здесь очень много общались.

«Видите ли, я поняла, что не очень люблю всех этих иностранцев. Я люблю свой театр. И для меня имеет такое огромное значение то, когда мы говорим друг с другом на одном языке, когда понимаем друг друга с полуслова. Мы столько уже вместе прожили, столько про все знаем. Мы знаем, что нас воспитало, кто вокруг нас, на чем мы выросли. Там все иначе, мне не хочется принимать их, входить в их ситуации, они не понимают, что такое мы, о чем мы говорим, чем мучаемся, страдаем. Не понимают...»

— Сегодня многие артисты балета, отправляясь на тот или иной международный конкурс, где необходимо исполнение современной хореографии, ходят в поисках современных номеров. К вам обращаются с просьбой что-то поставить для конкурса, чья-то индивидуальность вас заинтересовала?

«Обращались, но я всем отказываю. Зачем это? На том уровне, на котором находится их творческое и человеческое мировоззрение, мне неинтересно. Тянуть их куда-то за собой за те три недели, что они мне «отпускают» на постановку современного номера, невозможно. О чем мы должны говорить? Как мы можем понять друг друга? Чтобы соединиться нужно что-то прожить вместе. Я все время вспоминаю тот замечательный опыт, который у нас был с Сергеем Вихаревым в «Пиковой даме». Мы и сейчас рвемся друг к другу. Но возникают какие-то препятствия. Он мне как-то сказал по телефону, ну, хоть какую-то маленькую роль ты мне можешь дать? Какая маленькая роль? Я все что угодно для него поставлю. Просто какая-то обидная ситуация, он там, в Петербурге, я здесь. Но, уверена, что-то должно произойти, и мы вновь соединимся».

— **Очень бы хотелось. Потому что он редкий артист, редкий. И забыть тот спектакль с Олегом Ивановичем Борисовым, с Сергеем, с вашими артистами, невозможно. А вообще, как вы решили поступить с «Пиковой дамой», будете переделывать?**

«От нас ушел Олег Борисов. С Юрой Борисовым у меня был недавно разговор, долгий, тяжелый, по поводу возобновления спектакля. Мы перебрали тысячу вариантов, но ни на одном не остановились».

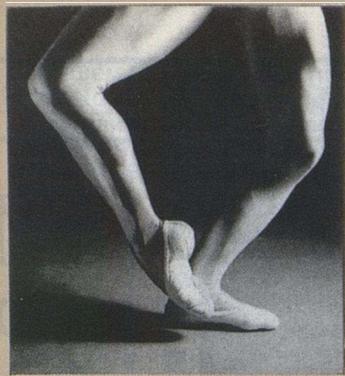
— **Как вы ощущаете себя в нашей сегодняшней действительности, что собираетесь ставить?**

«Да вы знаете, мне сейчас очень скучно. Стало скучно в театре. Меня не устраивает почти все, что происходит в нашем балетном театре. Мне плохо в театре. Я слышу фальшь. Не могу видеть, когда танцую, не смотрят партнеру в глаза. Равнодушие, безразличие меня коробят. Причем, конечно, есть труппы, хореографы, в которые я просто влюблена. Матс Эк, я видела недавно, премьеру его нового спектакля, это потрясающе. И одновременно с этим понимаю, что неадекватна в своих притязаниях в театре. Я знаю, как не должно быть, но не могу сделать на этой земле, в этой стране так, как должно быть, как хочется. У нас нет балетных артистов, с которыми можно говорить как с драматическими, которым можно было бы давать сценический рисунок, сложный, насыщенный, активный. Есть великолепные танцовщики, которые могут через левое плечо перевернуться, ну, не знаю куда, под потолок взлететь, но при этом то, что они делают не имеет никакого отношения к искусству».

Сегодня я себе позволила то, что, наверное, не каждый может позволить, на какое-то время уйти из театра. Им не заниматься, практически я им не занимаюсь. У меня происходит момент накопления».

Во что он выльется — не знаю. Но повторять себя такую, какой была, не хочу. Я очень себя уважаю той, какой была. «La Divina» тот спектакль, тот хвост, который связывает меня с этим этапом, что уже прошел. И еще, я стала профессионалом, мне это не нравится. Так не должно быть, режиссер, хореограф, мне кажется, должен очень долго не знать и очень долго жить в разладе с самим собой, в дискомфорте. А все наработанные вещи, их надо вычеркнуть. Обрастаешь клише, штампами, знаниями, от которых необходимо освободиться. Все истинное, глубинное, накопленное останется все равно внутри тебя, и прорвется в нужный час, в нужную минуту».

Конечно, можно было бы делать то, что я делаю, зарабатывая свое направление, еще года два, кого-то это заинтересовало, а потом уже не смогла бы ничего, вообще ничего не смогла бы ставить. Такие примеры есть. Вот поэтому я решила все перечеркнуть, все забыть и попытаться начать заново».



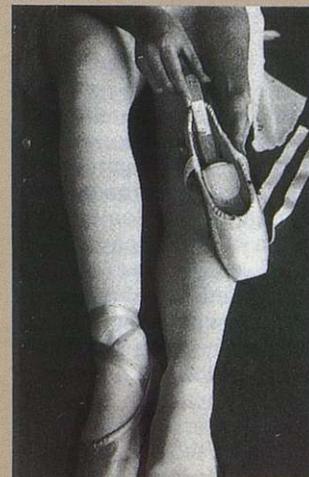
ВСЕМИРНО ИЗВЕСТНАЯ ФРАНЦУЗСКАЯ ФИРМА БАЛЕТНОЙ ОБУВИ

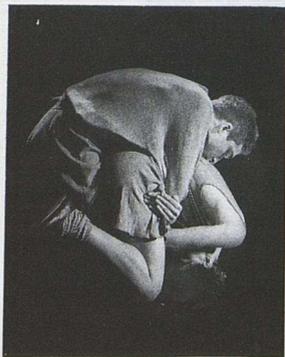
SANSHA

*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.
В нашем магазине Вы сможете
приобрести профессиональную одежду
для занятий балетом
и любыми видами танцев,
а также все необходимые аксессуары.
Цены составляют 25% от цен
на продукцию "Sansha"
в Европе, США, Австралии и Японии.*

Наш адрес:
101000, Москва, Армянский пер., дом 7

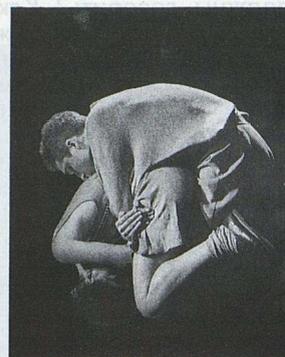
Тел.: (095) 921 76 67
Факс: (095) 978 88 74





ИМЯ ДЕРЗКОЕ — «ПРОВИНЦИАЛЬНЫЕ ТАНЦЫ»

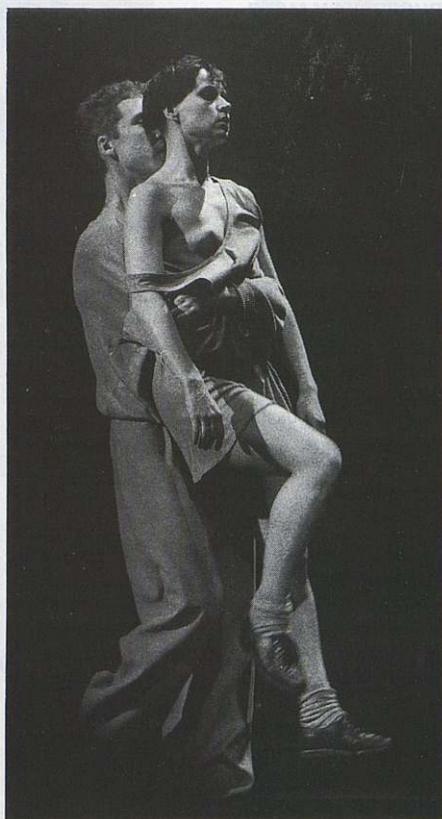
ЛАРИСА БАРЫКИНА



В декабре 1992 года в Париже проходил традиционный V Международный конкурс танца. Участие в современной его части двух дуэтов из России уже само по себе выглядело необычным. Но сенсация случилась, когда четверо русских вышли в финал конкурса, а одна пара завоевала Гран При. Весть, долетевшая до Москвы, многих поставила в тупик: кто такие Татьяна Машьянова и Ренат Хасбатов, естественно, никто не знал. Было непонятно, как им удалось обойти европейцев в жанре танцевального модерна, который в России на пути возрождения делает едва ли ни первые шаги? И вообще, откуда они взялись? А между тем, вся четверка, удостоившаяся поздравлений Галины Улановой, входившей в жюри по классике, и Майи Плисецкой, работавшей в Париже над «Безумной из Шайо», представляла один театр — «Провинциальные танцы» из Екатеринбурга.

Судьба этой труппы — пример опровержения всех трафаретных схем существования студийных театров на периферии. А репутация в своем роде уникальна: в Екатеринбурге о «Провинциальных танцах» больше слышали, чем видели, а вот известность их за пределами родного города и даже за рубежом возрастает стремительно.

Однако по порядку. Несколько лет назад, в 1990 году, «Провинциальные танцы», назвавшись театром, пригласили на свою первую премьеру. Отправляясь на нее, я почему-то с беспокойством вспоминала героя известного рязановского фильма, восклицавшего: «Ради Бога, не надо! Я не люблю самостоятельности!». Тем радостнее было осознать, что опасения напрасны. На сцене работали пластичные, раскованные, неплохо обученные артисты. Все, что они делали, — доставляло им явное наслаждение, и это подкупало прежде всего. Приятно удивила сценография: вкус в костюмах, аксессуарах, чувствовалась ра-



Сцены из спектакля
«Одиночество, пожалуй,
любит меня больше,
чем я его...»

Фото В. Луповского

бота интересного дизайнера (позднее выяснилось, что «Провинциальные танцы» начинались как театр моды).

Та первая программа была обычным дивертисментом танцевальных номеров, очень разных по стилю и качеству. Но несколько из них были «сделаны» отменно. Прежде всего «Танго». Музыка Астора Пьяцоллы, к тому времени уже изрядно затанцованная, предстала в необычном, отстраненном ракурсе: стильный, чуть холодноватый синхрон-

ный танец трех пар смотрелся как мини-спектакль. Об одиночестве, об отчуждении, о том, как трудно понять друг друга. Имя хореографа Татьяны Багановой стояло под названием и другого интересного номера «Мы не хотим гулять, мы хотим танцевать»: стайка бесшабашных ребятишек в забавной униформе лихо щеголяла танцевальной техникой. В следующей программе выделилась миниатюра «Поющие» (постановка Ю. Бахаревой на музыку Я. Кубковой): семь фигурок, затянутых в трико разного цвета, как семь нот, как семь цветов радуги, когда из хаотичности беспорядочного движения рождается согласие, рождается гармония.

С тех пор каждое выступление «Провинциальных танцев» ожидалось в городе с любопытством: что нового они покажут на сей раз? А их программы постепенно теряли клочковатую дробность умеренной структуры и стремились к единству сквозного действия. Большую роль в этом играла музыка. Уходили в прошлое эстрадные шлягеры, номера — «подтанцовки», своего рода сценические клипы известных песен. Театр вступал в контакты с известными в городе и в стране джазовыми музыкантами. Их сольные включения в танцевальные программы порой были спонтанны, не всегда обоснованны, но привносили с собой свойственные фри-джазу глубину, объем, элемент авангардности. И, судя по всему, воспитывали хороший музыкальный вкус. Чуть позднее пришел интерес к «незаигранной» серьезной музыке.

Поэтому когда в 1992 году в афише нового спектакля появилось имя Авета Тертеряна, выдающегося армянского композитора-симфониста, это не показалось таким уж странным. Но сам спектакль под названием «Версии. Часть 1» на музыку его Пятой симфонии поразил всех, в том числе и автора, присутствовавшего на премьере. Позднее Тертерян признавался: «Я всегда

был против каких-либо сценических воплощений моей музыки. Но впредь буду относиться с большим удовольствием. Если, конечно, это будут «Провинциальные танцы»...

В том спектакле многое было удивительным. Полное отсутствие жалких попыток как-то иллюстрировать музыку. Вселенский масштаб, вздыбленная мощь, в общем-то, самодостаточной тертеряновской партитуры предполагали совсем другие с ней взаимоотношения. И неспешное действие, разворачивающееся на сцене, двигалось параллельно музыке. Четверо: две пары полубогаженных людей. Сырая земля. И вечный, вневременной, многократно повторяющийся ритуал. Акт жизни, любви, смерти...

Постановка «Версий» стала для «провинциалов» поворотным пунктом. Произошла метаморфоза стиля, прорыв в новую эстетику, в новое мироощущение. Дальнейшие работы уже последовательно развивали и разрабатывали то, что в «Версиях» было найдено интуитивно, а путь был определен. От реалий масс-культуры, от китчевых поделок — к интеллектуальному искусству. От эстрадной броскости и «блестящих упаковок» — к формам внешне аскетичным, но наполненным насыщенно внутренней жизнью. От обычного «танцевания» — к Театру, сложному в своем синтезе, непростому для восприятия.

То, что показывали затем «Провинциальные танцы», можно обозначить как эксперимент: спектакль «Zoar», миниатюры «Когда наступит время и придет тот. Кто...» (хореография Т. Багановой на традиционную японскую музыку гагаку), «Вещь за спиной» (хореография Н. Широковой на музыку С. Губайдулиной), «Дверца клетки должна быть открыта, чтобы птица могла вернуться» (хореография Т. Багановой на музыку японской флейты шакухачи), «Неологизм для Агре» (на музыку Луиджи Ноно, хореография Н. Широковой). Можно подобрать некие аналоги из виденного ранее — Пина Бауш, Карин Сапо-

рта — и назвать все это русским вариантом данс-театра. Но гораздо интереснее понять: как подобное искусство могло родиться в условиях российской провинции, где информационный вакуум был особо ощутим?

Вспоминаю, что в программках прежних спектаклей «Провинциальных танцев» меня всегда удивляло обилие имен хореографов, почти совпадающее с составом труппы. При более близком знакомстве с жизнью театра многое прояснилось. Оказалось, что принципы их художественного существования очень неординарны: каждый из артистов труппы и даже работников театра по желанию приносил свою «идею» — хореографическую, сценографическую, музыкальную. А разрабатывать ее, «доводить до ума» принималась уже вся труппа. Коллективное сотворчество пронизывало все стороны их жизни. Артисты жили исключительно театром и в буквальном смысле «в театре»: занимались различными видами пластического тренинга, от классики до ушу, вместе слушали новую музыку, постигали азы истории хореографии и музыки, словом, постоянно чему-нибудь учились.

Эта студийная идиллия, организованная тогдашним руководителем театра Л. Шульманом, конечно, долго продолжаться не могла. Вслед за первыми достижениями последовали, как это часто случается, разлады, борьба творческих амбиций и человеческих характеров. Сегодня у «Провинциальных танцев» все намного жестче, профессиональнее, но от прежних времен осталась (хочется верить-надолго!) атмосфера высокого творческого напряжения.

Прошедшие пять лет жизни театра вместили в себя очень многое. Репертуар из четырех спектаклей и множества пластических миниатюр. Гастрольные выступления в Москве, Калининграде, Челябинске. После парижской были и другие победы. «Провинциальные танцы» трижды выступали в Витебске, на

лучшем, пожалуй, фестивале современной хореографии: два раза они удостоивались там призов, а последний раз выступали как почетные гости. В Казани на фестивале солистов и малых театральных форм весной прошлого года вновь получили Гран При. VIII Международный конкурс молодых хореографов в Ганновере принес Татьяне Багановой первую премию. Уже два раза «Провинциальные танцы» по приглашению проходили стажировку за океаном и показывали свои работы.

Сотрудничество с Кристин Брунелль, танцовщицей и хореографом из Эссена, выпускницей знаменитой Фолкванг-шULE, вылилось в создание большого спектакля «Zoar» (музыка Р. Бекмайера). Немного странное для нас, по-немецки рационалистичное искусство, захватывающее дух экспрессивной пластической техникой, потребовавшей от артистов немалых усилий и кропотливой работы. На родине создателей спектакля, во время гастрольного турне в Германии, их труды были вознаграждены: «Zoar» встречали замечательно. А впереди — осуществление нового проекта.

В сравнении с прежними временами, труппа «Провинциальные танцы» сегодня немногочисленна. Зато есть возможность подробнее взглянуть в каждого. Костяк составляет четверка из прежнего состава. Татьяна Баганова — лидер-хореограф, автор большинства постановок, танцовщица и, когда нужно, педагог-репетитор. Наталья Широкова — актриса, художник, балетмейстер: это ее миниатюра «Вещь за спиной» (на музыку С. Губайдулиной) помогла получить Гран При в Париже. Ренат Хасбатов — танцовщик с острой индивидуальностью, тоже пробующий силы в постановке (его «Колыбельная» на музыку К. Комеды получил специальный приз в Витебске), а еще и директор театра, но как сам считает: временно, конечно. Равиль Галимов — актер и танцовщик, рядом с нервной утонченностью Рената Хасбатова особенно мужественно выглядит его атлетическая внешность.

На контрасте индивидуальностей и строится последняя работа «Провинциальных танцев» — спектакль «...Из жизни бабочек». За несколько загадочным (как всегда!) названием скрывается трагическая притча, которую хореограф Татьяна Баганова разворачивает на фоне (как обычно) нетрадиционной музыки: завораживающая бразильская мелодия соседствует с одностольем японской флейты шакухачи, а электроника Жана Гарбарекса — с вокальным барокко Антонио Вивальди. Жизнь в замкнутом простран-



Сцены из спектакля «Zoar».

НИЖНИЙ НОВГОРОД: МИСТЕРИИ «ПРЕОБРАЖЕНИЯ»

На сцене Московского Дома композитора было представлено, как извещали афиши, «нечто — пластические импровизации на музыку московских композиторов и стихи нижегородской поэтессы А. Балашовой».

Программа, в которую вошли композиции на музыку И. Юсуповой («Цветения ив»), М. Пекарского («Танцы в лунном свете»), Н. Хагаторян («Соната для пяти фигур»), М. Шмотовой («Легенды Белого моря»), Т. Михеевой («Заклинание Йахави») и пластический спектакль на песни И. Желанной, показал театр мистери «Преображение» из Нижнего Новгорода.

«Главный принцип театра, — сказала в краткой беседе перед концертом А. Балашова, — импровизация. Как вы, зрители, будете дышать, так мы будем работать. Наша задача в том, чтобы зритель мог

раскрепоститься, ощутить то, какой он есть или каким он будет».

Театр существует четыре года, за это время создано более тридцати работ. Труппа регулярно показывает свои спектакли, среди которых есть созданные специально для детей и взрослых. Но «Преображение» не только театр как таковой — это и своего рода образовательное учреждение. Актеры, часть которых — профессиональные танцовщики, сами проводят занятия с детьми. Важное место в программе занимает классический тренаж.

Помимо концертной программы театр привез работы нижегородских художников, которые были представлены в фойе Дома композиторов. Это живопись Л. Колосова, художника Нижегородского ТЮЗа, фотография Л. Гольцовой, черная керамика Е. Иванова, графика А. Трашковой.

Основывающийся на принципе импровизации, театр предполагает тесный, тонкий контакт со зрителем. «Нам самим очень нравится то, что мы делаем — интересны ваши, зрительские впечатления», — сказала в заключение разговора А. Балашова.

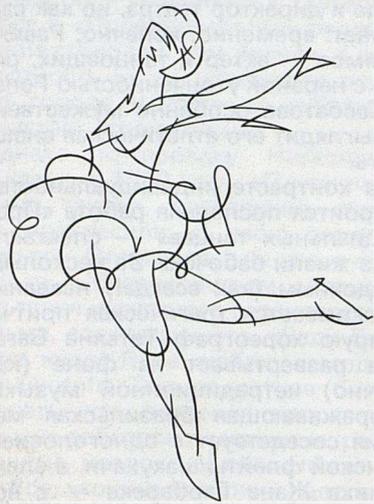
На сцене перед зрителем раскрываются причудливые соединения лазерного освещения, пластических построений, музыкальных и стихотворных ритмов. Вполне вероятно и обратное: это не соединение, а многоголосие отдельных сфер (света, слова, пластики, музыки), ведущих самостоятельные темы.

И все же хочется не просто видеть обозначения употребляемого языка, но и чувствовать, понимать его смысл, знать ключ к его внутренним лабиринтам. Ведь и само понятие «преображение» подразумевает изменения не поверхностные, а глубинные в восприятии, познании, в устремлении поисков артистов. И потому, думается, артисты находятся на пути к овладению искусством истолкования, столь необходимого для зрителя. Этот дар, столь притягательный для зрителя, остается в силе. Хочется надеется, что артисты сейчас стараются им овладеть.

С. ПОТЕМКИНА

НОВОСИБИРСК: НА БАЗЕ КОЛЛЕКТИВА — УНИВЕРСИТЕТСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

ТЕАТР
современного
ТАНЦА
Наталья Фиксель

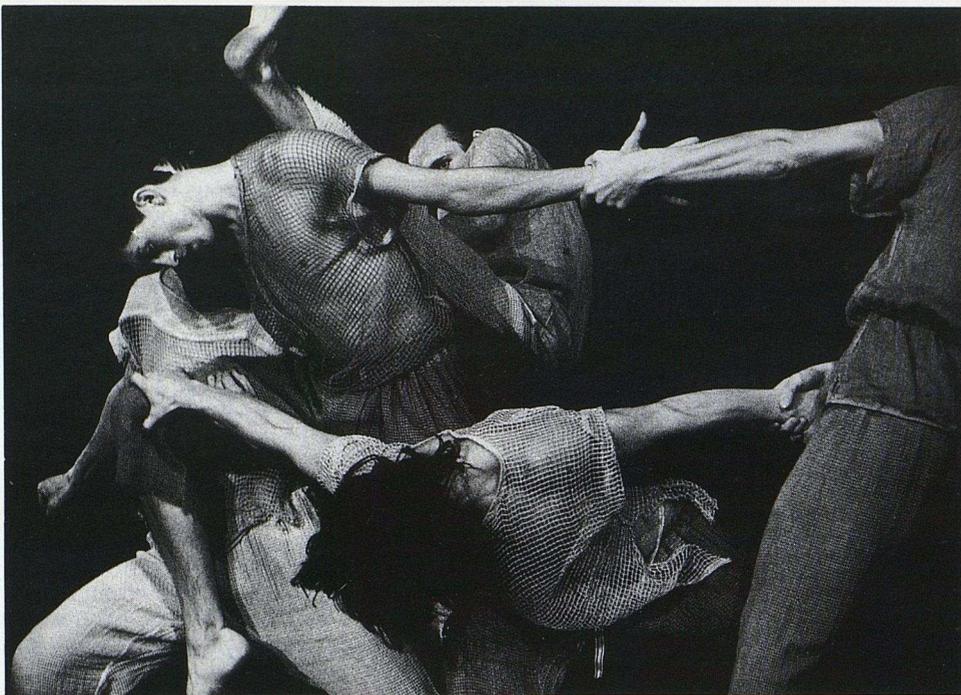


Театр современного танца Наталья Фиксель существует в Новосибирске с 1982 года, последние три года — на базе Новосибирского университета. При театре имеется студия, в которой обучаются классическому, джазовому и танцу-модерн студенты университета и все желающие.

Наталья Фиксель — художественный руководитель и постоянный хореограф театра и артисты балета, они же — педагоги студии, обучались современному и джазовому танцу во многих танцевальных центрах мира, на международных летних семинарах. С успехом выступали со своими спектаклями на фе-

стивалях современного искусства во Владивостоке, в Москве, Волгограде, Калининграде, Новосибирске, а также во время Международного фестиваля исполнительских искусств в городе Вэзон-ля-Ромэн во Франции.

В настоящее время Театр приступил к реализации программы по созданию первого в стране факультета танца при Новосибирском университете, основной целью которого станет подготовка и переподготовка специалистов в области современной хореографии. Ведется работа по созданию серии учебных фильмов и изданию печатных пособий по современному танцу.



*Фрагмент миниатюры
«Марш одиноких женщин».*

Фото А. Шулепова

ЧЕЛЯБИНСК: «РУССКИЙ ВАРИАНТ» ВЛАДИМИРА ПОНЫ

Этот коллектив еще не очень известен, но его создатель и руководитель Владимир Пона делает все возможное, чтобы о нем узнали далеко за пределами Челябинска.

Челябинский театр современного танца «Русский вариант» был создан в 1992 году по инициативе Владимира Поны. Идею создания поддержали деятели хореографического искусства Челябинска и Москвы. С момента создания труппа осуществила постановку трех одноактных спектаклей и более двадцати миниатюр на музыку Л. Бетховена, К. Дебюсси, А. Шнитке, П. Уинтера, Э. Артемьева.

Театр занимается созданием и прокатом концертных программ, спектаклей, ведет просветительскую и учебную работу, организует гастроли других творческих коллективов, принимает участие в организации фестивалей и конкурсов.

В 1993 году коллектив принял участие в международном фестивале современной хореографии в Витебске. В 1994 году на третьем региональном конкурсе балетмейстеров Урала, Сибири, Дальнего Востока, а также на Челябинском региональном конкурсе, работы, представленные артистами, удостоены первой премии.

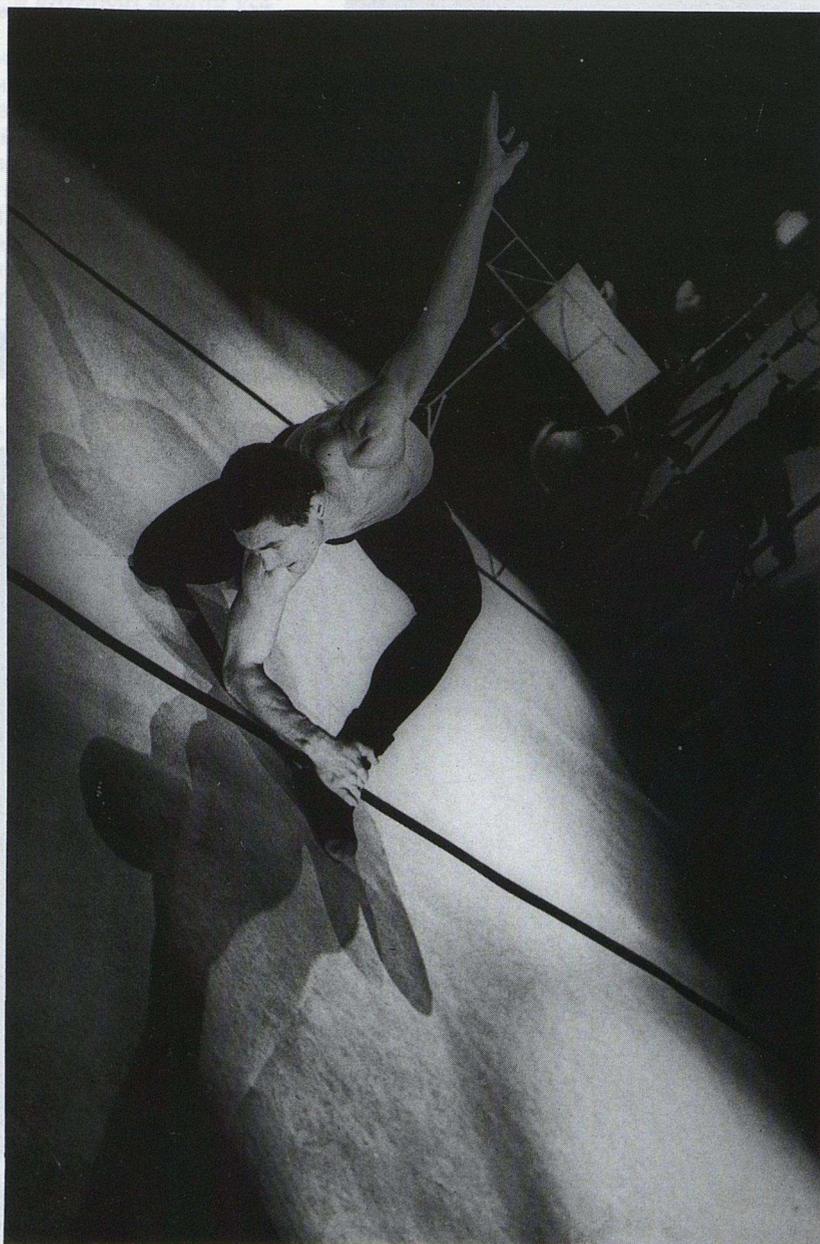


*Фрагмент миниатюры
«Стихира».*



МОСКВА: КИНЕТИЧЕСКИЙ ТЕАТР САШИ ПЕПЕЛЯЕВА

Александр ПЕПЕЛЯЕВ в композиции
«Танцы Замзы».



«Энергия и восторг движений тела, легкое скольжение танцующего человека в тонком луче между здешним и необъяснимым, радость или трагизм контакта с социумом» — вот отправные точки кинетического театра считает Александр Пепеляев, московский артист и режиссер, создатель своего собственного Кинетического театра.

Саша Пепеляев, или как он себя называет — ЭС ПЭ, основательно изучив химию и получив диплом об окончании Московского университета, начал работать актером пантомимы в театре на Таганке, когда Таганка была Таганкой, и в Московском центре, а также изучать различные школы тренинга и участвовать в спектаклях ведущих московских театров движения конца 80-х. Как режиссер драмы получил образование на курсе Анатолия Васильева в ГИТИСЕ.

«В кинетическом театре танец не танцуется, а играется, а вот драма наоборот, вытанцовывается», — убеждает нас ЭС ПЭ.

Вообще, когда он стал известен как ЭС ПЭ, создатель своего Кинетического театра, с биографической точностью сообщить невозможно, кажется всегда.

С 1987 по 1990 он организатор и руководитель театра-студии «Бедный Йорик», где им были поставлены спектакли «Жизнь врача» Л. Петрушевской, «Петров и др.», «Преследователь» по Х. Кортасару, «Приближение к Альмутасиму» по Х. Л. Борхесу.

ЭС ПЭ также работает постановщиком движения в телефильмах, режиссером праздничных программ, ставит пластику и движение в различных драматических театрах Москвы, снимается в художественных фильмах — «Бегущий по льду», «Всадники ветра», участвует в перфомансах авангардной музыки В. Чекакина, выступает как режиссер

и актер в международном проекте «Корабль дураков», сыграв летом 1994 года более пятидесяти спектаклей в Нидерландах, Германии, Франции, Швейцарии,

«Прививка менталитета нью-дэнса, с его дзэновским пренебрежением гравитацией, к мощному стволу психологизма русской драматической традиции представляется плодотворной и, если вдуматься, внезапно и свежо взрывает привычные рамки. В искрящемся разреженном центробежном пространстве после взрыва — исток кинетического театра.» Это опять из мудреных высказываний ЭС ПЭ о кинетическом театре.

Сами же спектакли ЭС ПЭ не столь сложны и многословны. Они просто захватывают энергетической силой, собранностью, продуманностью сценического действия и очень трепетной жизнью в этих спектаклях Александра Пепеляева и его со товарищей по театру. Во всяком случае дуэт его с Катей Хмара в спектакле «Чай на двоих» поражал и своей открытостью, и незащищенностью и искренностью пластико-драматических переживаний, и простотой: их танцы запомнились графической строгой выстроенностью и горячим внутренним накалом.

Вообще ЭС ПЭ самозабвенно проживает на сцене очень сложную, непростую для всякого театра лите-



ратуру, тем более, для театра пластического.

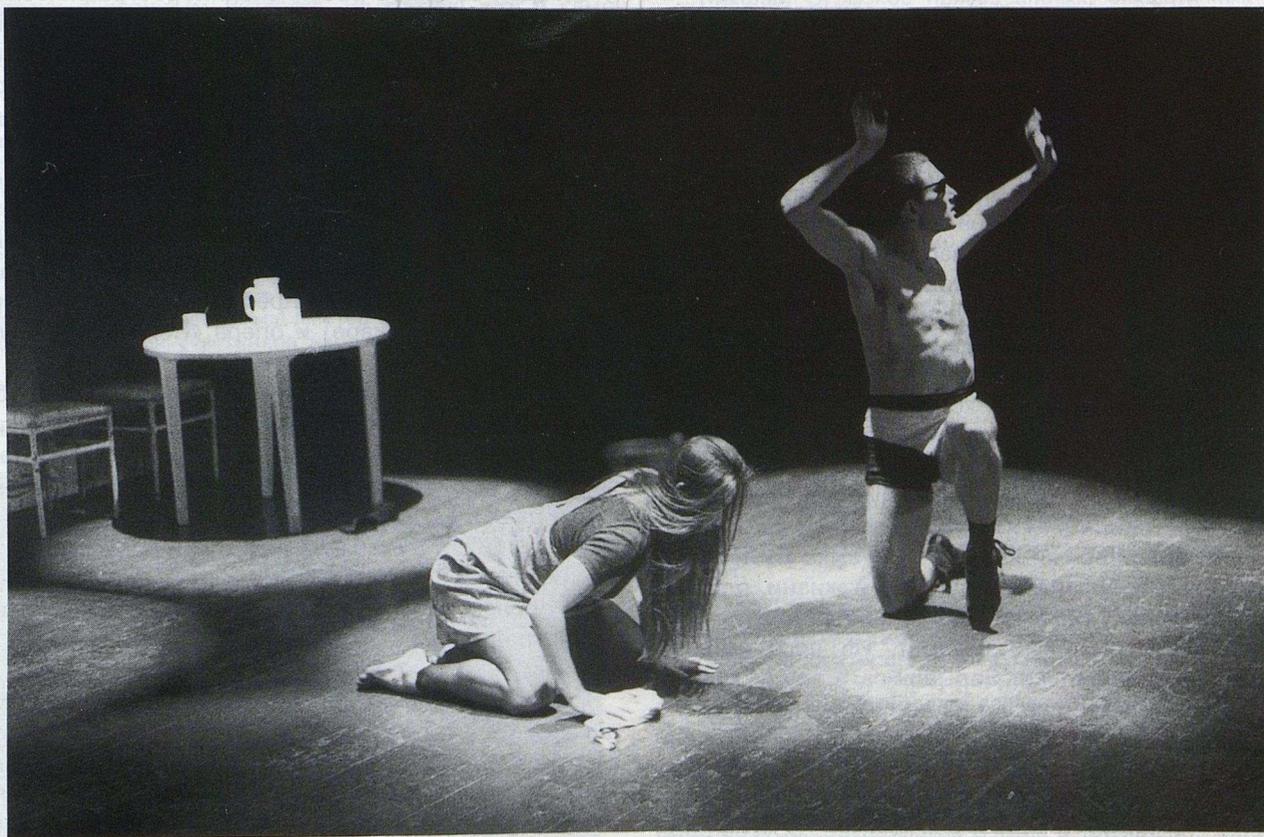
Это Кортасар, Борхес, это Петрушевская, Л. Рубинштейн, это Кафка, моноспектакль по рассказу которого «Превращение» ЭС ПЭ показывает в Москве, в Амстердаме, Риге, Минске и с которым успешно выступил на фестивале «Новое движение» в Волгограде.

«Оспаривая мнение Вл. И. Немировича-Данченко о несвойственной русскому человеку пластичности, кинетический театр предлагает изощренный техницизм, лениво взрывающуюся импровизационность, ощущение тени катарсиса вместо имитации его; все это, вглядываясь и вживаясь в дисгармонию очередной родовой муки Отечества.» Сильно сказано. А впереди У ЭС ПЭ — очередная премьера.

В. К.

*Екатерина Хмара
и Александр ПЕПЕЛЯЕВ
в композиции «Чай на двоих»*

Фото В. Луковского



МАРИЯ
СИДОРЕНКО—БОЛЬШАКОВА:

«ВСЕ НОМЕРА... АВТОБИОГРАФИЧНЫ»

*«Все та же грязь.
Вокруг все те же рожи.
И на душе все та же смурь и гадость.
И ничего мне не приносит радость...»*

Стихами московского поэта С. Чонишвили начинается один из номеров Марии Сидоренко-Большаковой... Бегающие в повседневной суете люди ничего не слышат, ничего не видят. Медленно, устало беспомощно бредущая человеческая фигурка оказывается в гуще неминуемых столкновений. Равнодушие и грубость этой давилки провоцируют ответную агрессию, потом жестокость...

Тоска, одиночество, безысходность, жизнь без любви — вот темы, волнующие сегодня молодого балетмейстера. На мой вопрос о сюжетах Маша (да, именно Маша — просто, по-домашнему) отвечает, что почти все номера ее программ автобиографичны, что одиночество — это своя, внутренняя боль и желание самореализоваться вполне естественно. Поэтому ее «Танго 90-х» (музыка Г. Ильина) — это танго женщин без мужчины, вместо них — пиджаки, поэтому элегичный, просветленный «Январь» П. Чайковского оказывается холодной, безжалостной «Зимой», где героиня, кем-то покинутая, замерзает в окне своего дома. Этот номер, учебная работа 1 курса, тогда вызвал особенно много вопросов. «Зима» была интересна прежде всего режиссерским и пластическим решениями: три танцовщицы в белом трико изображают снежные узоры на стекле, их руки то сплетались в причудливый орнамент, то сникали, когда девушке удавалось своим дыханием отогреть — «отвоевать» крохотные «островки» на замерзшем стекле, но руки — «снежные ветви» продолжали обвивать тело, пока не сковали его намертво. «Мой дом — холодный. Мой дом — бездомный. В нем правят мука, тоска и тьма...» Нет здесь места пушкинскому эпиграфу, где дом — «мирной неги уголок...»

Героиня номера «Черный квадрат» (музыка С. Жукова) тщетно борется с соблазнами мещанской жизни, олицетворением которой становится таинственный, огромный (почти в полсцены) черный квадрат. Из него сыпятся колготки, шляпки, туфельки. Зарывшись в груды тряпья, девушка исчезает, словно ее затянуло в болото.

Невольно подумаешь: «Опять женская тьма! «Николай Николаевич Боярчиков, педагог Маши, считает, что «нет тем мужских и женских, а есть общечеловеческие, которых, впрочем, не так уж и много в искусстве. Другое дело — женский акцент, женское начало. Но ведь это естественно... Маша «гибкий» человек, она свободна в композиции,

в ее работах всегда легко и ясно прочитывается концепция, она умеет четко выстроить взаимоотношения персонажей. Импровизационное начало, избыточное в работах I курса, постепенно сменилось у нее цельностью и законченностью формы. Фундаментальное образование, которое получает будущий балетмейстер в консерватории, как ни странно, способно «засушить» индивидуальность. А Маше это не грозит...»

Между тем, в юности Мария Сидоренко о поприще балетмейстера никогда не думала. Ей просто хотелось танцевать и быть драматической актрисой. Судьба распорядилась иначе: в институте культуры, куда Маша поступила, для нее начались настоящие хореографические «университеты». И, как знать, если бы ни упорство педагога Рафаила Юсуфовича Вагабова, выбрала бы она свой нынешний путь?

Сегодня ее имя в российском хореографическом мире достаточно известно: два конкурса современной хореографии в Москве (1991) и фестиваль «Новое движение» в Волгограде (1994) познакомили профессионалов и любителей с ее программами. В Санкт-Петербургском музыкальном театре «Зазеркалье» идут два спектакля, для которых М. Сидоренко поставила танцы, — это «Финист Ясный Сокол» и «История солдата». В музыкальных театрах Самары и Красноярска для оперы С. Слонимского «Гамлет» также сочинена пластика и танцы. Последние работы — мюзикл «Моя прекрасная леди» (Театр оперы и балета в Сыктывкаре) и опера «Соловей» И. Стравинского в Мариинском театре.

Столь внушительный список спектаклей (не балетов) заставляет задуматься и над проблемами, очевидными для многих композиций М. Сидоренко. В работах Маши всегда преобладает режиссура над хореографией, сам танец даже где-то вторичен по отношению к психологизму ситуаций. Никита Александрович Долгушин, заведующий кафедрой балета Санкт-Петербургской консерватории, объяснил это сильными отечественными театральными традициями: «Мария Сидоренко — глубоко русский человек, и русское в ней неистребимо».

Первостепенный интерес к внутреннему, личному и высокая сконцентрированность в области человеческих переживаний — все это характерно для творческих поисков Маши. О Руси — ее будущий спектакль со стихами М. Волошина и музыкой М. Мусоргского. И даже название есть — «Картинки без выставки».

ГУЛЬБАРА АШИМБАЕВА



ВЛАДИМИР КОТЫХОВ

ВИТЕБСКОЕ
ПРИТЯЖЕНИЕ

Все фестивальные дни здесь было шумно, взволновано, интересно. Витебск жил этим фестивалем, было ясно, что городу он нужен, как нужен он и многочисленным труппам, группам, отдельным хореографам, артистам, съехавшимся сюда со всего бывшего Союза. И, наверное, не потому только, что Витебский международный фестиваль современной хореографии у нас пока один такой, а скорее всего потому, что единственный, по организации, по хорошему общему настрою, по стильности всего фестивального действия. И еще долго после закрытия фестиваля вспоминаются его горячие танцевальные дни и вечера.

Открывая первую встречу с журналистами, директор фестиваля, его создатель, родительница, вдохновительница Марина Романовская обратилась к нам:

— Давайте по традиции поднимем бокалы с шампанским за фестиваль, за то, чтобы он прошел успешно и чтобы мы вновь встретились в будущем 1995 году.

Радостно прозвенев хрусталем и уютно расслабившись в кресле, я отметил про себя, что традиции здесь хорошие и мне они очень нравятся. С улыбкой вспомнил, как боялся сюда ехать. Дорога, ночь, сплошные опасности. Поезд прибывал в четыре часа ночи и все будоражили мысли: встретят или нет, будет ли машина, окажутся ли места в гостинице. Но все было организовано на редкость четко. Встретили, расселили, у меня оказался куратор, внимательная Ирина Шишкова, заботившаяся о представителях прессы, вообще у всех приехавших на фестиваль были те, на чьем попечении они находились. Скажем, по долгу службы. Но отношение к нам было не рабоче-служебным, а дружественным и гостеприимным. Так, например, Людмила Хмельницкая, историк, сотрудник Витебского краеведческого музея, провела несколько экскурсий для гостей фестиваля, подарив незабываемые встречи с прошлым Витебска. Не говорю уже о самой Марине Романовской, делавшей все возможное и невозможное, чтобы всем нам было хорошо и уютно на фестивале. Вновь ей слово:

— В этом году мы не планировали проводить фестиваль, определившись для себя, что он будет проходить раз в два года, своеобразные Витебские Бьеннале. Но к нам столько людей обращалось, было столько звонков и просьб, что мы сдались и решили фестиваль провести. Не такой внушительный, как в прошлом году, но провести. С включением в него конкурсного тура для белорусских коллективов, чтобы знать, на кого мы можем рассчитывать в будущем. Предполагая, что уровень этих трупп не очень высок, не желая снижать фестивальных требований и разочаровывать зрителей, этот тур будет для публики закрытым. Одновременно будут проводиться мастер-классы, предназначенные прежде всего для участников национального конкурса. Но

гости также смогут бывать на них. Ведут мастер-классы члены жюри, а ближе к закрытию, когда приедут артисты из Франции — Фредерик Лескюр и Изабель Ронкоглио, пройдут и их мастер-классы. Каждый вечер после просмотров мы приглашаем всех на встречи — дискуссии, которые проводит исследовательская лаборатория, работающая в рамках нашего фестиваля. И еще — я хочу вас всех сегодня на большой пресс-конференции по случаю открытия представить друг другу, всех, членов жюри, журналистов, исполнителей. Чтобы вы все сразу узнали, кто есть кто и сколько нас, чтобы мы не потерялись в фестивальной жизни.

Фестиваль открылся концертом, в котором приняли участие те, кто уже хорошо известен в Витебске по прошлым фестивалям, и не только известен, но любим.

Это студия Елены Богданович (теперь она в составе театра «Русский камерный балет «Москва», театр-студия «Свободный балет» Николая Огрызкова из Москвы, театр «Провинциальные танцы» из Екатеринбурга).

Е. Богданович представила свою композицию «Тотем» (исполнитель Марина Никитина), завоевавшую первое место в прошлом году, и три новых работы — композиции «Грезы» (музыка Ф. Листа), «Полька-игрушка» (И. Штраус), «Параллели» (В. Тарасов). «Тотем», приобретая со временем популярность, не утратил привлекательности и современности звучания. А вот новые создания Е. Богданович разочаровали. «Параллели» показались слишком многословными, нравоучительными и лишенными оригинального хореографического языка. Что касается «Польки-игрушки» и «Грез», то это — далекие пятьдесятые. Они просто раздражали своей эстрадной сладковатостью и опереточной сентиментальностью.

Николай Огрызков привез милых, симпатичных маленьких девочек, учениц своей школы, хорошо двигающихся и по-детски искренно живущих на сцене. Они показывали композицию «Другие игры», дружно принимавшуюся зрительным залом. Почему игры назывались другими, я не понял, потому что они были совершенно обычными. Может быть, для того, чтобы словесно объявить о какой-то другой хореографии, новом танце. Но то, что показывали девочки при всей своей органичности и симпатичности на другую хореографию не тянуло. Напоминая композиции (ручейки, пробежки, поддержки, пирамиды), исполнявшиеся в недавнем прошлом на парадах юных физкультурников. Здесь примерно то же, только без транспарантов «Миру — мир» и пионерских галстуков.

«Провинциальные танцы» (сегодня это, наверное, один из самых интересных танцевальных коллективов России, а то, что самый стильный — это точно), показали фрагмент спектакля «Zoag», поставленный для них хореографом из Германии Кристиан Брунелль. Жесткая, строгая, энергетически насыщенная хореография одухотворенно проживалась «провинциалами». Не побоявшись уйти в трудный, незнакомый мир, они смогли найти себя в сухой, по-немецки четкой, вычерченной хореографии, жить в ней, демонстрируя высокий уровень современного танца и болезненно-трагического видения мира. В их танцевальном житии, сжатом, сконцентрированном, плотном, печальных ритмы, изломанные поиски себя, драматическая разобщенность, опозитизация одиночества, верного друга, который никогда не предает и не бросит.

На предыдущем фестивале о себе заявила исследовательская лаборатория. В этом году лаборатория также работала, правда, от ее деятельности отстранился театральный критик из Витебска Т. Котович, лабораторию и придумавшая, интервью с ней чуть позже. А сейчас хочу отметить, что, к сожалению, лаборатории не получилось. Было обычное заседание секции критики с приглашением в качестве ответчиков хореографов и исполнителей. Для меня все было не вновь, много слов, стремление разговаривать творцов, объяснить им, что, как, зачем, почему происходит в искусстве. Хотя нет, что-то было и новенькое. Например, был проведен первый опыт по «организации» пространства. Решили «лабораторцы» его как-то обустроить, чтобы оно из формального (конференц-зала) стало неформальным. Задача благодарная, организовывали это «неподдающееся пространство» долго. Вече-

Выступает Фредерик ЛЕСКЮР — гость Витебского фестиваля.



ром я увидел, как организовали. Поставили перед сценой два массивных стола, за ними расселись представители лаборатории, принесли мощный микрофон, перед столами расставили ряды стульев. Вообще, все неформально, по-лабораторному.

Теперь узнаем, что думает об исследовательской лаборатории Татьяна Котович:

— Предполагалось заняться научным исследованием сегодняшнего состояния современной хореографии на территории бывшего Союза. Изучением того нового, что появляется в современной хореографии, но не может быть по каким-то причинам отмечено или даже замечено. Хотелось, чтобы это было не просто обсуждение увиденного, потому что обсуждать может пресс-центр, журналисты, критики, а узконаправленное научное исследование того, куда все сегодня движется. И Витебск имеет право на подобную лабораторию, потому что именно здесь были начаты фундаментальные исследования классического авангарда, то, чем славен и известен, например, К. Малевич, было создано в Витебске.

— Наверное, было бы интересно привлечь к работе в лаборатории и художников, философов, композиторов, поэтов?

— В первую очередь, конечно, прогрессивно мыслящих философов. Во времена Витебского Ренессанса все, что здесь жил и творил, находилось под сильным влиянием Михаила Бахтина, он вел Кантовский семинар, и К. Малевич, и М. Шагал, и критик П. Медведев, и музыковед И. Соллертинский.

У меня, вообще, была идея создать в Витебске Лабораторию сценических искусств. И та лаборатория, что должна проходить в рамках фестиваля, мыслится как ее составная. Потому что то, о чем мы говорим, относится не только к фестивалю, а вообще к Витебску. То, что здесь происходило в начале века, и то, что происходит сейчас, должно соединиться. Как говорил Малевич, небо не терпит пустоты, не терпит разрыва, поэтому идея связи; насильственно прерванная, идея соединения, так волнует меня сегодня.

Но вернемся к фестивалю и к конкурсу, что проходил в его рамках.

Жюри национального конкурса:

Валентин Елизарьев, директор и художественный руководитель Академического Большого Театра республики Беларусь, председатель жюри;

Кристин Брунел, хореограф, художественный руководитель театра танца в Эссене;

Николай Огрызков, хореограф, художественный руководитель театра-студии «Свободный балет» (Москва);

Наталья Фиксель, хореограф, художественный руководитель театра современного танца (Новосибирск);

Татьяна Баганова, хореограф, театр «Провинциальные танцы» (Екатеринбург);

Наталья Чернюк, хореограф (Витебск).

Жюри оценивало шесть белорусских коллективов. Это балет «АРТ 7» (Гомель), группа «ТАД» (Гродно), модерн-балет «Галерея» (Гродно), театр-студия «Раек» (Брест), театр-студия современной пластики «Милен» (Гродно) и фольк-театр «Госцица» (Минск).

Кажется, ни у кого не вызвало возражений решение о присуждении премий. Призовой фонд распределился следующим образом:

«За хореографический поиск», премия в размере 2 млн. белорусских рублей была присуждена Дмитрию Куракулову, художественному руководителю группы «ТАД», Гродно;

«За цельность художественного произведения», премия в размере 3 млн. белорусских рублей присуждена фольк-театру «Госцица», Минск (художественный руководитель, хореограф-постановщик Лариса Симакович) за одноактный балет «Интуиция мифа».

«ТАД» в переводе с санскрита означает энергию, материализу-

ющую воображение. Свой первый спектакль коллектив показал в январе 1993 года. Тогда труппа состояла из танцевального дуэта и джазовой пианистки Елены Ледовской, хореографические композиции соединяли джазовую музыку, вокал, танец. Из-за отсутствия средств коллектив не может содержать постоянную танцевальную труппу, поэтому приглашает танцовщиков, желающих бескорыстно участвовать в совместной работе.

Говорить о собственном хореографическом стиле труппы рано. Здесь всего понемногу. И балетная классика, и элементы джаз-танца, и обрывки модерна. Но можно говорить об одаренности Д. Куракулова, о его стремлении вместе с талантливой пианисткой Е. Ледовской, создать свой театр. И в одной мини-атюре, там, где они были вдвоем, а это смешная, остроумная композиция «Первый снег», им это удалось. Хочется пожелать дальнейших успехов группе «ТАД», тем более, что в мае этого года им предстоит принять участие в известном американском фестивале «ADF».

Успешным стало выступление в Витебске фольк-театра «Госцица», возглавляемого композитором, постановщиком-хореографом Ларисой Симакович.

Основу программ коллектива составляет календарно-обрядовое творчество. Симпатии коллектива относятся к периоду дохристианского фольклора, фольклора былинно-славянского субтракта. Ритуальные песни, действия, мистерии, обряды — основа и материал для создания собственных представлений фольк-театра.

Мы увидели модерн-балет «Интуиция мифа», сильное, цельное, захватывающее пластико-танцевальное-музыкальное сочинение. Таинственное, завораживающее ритмом, музыкой, эмоциональной взволнованностью молодых исполнителей. Красивые игры, волнующие, пробуждающие воспоминания о прошлом, а может быть и будущем. Невозможно было оторваться от сцены, пульсирующей в энергии молодого, жаркого, открытого танца «Госцицы».

Нежная, хрупкая, одухотворенная Наталья Фиксель; любимцы прошлого фестиваля литовский коллектив «Трое из Вильнюса», школа-студия Н. Огрызкова, щемяще-грустные «Провинциальные танцы» (композиции Наталья Широковой и Татьяны Багановой), победители конкурса «ТАД» и «Госцица», изысканный, отточенный французский дуэт Фредерик Лескор и Изабель Ронкоглио, объединенные умелой режиссурой Александра Глебова, как и его слайд-фильмы, ставшие уже обязательной и эффектной частью фестиваля, в гала-концерте встретили замечательный прием у зрителей во время закрытия. Чувствовалось, что Витебску дорог фестиваль, что город с удовольствием включился в фестивальную игру, что нужен он многочисленным труппам, группам, артистам, хореографам, со своим особым и особенным представлением о современном танце, разбросанным по городам и весям, живущим или выживающим в ожидании очередного Витебского сбора.

* * *

Международный фестиваль современной хореографии в Витебске.

210026, Республика Беларусь, Витебск.
Парк имени Фрунзе, Дворец культуры
Тел. (Факс): (0212) — 37-49-02

*Ежегодный генеральный спонсор фестиваля — белорусско-германское совместное предприятие «БЕЛВЕСТ» (Витебск.)
Генеральный директор — ЛАРИСА КУЗНЕЦОВА*

ИМЯ ДЕРЗКОЕ — «ПРОВИНЦИАЛЬНЫЕ ТАНЦЫ»

стве, невозможность вырваться из привычного и узкого круга людей, вещей, взаимоотношений... Контраст стремительного движения и томительных пауз, неизбывной и грубой агрессии, света и мрака, надежды и безысходности. Эти противоставления — своего рода драматургический стержень, на который нанизывается фантазия зрителя: наши метафоры, догадки и иллюзии...

...Их сегодняшняя жизнь кажется странной до неправдоподобия: не имея ни государственной, ни муниципальной, ни какой либо иной по-

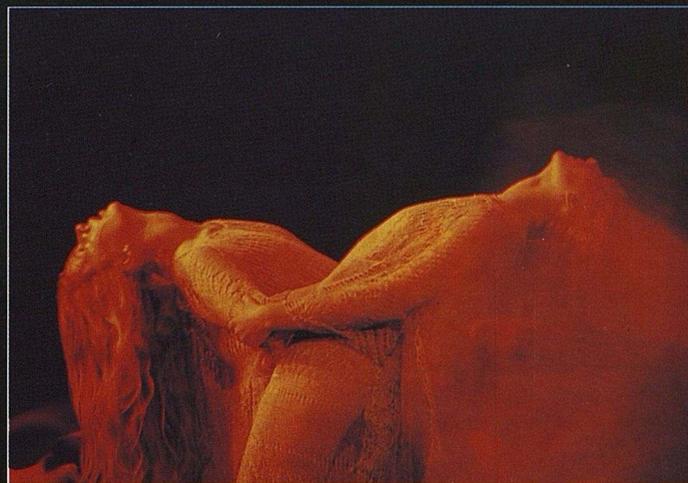
стоянной материальной поддержки, «Провинциальные танцы», видимо, живут по законам «чистого искусства». Труппа не в состоянии регулярно арендовать сценические площадки и показывать новые работы (отсюда их редкие появления на публике), но зато в силах генерировать небанальные художественные идеи, творить необычные пластические представления и завоевывать награды на престижных театральных турнирах. А их название — дерзкое, самоироничное — полностью опровергается стилем жизни: в провинции ТАК не танцуют!

**ФОТОКОМПОЗИЦИИ АЛЕКСАНДРА ГЛЕБОВА,
ПОСВЯЩЕННЫЕ VIII МЕЖДУНАРОДНОМУ ФЕСТИВАЛЮ
СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ В ВИТЕБСКЕ**



*Дмитрий КУРАКУЛОВ,
группа «ТАД» (Гродно).*

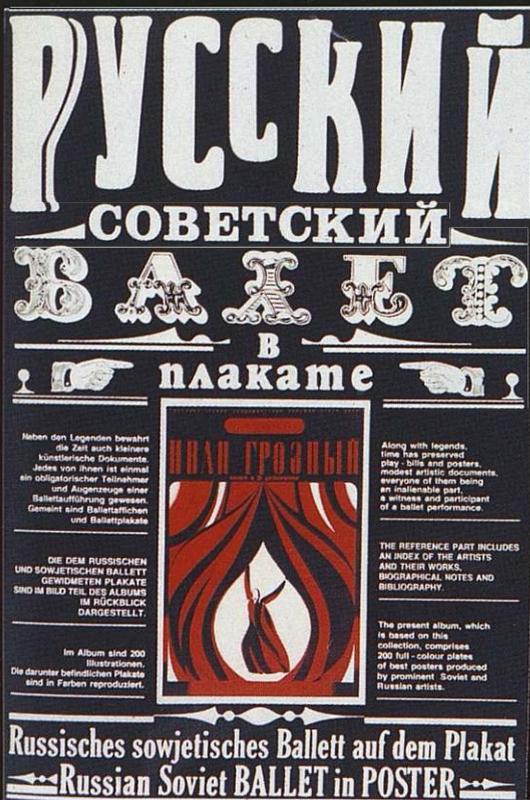
*Ежегодный генеральный спонсор фестиваля —
белорусско-германское совместное
предприятие «БЕЛВЕСТ» (Витебск.)
Генеральный директор — ЛАРИСА КУЗНЕЦОВА*



Фольк-театр «Госцица» (Минск)

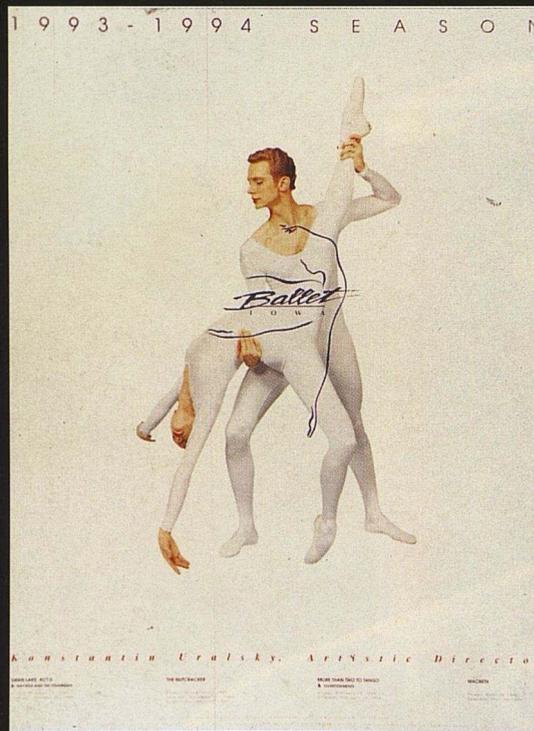
Открытие фестиваля.





Обложка альбома «Русский советский балет в плакате».

Афиша труппы «Айова-балет» (США).

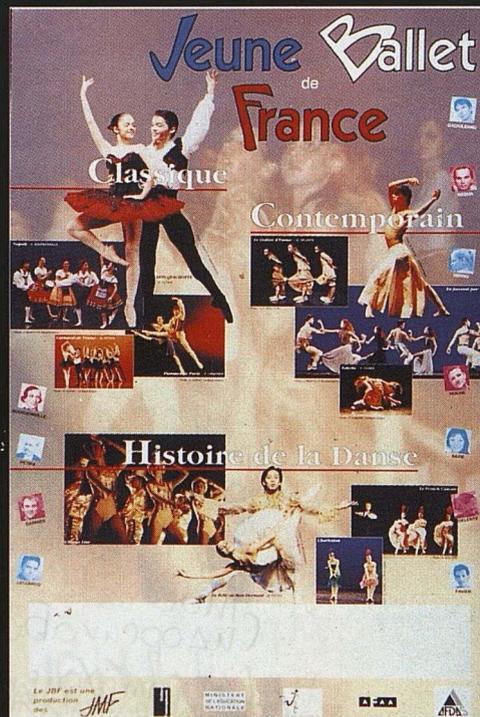


Балетный плакат — удивительное явление в изобразительном искусстве, свидетельствующее о том, что синтез танца и художественного изображения самими различными средствами на плоскости листа получает необычайно емкое и глубинное выражение. Достигший расцвета в пору рубежа XIX-XX веков в творчестве великих русских художников «Мира искусства», принявших участие в создании русского балета как символа синтеза искусств, он обрел право на свое место в мире творчества и внес в него свою освежающую струю. Мы смотрим на плакат и видим чудо — его неопостижимым образом как бы окутывает дымка времени, в нем сквозит душа подчас невидимого танца, его стилистика, его содержание, его настроение.

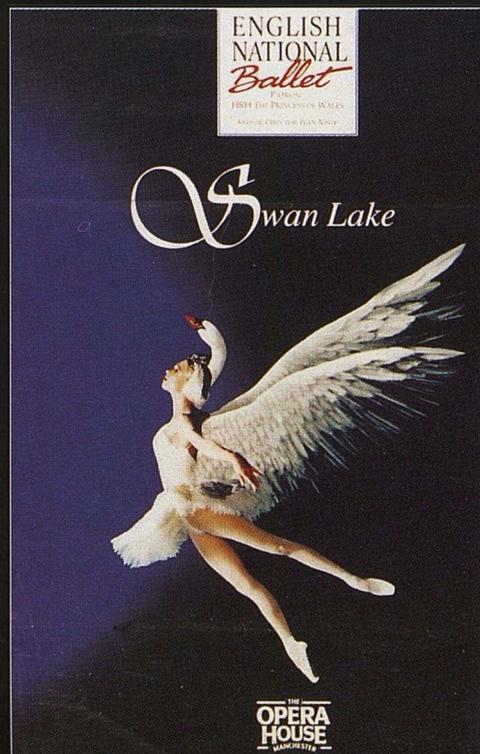
Не случайно коллекционеры давно уже занимаются собирательством театральных плакатов, в том числе и балетных. Большая коллекция собрана и в Доме Дягилевых в Перми, экспонаты которой выставляются не только в родном городе, но и путешествуют по «странам и весям», доставляя зрителям огромное удовольствие. Побывали они и в журнале «Балет», где в течение нескольких месяцев привлекали внимание московских и заезжих балетоманов, что и подтолкнуло сотрудников редакции развесить на «освобожденных» своих стенах собственные плакаты. Они — как посланцы разных балетных миров, разных театров, постановок несут нам привет от искусства разных народов, разных стран...

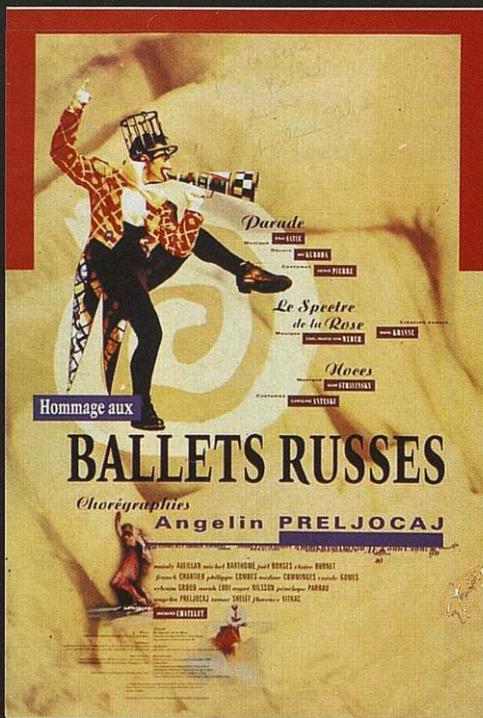
Вот и сегодняшний разворот вкладки мы посвящаем и «нашим гостям» и собственным плакатам, принесшим в нашу жизнь радость общения с талантом их создателей, красотой, одухотворенностью их исполнения.

Афиша театра «Молодой балет Франции».



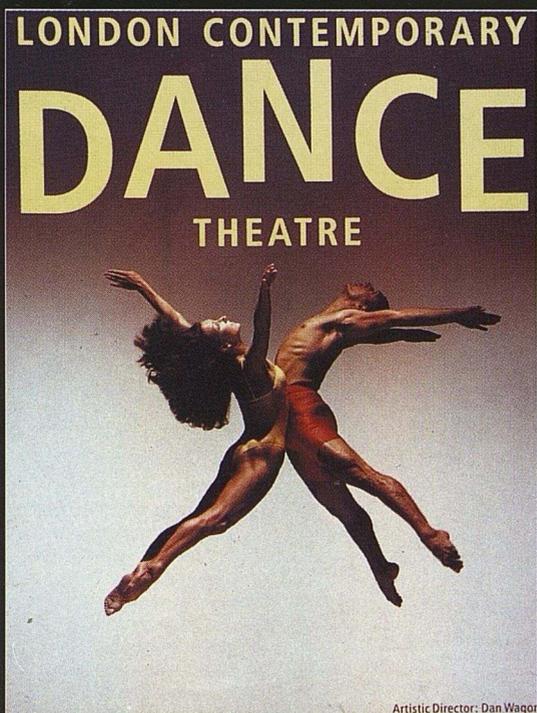
Афиша спектакля «Лебединое озеро» в театре «Английский национальный балет».



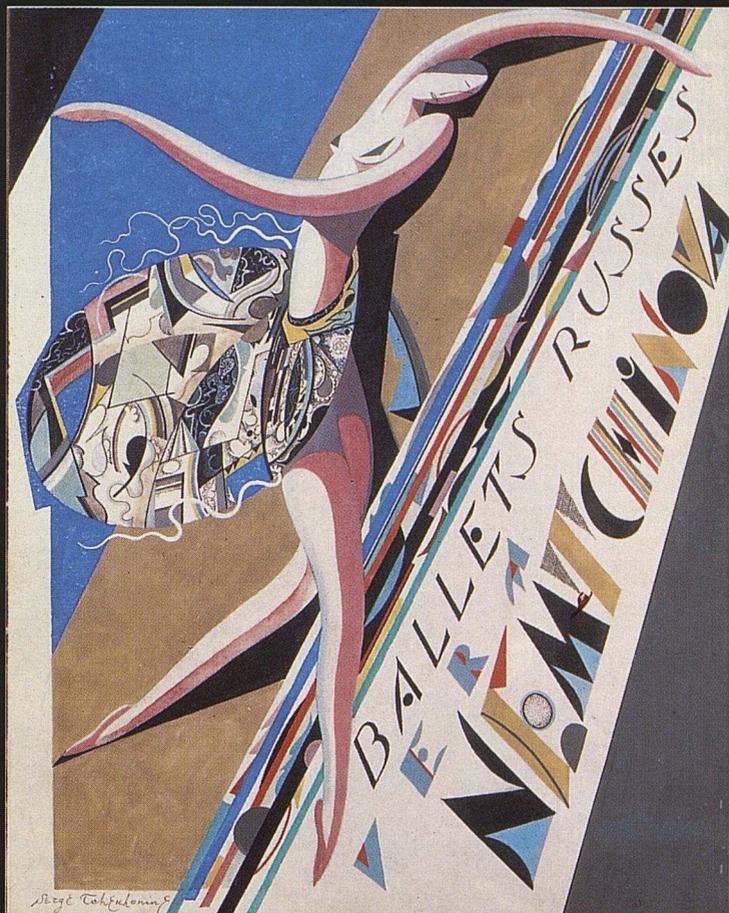


Афиша московских гастролей труппы Анжелена Прельжокажа (Франция).

Афиша лондонского театра современного танца.

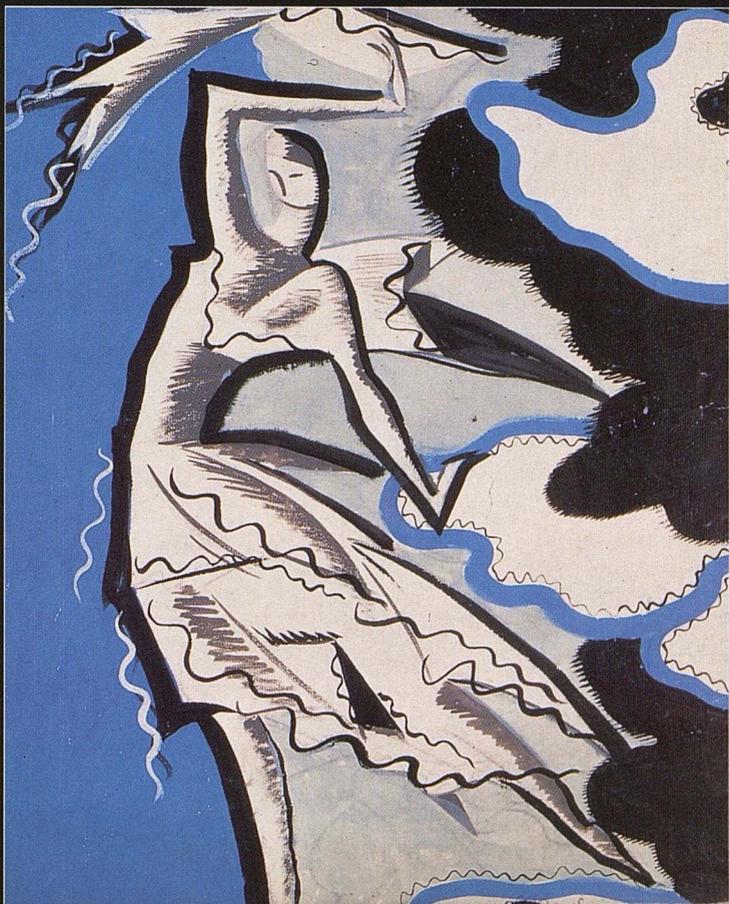


Цитаты из пролога...



С. Чехонин. Эскиз афиши «Русские балеты Веры Немчиновой в театре Елисейских полей» (Париж, 1930).

С. Чехонин. Эскиз обложки программы «Русские балеты Веры Немчиновой в театре Елисейских полей» (Париж, 1930).



Журнал «Балет» старается рассказывать практически о всех танцевальных жанрах современной хореографии. И, конечно, не может обойти своим вниманием балльные танцы.

Мы предполагаем рассказывать о том новом, что происходит в мире балльных танцев, о проблемах любителей и профессионалов, об учениках и педагогах, о танцевальной моде, о том, где, что и когда

будет проходить на танцевальных площадках мира, знакомить вас с танцорами, которые добились настоящего мастерства и всеобщего признания не только в России, но и за рубежом.

Читайте наш журнал, танцуйте вместе с нами, кто знает, может быть в скором времени, именно о вас, как о знаменитом исполнителе балльных танцев, напишет наш журнал. Легкого вам паркета!

Ведет рубрику ОЛЕГ ЧЕРНОВ



*Танцуют
Татьяна ПАВЛОВА
и Леонид ПЛЕТНЕВ,
лауреаты
международных,
всероссийских,
всероссийских
конкурсов,
полуфиналисты
чемпионатов
Европы и мира,
финалисты
и полуфиналисты
открытых
чемпионатов
различных
стран Европы.*

Людмила и Станислав Поповы. Вы, конечно, хорошо знаете этот танцевальный дуэт.

Чемпионы СССР в программе европейских танцев,

неоднократные призеры и победители всесоюзных и международных конкурсов исполнителей бальных танцев, финалисты европейских и мировых кубков по 10 танцам.

Предлагаем вам интервью Олега Чернова с президентом Российского профессионального союза танцоров Станиславом Поповым.

СТАНИСЛАВ ПОПОВ: «ТАЛАНТОВ У НАС МНОГО...»

— Станислав Григорьевич, какие только слухи не распространяются среди исполнителей бальных танцев в России о вашем пребывании в Америке! То вы получили двойное гражданство, то, будучи президентом Российского профессионального союза танцоров, возглавили профессиональный союз танцоров Америки...

«Говорить о том, что я остался в Америке нельзя. Просто последние три года мы живем там. Людмила — более постоянно, дочка растет, она работает, а я часто приезжаю в Россию. Не могу сказать, что там мое основное место жительства, потому что я столько времени провожу здесь, и такое количество времени нахожусь в отъезде, в Европе, Азии, где-то на конкурсах, что уже в какой-то мере себя чувствую гражданином не одной какой-то страны, а гражданином мира. Это очень интересное ощущение. Но никогда, ни при каких обстоятельствах, мы не порвем связи с Россией, потому что когда я приезжаю сюда, я чувствую, что здесь прошла и проходит вся моя жизнь, и наиболее интересное, что случается в моей жизни, случается здесь.

Что касается Америки, то мы там преподавали в течение нескольких лет, потом получили предложение от одной студии в Сиэтле приехать к ним поработать более длительное время. Получили так называемые бизнес-визы, то есть рабочие визы, что это без работодателя сделать в Штатах невозможно: для этого нужно работать на кого-то, в данном случае на танцевальную студию. Была еще моя личная причина поездки в Америку, связанная с операцией, которую сделали мне в мае прошлого года, операция, без которой я стал бы инвалидом. Это очень дорогая операция, во время которой мне практически полностью заменили бедро. Сейчас я восстанавливаюсь, чувствую себя нормально, начал преподавать, и стал вполне счастливым человеком.

В Штатах я являюсь членом американского объединения «Терпсихора», которое объединяет профессиональных преподавателей бальных танцев, но участником этой организации может стать любой преподаватель. Для этого не нужно быть гражданином США или постоянно проживать в Америке».

— Как вы оцениваете уровень танцевальных пар Америки и России?

«Профессиональный уровень в Штатах, может быть, немножко повыше, хотя наши пары в Европейских танцах, мне кажется, на таком же уровне, что и американские, но в латино-американской программе наши пары пока проигрывают.

В Америке хорошо развито профессиональное танцевание, что совсем не скажешь о любительских парах, так как это связано со значительными расходами. И еще — любители в Америке не имеют права преподавать, в отличие от европейских стран, таких, как Германия, Россия, Италия, они не могут танцами зарабатывать себе на жизнь, и очень небольшое количество людей занимается танцами, слишком дорого, поэтому они стараются как можно быстрее перейти в профессионалы».

— В Америке работают и тренируются наши российские пары?

«Да. Из наиболее известных пар это Марина и Талят Тор-

синовы, которые были чемпионами России по латино-американским танцам, и уже дважды — чемпионами России по 10 танцам, но они очень преданы России, и останутся российскими гражданами.»

— Они уехали туда из-за вас, своего педагога?

«Не думаю, хотя может быть это было одной из причин, но, наверное, для них, как и для нас, в этом был какой-то эксперимент, определенный вызов, как говорят американцы, — «челлендж», то-есть интересно испытать себя в новых условиях, в новой стране.»

— Как там живется и работаете нашим парам?

«Многие считают, что наши пары едут туда благодаря каким-то очень выгодным контрактам и что у них там легкая жизнь. Могу сказать, что те условия, в которых жили Торсиновы в Нью-Йорке, оказались намного хуже, чем те, что они имели в Волгограде. Их волгоградская однокомнатная квартира была почти дворцом по сравнению с тем жильем, что они имели в Манхэттене.»

Но Торсиновы более-менее освоились там, изучили систему, по которой работают фред-астеровские студии, приобрели студию, то-есть стали директорами студии. Они вложили в студию какую-то часть своих денег, но небольшую. Это как бы приобретено в кредит, и они должны каждую неделю выплачивать определенную сумму от стоимости студии.»

— Что значит приобрести студию?

«Это танцевальный зал, в котором организован учебный процесс, — один из видов бизнеса в Америке. Став директором такой студии, вы покупаете бизнес. Вы не покупаете здание, в котором расположен танцевальный зал, потому что оно находится в аренде, но в этот зал ходят тренироваться студенты.»

— Танцевальный бизнес покупается вместе со студентами?

«Да, вместе со студентами, которые привыкли ходить в эту студию и к этим преподавателям. Бизнес основан на том, что студенты берут частные уроки у преподавателей и танцуют с этими преподавателями на конкурсах, которые специально организовываются для так называемых любителей и профессионалов. На этих конкурсах студенты выступают со своими педагогами, они готовят номера вместе с ними, обычные конкурсные вариации, так как есть конкурсы номеров, а есть обычные конкурсы, где они соревнуются друг с другом, преподаватель с преподавателем и преподаватель со студентами. Студенты оплачивают свои занятия и поездки педагогов на конкурсы. Вот это и является статьей дохода. И, чтобы получать хоть какую-то зарплату и платить преподавателям, они должны работать очень много и очень тяжело.»

— Получается, что танцевальный бизнес легче делать у нас, в России?

«Действительно, так. Когда три года назад мы решили ехать в Америку, то с трудом себе представляли, как будем дальше ездить за рубеж и принимать участие в конкурсах, потому что цены на билеты выросли неимоверно. И мы думали, что не сможем в России зарабатывать на танцах, поэтому, помимо других причин, о которых я уже сказал, была еще одна — если мы сможем там работать, то станем финансово независимыми. Сейчас же, приезжая в Россию, я вижу, что здесь можно зарабатывать гораздо больше, потому что обучение танцам сейчас стало дорогим: появились люди, которые в состоянии оплачивать свои занятия и занятия своих детей. Бальные танцы становятся все более элитарным видом спорта или искусства, а скорее всего наиболее гармоничным сочетанием спорта и искусства.»

Внимание! Конкурсы — 95

6 мая	European Formation Standard	Голландия
6—7 мая	«Россия-95»	Нижегородская ассоциация спортивных танцев Т. и Ю. Сиверс
13 мая	World Latin + World Open Latin	Копенгаген, Дания
13—14 мая	Первенство МАСТ (Московской ассоциации спортивных танцев) 12—13 лет, 10 танцев	Москва
13—14 мая	Первенство МАСТ, сеньоры, стандарт	
20—21 мая или 10—11 июня	Чемпионат РАСТ (Российской ассоциации спортивных танцев) 12—13 лет, 10 танцев	Астрахань, Кантилена
24—25 мая	Всероссийский фестиваль молодежного творчества	Москва Комитет молодежи
10 июня	Europe Cup 10 Dance	Szombathely
12—18 июня	Romania Open	Romania
17—18 июня	Открытый чемпионат России сеньоры, стандарт	Санкт-Петербург
24 июня	European Formation Latin	Бурже, Франция
25 июня	International Open Satin	Червия, Италия
26 июня — 2 июля	Открытый чемпионат Италии	Червия, Италия
2—9 июля	Открытый чемпионат Италии	Алассио, Италия

— Так может быть вы в скором времени приедете в Россию?

«Не знаю. Дело в том, что человек, живя там, привыкает к тому, что дороги ровные, что на улицах чистота, и дело совсем не в продуктах, а в том, что уровень цивилизации другой, другие отношения, люди чувствуют себя безопасно. Ведь, на мой взгляд, 80% тех, кто уезжает за рубеж, уезжают ради детей. Но я всегда счастлив, когда приезжаю в Россию. Вижу, что здесь всегда происходит нечто интересное, и с удовольствием принимаю в этом участие. В Америке я не имею возможности организовать то, что можно организовать в России, потому что конкурсы в Америке, я считаю, проводятся хуже, чем у нас в России. Какие-то профессиональные эстрадные шоу. Да, они это умеют делать, но что касается нашего жанра, той продуманности, той театрализации, той режиссуры, что свойственны конкурсам бальных танцев в России, там нет.

У них нет детского танцевания, поэтому они удивляются и умиляются, когда мы привозим туда наши детские пары. Ведь в течении многих лет танцевальный спорт и детское танцевание были там невозможны потому, что дорого, что все основано на индивидуальных занятиях взрослых людей, которые имеют деньги».

— Значит, танцоры нашей страны могут считать себя богатыми: у нас огромное количество детских танцевальных пар и много родителей, готовых оплачивать обучение своих детей?

«Да, конечно. И это очень хорошо. Такого количества талантов среди детских пар, которые выезжают на открытые чемпионаты Италии, Германии, Великобритании или выступают на конкурсах у нас в России, нет нигде, ни в одной стране. Уверен, через пять, десять лет, у нас произойдет настоящий взлет интереса к бальным танцам.

— Будем надеяться, что все так и случится. И Россия займет достойное место в мировом танцевальном сообществе.

ХОТИТЕ ПОЛУЧИТЬ ВИДЕОУЧЕБНИК — УЧАСТВУЙТЕ В КОНКУРСЕ

Леонид Плетнев и Татьяна Павлова, лауреаты международных всесоюзных, всероссийских конкурсов, полуфиналисты чемпионата Европы и мира, финалисты открытых чемпионатов Норвегии, Голландии, полуфиналисты открытых чемпионатов Германии, Франции, Италии, полуфиналисты конкурса восходящих звезд чемпионата объединенного королевства «Ок'эй».

Именно в этом году, проделав огромную подготовительную работу, Леонид и Татьяна реализовали уникальный проект, названный «Линия танца». Благодаря которому, увидели свет и стали доступными для всех впервые в истории танцевального движения учебные видеокассеты по спортивным бальным танцам. Видеообучение пользуется огромной популярностью во всем мире. Ныне появились наши отечественные кассеты.

«Приступая к работе над ними, мы поставили перед собой цель — одновременно решить несколько задач, — рассказывает Леонид Плетнев — создать своего рода, настольную видеокнигу основных фигур спортивного бального танца на русском языке, используя наш многолетний опыт и информацию из фундаментальных английских источников; заложить определенный порядок в русскую интерпретацию английской терминологии названия фигур; рассказать о правилах по костюму и макияжу для начинающих танцоров, которые действуют в развитых танцевальных странах и незнание которых доставило массу неприятностей нашим детским парам и их педагогам на зарубежных конкурсах; представить замечательную коллекцию тренировочной одежды для танцоров и педагогов, ориентируя таким образом эстетику не только конкурсного, но и тренировочного процесса наших танцо-

ров; предоставить специалистам спортивного бального танца, которые решили стать профессионалами, а значит сдать экзамены для вступления в ряды профессиональных преподавателей, хорошо систематизированную, качественную, обратную информацию, необходимую им для подготовки к экзаменам: по этим кассетам они могут подготовиться к сдаче первых двух степеней в Российском профессиональном союзе танцоров или в какой-либо другой организации, которые принимают экзамены по книгам, которые мы использовали при создании кассет.

К сказанному добавим, что мы сами — танцоры и хотим работать на благо нашего общего дела».

Леонид Плетнев и Татьяна Павлова решили выделить две кассеты — одна по стандарту, другая по латино-американским танцам для читателей журнала «Балет», которые выразят желание принять участие в предлагаемом редакцией конкурсе. Победителей — авторов наиболее интересных и содержательных ответов на публикуемые ниже вопросы, ждут эти награды.

ВНИМАНИЕ — КОНКУРС!

Предлагаем вам ответить на три наших вопроса. Победителю, при предъявлении этого номера журнала, вручается приз — учебная кассета «Линия танца».

1. В какой стране и когда впервые прошел конкурс бальных танцев?

2. В каком году состоялся первый конкурс бальных танцев в СССР, кто был его победителем?

3. Когда прошел первый конкурс бальных танцев в Москве. Назовите имена победителей?

Ваши ответы присылайте по адресу:
**103050, Москва, К-50,
ул. Тверская, 22-б,
Редакция журнала «Балет».**

К участию в конкурсе допускаются ответы, присланные в редакцию **не позднее 1 декабря 1995 года.**

БАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ... ПРИМЕТА ВРЕМЕНИ?

ИВАН СБИТНЕВ

РОК-Н-РОЛЛ ВЕРНУЛСЯ! РОК-Н-РОЛЛ СНОВА С НАМИ! РОК-Н-РОЛЛ ЖИВ!

Такие афиши запестрели, как и в Москве, так и по всей стране в конце 80-х — начале 90-х годов, приглашая посетить не только концертные залы, молодежные кафе и клубы, но и стадионы. Специалисты-музыковеды, диск-жокеи, конферансье называли это второй волной рока и многие из нас с удовольствием слушали по радио и смотрели по телевизору группы «Браво», «Мистер-Твистер», «Старая гвардия» и другие. А в спортивных залах школ, техникумов, институтов открывались танцевальные школы и клубы рок-н-ролла, куда потоком устремились юноши и девушки, истосковавшиеся по экзотическим видам танцев. Но, к сожалению, не всем удавалось освоить этот с виду простой танец, так как рок-н-ролл сочетает в себе элементы хореографии, гимнастики, акробатики. Оставались только сильные волей и духом, полные любви к рок-н-роллу, которые становились из года в год настоящими профессионалами. Соответственно, профессиональными становились и клубы, где занимались танцоры. Вскоре, эти клубы объединились в федерацию акробатического рок-н-ролла, и рок-н-ролл стал самым молодым видом спорта в нашей стране. Вот об этом новом для нас виде спорта и пойдет речь.

Сейчас только в одной Москве свыше десяти клубов и секций акробатического рок-н-ролла, в которых занимаются не только взрослые, но и дети. Кстати, следует сказать, что за последние три года рок-н-ролл резко «помолодел». Если раньше дети составляли около 25—30% занимающихся рок-н-рол-

лом, то сейчас эта цифра поднялась до 80%. Регулярно «молодость рок-н-ролла» имеет возможность соревноваться друг с другом на больших и малых турнирах, которые проходят в разных городах России под эгидой «Ассоциации акробатического рок-н-ролла и буги-вуги», о которой мы поговорим позже.

Возраст участников турниров ограничивается тремя возрастными группами. Самые маленькие танцоры до 11 лет, составляют III группу юниоров. Ребята постарше, с 11 до 14 лет, объединены во II группу, и самая старшая — I группа. Здесь уже разрешено исполнять акробатические трюки, а возраст участников с 14 до 17 лет. Все группы юниоров танцуют программу до 1,5 минут.

Наряду с турнирами для детей, проводятся соревнования и для взрослых. Только здесь идет разделение не по группам, а по классам, в зависимости от сложности исполняемых акробатических элементов.

Самым «массовым» считается класс «С». Бывали турниры, собиравшие до сорока пар по этому классу. В своей двухминутной программе танцоры исполняют довольно простые акробатические трюковые комбинации, кажущиеся, на первый взгляд, довольно сложными и впечатляющие до того момента, когда на площадке появятся исполнители класса «В».

Сначала они исполняют минутную программу «техника ног», а строгие судьи следят за синхронностью движений, качеством исполнения танцевальной программы, ее эмоциональностью, а затем, после небольшого перерыва, эти же

танцоры исполняют программу «акробатика», где преобладают трюки затмевающие по своей смелости и молниеносности трюки класса «С».

Танцоры класса «А» — элита акробатического рок-н-ролла. Танцоры этого класса так же, как и танцоры класса «В», исполняют две программы «техника ног» и «акробатика». Но если «техника ног» у спортсменов «В»- и «А»-классов не отличаются, то акробатические программы отличаются очень существенно, так как в «А»-классе партнерша делает с фуса «фигуры высшего пилотажа», то есть исполняет до шести полетных трюков с полной потерей контакта с партнером. Поэтому все девушки, выступающие по «А»-классу имеют, как минимум, звание кандидата в мастера спорта по акробатике.

Турниры по акробатическому рок-н-роллу собирают довольно много зрителей, и бывали случаи, когда на следующих турнирах участвует кто-то из зрителей, покоренных этим видом спорта.

Клубы и секции рок-н-ролла городов России вошли в Ассоциацию акробатического рок-н-ролла и буги-вуги, /ААРРБВ/, которая образовалась в 1994 году и объединила не только любителей рок-н-ролла, но и другого, не менее заводного танца — буги-вуги. Президентом ААРРБВ был избран директор московского детского рок-н-ролла стиль-клуба «Тутти-Фрутти» Иван Сбитнев, а вице-президентом руководителем клуба «Танцкласс» Дмитрий Тарасов, неоднократный победитель чемпионатов Москвы и России в классе «В». Примечательно, что практически весь президиум ААРРБВ, несмотря на свой зрелый возраст, продолжает танцевать и даже участвовать в соревнованиях.

На прошедших в декабре 1994 года в Большом концертном зале в Олимпийской деревне первых в истории современного танца соревнованиях по буги-вуги вице-президент ААРРБВ Дмитрий Тарасов занял второе место.

В настоящее время президиум Ассоциации готовит еще несколько соревнований, в которых примут участие не только исполнители акробатического рок-н-ролла, но и буги-вуги, что, безусловно, повысит зрелищность таких мероприятий, так как на одной площадке будут танцевать педагоги (случилось так, что многие тренеры и преподаватели акробатического рок-н-ролла встали в пару со своими бывшими партнерами и теперь лихо отплясывают буги-вуги) и их ученики: взрослые и дети танцующими по прежнему старый добрый рок-н-ролл.

РОССИЙСКО-БРИТАНСКОЕ

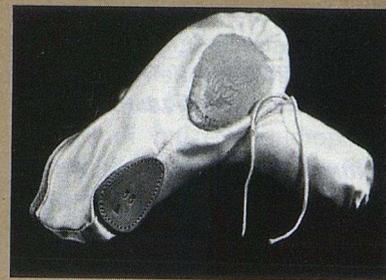
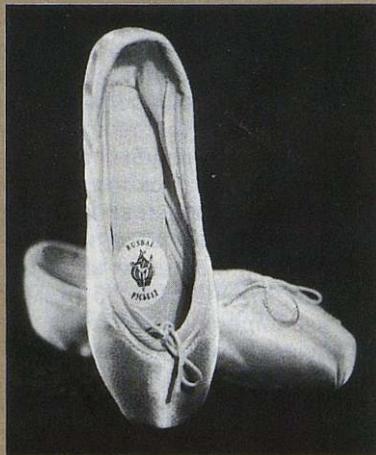
RUSBAL



РУСЬБАЛ

СОВМЕСТНОЕ ПРЕДПРИЯТИЕ «РУСЬБАЛ»

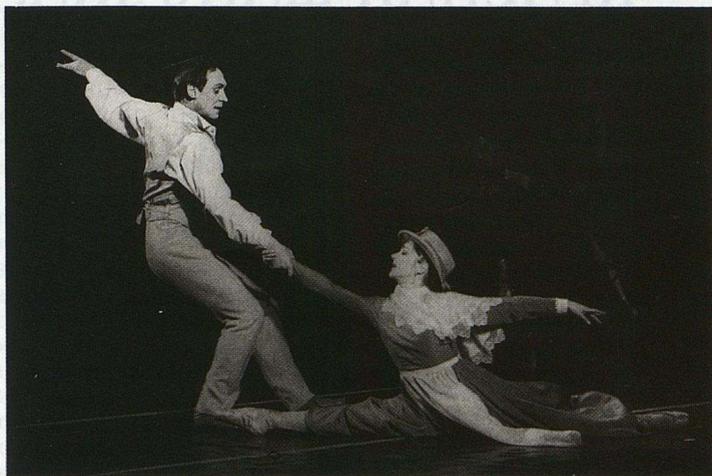
Фирма «Русьбал» производит БАЛЕТНУЮ ОБУВЬ всех видов, качество которой соответствует мировым образцам классической балетной обуви. Большой спектр полнот, колодок для детей и взрослых. Фирма поставляет балетную обувь в Англию, страны Европы, Америки, Азии, СНГ и др.



РОССИЯ:
г. Долгопрудный,
Лихачевское шоссе,
дом 10, корпус 2
Тел./факс: (095) 408 04 27
Тел.: (095) 408 74 87

СВЕТЛАНА НАБОРЩИКОВА

«ТЕМНЫЕ АЛЛЕИ»: ВОЗВЫШЕННАЯ ЛЮБОВЬ, ГДЕ ТЫ?



Сцена из балета «Темные аллеи». В роли Поэта — В. КИРИЦА.

Фото В. Луповского

В «Русском камерном балете «Москва» состоялась премьера. Хореограф-постановщик Эдвальд Смирнов, вдохновившись прозаическим циклом Ивана Бунина «Темные аллеи», создал спектакль под тем же названием.

Воспитанник Петербургской балетной школы продолжил традицию отечественного балета, который в поисках сюжетов и драматургических новшеств неизменно обращался к шедеврам литературы. Сочинения Пушкина и Лермонтова, Тургенева и Толстого, Чехова и Булгакова (список можно множить и множить) наша балетная сцена сделала своим достоянием.

Не суть важно, что некоторые спектакли остались в репертуаре, а другие оказались забыты. Видимо, напрасны и споры критиков о том, сохранена или утрачена верность Пушкину (Лермонтову, Чехову...) в том или ином балете. В конце концов, эстетики балета и литературы настолько различны, что соблюсти верность литературному оригиналу невозможно, даже если авторы интерпретации очень того желают.

Пожалуй, существенно лишь то, что вершины мировой литературы по-прежнему притягательны для создателей

балетов. И если хореограф и его соавторы обладают культурой чувств, тонкостью восприятия и всем тем, что называется неповторимым почерком мастера, есть шанс увидеть спектакль, ярко и точно воссоздающий таинственную субстанцию, именуемую аурой литературного произведения. Именно она, существуя в воображении читателя эфемерной дымкой сновидения, может воплотиться в союзе музыки и хореографии — искусств, не обладающих осязаемой и понятной четкостью слова.

Удивительно, но творчество нобелевского триумфатора Ивана Бунина почти не было представлено на балетной сцене. Возможно, бунинская проза лишена захватывающих интриг и детективных поворотов — того, что может дать интерпретатору яркий, увлекательный сюжет. И все же, по сути дела, она предназначена для музыки и танца, ибо главная ее интрига — страсть — самая что ни на есть балетная тема.

Поэт, герой балета Эдвальда Смирнова, «стремится к возвышенной любви и счастью, но попадает в ловушку страсти и смерти» (из программы к спектаклю). Воплощая тщетность порывов, хореограф делает «фантазию по мотивам». Но и не следуя какой-либо определенной новелле, спектакль воссоздает вполне определенный дух времени.

Эпоху обозначают костюмы художника Ирины Кустовой (особенно очаровательны дети, словно сошедшие со страниц «Нивы»), музыка Сергея Рахманинова и песенки «белого Пьеро» — Александра Вертинского, уже давно ставшие символом предгрозовой поры. Да и один из персонажей — бог Дионис напоминает, сколь популярной была дионисийская тема в эстетике Серебряного века.

При этом в спектакле, имеющем вполне «реальное» время действия, присутствует всего один «реальный» герой — Поэт (Василий Кирица). Все остальные лица созданы его воображением. Подобная материализация подсознания — излюбленный прием современной хореодрамы. Благодаря ему внутренний мир героя, его сокровенное становится объемными и осязаемыми.

Овеществление подсознания обретает особую силу, если действие балансирует на грани настоящего и вымышленного, сталкивая эти миры, но не смешивая их. Достаточно вспомнить, как тонко чувствует антитезу подлинного-мнимого Джон Ноймайер, когда в финале «Пер Гюнта» среди сонма безликих двойников Сольвейг находит своего единственного Пера.

В спектакле Эдвальда Смирнова сон и явь сливаются настолько, что неискушенный зритель недоумевает: а что же, собственно, происходит? Впрочем, если разобраться, все оказывается не таким уж сложным.

«Alter ego» героя представляют Двойник, похожий на него внешне (Геннадий Будько), Юноша в хитоне — уже упоминавшийся бог Дионис (Бахтияр Салиев), а также пара клоунов. Все эти персонажи символизируют различные грани душевного бытия героя. Отношения с ними сложны, но особые хлопоты доставляют Поэту клоуны.

Напористая великанша Магдалина (Анатолий Богачев) и ее маленький партнер (Алишер Хасанов) всякий раз

умудряются осмеять чувство, которое герою кажется подлинным и взаимным. Нет никакой любви, словно говорят они, это все выдуманное, а в жизни — только пародия на нее.

По ходу действия эта пара сама же и опровергает свой скороспелый вывод. Используя венский стул как театральные подмостки, клоун и Магдалина исполняют трогательную пантомиму, где под песенку Вертинского «Похороны Магдалины» выясняется, что была-таки любовь и трудно клоуну без Магдалины.

Возлюбленная Поэта предстает в шести ипостасях; Незнакомка (Анна Смольянинова), Гимназистка (Маргарита Волкова), Парижанка (Мария Кудякова), Маска (Ирина Данелия), Девушка (Надежда Драгунова) и Натали (Татьяна Голуб). Меж собой эти лики Возлюбленной отличаются лишь костюмами, судьба у них общая.

Логика действия требует, чтобы взаимоотношения героя и Возлюбленной были представлены в дуэте. Но шесть лирических дуэтов невозможны в одном камерном спектакле, и хореограф находит другое решение. Под бурные пассажи Третьей прелюдии Рахманинова начинается напряженное объяснение. В финале Она, подарив Поэту прощальный поцелуй, падает бездыханной.

Впечатление от вступления лирической линии оказывается сильным: впервые спектакль возвышается до патетических нот. До того действие сопровождалось одинокой флейтой, либо шло без музыкального сопровождения — под шум ног, дыхание, стук стульев.

Лирика Рахманинова знаменует свершение: Поэт встретил любовь, но что она сулит? Конец всему? Нет, вновь та же музыка, та же круговерть дуэта и тот же финал, но уже с другой возлюбленной. Третья попытка, не успев начаться, обрывается на полуслове: зачем продолжать, если исход предрешен?

Во второй части спектакля дамы берут реванш. Герой, стремившийся к возвышенной любви и счастью, попадает в иные сферы. Бог Дионис, повелевающий плотскими радостями, увлекает Поэта в царство Вакханок, в которых тот узнает своих бывших возлюбленных.

Преображение Незнакомки, Гимназистки, Парижанки в неистовых жриц любви происходит на глазах у зрителя. Технология его проста: достаточно скинуть платье и предстать в телесном трико, как все психологические драмы обратятся в разгул низменных страстей.

Поэт, Двойник, Дионис, вакханки-возлюбленные и клоуны охвачены чувственным порывом, но при этом каждый остается самим собой: Поэт и его Двойник страдают, Магдалина и клоун злорадствуют, вакханки буйствуют, Дионис, как и подобает богу, руководит всем действием. Оно, тем временем, продолжает раскрываться, вовлекая в языческое игрище все новые и новые персонажи. Материализация подсознания героя приобретает тотальный характер. Мир детства в красках и лицах оживает перед его слабеющим взором: Мать, Отец, Сестра, Губернантка...

Внезапно все обрывается как в старой киноленте. Наваждение исчезает, и измученный герой в одиночестве внимает началу Второго фортепианного концерта Рахманинова. Из глубины сцены медленно и величаво шествует фигура в ниспадающих одеждах Богоматери. Повергнутый ниц Поэт в благоговении припадает к краю ее одеяния. И вдруг, о ужас! Падают волны материи и перед изумленным героем все тот же давний знакомец — бог Дионис.

В финале спектакля Мальчик и Девочка внимательно смотрят друг на друга. Перед ними — Дионис, над ними — чистый звук флейты Пана — древний голос крови. Замкнулся круг темных аллей. Возвышенная любовь, где ты?

АРКАДИЙ
СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ

РАЗГУЛЯВШАЯСЯ КРАСНАЯ ШАПОЧКА, ИЛИ ДУТАЯ ИСТОРИЯ

Неординарный спектакль был показан в Эрмитажном театре весной (7 и 9 марта) 1995 года (Санкт-Петербург). Авторы назвали его вполне в духе современной рекламы, без лишней скромности объявив «Подлинной историей Красной шапочки». Героиня, осчастливленная вниманием самого Мариуса Петипа в дивертисменте «Спящей красавицы», современным постановщиком Андреем Кузнецовым удостоена, как объявлено в программке, развернутого действия в трех актах. Идея, правда, принадлежала не ему, а Ольге Хрусталевой. В чем же эта идея заключается?

Камерный, торжественный, по-особому уютный зал Эрмитажного театра забит до отказа — благо места не нумерованы и одно от другого не отделено, так что, потеснившись, можно усадить публики заметно больше. Огромная, несоразмерная с залом люстра — результат многих переделок и замен — гаснет. Луч выхватывает из темноты сухонькую фигурку мужеподобной старухи: та по-деловому шествует через зал в луче прожектора, поднимаясь на сцену. Это бабушка (Игорь Хохлов), звездный час которой, как вы помните, в конце истории. Но здесь она открывает действие, как бы осеняет его своим присутствием — ну, чем не фея Сирени? А далее мы погружаемся в сумятицу неразберих. Счастливого отца с вспухшим животом суетится, заполняя своей мельтешней застывшее в недоумении действие. Так же бесцельно суется две дочери — сходство их объявлено костюмами. И оно действительно велико, несмотря на подчеркнутое несоответствие роста: одна чрезмерно высока и худа (Виктория Гальдикас), другая — коротка, но женственна округла (Виктория Голубева). Пластически — неужели впрямь задумано постановщиком? — обе безлики. И так скудно танцевальными движениями наделены, что в пору — по крайней мере, вначале — роли поручить драматическим артистам.

В это бездействие вихрем вторгается новый персонаж — судя по программке, их младшая сестра (Маргарита Куллик). По-мальчишески озорна и быстронога, она воспринимается обещанием действие взбодрить, вырвать из летаргического уныния. Пре-

огромный бант, укрепленный на талии сзади, вызывающе топорщится не то гипертрофированными крыльями сказочной феи, не то чуть ли не лопастями вентилятора, излюбленного средства передвижения Карлсона. Девчужку-сорванца удостаивают красного, теперь на голове, банта. Посвящение в Красные шапочки состоялось. Откуда ни возьмись — еще один персонаж: юноша в маске и в черном элегантно-модном костюме (Владимир Ким). Он подчеркнута крупно, по-театральному преувеличенно крадется — словно цель его не столько инкогнито сохранить, сколько привлечь внимание к своему желанию в глаза не бросаться. Все та же всеведущая программка объявляет нового персонажа Маркизом. Ему-то и уготована судьба Волка. Как вы понимаете, неизбежная встреча с Волком состоится где-то ближе к концу спектакля. А пока Красная шапочка натывается на то, что выдается нам за Маркиза. О важности момента можно лишь догадываться: авторы вразумительно обозначить ситуацию не смогли. Герой в маске развлекает героиню, облепленную бантами, детским фокусом с большим пальцем: он то «улетучивается», то снова прорастает на положенном ему месте. Фокус тем не менее желания потанцевать вместе, столь важного в системе условностей классического танца, у героев не пробуждает. Вероятно, именно невозможность найти сразу же общий танцевальный язык производит столь сильное впечатление на Маркиза, что он в последующих сценах появляется в ином облике — по-видимому, Волка. Но о причинах метаморфозы можно лишь строить догадки — авторы любопытством зрителей пренебрегли.

Обступающий сцену лес таит «неожиданности», вполне ожидаемые по правилам игры в «классический балет». Оттуда вырываются Фавн (Виктор Пивоваров) и Дриады (Галина Козлова, Ольга Зебриня), оборудуемые желанием скорее потанцевать и вместе, и порознь. И они, действительно, долго и сосредоточенно танцуют, осиливая с начала до конца развернутую структурную форму па де трау. Жанровое начало представлено двумя тоже замаскированными личностями, как и Маркиз-Волк, крадущимися крупно и театрально. Они почти ползут по земле, прикрытые гигантскими грибообразными шляпами. Вы и примете их поначалу обязательно за грибы, — но свернитесь с программкой, поймете ошибку: а ... охотники! Длинные предметы в их руках тогда, возможно, ружья. Но ружья раскрываются, превращаясь в зонтики: эта метаморфоза уже окончательна, к другим не ведет. Действие «упирается» изо всех сил, не хочет идти к финалу. И все-таки сдается в конце концов, исчерпав все длинноты и отговорки. Вот и бабушка разместилась на подобию кровати с балдахином, и полномочный представитель Волка готов заняться ее особой. Но — такова уж особенность этого спектакля! — узловые моменты действия либо опускаются, либо невнятно «пробалтываются» авторами. И когда появляется Красная шапочка, все ее опасное общение с мнимой бабушкой сводится к пространственным перемещениям кровати — та только что не может птицей взмыться в воздух, а во всем остальном ретива и быстра, сноровиста и пуглива. Но вот метания кровати пришли к концу, и охотники появились, и бабушка вернулась во всем своем неразжеванном великолепии. Да и настойчиво нагнетаемый иммунитет к танцу окончательно исчерпал себя. И все те, кто так долго

воздерживался от хореографических фиоритур, пообещали свои усилия сложить, чтобы танцем наслаждаться.

Заключительный акт посвящен как раз этой милой условности под занавес отвести в танце душу. Танцевать будут все, включая Бабушку с недостаточно скрываемым мужским прошлым. Ее сольным танцем будет чардаш. А платочек в руках напомнит о знаменитой балеринской вариации из «Конька-Горбунка» — о «Русской». Ну, а Волком костюмированный Маркиз? Как в «Аленьком цветочке», он примет первоначальное обличье. Чтобы утвердиться в заключительном па де де с дамой сердца — ею, конечно же, будет героиня. Красная шапочка и Маркиз выступят теперь в главном качестве — балетных премьеров.

Спектакль и задуман как пародия на условности развернутого традиционного классического балета — в этом, очевидно, и заключалась идея О. Хрусталевой. Но вот беда: пародия танцевальная — жанр трудный, требующий свободного владения формами пародируемого танца. Однако смешное авторы понимают как чисто внешнее комикование — чрезмерности и кривлянья. А за танец постановщик нередко выдает то, что танцем вовсе не является. Разве можно считать театральным танцем случайный набор невыразительных движений, ни на какую не то, чтобы образность, — на характеричность не претендующий? Вот почему спектакль, в котором танцевальные движения вроде бы присутствуют, меня все время подмывает назвать мимодрамой. Если действие там и есть, то прежде всего — пантомимное. И — не удержаться от игры со словом — спектакль хочется назвать — мимодрама. Авторы нередко заманиваются на что-то, что могло бы стать занимательным и действие бы оживило — и каждый раз промахиваются, бьют ... мимо.

И только один из авторов спектакля попадает в цель. Это художник Ю. Хариков, он же вместе с постановщиком А. Кузнецовым автор либретто. Все оформление решено им в буфонном ключе — оно ... надувное. И пусть какие-то схожие идеи уже мелькали в истории балетного театра — надувная Снежная баба у Лопухова в «Весенней сказке», надувные декорации у М. Бежара. Здесь художник все — и декорации, и костюмы — выполнил в единой, «надувной», манере. Применение надувных деталей в костюмах забавно, хотя все же уродует фигуру. Зато надувные деревья с разноцветной листвой, обозначенной гирляндами треугольных флажков, просто очаровательны. И постель — существенный участник сюжета — тоже надувная, а оттого столь легка и мобильна. Музыка собрана из произведений разных композиторов: здесь и К. М. фон Вебер, и А. Дворжак, и Ф. Крейслер, и Ф. Легар и многие другие. Монтаж смел, но на многое не претендует. Выбранная музыка скромным задачам сопровождения вполне отвечает.

Очень украшают спектакль приглашенные солисты Мариинского театра М. Куллик и В. Ким. Их высокий профессионализм, озорной задор некоторые ситуации оживляют. И все-таки им тоже недостает простора и воздуха в танце: вот-вот, кажется, танец готов завязаться, но нет, его виртуозным и выразительным формам так и не дано родиться. А жаль — спектакль воспринимается интересной заявкой, которая может быть реализована впереди.

Театр современного танца под названием «Балет Евгения Панфилова» остается наряду со знаменитым хореографическим училищем одной из главных достопримечательностей культурной жизни Перми. Он громко знаменит далеко за ее пределами не только благодаря уникальной модификации стиля модерн, проповедуемой хореографом, но и за счет разнообразия оригинального репертуара, в каждом названии которого — скрытый вызов.

«Пять экспромтов на фоне стола» (музыка Группы «НХА», Сен-Санса, Витали, Франка), «Болеро» М. Равеля, «Жизнь длиною в лето» (музыка группы «Энигма»), «Остров мертвых-I» и «Остров мертвых-II» С. Рахманинова, «Вальсы для помутненных рассудком» Э. Вайльдтейфеля, «Восемь русских песен», «Золушка. Часть вторая и последняя» В. Беллини, «Клетка для попугаев» Бизе-Щедрина, «Дуэты цвета туманов» (музыка «Queen»), «Мистраль» (на музыку «Кармины Бурана» К. Орфа), «Легенда о летающей жабе», «Триптих» П. Чайковского: неромантические грезы, романтические и сюрреалистические грезы», шоу — программа «Разгуляй», «Видение розы. Посвящение Мастеру». Это лишь часть созданий необычайно плодотворного балетмейстерского дара Евгения Панфилова. За экстравагантными названиями хореографических миниатюр и полнометражных спектаклей кроется душа бунтаря, энтузиаста, игрока. Главная ставка в его игре — самобытный танец, структура которого неуловима и резка, всеобъемлюща и символична.

Основные составляющие стиля хореографии Евгения Панфилова и образа жизни его театра — это твердая режиссерская рука, парадоксальность мышления, конфликтность существования, обнаженность эмоций и полномостный приоритет тела танцовщика — желанного, сексуального, эстетичного. А рядом — вызывающая, гротескная самопародия — труппа «Балет толстых». Любители составляющие эту достойную американского шоу-бизнеса компанию, пришли буквально с улицы и стали «звездами». Их

программы «Танцы провинции Зюкайка» (на музыку индийских кинофильмов), пародийное шоу «Разгуляй» и совместная работа «Балета толстых и худых», «Пермские путешественники в Китае бразильской ночью» — самые кассовые, аншлаговые спектакли в Перми.

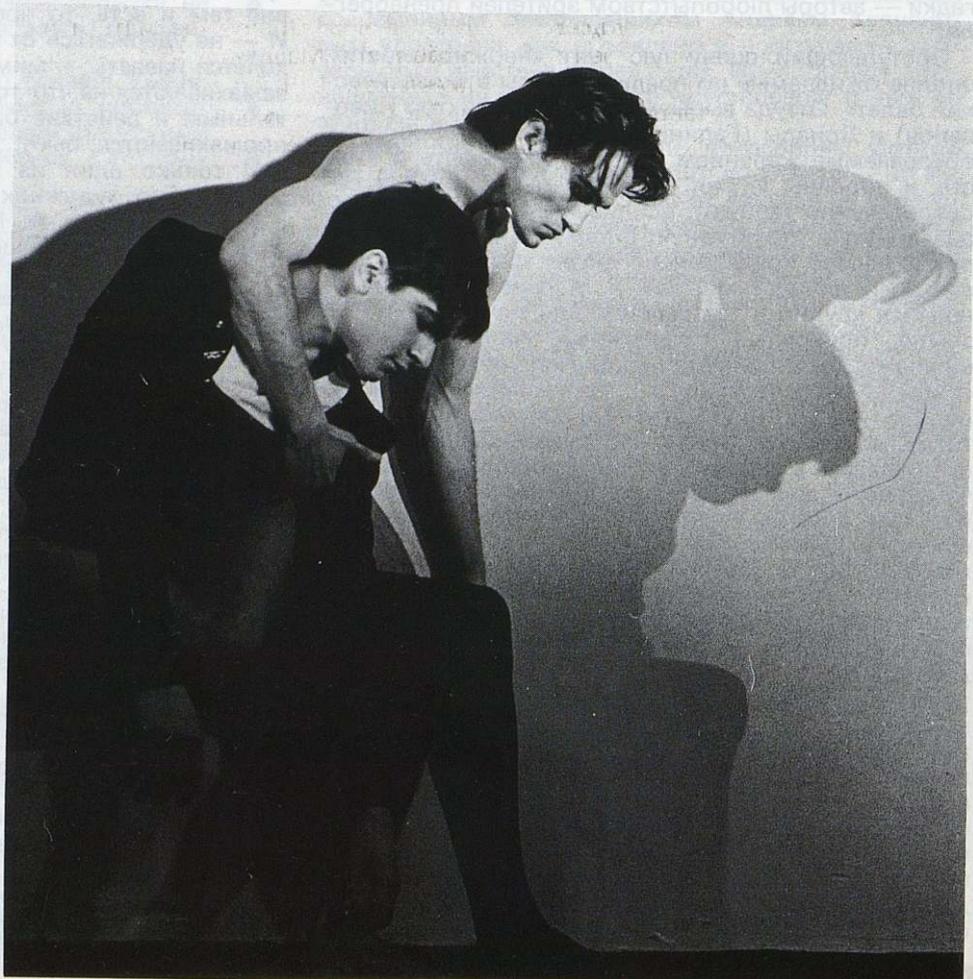
Таков Евгений Панфилов — педагог, изобретатель, танцовщик и режиссер, вдохновитель современных поисков и, наконец, просто «двигатель прогресса». Он интересуется многих режиссеров, балетных артистов, художников. Алексей Учитель пригласил его хореографом и исполнителем в фильм «Красная Жизель», посвященный Ольге Спесивцевой. С ним хотят работать Фарух Рuzиматов и Нина Ананиашвили

— «звезды» Мариинского и Большого театров. Он — желанный гость фестивалей современного танца в Америке и России, организатор проектов в Германии. С недавних пор Евгений Панфилов возглавляет еще одну труппу «Театр Людмилы Сахаровой и Евгения Панфилова» — новый театральный организм.

Организованный в конце 1994 года в Перми, он напоминает античного кентавра, перенесенного в современность. То, что его лидеры — художественный руководитель прославленного Пермского хореографического училища Людмила Сахарова и один из первых подвижников и энтузиастов танца модерн в России Евгений Панфилов — люди абсолютно разных эстетических

НАТАЛИЯ КОЛЕСОВА

ЧЕЛОВЕК





Сцены
из спектакля
«Метаморфозы».

Фото А. Зернина

ТАНЦУЮЩИЙ

позиций и ориентиров — очевидно. Но исповедуют они единую религию — восхищения и преклонения перед «человеком танцующим». И не так уж принципиально для нового театрального организма, что именно танцует артист — фрагмент из адановской «Жизели» или современную новеллу «Лолита», премьеру которой театр Панфилова показал в Америке на фестивале АДФ (American Dance Festival). Даже символом этой труппы выбрано дуэльное скрещение ножки балерины в балетной туфельке с экспрессивным босоножием танцовщика модерн.

Соединение классики и современного танца, предпринятое постановщиком в премьерном спектакле «Метаморфозы», естественно и формально одновременно. Во всех классических эпизодах заняты воспитанники старших классов Пермского хореографического училища. И там, где качество исполнения высоко, органичность синтеза поддерживает логику связи эпизодов, образующих коллаж нового спектакля. Эта своеобразная соната призраков вовлекает в нескончаемый танец трех толстяков из «Балета толстых», Сванильду и Франца из «Коппелии» Делиба, «декаденскую»

даму в боа, Лолиту, ее мать и их любовника, Машу и Принца из «Щелкунчика» П. Чайковского, Жизель и Альберта, Клеопатру и Цезаря, виллис в белых тюниках, предводительствуемых повелительницей Миртой, и роковых мистических существ из потустороннего мира. Смещение в спектакле «века нынешнего и века минувшего» выражает рефлексию современного сознания, отягощенного опытом памяти и разочарований. Среди молодых учеников Людмилы Сахаровой выгодно выделялись Дарья Соснина (Сванильда и Греза Любви) и Матда Кумико, стажировавшаяся в Пермском хореографическом училище и исполнившая партию Жизели. Но тем не менее неоднозначное впечатление от спектакля связано в большой степени с неравноценным исполнением молодых танцовщиков.

Бесцельно сравнивать неофитов с профессионалами, но именно танцовщица Панфилова, глубокие и разнообразно образные актеры, создают мир спектакля «Метаморфозы». С появления первой из них — Натальи Масленниковой в облике Дамы в боа под музыку полонеза Огиньского — он фактически начинается. И странный изломанный нерв спек-

такля подхватывается другими персонажами: порочной и властной девочкой Лолитой, в роли которой Арина Панфилова, дочь постановщика, глубоко проникает в женскую суть, несмотря на свой более чем юный возраст, дуэтом матери Лолиты (Наталья Данилова) и их «общего» мужчины — Сергея Райкина, Клеопатрой Натальи Чернобай, хоть и обитающей в мире теней, но неизменно чувственной и властной.

Музыкальный коллаж из классических балетных шлягеров — Чайковского, Адана, Делиба и современных групп «Dead can dance» и «Daddy has hanged» — сопровождает действие. Сначала оно разворачивается в реальном мире, где царит девушка-мечта и девочка по имени Смерть, она же Лолита. Центральный эпизод первой части — танец Лолиты и ее партнера — представляет собой квинтэссенцию отчаяния и тоски, охватывающих современного художника. Они чувствуются и в неспешной поступи процессии персонажей из потустороннего мира. И в финале спектакля, где в медленном движении кружатся в пустоте и мраке герои балетов, литературы, истории, тени и символы.

Многозначные и разноликие «Метаморфозы» Евгения Панфилова подчинены единой идее бессмертия жизни человеческого духа. Его воплощения и перевоплощения занимают постановщика тем сильнее, чем дальше он углубляется в смысл понятий красоты, смерти, любви, ненависти и творчества.

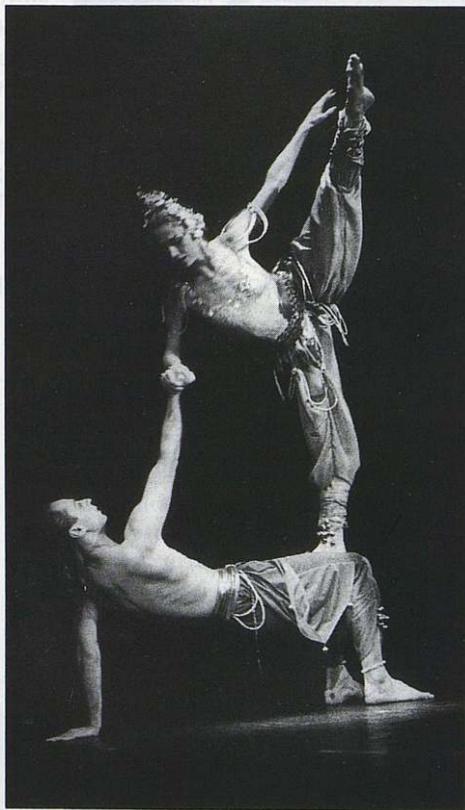
Неуспокоенность художника тем не менее настолько сильна, что находясь в постоянном движении и поиске новых форм самовыражения, он обдумывает очередную премьеру. Первый эскиз ее был представлен публике на фестивале «Новое движение» в Волгограде. И название Евгений Панфилов, как обычно, выбрал поэтичное и объемное — «Колыбельная для мужчин».

ЛЕОНИД ЛЕБЕДЕВ,
художественный руководитель театра «Лебедев модерн балет»:

«Только культура делает человека человеком»

У нас, балетмейстеров, бывают разные трудности: у одних творческие, у других — организационные: не знают, что делать со своей труппой, у третьих еще какие-то... У нас в этом плане все хорошо, так как труппа постоянно в работе: мы много готовим новых постановок. Поэтому, в том, что касается творчества — у нас проблем никаких нет. А вот если говорить о проблемах материально-экономических, то сегодня эти проблемы для нас неразрешимы. В чем они заключаются?

Для того, чтобы работать, нужно каждый день есть, потому что труд артиста балета очень тяжелый, сложный и нужно поддерживать силы, а для этого нужны деньги. Нам также надо и где-то заниматься и ставить, а на аренду помещения тоже требуются деньги. К тому же, у нас в труппе много иногородних (и я в том числе), значит, необходимы деньги и на то, чтобы снимать квартиры. Для всего этого требуется весьма приличная сумма, так как цены растут каждый день и, думаю, их рост не остановится еще очень долго. Таким образом, трудности наши, как вы видите, только экономические. Чем это обосновано? Во-первых, тем, что мы люди, с одной стороны, совершенно не профессиональные в области экономики, у нас нет человека, который конкретно занимался бы нашим экономическим бизнесом. И все, что мы делаем, в этом плане — глухая самодеятельность и, естественно, одного энтузиазма здесь мало — необходим профессионализм. Мы такого человека ищем, потому что настоящий профессионал-экономист может очень многое. И его присутствие в труппе — по сути, залог успеха всей ее деятельности. Профессионал-экономист — человек, который знает, как работать с деньгами, как их находить, как делать из денег деньги. И я думаю, что нам мешает не столько отсутствие денег. Нам мешает отсутствие такой структуры в нашем коллективе. Я думаю, что, если, такой человек у нас появится, то «вытащить» коллектив, состоящий из 15—20 человек, — задача не такая уж сложная, но это при условии, если этим займется настоящий профессионал.



Ольга КЛЯПОВСКАЯ
и Юрий РОМАШКО
в композиции «Иллюзии».

Фото В. Луповского

У нас таких людей сейчас нет и те шаги, подчас отчаянные, которые мы предпринимаем, идем на всякие трудности, на всякие крайности вплоть до продажи квартир и колоссальных личных займов — это все дело временное: ведь занимать деньги вечно невозможно, так как долги, в конце концов, придется отдавать.

Мне помогают, в основном люди из Санкт-Петербурга, мои знакомые, которые приходят на помощь в самые крайние минуты, как, например, сейчас, минуты, которые растянулись на три месяца. Но с каждым разом добывать средства становится все труднее и труд-

нее, потому что это такие частные заработки, частные выходы. Конкретных связей с солидными банками, с людьми, которые с большими деньгами, у нас, к сожалению, нет. Мы бегали и продолжаем бегать по этому замкнутому кругу...

Создается впечатление, что те, кто имеет сегодня деньги, к сожалению, страшится вкладывать их в искусство, в культуру, хотя за один вечер в ресторанах или в казино прокручивают огромные суммы, гораздо большие, чем те, которые необходимы для выживания, например, нашей труппы. Это происходит, во-первых, от очень низкой культуры — это главное, а во-вторых, от определенной официальной установки: чем ниже культура у человека, тем легче им управлять.

Мы научились приспосабливаться ко всему, научились выживать. Это, конечно, колоссальное качество — такого нет нигде и ни у кого в мире. Я уже столкнулся с этим: там, за рубежом, люди жутко тепличные, а мы можем «вырваться» на чем угодно. Но с каким бы юмором мы ни относились к данной ситуации, нам лучше не становится. Какие-то должны быть государственные законы, которые стимулировали бы работу даже таких небольших коллективов, как наш. Стимулировали бы инициативу, стимулировали бы вообще развитие культуры, так как культурный слой очень тонок, он — как озоновый слой в атмосфере — вот-вот прорвется, а ведь только культура делает человека человеком.

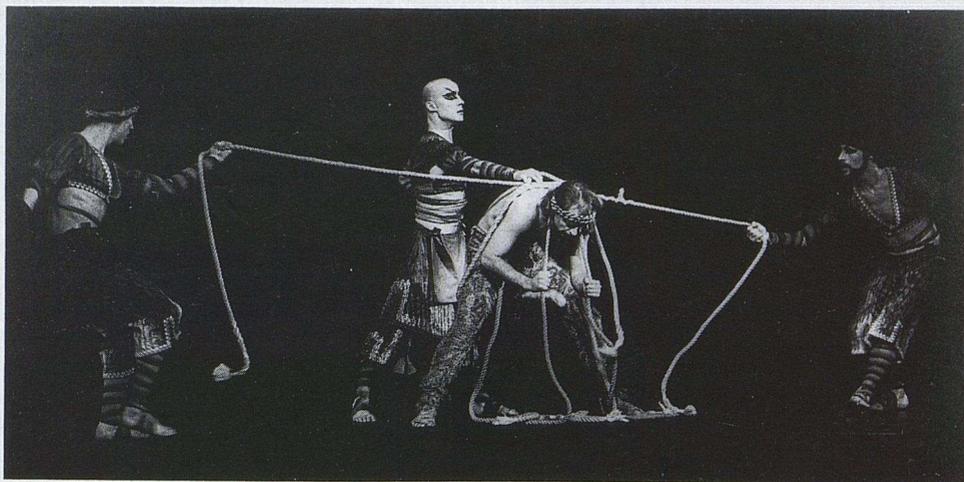
Богатые люди мучаются, в них стреляют, и количество убитых не будет меньше от того, что они усилят свою охрану. Нет. Чем больше охрана, тем больше будут убивать, потому что эти два явления взаимосвязаны.

У человека должны быть совершенно другие устремления, его следует направлять на совершенно другие поступки, другие дела. Качество человека должно быть совсем другим. Чем больше мы будем работать на культуру, может быть, завтра на одного убийцу, на одного преступника станет меньше. Связь здесь, казалась бы, такая опосредован-

ная, но роль культуры — самая главная в становлении государства, становления законности государства. Эти истины старые, как мир. Но мы часто забываем о них. Расстреливаем из пулеметов, а потом думаем, что же делать дальше. Стреляют и безденежьем, но все равно — это убийство! У людей исчезают нравственные критерии, причем процесс идет все заметнее, все активнее. Страшно, что это отражается на детях — нашем будущем. Современный ребенок уже о многих понятиях не имеет представления, а ведь он — наш завтрашний день. И завтра наступит, и от нас зависит, чтобы оно было хоть чуть-чуть лучше, чем сегодня, — это наша работников культуры первостепенная задача. И здесь требуется помощь от государства в обязательном порядке.

Государство должно поддерживать особенно инициативные начинания, потому что самый главный человек — инициативный. Само существование таких маленьких коллективов очень много дает, будоражит почву. Большие театры — они, к сожалению, неподвижны. Они, как затонувшие корабли. Их не раскачать. Они занимаются всем, кроме искусства. У всех — один и тот же репертуар, одни и те же названия на афише. В театрах вытравлен дух соревнования, дух творчества. Если ты человек творческий, то ты театру не нужен. Я по себе это знаю. Они на государственной дотации, им не надо «вертеться».

А маленькие труппы, действительно, «вертятся», ищут. И не случайно, известны случаи, когда художники организовывали свои театры, предпочитая неспокойное и бедное существование в ка-



Сергей САТТАРОВ и Юрий РОМАШКО
в спектакле «Манкурт».

Фото В. Луповского

мерном коллективе благополучной жизни в большом академическом театре.

НАТАЛИЯ ЧЕРНЯЕВА,
коммерческий директор театра «Лебедев модерн балет»:

«...РАБОТАТЬ ТРУДНО...»

Этот коллектив, как мой ребенок. Я выполняю здесь любые функции. Но, конечно, в нынешних условиях работать трудно. И опыт администраторской и коммерческой деятельности только нарабатывается. Но Леонид Сергеевич Лебедев обладает необъяснимым человеческим и художественным притяжени-

ем. Он удерживает, объединяет вокруг себя людей — не только актеров. Вокруг него все время группируются люди, которые сами его находят. Кто-то бесплатно делает клип, кто-то дает деньги на презентацию... Я ищу таких людей, стараюсь их сплотить. Вокруг Лебедева, всегда какая-то особая аура (хотя он совсем не коммуникабельный), и это мне помогает. Артисты работают с энтузиазмом, к друг другу относятся как родные, никаких интриг, что тоже результат той политики, какую Лебедев проводит в коллективе.

Материал подготовила
СВЕТЛАНА РОЖДЕСТВЕНСКАЯ

НИКОЛАЙ БАСИН,
художественный руководитель труппы «Русский камерный балет «Москва»:

«ПОМОЧЬ ТАЛАНТЛИВЫМ ЛЮДЯМ»

Кажется, ничего подобного у нас еще не было. Три самостоятельных, очень разных, добившихся определенной известности танцевальных коллектива вошли в один театр — «Русский камерный балет «Москва», художественный руководитель которого Николай Басин создает при театре еще и Центр современного танца.

— Я предоставляю каждому из входящих в театр коллективов полную творческую свободу, — говорит Николай Анатольевич. — Да, они разные. И в их разности я вижу их особое достоинство. Не собираюсь их ни соединять, ни подстраивать один под другой, ни выравнивать их стили и направленность. Не собираюсь заниматься администрированием, а хочу быть творческим руководителем, помощником.

Протанцевав более двадцати лет в различных оперно-балетных коллективах, проработав директором в различных театрах, я уверен, что за это время кое-что узнал, к тому же, я еще сам ставил спектакли, сам выпускал концертные программы.

Но, в какой-то момент начал думать — а что дальше? Я понимал, что ставить так, как я, могут многие. А вот делать другое, то, что могут немногие, — такое для меня. На Западе — это импрессарио, у нас же, в нынешних условиях, — это директор театра, художественный руководитель. Вот я и занимаюсь художественным руководством.

Я должен дать возможность проявиться, состояться молодым талантливым хореографам и артистам, увлечен-

ным современной хореографией. Именно к современной хореографии приковано мое внимание. И потому что здесь есть и много интересного, яркого, и потому что современные коллективы оказались предоставлены сами себе, у них нет поддержки.

Я думаю, необходимо сделать все возможное, чтобы те, кто занял современным танцем, могли нормально работать, а также понять, что у нас сегодня происходит в современной хореографии. Мы мало знаем, что делается в этой области. Но, конечно, главное — помочь талантливым людям. Сейчас кто пробивается? Кто сильнее, круче, настойчивее. Поэтому и такое засилье безвкусицы, пошлости. Талантливый же человек, как правило, не способен рабо-

тать локтями, он может лишь творить, он для этого рожден. Вот я им и хочу помочь, избавив их от ненужной и суетной борьбы.

Конечно, мне трудно, невероятно трудно. Отношение к нам чиновников бюрократического аппарата осталось прежним, им не до искусства. А новые, так называемые, рыночные отношения, прибавив массу хлопот, не снимают основных трудностей. Я даже толком не могу заключить контракт. У нас нет закона, позволяющего этот контракт грамотно составить. Так составить, чтобы мой театр и я, как менеджер, не прогорели. Года три назад я был в Брюсселе, на конференции, на которую меня пригласила Ассоциация европейских менеджеров. Впечатление такое — нам бы их проблемы! Но самое тяжелое ощущение заключается в том, что за три года наше пещерное остояние дел ни на йоту не изменилось.

— **Труппы вашего театра репетируют, выпускают спектакли, а чем занимается в это время Центр?**

— Думаю, Центр займется и уже занимается организацией и проведением фестивалей, творческих мастерских, семинаров, гастролей. Например, в мае-июне, свои уроки джаз-танца у нас давал педагог из Голландии Бенжамен Феликсдал.

— **Эти уроки смогут посещать только ваши артисты или вход будет открыт для всех?**

— Приглашение зарубежных педагогов — дорогое удовольствие, поэтому для всех, кто захочет прийти на мастер-классы со стороны, будет установлена определенная плата. Приглашая Феликсдала, я, конечно, в первую очередь, думал о своих ребятах, мне необходимо дать им основы того, что уже известно во всем мире.

— **На XI Международном конкурсе современной хореографии в Па-**

риже в декабре 1994 года выступали и артисты вашего театра — Т. Никитина и В. Кричмарев. Ездил туда также и Е. Богданович и вы, оплачивавший эту поездку. Принесла ли она практическую пользу?

— Поездку оплачивал театр. И я очень рад, что смог вывести ребят на этот столь престижный, известный конкурс. Мы смогли увидеть, что происходит сегодня в современной хореографии, сколь необычен, разнообразен, неожидан поиск тех, кто в ней работает. То были незабываемые дни и вечера. Поездка оказалась результативной: ребята стали дипломантами конкурса. Кстати, именно в Париже я познакомился с Феликсдалом, который входил в состав жюри конкурса, и пригласил его к нам давать уроки. Это уже практический результат. Но есть еще чисто художественный результат — впечатления, что развивают и дают тонус всякому творческому человеку. И в таком плане ценность парижской поездки невозможно переоценить.

— **Как строятся ваши отношения с хореографами и артистами коллективов, бывают ли конфликты, часто ли вы видитесь?**

— К сожалению, вижу с ними не каждый день. У нас нет общего помещения для таких встреч, нет зала, офиса. Я им сразу говорю: все, чем вы недовольны, что вам хочется мне высказать, пожаловаться на что-то, приходите и говорите. Так будет лучше для дела. Вообще стремлюсь быть внимательным к ним, помогать им.

Трудно, снова скажу, что очень трудно сводить концы с концами сегодня, вернуться, добывать деньги. Но если понравился спектакль, если успешно прошла премьера, если удался концерт, то значит, все адские усилия не напрасны.

Беседу вел В. ЛЬВОВ

ВНИМАНИЮ ЧИТАТЕЛЕЙ!

На второе полугодие 1995 года подписку на журнал «Балет» снова проводит агентство «Книга-сервис».

Журнал «Балет» Вы найдете в дополнительном списке к каталогу агентства «Книга-сервис».

В случае, если такого списка в каталоге нет, просим Вас обращаться непосредственно в агентство «Книга-сервис» по адресу: 117168, Москва, ул.

Кржижановского, 14, корпус 1.

Тел.: (095) 129 29 09.

Или

в редакцию журнала «Балет»: 103050, Москва, Тверская ул., дом 22-Б.

Тел.: 299 50 67,

факс: (095) 299 51 76

Griehko

В НАШЕЙ ОБУВИ И ОДЕЖДЕ ТАНЦУЕТ ВСЬ МИР!

Фирма «ГРИШКО» производит уникальную балетную обувь и незабываемые сценические костюмы. Сегодня их знают в более чем трех десятках стран. Мы с радостью готовы предложить свою продукцию.

ЭТО:

- * жесткая 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). 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 новейших технологий 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);

УВАЖАЕМЫЕ
ДАМЫ И ГОСПОДА!



За информацией
о ценах
и условиях поставки
обращайтесь по тел.:
(095) 229-72-39,
229-03-61,
факс: **(095) 230-06-83,**
по почтовому адресу:
117526, Москва,
Проспект Вернадского,
д. 93, корп. 1, кв. 40

- * ткани, бижутерия и аксессуары для театральных костюмов: высококлассный английский тюль для пошива балетных пачек, гипюр, бархат, парча, габардин, шифон, спаркл-креп;
- * фиксажная лента, отделочная тесьма, шнуры, бахрома;
- * блески, камни, полосы в ассортименте, бисер, стеклярус, искусственный жемчуг, стразы;
- * изделия из пера;
- * головные уборы;
- * искусственные цветы;
- * клей для ресниц;
- * перо крупное и среднее.

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

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 ждать большего?

НИКОЛАЙ ГРИШКО,
президент фирмы «Гришко»

АЛЕКСЕЙ СИДОРОВ,
профессор

СОВРЕМЕННЫЙ БАЛЕТ В РОССИИ

Из книги А. Сидорова
«Современный танец»
(М., 1922 г.)

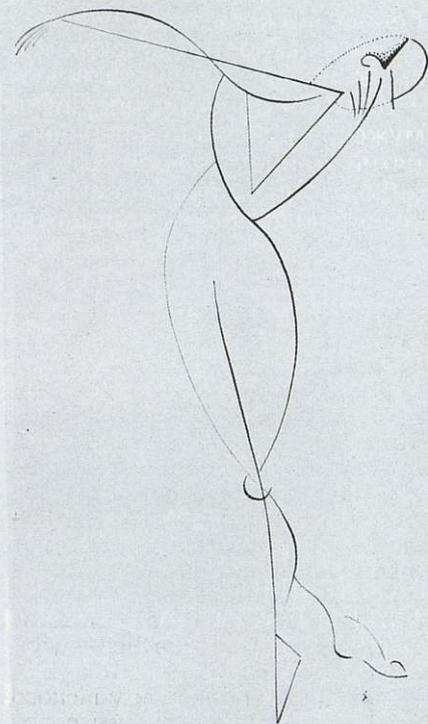
Мы — «самый театральный город в мире». Смело мы утверждаем, что нигде нет такого танца, как у нас. Вопросы очень и очень острые возникают в связи с революцией нового искусства.

Может быть не всем еще ясно, чем наша науко-видная точка зрения отлична от обычной художественно-критической. За 1921-22 года московский танец был предметом самых горячих пристрастий, нападков и споров. У нас — «хореографические олимпиады», диспуты и полемика, порою даже в серьезных партийных органах. Пролетарс-

кое государство — и эксцентрический балет! Остановка напоследок вновь необходима. Делом именно науки об искусстве, не критики, которая судит о качестве выступления, мы считаем попытку разобраться в принципах, предпосылках, теориях. Это тем более важно, что в нападках выковывается порою оружие совсем неподобающего устремления.

Мы считаем прежде всего чрезвычайно существенным затронуть самый вопрос о правомерности всего обследованного нами танца в условиях строимой нами революционной культуры. Горе, кто забудет в какое время он живет! Кто не примет современности, того не примет и она. Именно здесь необходим «общий фронт». Сколько пережитков морали самой мещанской и непонимания самого злостного. И в то же время сколь много путей извилистых и коварных уводят в стороны!

Танец есть искусство столь же правомерно существующее, как музыка и живопись. Это первое. Из того, что в танце кто-либо не может или не хочет видеть всех особенностей художественной формы, неподобаает делать выводов, что, например, танец — только «для услаждения гурманов». Мы ныне революцией научной и художественной убеждены в том, что не красота слагает искусство; наоборот, лишь в искусстве оправдывается — организуется — красота. Танец — не «красивое зрелище». В танце те же идеологические ценности могут быть воплощены на путях аналогичного иным искусствам мастерства. В танце может быть достигнута всяческая любезная прошлому «тоска по идеалу» и искомые новые порывы к борьбе и победе. Кто не видит — с тем разговаривать не стоит. Но этот «ответ на право» еще



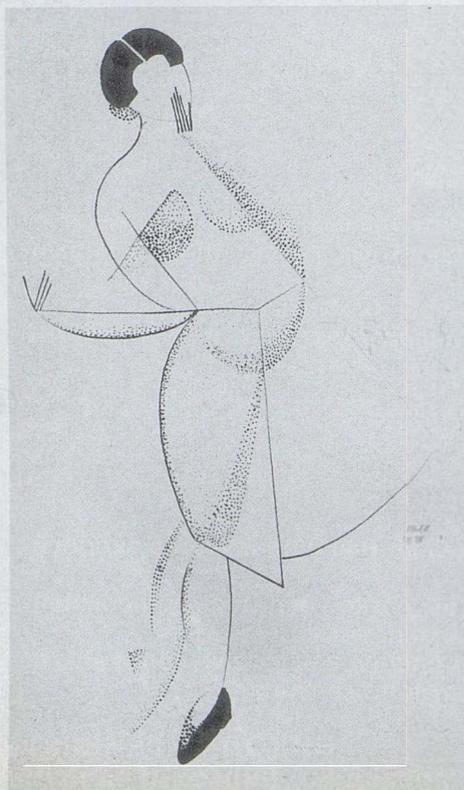
Рисунки Г. Зимины из цикла
«Скрябин в танцах Лукина».

не предрешает одного недоумения, которое, пожалуй, является самым важным во всех темах о новом танце. Нужен ли танец пролетарской России?

Да, нужен, ответим мы, со всей убежденностью, на которую мы только способны. Танец есть художественная организация физической культуры, против необходимости которой не возразит никто. Организация художественная означает: максимально выразительная...

...Искусство, как понимает его современная наука, есть некая высшая вершина мастерства, желательного всеконечно везде и всегда. Именно в искусстве приобретает последнюю завершенность, последнее жизненное дуновение всякое произведение ремесленного процесса...

Поскольку в искусстве и в нем только достигнута полнота воздействия на воспринимающего, постольку оно просто включает в себя все механические и производственные процессы, удовлетворенность только которыми всегда будет для нас доказательством достаточно нетребовательного «довольства малым». Вот почему только физическая культура без танца, понятого как художественная культура тела, нас



никогда не удовлетворит. Во все приемы и упражнения самой лучшей гимнастики танец сумеет вложить выражение: приобретение нескончаемой важности для всех.

Из этого вытекает: к танцу мы должны быть очень требовательны. Когда в Дункановской школе вместо профессионального мастерства нам часто дается только так называемое «настроение», то от этого мы вправе открититься обеими руками. Когда с другой стороны именно новая Москва в танец включила слишком щедрою рукой все приемы акробатики и шведской гимнастики, мы вправе напомнить всем его увлеченным: блюдите границы профессионализма. Танец демонстрированный зрителю обязан учесть в нем человека.

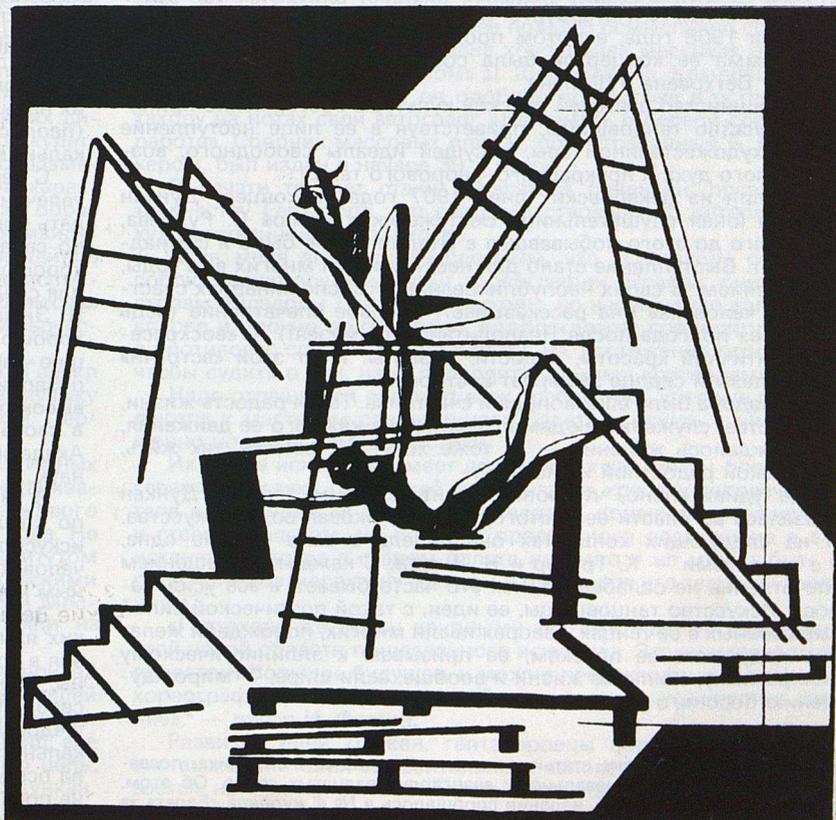
Вот основные предпосылки развития танца у нас в Москве за последние революционные годы...

В Москве особо пышно расцвел танец групповой. Конечно и индивидуальные танцы у нас есть. Мы можем здесь упомянуть имена Наталии Тиан, артистки самого классического строгого типа; Анны Шаломовой, которая наоборот — представительница чистой импровизации зрительного порядка (поразительно ее умение обращаться с тканями). Об Инне Чернецкой надо было бы говорить особо. Это — танцовщица вполне германского склада. В ее танце есть нечто совсем эквивалентное Клотильде фон Дерп, большая и увлекательная динамичность. Но Чернецкая — автор изумительных постановок. Именно Москва за последнее время поставила режиссера выше исполнителя. Постановки Чернецкой (наиболее мастерская — «Danse Macabre», самая интересная — «Пан») — вполне синтетические попытки объединения всех достижений новой акробатической физкультуры с классическими канонами Дункан. Посему именно мастерская Чернецкой в Москве — центр. Мастерская А. М. Шаломовой — чудесная школа будущего театра пантомимы, — как на другом конце знаменитый институт ритмического воспитания, руководимый Н. Г. Александровой — остаются вне нашей темы. Мастерские чистой пластики (Франческо Беато и Вера Майя) пока (говорим лично про себя), не показали ничего особо достойного. Но зато вокруг двух имен неустанный спор позволяет нам на них остановиться подробнее.

Постановка Л. И. Лукина — русский экспрессионизм. Это нечто до нельзя острое, четкое, графичное, статическое, поскольку неумолимый рисунок невероятной позы воспринимается как нечто замкнутое в пределах экстравагантной арабески. Лукин давал интерпретации Скрябина, которые были безукоризненно неожиданными. Обществен-

ная мораль видела в его безупречно профессиональных опытах только нездоровую эротику («судороги опиомана», или того почище). Работа большого и серьезного экспериментатора — так нам рисуются постановки Лукина. Его героини — Тарховская, ему изменившая, Друцкая, А. Н. Рудович, безукоризненно красивая в «Quase-Valse» Скрябина и других постановках, — его главный герой — поразительный Румнев конечно прекрасные артисты, которыми мы можем гордиться перед Западом. Костюмы (изобретения Эрдмана) постановок Лукина, минимально острые, нам представляются может быть самым идеальным решением костюма для танца, «наготы на сцене». И однако: интерпретация Скрябина была — неубедительна! Острое, четкое, превратившее человека в суставной механизм, искусство Лукина — такое же любование профессиональным своим искательством, каким был в свое время в живописи кубизм. Мы лично склонны приветствовать в Лукине нечто чрезвычайное. Но самый строгий над собою суд произнес он сам. «Давайте любить движение танца больше за то, что оно может выразить, — чем за то, что оно действительно выражает», говорит он («Театральное Обозрение», № 4, 1922). То-есть — цель демонстрации — вне ее самой? Утверждение трансцендентальности такой — всегда — вопросительно.

*Композиция
Касьяна
Голейзовского.*



Зато К. Я. Голейзовский с Лукиным несравним потому, что он — готовый мастер, в постановках своих всегда дающий безукоризненно найденное решение постоянной задачи. Его область — конечно балет, сцена, действие, пантомима. Его Саломея (Е. Тарховская, чудесное орудие в руках постановщиков) — диковинная акробатическая драма, гротеск, порою слишком похожий на упражнение у станка. Таким остается и его «Фавн», расположенный на высоких лестницах, убедивших нас в полной ненужности для танца всяческих декораций, особо таких как здесь, вполне зачеркивающих тело. Голейзовский — автор очень умной и острой теории нового балета, руководитель труппы, от которого мы еще Бог весть чегождемся, — сознает ли он, что его путь ведет от танца — к —

сказать ли: к кино? В этом всеядном пауке, величайшем маге современности, не лежит ли какая-то новая возможность найти небывалое в искусстве движения? Лично наши опыты с рядом учениц Государственного Института Кинематографии (Е. И. Григорян, Л. Г. Зорина, Ю. И. Керра, Р. Г. Лемберг, С. А. Оккерман, А. И. Старобинская) убедили нас в возможности найти путь к танцу и от экрана. Если только не наворожит какой-нибудь зловещий «НЭП»: перед Москвою в области искусства танца разовьются и вспыхнут небывалые еще зори.

ГЕПТАХОР — ЭТО СЕМЬ ПЛЯШУЩИХ

ВАЛЕНТИНА ТЕЙДЕР,
зав. отделом научной библиотеки
Московского университета

ВИКТОР ТЕЙДЕР,
кандидат искусствоведения, профессор

Вначале студия существовала без названия. Оно закрепилось за ней, когда пройдены были первые шаги формирования любительского коллектива единомышленников, взявшихся исполнить подвижнический труд по проведению в жизнь музыкального движения.

Появление на свет Гептахора трудно определить какой-то точной датой. Хотя сами гептахоровцы склонны считать его началом 1914 год, когда перед ними открылась возможность проводить педагогическую и постановочную работу.

Своим рождением Гептахор обязан примечательному событию, которое произошло в начале XX века и имело резонанс во всей русской художественной культуре — гастролем в Петербурге в 1904 году уже получившей известность в Европе американской танцовщицы Айседоры Дункан.

Вторично Дункан приехала в Россию накануне 1907 года. Гастроли начались в Петербурге и затянулись до первой декады февраля 1908 года, а потом продолжались в Москве и Киеве. Программа ее концертов была составлена из композиций на музыку Бетховена и Шопена.

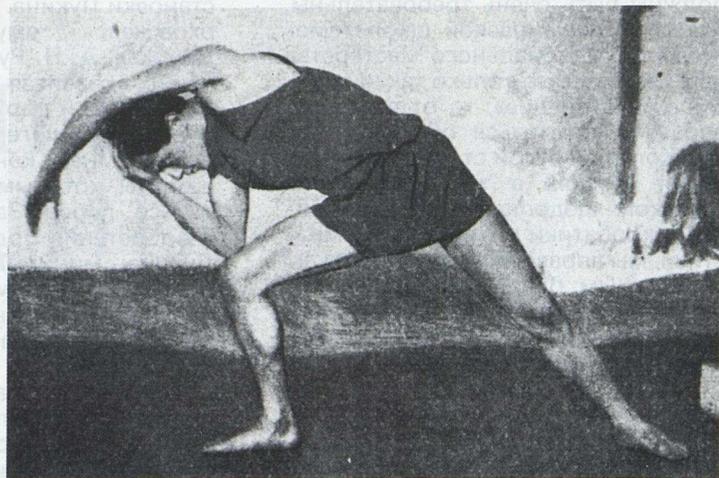
Большинство деятелей русской культуры восторженно приняли искусство танцовщицы, приветствуя в ее лице наступление новой художественной эры, несущей идеалы свободного, возвышенного духа и прекрасного, здорового тела.

В один из декабрьских дней 1907 года на концерт Дункан пришла юная слушательница Бестужевских курсов С. Руднева, незадолго до этого побывавшая в Италии. Ей не было и семнадцати лет. Выступление стало для нее, как и для многих в те годы, откровением. В своих неопубликованных «Воспоминаниях счастливого человека» она рассказывает: «Первое впечатление (ведь это через полгода после Неаполитанского музея!) — «воскресение» античной красоты, радости, правоты. И от этой «встречи» текут слезы и сердце замирает восторгом...

...Изадора была еще молода и счастлива. Такая радость жизни, творчества, служение людям струились из каждого ее движения, что рождалось желание — «я тоже хочу так плясать, так жить, быть такой радостной и чистой!».

Не удивительно, что юная почитательница таланта Дункан оказалась во власти ее чистого, как родниковая вода, искусства. И на следующих концертах она сидела в зале уже не одна, а с подругами — К. Тревер и Н. Энман. С каждым посещением впечатление не ослабевало, как это часто бывает, а все усиливалось. Искусство танцовщицы, ее идеи, с такой поэтической силой выраженных в ее танцах, завораживали многих, порождали желание подражать ее пляскам, ее призывам к эллинистическому синкретизму, стилю ее жизни и вообще, если шире, — мироощущению босоного божества.

Сокращенный вариант статьи, которая написана для сборника, посвященного русскому танцевальному авангарду двадцатых годов. Об этом, подготовленном к печати, издании сообщалось в № 4 журнала «Балет» за 1992 год.



Танцует воспитанник студии «Гептахор».

Из книги «Ритм и культура танца»

Поклонниц и подражательниц Дункан появилось в России, как ни в какой другой европейской стране, великое множество. Идеи Дункан о гармоничной личности и духовном преобразовании человеческого общества средствами музыки и танца попали в России на благоприятную почву. В этом стихийном вихре пластического движения оказались и организаторы будущего Гептахора — С. Руднева и Н. Энман.

С. Руднева и Н. Энман, обучаясь на Бестужевских курсах, посещали курс истории древнегреческой литературы и религии Ф. Зелинского, который со временем стал для них самым близким человеком — Учителем, слушали лекции по истории эллинистической эпохи М. Ростовцева. Все это невольно влияло на воображение, помогало осмыслению искусства Дункан и тех идеалов, которые несли в себе ее художественное и педагогическое творчество.

Постепенно складывался круг единомышленников. Инициаторами создания кружка были С. Руднева и Н. Энман. К ним присоединились вскоре сестры К. и В. Тревер, Ю. Тихомирова, Е. Цинзерлинг и Н. Педькова. На своих «белых» собраниях (так они их называли) девушки, облаченные в самодельные белые хитоны (непелосы) музицировали, разучивали песни, занимались музыкальным движением, подражая танцам Дункан.

С первых же шагов студии ее участниц объединяла не только увлеченность идеями музыкального движения, но и желание делать свое дело серьезно и основательно. Каждая из них была по-своему одарена: Н. Педькова была талантливым музыкантом, хорошо играла, и, по словам С. Рудневой, сделала очень много для создания «золотого фонда» основных упражнений Гептахора. Н. Энман была душой всевозможных студийных выдумок. Она хорошо рисовала, и благодаря ей мы имеем уникальную коллекцию зарисовок Дункан в танце. Серьезное отношение к делу позволило многим гептахоровцам достичь в будущем весьма высоких профессиональных результатов и научного признания в своей области. Так, К. Тревер стала членом-корреспондентом Академии наук, Е. Цинзерлинг — доктором минералогических наук, Н. Энман — известным историком.

В 1915 году С. Руднева закончила Петербургский университет по специальности: история и археология античного греческого искусства. К тому времени она — уже вполне сформировавшийся человек, увлеченный, творчески активный, с широким гуманитарным кругозором.

Занятия археологией, античным искусством, знание нескольких языков (английского, немецкого, французского), путешествия в крупнейшие центры европейской культуры — Париж, Афины, Берлин, Женева, многие города Италии, а также поездки по своей стране, в Крым — все это углубляло знания, которыми она щедро делилась в своей работе по созданию коллектива музыкального движения. Не удивительно, что именно ей принадлежала особая организующая роль в студии, где, впрочем, лидерство не почиталось и творчество признавалось лишь коллективным.

Многие гептахоровцы до конца остались верны идеям юности.

Для С. Рудневой это стало делом ее жизни: в труднейших условиях она продолжала самоотверженно проводить в жизнь идеи Гептахора, стала летописцем его судьбы.

Первым опытом постановочной работы стал домашний любительский спектакль для детей петербургского зубного врача А. Тагац. Музыка подобрана из цикла «Танцы» Шуберта, впоследствии — любимого композитора Гептахора. В этом тоже сказалось влияние Дункан (в 1913 году она исполнила серию вальсов Шуберта).

С этого рождественского праздника 1914 года началась педагогическая работа. Она велась интуитивно, наощупь. А в феврале 1915 года уже идут регулярные занятия.

Опираясь на принципы школы Дункан, гептахоровцы разрабатывали методику ведения занятий в группах дошкольного и школьного возраста. Но главным критерием, как и у Дункан, служила интуиция, которая год от года оттачивалась, набирала творческую, духовную силу.

Заемствованным был и принцип ведения урока: одна, ведущая занятию, показывала, а вторая поправляла учеников больше прикосновением, чем словом. На занятиях, как правило, звучала классическая музыка в инструментальном исполнении. Использовали и народную музыку, песенное многоголосие.

Одновременно с учебными занятиями шла подготовительная работа по созданию художественного репертуара. «Игры на берегу» — так назывался первый цикл плясок, объединенных сквозной темой о единении человека с природой. Они родились под впечатлением «дункановских» номеров.

Весной 1918 года завершилась работа над циклом «Ново-греческие песни». Танцы исполнялись в импровизированной манере на мелодии народных песен Греции. Все номера объединялись одной темой: вечного обновления жизни: печальный плач людей по умершей девушке (С. Руднева), сменялся жизнерадостными звуками «Весенней игры», символизировавшими возрождение жизни, а вместе с ней и главной героини.

Надо отметить, что выступления не были обычными концертами и носили нерекламный, камерный характер. На вечера, традиционно называвшиеся «вечеринками», собирался узкий круг людей, разделявших взгляды студийцев на пластическое искусство и музыку. Большую заинтересованность в деятельности своих учеников проявлял Ф. Зелинский. 5 мая 1918 года после очередной «вечеринки» он и дал название студии — Гептахор, что в переводе с древнегреческого означало «семь пляшущих» (по количеству участников инициативной группы студии). Название оказалось на редкость удачным. Оно отражало эллинский дух коллективного детища. Таким Гептахор и вошел в историю отечественного музыкального движения.

Тяготая к культуре античности, репертуар Гептахора, естественно, отражал ее мифологию. «Сцены из «Одиссеи» были подготовлены осенью 1918 года. Это была, пожалуй, первая серьезная творческая работа, осуществленная не по наитию, а по разработанному заранее сценарному плану. Музыкальное сопровождение подобрали, в основном, из опер Глюка и других авторов его эпохи. Пластические рисунки, движения изучали по научным статьям. Таким образом, удалось восстановить позы греческих дискоболов и многое другое, давно забытое, в пластической культуре древней Эллады. Исполнителям предлагали только размеченный план каждой сцены, то есть ее образно-смысловую характеристику, рисунок пространственной композиции. Сам же образ исполнитель создавал самостоятельно, опираясь на индивидуальное «прочтение» музыки. Такой подход обеспечивал единое «дыхание» в проведении темы и направлял воображение исполнителя в нужное русло. Первые премьеры «Сцен из «Одиссеи» прошли в ноябре и декабре 1918 года в помещении Коммерческого училища.

Мифологией были пронизаны и такие постановки, как «Геракл в саду Гесперид», «Весенняя сказка», поставленная на музыку Шопена («Фантазии») по мотивам сюжета о Деметре и Персефоне.

В 1919 году творчество Гептахора вышло за рамки интимных вечеринок. В. Всеволодский-Гернгросс пригласил его организаторов преподавать музыкальное движение в Институте живого слова. Но сотрудничество длилось недолго — всего два года. Не состоялась и совместная работа с Петроградским институтом ритма. Более контактными оказались отношения с московскими «ритмистами» во главе с Н. Александровой, руководившей Московским институтом ритма, но и они никак не повлияли на деятельность Гептахора.

Большим событием в жизни Гептахора стал очередной приезд в Советскую Россию летом 1921 года А. Дункан, принявшей приглашения Советского правительства открыть в Москве школу.

Гептахоровцы встречались с артисткой. На первый взгляд, все эти свидания носили достаточно буднично-характер. Но цель, ради которой они так настойчиво налаживали контакты с Дункан, была достигнута: беседы с ней укрепили веру студийцев в правед-

ность своего дела. Вот как об этом писала С. Руднева в письме от 15 августа 1921 года:

«Цель нашей поездки была более чем достигнута. Безгранично много мы вынесли, перетерпели, но и награда была велика. Навеки купили мы последнюю свободу «Гептахору». А между тем связь душевная, та, о которой мечталось, — родилась-таки, родилась сверх ожидания тогда, когда мы думали все потерянным. Она поверила нам... Нет, нельзя себе представить, как она прекрасна! Это дух — переросший тело. Не видно тела ее, не видно черт лица. Это одна душа человеческая, глядит на тебя и трогает твою душу, вызывая ее из недр твоего существа».²

Итак, сомнения рассеялись. Период самоутверждения закончился. Впереди были годы поиска и борьбы.

В 1921 году в стране начался НЭП, и Гептахор, как и все другие студии, вынужден был принять новый статус — частной студии музыкального движения, официально зарегистрированной в Ленпрофобре. Н. Энман и С. Руднева, которые взяли вести его организационные и творческие дела, расстались с работой в Археологической комиссии, служившей им единственным источником надежного заработка и продовольственных пайков.

Несмотря на то, что обучение в студии было платным, денег хронически не хватало. Подрабатывали все, кто мог, выручали платные концерты, но ненадолго.

Помимо денежных затруднений существовали и более серьезные проблемы: отношения с вышестоящими организациями, которые упорно не желали признавать работу гептахоровцев. «Мы всегда стояли под угрозой уничтожения. Это было наше перманентное состояние»³, — вспоминает С. Руднева.

Но Гептахор стоически продолжал жить творчеством. Студию поддерживали многие петроградские музыкальные деятели. С 1920 года с гептахоровцами сблизился известный виолончелист Ю. Ван-Орен (Бальдштейн). В те же годы с Гептахором сотрудничали профессор консерватории Н. Голубовская и И. Миклашевская. Они были пианистками, и участие их в выступлениях значительно поднимало художественный уровень пластического искусства Гептахора. В дружеских отношениях со студией в разное время находились композитор М. Юдин, поэт и музыкант М. Кузмин, музыковед Л. Энтелис. И каждый, кто привносил в Гептахор свои ощущения и свое осмысление задач, стоявших перед студией, находил там атмосферу сердечности и благодарного внимания.

С 1922 года Гептахор получает статус Государственной студии музыкального движения.

В 1919-1923 годах разрабатывается учебная программа, намечаются методические контуры работы с детьми.

Репертуар Гептахора пополнялся тематическими постановками, осуществляемыми в пантомимно-пластическом жанре. В обиходной речи студийцев они так и назывались — «пантомимы». Их сюжетной основой служили мифологические легенды или сказки. Лишь много позднее пришло осмысление современной тематики. Так была создана хороводная массовая пляска на мелодию «Песни о встречном» Д. Шостаковича. Композитор был приглашен на просмотр, он одобрил постановку и оставил Гептахору на нотах свой автограф: «На память о первой совместной работе». Сборник массовых плясок, подготовленный В. Бульванкером, был издан в начале 30-х годов.

В печати тех лет стали появляться рецензии, посвященные творчеству Гептахора, что свидетельствовало об интересе к его художественной деятельности.

«Для меня является бесспорным, что «Гептахор» открывает собою новую эру в истории хореографии. Правда, они идут по стопам Айседоры Дункан и ее школы, но несомненно делают шаг вперед и прочно закрепляют возрождение греческого танца в противовес современному балету. Их достижения огромны, но чтобы судить о них, надо подходить с иными критериями.

Надо отрешиться почти от всех требований, которые предъявляются к мастерам современного балета и искать у них совершенно новых приемов пластики.

Их новое искусство имеет две главных задачи: 1) более тесно связать пластику с музыкой и 2) выявить красоту человеческого тела в движении. И та, и другая задачи, конечно, преследуются и старым балетом, но полного предельного достижения в этих исканиях никогда в старом балете не было и не может быть по роду приемов, характеру одежды и благодаря его твердым традициям.

«Гептахор» же сразу крупными шагами идет на завоевание этой новой области танцевального искусства. Этому направлению предстоит большое будущее, и можно предсказать, что в истории хореографии роль «Гептахора» будет отмечена, как крупное явление»⁴ — писал И. Фомин.

Развивая идеи Дункан, гептахоровцы подчеркивали, что их система воспитания выразительного человеческого тела основывается на принципах абсолютно противоположных во всех отношениях системе классического балета. «Мы основываемся на

естественное человеческое движение, ... на тех выразительных, пантомимических движениях, которые присущи человеку, на которых было построено все искусство Дункан и которые она со своей гениальностью умела — каждое такое простое выразительное движение человеческого тела — превратить в художественный образ, не искажая его»⁵, — свидетельствует С. Руднева.

Известно, что всякое искусство требует прежде всего технического способа выражения. Недаром балетная школа затрачивает многие годы на то, чтобы дать возможность исполнителю овладеть необходимыми профессиональными навыками, освоить систему классического, народно-сценического, историко-бытового, дуэтного танца, где каждое движение, элемент, па проучивают по определенной методике. Двигательные возможности человеческого тела, в том числе и его природные задатки, развиваются благодаря такой системе, как показывает опыт, до совершенства.

Перед Гептахором тоже стояла задача воспитания тела исполнителя, но лишь в рамках естественной, природной органики. «Мы идем по той же дороге, что Дункан, как умеем, так и идем»⁶, — говорит С. Руднева, полагая, что наступит время, когда любое физически развитое тело будет способно претворять в себя всякий стиль.

Нельзя, однако, не заметить, что ограничение двигательных возможностей тела, ведет к проявлению технических ограничений в искусстве пластики, где внутренняя техника не должна ни подменяться, ни тем более уступать внешней технике, ибо она наравне с эмоциональностью и в единстве с ней служит выявлению образного содержания музыкально-пластического образа.

Те две задачи, о которых писал рецензент, действительно, стояли не только перед гептахоровцами: и в балетном театре велись активные поиски углубленного единства музыки и танца, и приемов выявления выразительных возможностей обнаженного тела в движении. Свидетельство тому — экспериментальное творчество Ф. Лопухова и К. Голейзовского, которые по-своему, с позиций эстетики балетного искусства успешно решали эти не простые задачи.

Зимой 1923 года окрепший Гептахор поставил миф о «Календонском грехе». Роли жреца Дионисия Кореца и нимфы Каллирои исполняли В. Бульванкер и С. Руднева. «Восплавывший страстью к нимфе жрец проклял ее и ее подруг за их насмешки и шутки над ним и наслал на них дионисическое безумие. В ужасе от совершенного им, он принес себя в жертву на алтаре Диониса. Каллироя, наконец, полюбившая его, призвала в свидетели богов и принесла себя в жертву, освобождая своих подруг от проклятья. Композитором мы выбрали Шуберта, в основном, используя его «Большую сонату»⁷, — отмечает С. Руднева. В чем-то эта постановка была программной: она была массовой и с развивающимся сюжетом. В ней принимали участие все студийцы Гептахора.

С этого времени началось воплощение и чисто музыкальных программ.

На «вечеринках» и концертах исполнялись произведения Гайдна, Генделя, Бетховена, Стравинского, Прокофьева. Пьесы брались небольшие: так, бетховенские «Немецкие танцы» и «Багателли» стали основой целого цикла композиций, решенных в условно-художественной форме.

Помимо использования инструментальной музыки существовало и другое направление у Гептахора: «двигательную» работу осуществляли под пение самих учащихся. Каждый студиец, как это было принято, сам выбирал музыкальный материал, и сам, погружаясь в эмоциональную стихию музыкального сопровождения, воплощая его в танце.

Впоследствии прием «двигательного голосоведения» станет одним из ведущих в системе воспитания выразительного тела у гептахоровцев. «Когда мы двигаемся, — говорила С. Руднева, — мы все время внутренне напеваем, поем вместе с музыкой. Эта мелодия вливается во все наше тело и выражается... (в пластическом образе — В. Т.). Мы поем всем телом.»⁸

Проводились опыты и в жанре «стихотворной» пластики, или, по терминологии 20-х годов, — в жанре «аэдоластики». Композиции сочинялись под звучание стихотворного слова. Например, Н. Флит исполнила поэтическую миниатюру К. Бальмонта «Волны». «Во всем этом было очень много игры, увлечения, иногда — шутки, иногда — дерзания. Но всегда — правда и искренность, всегда глубокая эстетическая радость»⁹, — вспоминала С. Руднева. То есть именно того, что являлось зерном творческой озорности Гептахора.

Руководители студии, перебравшейся весной 1924 года в новое помещение на улице К. Либкнехта (Большой проспект, д. 18), понимали что для серьезной художественной работы необходимо развивать пластическую технику, что нужно обогащать палитру движений и заниматься искусством композиции. Подтолкнул их к этим исканиям известный деятель физического воспитания, сотрудник института имени Лесгафта Г. Дюперрон¹⁰. Являясь последователем Г. Деменн, преследовавшего цель воспитания

гармоничной личности, он стал проводить со студийцами занятия по гимнастике. С его помощью решили, в частности, вопрос об основном исходном положении — «стойке», по выражению гептахоровцев. До этого они заимствовали исходную «стойку» у А. Дункан. Она называлась по имени ее создателя — Ф. Дельсарта — «дельсартанской», и ею пользовались все пластические студии. Исполнялась она с опорой на одну ногу, по подобию античных скульптурных фигур. Со временем эта поза устарела, гептахоровцам она казалась неестественной, излишне «эстетской». «Наш эстетический вкус требовал теперь больше целесообразности, строгости, простоты», — отмечает С. Руднева.¹¹

Дюперрон помог им найти исходную позицию с опорой на две ноги, не нарушив при этом ни эстетических, ни динамических принципов музыкального движения, ориентированного, как известно, на простоту и естественную выразительность.

Одной из существенных проблем, стоящих перед Гептахором изначально, была проблема использования сценического пространства, или, иначе говоря, проблема пространственной композиции, рассматривавшаяся наряду с другими элементами художественности, как средство «музыкально-двигательной выразительности». Уже на ранней стадии своего существования организаторы студии объявили борьбу с фронтальностью композиционного рисунка, его плоскостным, «барельефным» решением. Они выступили против широко распространенного композиционного приема, который был известен как «живой пластический барельеф». Вначале эта работа велась интуитивно, противопоставлялась другим пластическим направлениям.

Пришло, однако, время решать вопросы «двигательной» композиции сознательно и планомерно. Начал положил художник Б. Эндер. С приходом в Гептахор он стал проводить специальные занятия со студийцами по развитию чувства пространства. Б. Эндер, увлеченно включившийся в учебный процесс, предложил ряд упражнений, вырабатывающих особую «чуткость к расположению и движению всех членов коллектива в пространстве и по отношению друг к другу» — так называемое «пространственное осознание»¹².

Сотрудничество Б. Эндера с Гептахором совпало со временем написания студийцами программной статьи для сборника «Ритм и культура танца» (Л., Академия, 1926). Наряду со статьями авторов других коллективов «свободного» пластического направления, в сборнике была опубликована и коллективная работа гептахоровцев. В статье была впервые предпринята попытка теоретически осмыслить опыт Гептахора и изложить основополагающие эстетические принципы, на которых строилась работа в студии.

В 1926 году, когда Гептахор вынес на суд зрителей импровизации своих первых выпускников, в печати появилась рецензия, в которой достаточно остро оценивалась именно техническая область выступлений.

«Отчетные работы учащихся свидетельствуют о солидной подготовке в области музыкального образования, но недостаточной тренировке тела. Неизвестно, какой целью задавались руководители студии при подготовке своих учащихся: если они свою работу рассматривали как любительство, то большего требовать от них и не приходится, но ведь из студийцев пополняются кадры руководителей и педагогов пластики и ритмики в детдомах и школах, а достаточной подготовки для этого у них не видно.

О выступлениях же в концертах, о звании артиста, о работе в театрах окончившие, очевидно, и не мечтают. Видно, что ученики разбираются в музыке, понимают ее, но передать ее зрителю в движении, в импровизированном танце им не удается из-за неумения владеть своим телом, из-за отсутствия техники»¹³, писал Г. Заварухин.

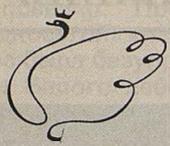
Критике подвергся и репертуар выпускного показа: на этом концерте впервые Гептахор использовал стилистику фокстрота. Э. Цильдерман исполнила композицию на музыку Хиндемита «22 год». Ритмы фокстрота показали критику неуместными и для восприятия тяжеловесными.

Было бы несправедливо упрекать гептахоровцев в их абсолютной технической неграмотности или в недопонимании этой важной проблемы, как это делали многие их оппоненты. Уроки в студии имели двойную цель: с помощью специальных упражнений, приведенных в определенную систему, развить потенциальные возможности тела и одновременно воспитать «музыкально-двигательную» культуру. Достигалось это кропотливым трудом.

Система упражнений «двигательной гимнастики», принципы «двигательного голосоведения», приемы «двигательной композиции», цветовое решение хитонов — все было направлено на то, чтобы достичь предельной «музыкально-образной выразительности» в пластике.

Творчески развивая идеи предшественников, гептахоровцы разработали свою систему воспитания выразительного человеческого тела, свои особые приемы и свой педагогический подход

(Продолжение на стр. 48)



ТЕАТР «РУССКИЙ КАМЕРНЫЙ БАЛЕТ «МОСКВА»

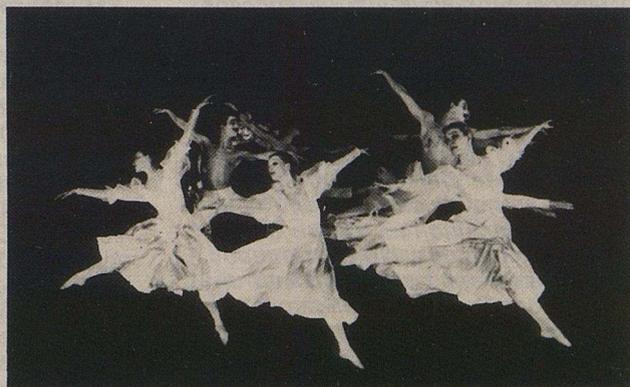
Центр Современной Хореографии

Художественный руководитель-директор **Николай БАСИН**

I. Студия хореографа **Эдвальда СМЕРНОВА**

Репертуар:

- Балет *«Вечерок»* на музыку В. Гаврилина
 - Балет-мозаика *«Новеллы о любви»* на музыку русских и зарубежных композиторов
 - Балет *«Лавка чудес»* на музыку Дж. Россини
 - Хореографическая драма *«Театр времен Нерона и Сенеки»* на музыку А. Шнитке
 - Балет *«Арлезианка»* на музыку Ж. Бизе
 - Хореографическая фантазия *«Темные аллеи»* на музыку С. Рахманинова, А. Вертинского, Р. Стэгга
 - Балет-сказка *«Золотой ключик»* на музыку М. Вайнберга
- Хореография **Эдвальда Смирнова**
В труппе 25 артистов балета



II. Студия хореографа **Елены БОГДАНОВИЧ**

Репертуар:

- Хореографические миниатюры *«В пространстве любви»* на музыку русских и зарубежных композиторов.



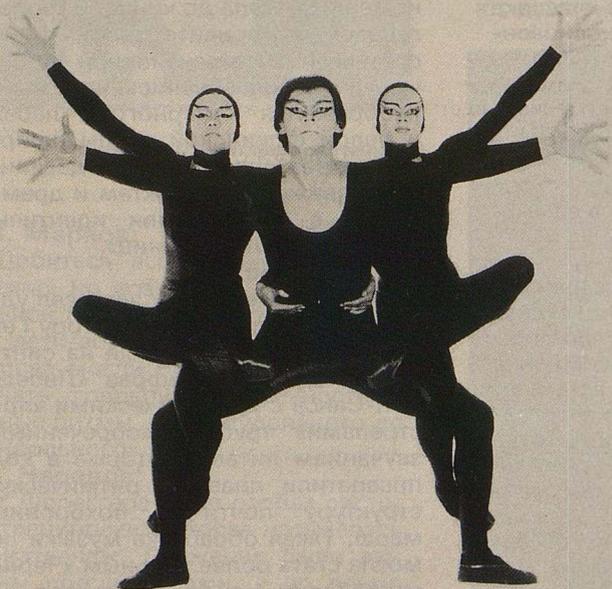
Хореография **Елены Богданович**
В труппе 10 артистов балета

III. Студия хореографа **Геннадия Песчаного**

Репертуар:

- Хореографический дивертисмент *«Графический балет»* на музыку современных композиторов
- Хореография **Геннадия Песчаного**
В труппе 8 артистов балета

Адрес театра: 113035, Москва,
Софийская набережная,
дом 30, стр. 2
Телефон: (095) 231—3515, 233—0859
Факс: (095) 231—3515



ВОЗВРАЩЕНИЕ «ЧЕРНОГО ЛЕБЕДЯ»

Первая публикация о режиссере и балетмейстере Николае Михайловиче Фореггере фон Грейфентурне в журнале «Советский балет» появилась десять лет назад и называлась «Черный лебедь» Николая Фореггера». С тех пор о жизни и творчестве уникального мастера было напечатано немало статей и воспоминаний. Даже диссертация появилась. Но вот вопрос. Есть ли сегодня практический интерес к работам Фореггера или они остались, пусть любопытным, но все же фактом исторического прошлого?

На эту тему беседуют заслуженный артист Украины Леонид Марков и театровед, кандидат искусствоведения Александр Чепалов. А поводом для беседы послужила передача на Украинском телевидении «Судьба пересемешника», для которой Л. Марковым были специально восстановлены номера из фореггеровского репертуара: отрывок из балета В. Оранского «Футболист», «Механический танец» с музыкой Б. Бера и «Черный лебедь» — своеобразный парфраз фокинского «Умиряющего лебедя» на музыку К. Сен-Санса.

Л. Марков:

«Ту давнюю публикацию в «Советском балете» хорошо помню. Но тогда она вызвала у меня лишь вежливый интерес. На харьковской сцене я к тому времени исполнил немало ведущих партий характерного плана, а о серьезной балетмейстерской работе еще не помышлял. Позже, во время учебы в ГИТИСе, Фореггер тоже не сразу вошел в круг моих интересов. В книге Н. Шереметьевской «Танец на эстраде» были описаны некоторые его номера».

А. Чепалов:

«Я тоже с интересом читал эти строки. Тем более, что сам беседовал с одной из исполнительниц «Черного лебедя» Людмилой Семеновой. Н. Шереметьевская приводит рассказ об этом номере, записанный по воспоминаниям первой исполнительницы Татьяны Баташевой. Тот, первый «Лебедь» Фореггера был еще белым, но многое совпадало в характеристике движений и драматургии».

Л. Марков:

«А по жанру? Можно ли сказать определенно, был ли этот номер выпадом в сторону академического танца? Пародией? А может быть трагигротеск?»

А. Чепалов:

«Видимо, и замысел, и сам танец у Фореггера с течением времени менялся. Сначала, думаю, была пародия на скверное исполнение».

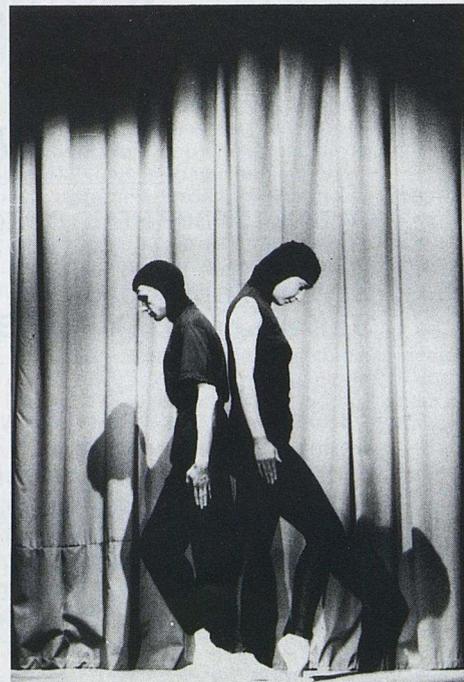
Когда одухотворенная поэтическая миниатюра становится дежурным концертным номером, это, конечно, повод для пародии. Но что было объектом пародирования? Изобретательная сторона «умирания»? Мелодраматический налет? Притязания на славу великих балерин? По другим пародиям Фореггера я знаю, что он иронизировал над тем, что замысел и способ его выражения в объекте пародии были неадекватны. Скажем, у него была уморительная пародия на Айседору Дункан, которая в изумрудном хитоне и морковном парике танцевала «Интернационал». (Исполнителем был полный веснушчатый мужчина). Но там все очевидно, а «Лебедь» и сегодня загадка, поскольку для Фореггера-балетмейстера эта работа ключевая, символическая. Он с ней носился, меняя контекст, до начала 30-х годов, пока классика официально стала неприкосновенной».

Л. Марков:

«Само изображение «Черного лебедя» тоже лишено пародийных черт. Готовя эскиз, Фореггер имел в виду не только костюм, но и стиль исполнения. Или это было в замысле Бориса Эрдмана?»

А. Чепалов:

«Эрдмановского эскиза я никогда не встречал. О нем можно судить только по описаниям. А подлинность эскиза Фореггера несомненна — в правом нижнем углу есть значок с характерным для его автографа соединением латинских букв N и F. И год — 1930. В это время он готовил балетный дивертисмент в Харькове. Фотокопию эскиза я увидел у бывшей харьковской балерины Валентины Сергеевны Дуленко. Она и танцевала этот номер на харьковской сцене, хотя ничего не могла вспомнить из подробно-



стей постановки. Будто его и не было вовсе. Зато хорошо помнил номер харьковский балетмейстер и танцовщик Василий Литвиненко. У него есть воспоминания (хранящиеся в ЦГАЛИ), где ревнитель классики откровенно возмущается и «Лебедем» Фореггера и заключительной позой, которую принимала В. Дуленко — Лебедь».

Л. Марков:

«Знаменитая поза «подбитой птицы» — калачиком, ножки вверх, она действительно смотрится вызывающе, но не для тех, кто наблюдал номер от начала до конца. В фореггеровском варианте такой финал органичен. В телевизионной передаче, где использовались наложения изображения «черного» лебедя и белой фокинской птицы, напрашивались параллели — ведь динамика движений по тактам и драматургия в целом были идентичны у обоих исполнительниц».

А. Чепалов:

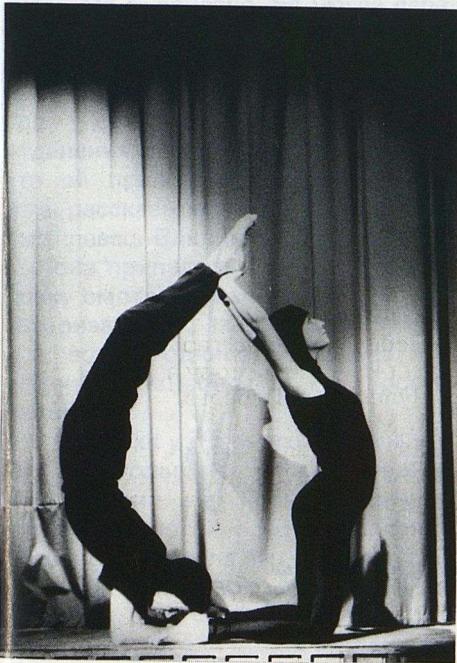
«И мне кажется этот замысел удавшимся. Спасибо композитору Геннадию Фролову, который на синтезаторе сделал парфраз «Лебедя» Сен-Санса с драматическими «прострелами» труб, с «обреченным» звучанием литавр, которые в коде превратили плавную ритмическую структуру почти в похоронный марш. Такая обработка музыки могла стать более цельным «Черному лебедю», но, на мой взгляд, ничуть не «испортила» Белого, потому что дышала в такт с Сен-Сансом».

Л. Марков:

«Считаю, что с исполнителями нам повезло. Представительница «холодной» классики Ирина Кузьмина была безупречна в создании образа Белого лебедя, а студентка Харьковского института искусств Оксана Екимовская, благодаря особенностям фактуры, создала очень трогательную новеллу о Черном «лебеденке», которого подстрелили, а ему мучительно не хочется расставаться с жизнью. Наверное, будь на ее месте другая исполнительница, и трактовка была бы иной. Так что у нас получилась не пародия. И, судя по количеству потеростей, ушибов и синяков у исполнительницы, давалась она непросто...»

А. Чепалов:

«Многие акробатические движения и пластику она освоила превосходно, но не хватало в ее работе того, чего добивался Фореггер от всех исполнительниц: асинхронности движений левой руки — «крыла» и правой, «простреленной», а потом безвольно расслабленной».



Фрагменты реставрированных постановок Николая ФОРЕГГЕРА.

Л. Марков:

«Добиться асинхронности очень сложно, но возможно — при длительной тренировке. Я где-то читал, что дети-воспитанники школы Далькроза могли одновременно обозначать головой и конечностями разные ритмы — от двудольного до пятидольного».

А. Чепалов:

«У Фореггера была особая система тренировки, которая называлась тифизтренаж. Движения были выучены под номерами, и во время постановочной работы проблем с запоминанием последовательно-

сти было меньше. Остальное, как говорится, дело техники. Конечно, такая «организация труда» более уместна при постановке физкультурных танцев, «механических» движений. Но балетмейстер Ленинградского театра музыкальной комедии Леонид Бейзельман, ученик Фореггера, которого в шутку окрестили «шарикоподшипником», говорил, что подобная система дисциплинировала и не мешала дальнейшей творческой свободе».

Л. Марков:

«Так вот, насчет «шарикоподшипников». Я сначала не знал, как подступиться к номеру на музыку Бера. Одно дело — посмотреть несколько статичных, графических поз на фотографиях и рисунках, другое — сочинить заново пастораль для двух «механизмов». И подумалось, может быть, мы разучились любоваться движением как таковым? Балетмейстер должен искать материал повсюду и выбирать свое. Так можно «разбогатеть».

А. Чепалов:

«Я как-то прочитал у Мариетты Шагинян, весьма далекой от хореографического искусства, одну очень точную фразу, что танец должен восприниматься на фоне века. В 1919 году Дариус Мийо писал пасторали для голоса и инструментального ансамбля из слова из каталога сельскохозяйственных машин. Этот замысел называли эксцентрическим, даже скандальным, а он пишет, что «был так увлечен красотой этих огромных металлических разноцветных насекомых», что ему «пришла мысль воспеть их». Тут есть какая-то детская непосредственность (свойственная, кстати, и Фореггеру). И мне лично больше нравится замысел таких «механических танцев», где механизмы как бы оживают, а не расчетливая имитация «танцев машин», где люди подражают движениям механизмов и пото-



му перестают становиться людьми. Но это был уже другой «социальный заказ» и его тоже надо воспринимать «на фоне века».

Л. Марков:

«Это, кажется, у Замятина есть ода «машинному балету» в романе «Мы».

А. Чепалов:

«Да, там общество вообще механизировано и политическое отлажено — каждый есть «винтик» в общем механизме. Это картина угрожающая. А Фореггер в числе многих говорил, что машина — друг и помощник, что ее надо любить. Василий Каменский написал в те же годы пьесу «Паровозная обедня». А «маленький человек» Чарли Чаплина вступал в «единоборство» с конвейером и проигрывал. Все это становилось темой искусства, в том числе и пластического».

Л. Марков:

«Совсем недавно, в цикле телепередач «Подводная Одиссея Кусто» я с удивлением увидел, что ритуальные пляски аборигенов Новой Гвинеи похожи на полеты аэропланов. Текст ведущего подтвердил это. Оказывается, танец имитирует воздушный бой во время второй мировой войны между американцами и японцами. Жители Папуа так приблизились к цивилизации, что исполняют даже танец пишущей машинки и автопогрузчика».

А. Чепалов:

«А недавно схлынувшая мода на брейк-данс? Что это как ни танцы машин, но уже на другом, более высоком, «роботизированном» уровне? Известный танцовщик Владимир Шубарин придумал название своему ансамблю «Танцевальная машина». Я поинтересовался у него, почему, но артист утверждает, что никаких исторических параллелей за этим не кроется. Ансамблем и групп с невыразительными «механическими» подтанцовками сейчас множество, и в этом очевидна новая закономерность. Ритм преобладает над чувством, которое, как правило, должно выливаться в мелодию, примитивная механичность демонстрирует уровень сознания. А у Фореггера в «Пасторали» даже механизмы движутся под мелодичную музыку Б. Бера. Нет ли желания продолжить эксперименты по возобновлению фореггерских номеров? В Америке Мэл Гордон уже давно восстановил с помощью бывших мастфоровцев его тренаж, представление «Хорошее отношение к лошадям», «Танцы машин...»

Л. Марков:

«Если так, то Америку мы скоро догоним и перегоним. Во-первых, Фореггер наш, а значит нам сам Бог велел. Во-вторых, это интересно и для балетмейстера и для исполнителей. Будто садишься в машину времени. И люди и эпоха становятся ближе».

МЕТАМОРФОЗЫ «ЛЕБЕДЯ»

ЛЮДМИЛА СЕМЕНОВА-ФИЛОНОВА

Уже на моей памяти номер Фокина «Умиравший лебедь», поставленный им для великой А. Павловой в начале века, стал непременным атрибутом всякого академического (и неакадемического) концерта. Небывалый успех этого танца у публики «соблазнял» многих исполнительниц, в том числе довольно посредственных, приспособляющих танец для себя.

Я видела многих танцовщиц в этом номере, и все они подражали либо Анне Павловой, либо Вере Фокиной с их мягкостью, трепетностью, почти отрешенностью. Исключение составляла Екатерина Гельцер, которая внесла в своего «Лебедя» драму человеческой души. Вопреки плавности и некоторому однообразию музыки, у нее были необычно резкие акценты, взлеты и спады. Даже финальное движение

кисти руки (при уже неподвижно лежащем на полу корпусе) воспринималось у Гельцер не как последний вздох, а знак того, что Лебедь не примирился со своей участью...

О Гельцер у меня будет повод сказать еще раз, но возвращаюсь к основной теме. Фореггер, всегда очень насмешливо относившийся к ремесленным подделкам в искусстве, решил поставить своего «Умиравшего лебедя». Его первой исполнительницей была мастфоровка¹ Татьяна Баташева, а эскиз костюма делал для нее Борис Эрдман. К традиционной балетной пачке были добавлены «крылышки» на руках, а белые перья на голове создавали контур птичьей головки. Вокруг шеи исполнительницы вилась кроваво-красная лента и терялась в складках юбки. «Раненый» лебедь трепетал и метался, предчувствуя смерть. Схема движений была заимствована у Фокина, но сами движения были далеки от языка классического танца. Вместо арабеска — «шпагат», вместо вращения на пальцах — кульбит. Финал танца тоже совершенно отходил от традиции. Взметнувшись вверх, в последней попытке «взлететь», исполнительница падала, а потом, собравшись в комочек, застывала в неподвижности. Эта поза мертвой птицы со скрюченными ножками, лежащей на боку, не вызывала смеха в публике. Это было зрелище забавное и жестокое одновременно, и уже не походило на обычную пародию.

В 1925 году в Ленинграде Фореггер предложил исполнить этот номер мне.² Но это был уже другой «Лебедь», черный, с целой копной вороньих перьев на голове, будто взъерошенный. Мне даже говорили — злой. «Ты не прикальвай красную брошечку, как Павлова, — сказал Фореггер, — красная ленточка нам



«Черный лебедь».
Рисунок Николая ФОРЕГГЕРА.

Афиша одного из концертов
Мастерской Николая Фореггера.



ПЛАКАТ ДЛЯ ТЕАТРА.
П. ГАЛАДЖЕВА.

тоже не понадобится. Танцуй как бы с подстреленным левым крылом. Представь, что левая рука — мертвая, двигать ею ты не можешь. Вся выразительность — в правой руке.

Репетировали три месяца и десять дней, пока не получилось. Трико на одном плече держалось на тонкой резиночке и, казалось, она вот-вот оборвется. Поверх трико очень короткая пачка, ноги в черных тапочках и весь танец, соответственно, на полупальцах. Босиком танцевать нельзя было — пол холодный, занозы в досках. А когда у Фореггера спрашивали, почему Лебедь — черный, он лукаво отвечал: «Разве можно по такому полу кататься в бе-

лой пачке? А на черном фоне меньше видно грязи».

Кто-то сказал Кугелю,³ что для его «Кривого зеркала» появился танцевальный номер московской исполнительницы, и он пригласил меня его показать. Я пришла. Не помню, кто сидел за роялем. Кажется, Дмитрий Астрадавцев. Поставила на пюпитр Сен-Санса. Он начал играть как полагается. Я прошу: делайте так — на каждом втором такте — «удар». Ему понравилось. Предложил порепетировать, а потом позвать Кугеля. Он, оказывается, сидел в зале и все видел. Я «прокатилась» по сцене. Колесо — кульбит, колесо — кульбит. И «скрючилась» в углу сцены. Слышу из темного зала одобрителный возглас Кугеля. Танец он оценил сразу же.

«Черный лебедь» прижился в «Кривом зеркале», и на эстраде его принимали с большим интересом. Но я, конечно, не могла себе представить, что буду показывать свой танец в одном концерте с... «Лебедем» Гельцер. Придумали такое — свести их, пусть и в разных отделениях. Гельцер еще не знала, что ей предстоит увидеть. Позже мне рассказывал известный оперный певец Владимир Сливинский, что она припала к занавесу и в дырочку смотрела, как я танцую, приговаривая: «Ах, мерзавка, ах, подлая, вот негодница! Кого она пародирует? «Лебеда?»». Ну просто дрянь!»

И все-таки у «Черного лебедя» успех был большой. Тот же Сливинский говорил, что Гельцер сначала ругалась, а потом остыла и призналась, что смотрела его с интересом.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Мастфоровцами согласно принятому в то время стремлению к сокращениям называли артистов Мастерской Н. М. Фореггера-Мастфора.

² Людмила Николаевна Семенова-Филонова (1899—1990) дочь известной оперной певицы А. К. Рунге, которой Н. Римский-Корсаков посвятил романс «Не ветер, вея с высоты»; законченного образования не имела, училась в 1918—1921 гг. в частных балетных студиях и киношколе Б. Чайковского. С 1921—1924 гг. артистка Мастфора (Мастерской Фореггера) и гражданская жена Н. М. Фореггера. Снималась в фильмах немого кинематографа, работала на «Мосфильме» и в Театре-студии киноактера.

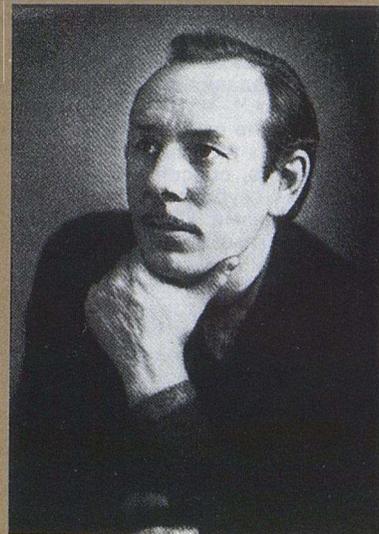
³ Александр Рафаилович Кугель — театральный критик, редактор журнала «Театр и искусство», руководитель театра «Кривое зеркало».

ПОЗДРАВЛЯЕМ!

Игоря БЕЛЬСКОГО —
с семидесятилетием.



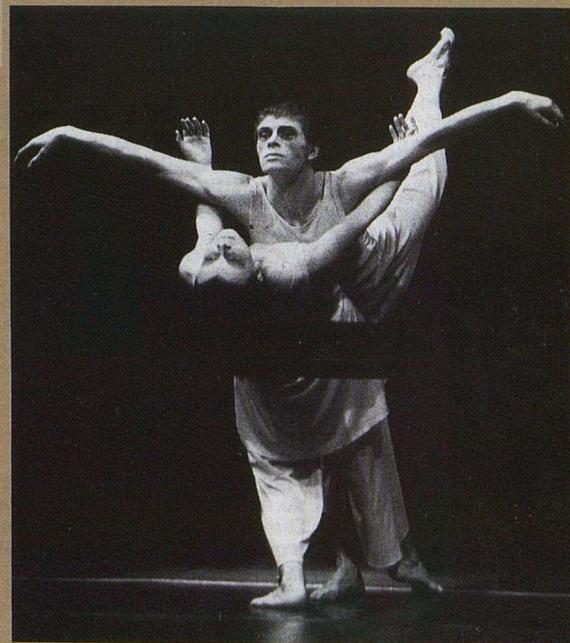
Наталию ДУДИНСКУЮ, которую Американский Биографический институт назвал «Женщиной года».



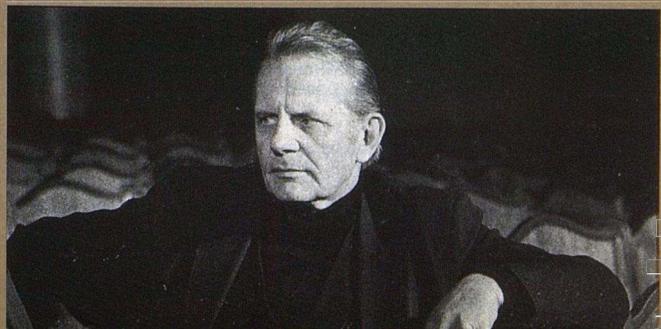
Сергея ВИХАРЕВА, победителя смотра-конкурса «Актер года», проводимого петербургским отделением Союза театральных деятелей.



Раису СТРУЧКОВУ — с высокой правительственной наградой — Орденом Почета.



Аскольда МАКАРОВА — с семидесятилетием.



в решении проблем развития высококонтрастной, гармоничной личности средствами музыкально-пластического движения.

Осуществляя постановки композиций, Гептахор накапливал опыт интерпретации музыкальных произведений. И если раньше отношение к музыке было спонтанным, вызванным сугубо личными переживаниями, то теперь стремились к созданию такого пластического эквивалента, который согласовывался бы с композиторским замыслом, отражающим эпоху и мироощущение автора. Стиль музыки властно требовал изменения привычных приемов создания «выражающих форм» движений, отражения стиля эпохи,¹⁴ — указывает С. Руднева.

Так, постепенно осуществлялся переход от чисто интуитивной, «эмоциональной» трактовки музыкальных пьес к поиску художественных средств, способных отражать музыкальный образ наиболее полно и глубоко.

Другими словами, Гептахор стремился к созданию художественного, по их выражению, «музыкального танца». На уроках и вечерах наряду с музыкальной классикой, звучала музыка современников — Стравинского и Прокофьева.

Выступления Гептахора проходили на самых разных площадках: то в Доме учителя, то в Доме физкультурника, а однажды — даже на сцене Мариинского театра, где проводился вечер, посвященный подведению итогов соцсоревнования физкультурников Ленинграда.

Для таких выступлений выбирались массовые номера, такие, как «Военный марш» Шуберта, «Пляска скоморохов» Римского-Корсакова или массовая композиция на музыку итальянского «Рабочего гимна». Всего за время существования Гептахора проведено более 300 публичных концертов, включая и отчетные показы, которые в те годы были обязательны для всех студий. Все выступления проходили в одной и той же униформе — хитонах, окрашенных в разные цветовые тона. Грим использовался лишь незначительно, чтобы скрыть бледность лиц. Имена участников не объявлялись сознательно. Эстетические и нравственные установки Гептахора предполагали иное: бескорыстное служение высокому идеалу коллективного творчества. По сложившейся традиции во время каждого выступления за кулисами устанавливался на століке, покрытом красивым платком с розаном, портрет Айседоры.

Последнее выступление студии Гептахор состоялось 27 декабря 1934 года. Впрочем, такой студии в официальных бумагах уже не существовало. В 1927 году после очередного «разноса» было принято решение о расформировании Гептахора. Но несмотря на официальные запреты, жизнь продолжалась.

В связи с 20-летием студии был проведен юбилейный вечер. На праздник пришли, как это бывало и раньше, постоянные зрители — близкие друзья и знакомые. На свой прощальный вечер Гептахор собрался в полном составе: детские и школьные группы, вводные и старшие курсы, руководители студии. Выход на сцену сопровождался «Свадебным маршем» Мендельсона. Затем была показана большая художественная программа, составленная из старых номеров — этапных для Гептахора. Это было последнее выступление, подводившее итог многолетним студийным исканиям в области музыкального движения.

Летом 1935 года участники студии — В. Бульванкер, Л. Генералова, С. Руднева и Э. Цильдерман-Фиш переезжают в Москву и активно включаются в работу по организации студий художественного движения в городах Московской области: Электростали, Ногинске, Павлово-Посаде, Орехово-Зуеве, Глухове, Подольске, Горках Ленинских, Раменском. В 1936 году с их участием были организованы курсы руководителей самодеятельных коллективов для Московской области. После Великой Отечественной войны С. Руднева и Э. Фиш продолжают вести методическую работу, создают пособия по музыкальному движению.

Такова судьба Гептахора, выросшего из увлечения искусством Дункан и нашедшего свой путь в искусстве «свободной» пластики. Но история студии на этом не прервалась. Она продолжалась и потом, десятилетия спустя, продолжается и сегодня в делах немногих самоотверженных последователей музыкального движения.

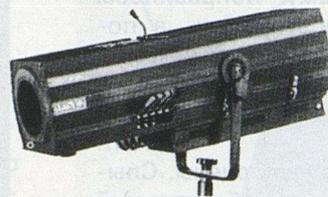
ПРИМЕЧАНИЯ

1. С. Руднева. Воспоминания счастливого человека. с. 74
2. Письмо С. Рудневой цитируется по тексту ее «Воспоминаний».
3. Магнитофонная запись беседы С. Рудневой 7 мая 1971 года. Кафедра научной информации МГУ, инв. № 856
4. И. Фомин. Гептахор. «Жизнь искусства», 1923, № 26 (900), с. 13
5. Магнитофонная запись беседы с С. Рудневой.
6. Там же.
7. Там же.
8. Магнитофонная запись беседы с С. Рудневой, осуществленная В. Тейдер в 1983 году. Кафедра научной информации МГУ, инв. № 856
9. С. Руднева. Воспоминания счастливого человека, с. 228.
10. Г. А. Доперрон — один из основателей русского футбола, член Олимпийского комитета.
11. С. Руднева. Воспоминания счастливого человека, с. 240.
12. Там же, с. 242.
13. Г. Заварухин. Гептахор. «Рабочий и театр», 1926, № 8(75), с. 14
14. С. Руднева. Воспоминания счастливого человека. с. 275

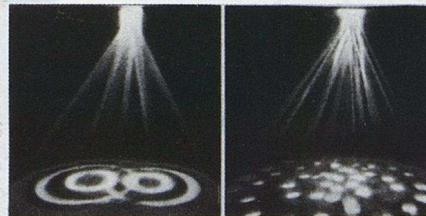
Уважаемые
господа!



ФИРМА «ЛЮРИТ» ПРЕДЛАГАЕТ:

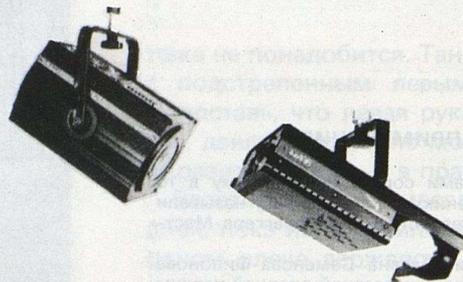


* Поставку, монтаж и гарантийное обслуживание высококачественного светового, звуковоспроизводящего и звукоусиливающего оборудования ведущих европейских фирм для сценических площадок концертных залов, дворцов культуры, дискотек, казино, баров, ресторанов и т.д. (пульт управления постановочным освещением, прожекторы с различными оптическими характеристиками ламп, генераторы дыма, специальные световые эффекты, светофильтры, микрофоны, акустические системы, усилители, обработка звука).

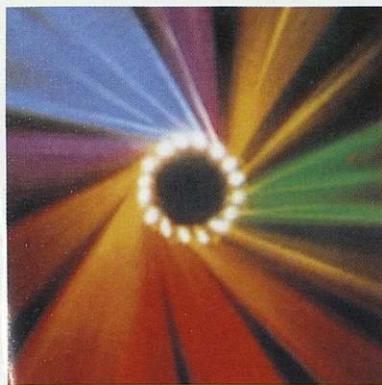


* Разработку, изготовление и прокат театральных костюмов и декораций.

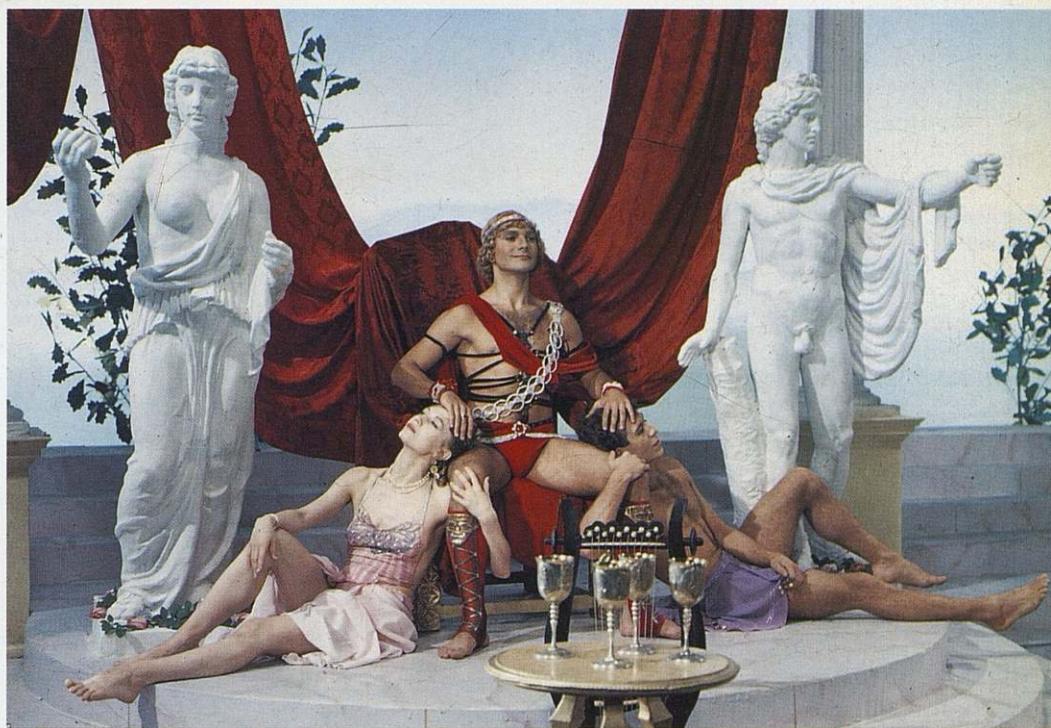
* Проведение концертов, фестивалей, презентационных (включая сценарную разработку и постановочную работу) и рекламных мероприятий (включая изготовление аудиовизуальной и печатной продукции).



Если Вас заинтересовали наши предложения, обращайтесь по телефону: (095) 248-40-82 или в наш офис по адресу:
Москва, Ст. Арбат, 35, ком. 370.



Кадр из фильма-балета Леонида ЛЕБЕДЕВА
«Страсти по Нерону».



ПРОИЗВОДСТВЕННАЯ КОМПАНИЯ «ДЕТСКАЯ МОДА»



совместно
с дизайн-студией «ИРМА»
специализируется на моделировании
и пошиве театрального костюма.

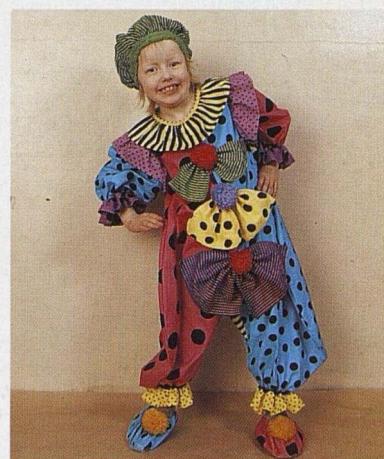
Творческая группа студии
на протяжении 5 лет разрабо-
тала большую коллекцию
моделей, в которую вошли:

- фольклорные костюмы,
- костюмы для танцев,
- костюмы-образы
из русских
и европейских сказок,
- костюмы для карнавалов
и новогодних праздников,
- костюмы в стиле
народных промыслов.

Студия сотрудничает с из-
вестными музыкальными
и танцевальными ансамбля-
ми, хорами, школами ис-
кусств, телевидением, балет-
ными школами.

Компания принимает зака-
зы на изготовление костюмов
по перечисленным выше те-
мам, а также по предложен-
ным Вами эскизам.

Если Вас заинтересовала
работа нашей студии, ждем



от Вас заявки на ассорти-
ментный перечень.

Наш адрес: 119121, Моск-
ва, Земледельческий пер., д.
12.

Проезд: метро «Парк
культуры» или «Смоленс-
кая», трол. «Б» или «10» до
остановки 1-й Неопалимовс-
кий пер., далее до пересече-
ния с Земледельческим пер.

Справки и прием заказов
по телефону: (095) 244-71-02.





**Кавамура
МАКИ.**

**Гарсия Портерон
ГОНЗАЛО.**



Заключительный этап Международного конкурса молодых артистов балета «При де Лозанн» проводился в Москве, в Большом театре России, в начале нынешнего года.

Гран при и золотая медаль присуждена пятнадцатилетнему Гарсио Портерону Гонзало из Испании, премией «Стипендия Лозанны», обеспечивающей обучение в одной из лучших балетных школ мира в течение одного года, награждена Кавамура Маки (Япония), наградой «Денежный приз конкурса Лозанны» — Нелли Белякайте (Литва). Их вы видите на публикуемых на этой странице фотографиях.

Подробный отчет об этом конкурсе вы сможете прочесть в ближайших номерах журнала «Балет».

**Нелли
БАЛЯКАЙТЕ.**

