



В этом номере журнала
читайте материалы
о балетной труппе
Московского академического
музыкального театра
имени К. С. Станиславского и
Вл. И. Немировича-Данченко.

БАЛЕТ

4'96



Когда-то Марис Лиэпа написал: «Хочу танцевать сто лет».

Не получилось — семь лет назад его не стало.

И тем не менее, он продолжает танцевать для нас не только на кино-или телеэкране, но в восторженной памяти тех, кто видел его на сцене Большого театра, кто испытывал на себе воздействие его огромного таланта, в восхищенном воображении тех, кто аплодировал его Крассу, Альберту, принцу Зигфриду, Ромео, Ферхаду, его Каренину и принцу Лимону...

Список исполненных им ролей — бесконечен. Лиэпа выступал в кинобалетах, танцевал в телевизионных постановках, охотно участвовал в спектаклях других трупп.

Творческая ненасытность, неутолимое желание работать, пока есть силы, всегда были свойственны мастеру.

И он трудился, не жалея себя, не только как исполнитель, но и как педагог, и как хореограф.

*В этом году народный артист СССР, лауреат Ленинской премии **Марис Эдуардович ЛИЭПА** отметил бы свое шестидесятилетие.*

И хотя его сегодня нет, потомкам осталось его огромное творческое наследие, которое еще достойно послужит развитию отечественного балетного театра.

Марис ЛИЭПА в балете «Жизель».
Фото А. Невежина

ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИЙ, ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ, ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит шесть раз в год
на русском языке,
дайджест на английском языке —
один раз в год.

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

Главный редактор
В. И. УРАЛЬСКАЯ

Редакционная коллегия:
Г. В. БЕЛЯЕВА-ЧЕЛОМБИТЬКО
В. В. ВАНСЛОВ
В. Я. ВУЛЬФ
В. М. ГАЕВСКИЙ
Г. А. ГУЛЯЕВА
Г. В. ИНОЗЕМЦЕВА
(ответственный секретарь)
В. Г. КИКТА
С. Н. КОРОБКОВ
В. Л. КОТЫХОВ
В. М. КРАСОВСКАЯ
М. М. КУРИЛКО-РЮМИН
Б. А. ЛЬВОВ-АНОХИН
А. А. СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ
Е. Я. СУРИЦ

Иностранная коллегия:
Айвор ГЕСТ (Англия)
Селма Джин КОЭН
(Соединенные Штаты Америки)
Юрий СТАНИШЕВСКИЙ (Украина)
Роберт УРАЗГИЛЬДЕЕВ (Киргизия)
Кендзи УСУИ (Япония)
Юлия ЧУРКО (Белоруссия)

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
Р. С. СТРУЧКОВА
Г. С. УЛАНОВА
М. А. ЭСАМБАЕВ

Экономический совет:
М. С. АРНОПОЛЬСКИЙ
Н. Ю. ГРИШКО
Т. ИВАМОТО
В. Н. КОВАЛЬ
В. М. ЛОГИНОВ
М. М. ЧИГИРЬ

Художник
М. М. ЯГУНОВА

Художественный редактор
Е. И. КОЗЛЕНКОВА

Адрес редакции:
103050, Москва, К-50,
ул. Тверская, 22-б
Телефоны: (095) 299-50-67,
299-64-78
Факс: (095) 299-51-76



На первой
странице обложки:

Татьяна **ЧЕРНОБРОВКИНА**
в спектакле
«Укрощение строптивой»
(Московский музыкальный театр
имени К. С. Станиславского и
Вл. И. Немировича-Данченко).

Фото Д. Куликова

На четвертой
странице обложки:
реклама.

Сдано в набор 17.07.96 г.
Подписано в печать 27.08.96 г.
Формат 60 × 90^{1/8}
Бумага импортная
Печать офсет
Усл. печ. л. 6,5
Усл. кр.-отт. 20,25
Уч.-изд. л. 8,24
Заказ № 2971

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

Журнал
зарегистрирован
в Министерстве печати
и информации
Рег. № 01604

В НОМЕРЕ:

NB	2
БАЛЕТ: XX ВЕК	
С. Мессерер. Жизнь в театре и вне его	2
ПОРТРЕТНАЯ ГАЛЕРЕЯ	
Московский академический музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко	3
КОНКУРСЫ, ФЕСТИВАЛИ, БЕНЕФИСЫ	
В. Уральская. «Prix de Lausanne»: вчера, сегодня, завтра	14
Г. Иноземцева. Стоит ли участвовать?	16
Е. Белова. Хореографическая серенада Алексея Ратманского	18
В. Ромм. В Новосибирске — в четвёр- тый раз	20
Т. Тарсинов. Состязание выигрывают лучшие	21
Э. Шумилова. «Я люблю балет»	23
ПРЕМЬЕРЫ	
В. Уральская. Хрустальная симфония .	25
С. Чуюнов. Люди гибнут за металл?	27
Т. Боборыкина. Трагическое движение идей	29
ПРЕДСТАВЛЯЕМ НОВЫЕ ИМЕНА	
В. Гаевский. Напутствие молодым кол- легам	32
В. Мардерфельд. Ульяна Лопаткина — Офелия	32
В. Вязовкина. Триумфы Петрарки	34
А. Гордеева. Люди-куклы Маги Марэн	35
Е. Демьянович. «Оживленные фрески» XX века	36
ИСТОРИЯ: ИССЛЕДОВАНИЯ, ДОКУМЕНТЫ, ВОСПОМИНАНИЯ	
Я. Седов. Колыбель Авроры	45
ВСТРЕЧИ В РЕДАКЦИИ	47

Два близких по корню и смыслу слова: критиковать и критиканствовать, по сути своей, почти антиподы. Антиподы уже потому, что имеют разнонаправленное действие. Критиковать, то есть высказывать свое субъективное и компетентное суждение, делает критику профессиональным родом деятельности, выполняющим важные позитивные задачи оценки и анализа.

Критиканствовать — сродни слову «хулить», получать удовлетворение от негативных оценок, рассуждать или, как раньше говорили, разглагольствовать на тему увиденного, показывая свое собственное видение предложенной темы.

К сожалению, в последнее время становится модным, не утруждая себя доказательствами, именно «хулить» подряд все создаваемое на балетной сцене. Сейчас считается проявлением смелости и хорошего тона высказывать свое отрицательное мнение, не утруждая себя анализом сочинения. Одной из заповедей критика по традиции всегда считалось — хвалить можно не доказывая, а обратное — только аргументированно. Забыта заповедь? Или скандальность создает вкус остроты, щекочет самолюбие амбициозным созданием собственной роли бескомпромиссного судьи? А что получится в результате — не волнует?

Думаем, все имеет свои причины. В нашей действительности критика многие годы не являлась престижным родом деятельности, потому стремление к некоторой скандальности в стиле критических заметок наших современников вызвано желанием обратить внимание на свою творческую работу. Быть замеченным, услышанным, сыграть свою роль — это, если хотите, защитная позиция критики, чье значение до недавнего времени было сведено до недопустимого малого звучания и прислуживания тому или иному практику. Ситуация может быть и объяснимая, но на деле она не на пользу ни театру, ни его творцам, не принимающим подобный тон разговора с собой, ни самим критикам, ни в конечном счете — искусству, которому все стремятся служить по мере своих возможностей.

Только уважение к труду художника позволяет критику говорить о созданном хореографом или артистом.

Попробуем для начала разговора сформулировать цель серьезной профессиональной работы критика. Как представляется, прежде всего в силу своих профессиональных и интеллектуальных знаний, он призван быть мерилем ценностных качеств произведения искусства или его исполнительской интерпретации. Не так ли? Считается еще что критик в системе: автор — театр — зритель стоит между автором, театром и зрителем, с одной стороны как пропагандист, комментатор явления, с другой — как аналитик, прогнозирующий судьбу созданного произведения.

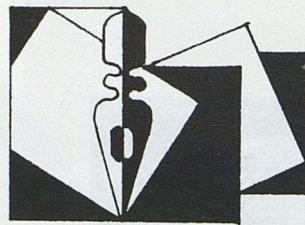
Раньше было еще принято говорить, что критик выступает от имени общества. На самом деле — критик едва ли не самый субъективный зритель, так как должен быть внутренне богат и широко информирован. Кроме того, а может быть, главное — он творец в своем творчестве — одном из видов литературы — критике. Таково место, во всяком случае в России, отводилось критику ранее. Следовательно, мнение критика избирательно и субъективно-лично. И от того, насколько он значителен и ярк как личность, настолько интересно должно быть его мнение как автору-театру, так и зрителю.

Сегодня, публикуя работы молодых критиков и балетоведов в открываемой редакцией рубрике журнала «Представляем новые имена», мы считаем необходимым предпослать отношение редакции и ее коллеги к самой проблеме «критик и театр». А также определиться в вопросах воспитания будущих хореографов.

Этот термин не стал общепотребительным, но он более, чем все другие, определяет профессию деятельности тех, кого мы называем балетный критик, балетовед, так как есть вид искусства — хореография. В хореографическом же искусстве различаются жанры сценической и фольклорной (бытовой) хореографии. А следовательно, необходимы специалисты, которые бы знали язык танца, составляющего сердце и основу выразительных средств этого вида искусства. А они уже могут специализироваться в более узких областях: классический балет, эстрада, фольклорное искусство, балетный танец...

К слову сказать, непонимание этого приводит к неточностям в оценках их нередко подмене системы требований к танцевальным произведениям — с позиций других видов искусства и их приоритетной по отношению к хореографии роли.

Заботит редакцию и практическое отсутствие специалистов по анализу сценических форм народной хореографии. Но этот вопрос подготовки кадров — тема уже другого Nota Bene.



СУЛАМИФЬ МЕССЕРЕР

ЖИЗНЬ в театре и вне его

Литературная запись
Александра Васильева

(Продолжение, Начало в №№ 1 и 2
за 1996 год)

Новые роли
в «Спящей красавице»,
«Бахчисарайском фонтане»,
«Светлом ручье».

— *Давайте вернемся в 1934 год. Вы выступили в «Трех толстяках». Большой успех. Какая роль была следующей?*

— Аврора в «Спящей красавице». Ее я получила, как говорится, естественным образом, так как уже много танцевала — и «Коппелию», и «Тщетную», и «Дон Кихота», и «Лебединое озеро». Потом — очередное возобновление «Спящей красавицы». Ведь до этого балет у нас шел, но очень длинный. И музыка, и художник хорошие, кажется, Константин Коровин, нет, вспомнила — Анатолий Гельцер. Декорации были просто невероятные, особенно красиво выглядела панорама. В 1936 году «Спящую» переставляли Асаф Мессерер и Александр Черыгин. Они показали совсем другую «Спящую» — там, например, фея Карабос танцевала. По тому времени переделывать то, что сочинил Петипа, было очень сложно. Но дело в том, что то, что выдается за Петипа, давно уже — не Петипа.

(Продолжение на стр. 38)

МОСКОВСКИЙ
АКАДЕМИЧЕСКИЙ
ТЕАТР
ИМЕНИ
К.С.СТАНИСЛАВСКОГО
И
ВЛ.И.НЕМИРОВИЧА-
ДАНЧЕНКО

Театр называется Московский академический музыкальный театр имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. Он — московский не просто по месту его расположения и подчиненности Московскому управлению культуры, как говорили раньше, или Комитету по культуре при Правительстве Москвы, как это величается ныне. Театр этот московский по самой своей художественной сути, по характеру своего творчества, и в этом — секрет его особого «необщего» выражения лица и объяснения постоянной (несмотря на все периоды — и расцвета и кризисов в его жизни) любви к нему зрителей-москвичей.

Говоря о балетной труппе коллектива (напомним, что живет она на свете чуть более семи десятилетий), отметим, что за столь короткий для формирования театральной традиции срок (вспомним, что балеты и Мариинского и Большого театров существуют уже третье столетие), она сумела занять свое и только свое место в сердцах московских любителей искусства.

У театра собственный круг зрителей, собственные поклонники и обожатели, собственный подход к репертуару, своя интерпретация классических произведений, собственная исполнительская манера у актеров — иными словами, собственный ярко самобытный творческий облик. И все это именно потому, что Театр имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко — подлинно московский театр.

Москва — удивительный русский и, вместе с тем, интернациональный город, что естественно для столицы огромной многонациональной России.

Понять это — значит, понять характер москвичей, их гостеприимство, открытость, доброжелательность, понять их простоту и, вместе с тем, столичное достоинство. В Москве всегда поддерживались демократические взгляды и соблюдались русские обряды. Москва по традиции — город, готовый воспринять новое и по-своему его трактующий. Потому культура Москвы — это российская культура во всем своем многообразном величии, но также собственно московский феномен. Таков и театр Москвы — Музыкальный академический имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, поскольку он живыми человеческими узами связан с родным городом и его жителями.

Публикуя материалы о балетной труппе театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, журнал предлагает читателю историческую хронику его жизни и высказывания тех, кто сегодня определяет судьбу и путь театра, кто формирует и его завтра, работая с молодежью, — главного балетмейстера **Дмитрия Брянцева**, директора балетной труппы **Зураба Сахокия**, педаго-

гов-репетиторов, в недавнем прошлом составлявших ядро балетных солистов коллектива, **Маргариты Дроздовой**, **Галины Крапивинной**, **Аркадия Николаева**, **Вадима Тедеева**, **Михаила Крапивина**. Их высказывания не только демонстрируют их отношение к нынешнему театру, к его творческому состоянию, но и формируют его сегоднешний собирательный портрет, дают возможность познакомиться с людьми, которые делают этот художественный организм живым, отдавая ему свою любовь и верность. Их преемники — нынешние звезды разных поколений, возглавляемые **Татьяной Чернобровкиной** и **Владимиром Кирилловым**, достойно хранят традиции, рожденные искусством тех, кто волновал московских зрителей в недавнем прошлом. Благодаря их труду, их вдохновению, их высокой культуре сложился тот облик балетной труппы, который сделал ее знаменитой на всех континентах.

Вспомним их имена. **Владимир Бурмейстер**, выдающийся художник, чье имя почитают в театре и во всем балетном мире, а его новаторские спектакли — «Лола», «Эсмеральда», «Лебединое озеро», «Берег счастья», «Штраусиана», «Шехеразада» и многие другие составляют золотой фонд не только данной балетной труппы, но и всей отечественной хореографии.

Николай Холфин, чьи произведения «Соперницы», «Треуголка», «Цыганы», «Франческа да Римини», «Веселый обманщик» были любимы московской публикой, а «Доктор Айболит» до сих пор (с 1948 года) пленяет воображение московской детворы.

Иван Курилов, хореограф (сопостановщик В. Бурмейстера в спектаклях «Виндзорские проказницы» и «Берег счастья») и замечательный танцовщик-актер: московские театральные сторожилы, наверное, помнят его Фальстафа в «Виндзорских проказницах», Пабло в «Лоле», Квазимодо в «Эсмеральде», его Бармалея в «Докторе Айболите».

Александр Клейн — замечательный мастер, создавший незабываемые и разнообразные характеры Поэта («Штраусиана»), Клода Фролло («Эсмеральда»), Ротбарта («Лебединое озеро»), командора Гомеса («Дочь Кастилии»), Чуба («Ночь перед Рождеством») и другие, исполненные достоверности, глубины, внутренней силы.

Алексей Чичинадзе — актер и хореограф, в своем творческом мышлении — лирический поэт. Красивый, элегантный рыцарь балерины в «Лебедином озере» (Зигфрид), «Эсмеральде» (Феб), «Виндзорских проказницах» (Фентон), «Франческа да Римини» (Паоло), «Штраусиане» (Поэт) и других, постановщик балетов — «Франческа да Римини», «Дочь Кастилии», «Лесная фея», «Дон Жуан», «Поэма», «Золушка», «Коппелия», «Степан Разин», «Шахунтала», а также вдумчивый реставратор, бережно воссоздававший и хранивший на сцене спектакли — наследие В. Бурмейстера.

Заметный след в памяти зрителей оставили кавалеры-рыцари балерин — **Юрий Григорьев** и **Владимир Петрунин**.

Галерею блестящих героинь балета театра откроем именем промелькнувшим как неповторимое чудо, как пронесшаяся по небу комета, **Марии Сорокиной**, первой исполнительницы главных женских партий в балетах Ф. Лопухова, В. Бурмейстера, Н. Холфина. Событием советского театра стала ее Лола в одноименном балете, удостоенная Сталинской премии.

Виолетта Бовт. Много лет — кумир московских зрителей. Актриса, ломавшая все представления о традиционном облике прима-балерины, утверждавшая в своих партиях (Лола, Эсмеральда, Одетта и Одиллия, Жанна д'Арк, Золушка и других) емкий и выразительный интеллектуальный стиль актрисы-танцовщицы.

Мира Редина — лирическая муза театра, обаятельных героинь которой хранит память старых балетоманов.

Элеонора Власова, чей танец по смелой откровенности чувств опережал время.

Галина Крапивина. Ее утонченно-поэтическое восприятие хореографических концепций балетмейстера придавало ее актерским трактовкам ролей особую эмоциональную интонацию.

Маргарита Дроздова — уверенная и достойная прима-балерина, многие годы определявшая исполнительский стиль балетной труппы.

Нельзя назвать всех, кто выступал на этой сцене, так как театр — это всегда коллективное творение и в нем всегда есть звезды, горевшие долго и ярко, и звезды, лишь блеснувшие на мгновение. Но все они нашли свое место на театральном небосводе и дарили нам чудо искусства — без них этот театр не был бы тем театром, о котором можно многое рассказать, нужно рассказать и хочется рассказать с теплом и уважением.



В. В. КРИГЕР и Вл. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО с участниками спектакля «Бахчисарайский фонтан» (1936).

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

20—е ГОДЫ

В Москве родился небольшой балетный ансамбль, получивший название «Хореографический коллектив № 7». Вскоре он был переименован в Московский художественный балет. Первые его руководители — А. Симонов и Н. Гербер. Затем коллектив возглавил бывший артист Большого театра Д. Голубин.

В 1927 году он показывает первую большую постановку — спектакль «В цепях гарема» на музыку «Шехеразады» Н. Римского-Корсакова. В главной партии — М. Сорокина.

3 марта 1928 года в Москве, на сцене Народного дома имени Каляева, состоялась премьера балета Р. Глиэра «Красный мак». Партию Тао Хоа исполнила выдающаяся балерина Большого театра Е. Гельцер.

В 1929 году художественным руководителем коллектива становится В. Кригер, директором — директор-распорядитель Музыкального театра имени Вл. И. Немировича-Данченко И. Шлуглейт.

30—е ГОДЫ

Основу коллектива составляют артисты: М. Сорокина, А. Урусова, М. Горохова, К. Мосягина, Л. Иренская, И. Иноземцева, Л. Юдина, А. Фин, З. Карлович, Е. Петрова, И. Костина, Ф. Подрабинек, О. Сушинская, И. Чапковская, Е. Качаров, И. Карташов, В. Кузнецов, А. Клейн, В. Бурмейстер, Н. Холфин, И. Курилов, А. Тольский, С. Павлов, А. Динер... С коллективом сотрудничают балетмейстеры Р. Захаров, К. Голейзовский, Ф. Лопухов. Репертуар: «Красный мак», «Ночь перед Рождеством», «Копеллия», «Балаганчик» на музыку И. Стравинского, концертные программы.

1933. Премьера балета «Соперницы». Новая редакция «Тщетной предосторожности» П. Гертеля. Спектакль поставили балетмейстер Н. Холфин и режиссеры МХАТа Б. Мордвинов

и П. Марков. Спектакль имел большой успех и сыграл решающую роль в судьбе коллектива.

После постановки «Соперниц» вышло постановление Наркомпроса РСФСР об объединении Художественного балета с Музыкальным театром имени Вл. И. Немировича-Данченко.

«Наши старики, небось, знают, как много я мечтал о балетной отрасли нашего дела, о балетной артирии в организме Музыкального театра», — писал по этому поводу великий реформатор театра. Но и после объединения балетный коллектив продолжал самостоятельную творческую жизнь. Много гастролировал по стране, выступал на концертных площадках Москвы и области.

1936. Театр первым в Москве поставил балет Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан». Балетмейстер — Р. Захаров.

1936. «Треуголка». Музыка С. Василенко и М. де Фалья. Балетмейстер Н. Холфин. Режиссер Б. Мордвинов. Художник П. Вильямс. Дирижер В. Эдельман. В главных ролях — М. Сорокина, В. Бурмейстер, А. Клейн, А. Тольский.

1937. «Цыганы». Музыка С. Василенко. Постановка Н. Холфина. Художник Б. Волков. Дирижер В. Эдельман.

1938. Постановка Вл. И. Немировичем-Данченко комической оперы Ж. Оффенбаха «Прекрасная Елена». Танцы поставлены В. Бурмейстером. Партию Вакханки исполнила М. Сорокина.

1939. Окончательное соединение Художественного балета с Музыкальным театром.

40—е ГОДЫ

1941. По особому решению Правительства Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко оставлен в Москве. Коллектив переведен на положение фронтового театра. 25 октября 1941 года театр показывает балет «Штраусиана» — первую премьеру военного времени. Постановка В. Бурмейстера, П. Маркова и М. Андрианова. Участники премьеры: М. Сорокина, А. Урусова, И. Курилов, О. Берг, А. Сорокин, сестры Булатовы... Из письма Вл. И. Немировича-Данченко: «Музыкальный театр играет и заявил, что желает эвакуироваться из Москвы последним. Сборы они делают полные и даже выпустили

премьеру — балет «Штраусиана». «Известия» дали об этой премьере хвалебную рецензию».

Главным балетмейстером театра становится выдающийся хореограф современности Владимир Павлович Бурмейстер. Он работал на этом посту с 1941 по 1960 годы и с 1963 по 1971-й.

1942. «Виндзорские проказницы» В. Оранского. Постановка В. Бурмейстера совместно с И. Куриловым и П. Марковым.

1943. Премьера героического балета С. Василенко «Лола». Балетмейстер В. Бурмейстер. Режиссер И. Туманов. Дирижер В. Эдельман. Художник Б. Волков. В партии Лолы выступила М. Сорокина.

1944. Зрителям показан новый спектакль «Шехеразада» на музыку Н. Римского-Корсакова. Постановка В. Бурмейстера. Дирижер С. Самосуд. Художник Б. Волков.

Спектакли «Лола» и «Шехеразада» отмечены Государственной премией СССР. Ее лауреатами стали М. Сорокина и В. Бурмейстер.

Исполнители балетной труппы регулярно выступают в госпиталях, выезжают в составе концертных бригад на фронт. Всего артистами Музыкального театра за годы войны дано 1650 шефских концертов.

1946. Премьера балета «Карнавал» на музыку Р. Шумана. Балетмейстер В. Бурмейстер. Художник Б. Волков. Дирижер Ю. Чапковский. В ролях М. Сорокина, А. Клейн, А. Крупенина, А. Соболев, И. Курилов.

1947. Премьера балета Б. Асафьева «Франческа да Римини». Постановка Н. Холфина. Художник Б. Волков. Дирижер В. Эдельман. В ролях — М. Сорокина (Франческа), С. Павлов (Паоло), А. Клейн (Джотто).

1948. Премьера детского балета «Доктор Айболит» И. Морозова. Балетмейстер Н. Холфин. Дирижер В. Эдельман. Художник В. Рындин. Спектакль до сих пор живет в репертуаре театра.

«Берег счастья» А. Спадевеккиа. Постановка В. Бурмейстера и И. Курилова. Художник Б. Волков. Дирижер В. Эдельман. В главных ролях В. Бовт, А. Соболев, И. Курилов, А. Тольский.

50-е ГОДЫ

1950. На сцене театра — премьера балета «Эсмеральда». Партитура Ц. Пуни была допол-

(Продолжение на стр. 7)

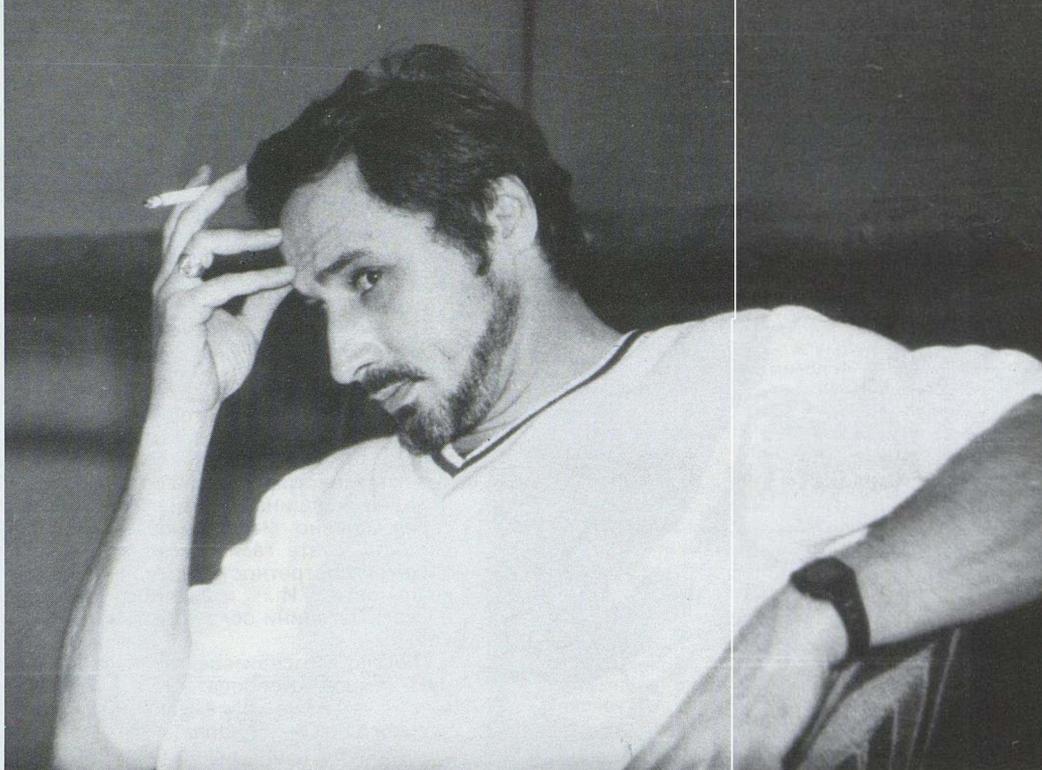
МОНОЛОГИ НА ФОНЕ ТЕАТРА

ДМИТРИЙ БРЯНЦЕВ,
главный балетмейстер театра

— *Дмитрий Александрович, у вас репутация хореографа-мастера миниатюры. Почему близка вам малая форма?*

— Я просто убежден: если ты можешь сочинить миниатюру, то поставишь и большой спектакль. Ведь все рождается из малого: из эпизодов, из каких-то отдельных положений. И уже затем режиссер нанизывает их на драматургическую основу, создает сценическую ткань вокруг них. Если ты не умеешь поставить миниатюру, ты будешь — как делают многие балетмейстеры — «пробалтывать» во времени музыку ногами, акробатическими упражнениями, экзерсисом. Проходят пятнадцать минут, но только — первого акта. Попробуйте дать нечто подобное в миниатюре — получится полный абсурд. Значит, для того, чтобы уметь точно и лаконично выражать свои мысли, надо владеть мастерством сочинения миниатюры. Кроме того, я уверен: одноактная форма — нормальная балетная «пицца» — она выростила Фокина, Баланчина и огромное количество других выдающихся балетмейстеров. Да и музыкантами написано намного больше балетов одноактных, чем многоактных. Почему? Одноактная форма дает возможность использовать содержание, здесь совершенно не нужен сюжет, хотя он и может быть. Когда у тебя только содержание, эмоции, идея, на них два акта не продержаться. «Перебраться» из одного акта в другой, можно лишь, «отслеживая» сюжет, обуславливая действие, а это уже — приближение к повествовательности, к литературе. Основа же балета — то, что нельзя или трудно выразить словами. То, что можно сказать пластикой человеческого тела. Потому малая форма для балета наиболее естественна.

На развитии нашего хореографического театра отразилась тяга к эпохально-монументальным полотнам. Родился определенный жанр спектакля — драмбалет, который сочли каноном на все времена, панацией. Балет стал иллюстрировать литературные произведения. Мы открыли ворота в мир! Но драмбалет захлебнулся, потому, что ушел от основ своего искусства, от хореографии, пытаюсь выявить содержание через пантомиму. Иллюстрация отличного качества остается всего лишь иллюстрацией. А раскрыть содержание произведения, создать взаимоотношения хореографически, сосуществуя, а не иллюстрируя, — таким я вижу балет, такова моя прерогатива, мой сад. И не надо меня порицать за то, что я мыслю так, как мыслю, — это мое право. А мысль может нравиться или нет.



Главный балетмейстер Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко Дмитрий БРЯНЦЕВ.

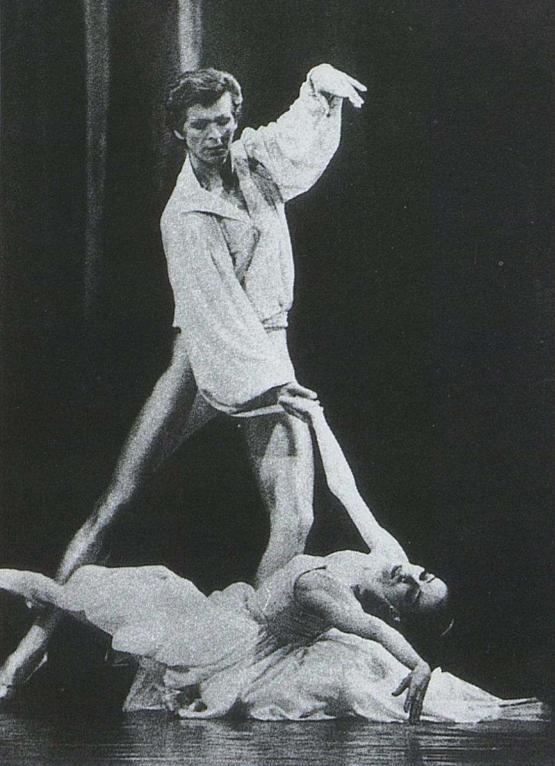
— *Расскажите о театре, в какой вы пришли, и о театре, в котором работаете сейчас.*

— Наш театр изначально — танцующая самодеятельность. Викторина Кригер с ее идеей танцующего актера. Потом — талантливый Владимир Бурмейстер, который из этой пропагандистской самодеятельности что-то сделал и сделал настолько, что смог противопоставить «Лебединое озеро» «Лебединому озеру». Но по большому счету профессиональный коллектив делается десятилетиями, должны смениться поколения. Мой предшественник на посту главного балетмейстера театра Алексей Чичинадзе оказался человеком, на мой взгляд, слишком мягким для руководства. И поэтому профессиональный уровень труппы, в которую я пришел как главный балетмейстер, был таков, что приходилось поднимать, подтягивать, ужесточать требования, учить. Лебеди, например, в линии могли сойти с пуантов на полупальцы (потому, что устали). Хороший аргумент! Я бы никогда не сдвинул эту глыбу, не будь рядом Татьяна Николаевна Легат, наследницы известной петербургской балетной династии. Профессионал высокого класса, она проделала большую работу, не жалея себя. Обновлялась труппа, работая уже сообразно с требованиями академического театра. Удалось вырастить интересных новых солистов, новый кордебалет, значительно помолодевший. Еще выступает на сцене замечательный мастер Владимир Кириллов, великолепные артисты А. Николаев, М. Дроздова, В. Тедеев, Г Крапивина, М. Крапивин теперь — педагоги-репетиторы. Ни для кого не секрет, что нашему театру достается из училища второй и третий сорт выпускников. Но как показала практика, не в «сортности» дело. Если у человека горят глаза, как скажем, у Ан. Домашева, А. Копчинского, К. Трусова, Д. Романенко, то он непременно превращается

в хорошего, интересного танцовщика. В результате сейчас уровень труппы поднялся достаточно высоко, хотя, разумеется, предела совершенства не существует.

— *Разумеется, появился новый репертуар...*

— Придя в этот театр, я сразу предложил работу, которая, как говорится, перевернула все вверх дном. Балетный вариант «Оптимистической трагедии» В. Вишневецкого — то, чего не ожидали, к чему не привыкли. Моему Комиссару в кожаной тужурке противостояла ее Душа в ситцевом платье. Душа звала прочь от грязи, ругания, зловония, Комиссар коворила о долге. Это противостояние держало спектакль. Но он остался на сцене только благодаря известному мне заступнику из Министерства культуры. Мы делали его вместе с Г. Мацквичусом, и поставленный десять лет назад, думаю что он и сегодня мог бы выглядеть современным. После него мне было легче делать все остальное, поскольку труппа уже ушла влево. Кроме того, я оставил в репертуаре лучшее из того, что было у Бурмейстера и Чичинадзе, а свою политику проводил по принципу: 50% классики, 50% современной хореографии. За десять лет поставил десять оригинальных балетов, но в театре появились «Жизель», «Сильфида», «Шопениана», «Щелкунчик»... Сегодня у нас в афише 18 балетов. Ощущается некоторый голод на классическое наследие, но то, что у нас осталось непоставленным («Спящая красавица», «Баядерка», «Раймонда»), театру трудно воплотить в силу его относительной камерности. Ставить классику «второго разряда» — «Коппелию», «Праздник цветов в Дженцано» — не могу, поскольку, увы, обязан думать о наполняемости зала как о прожиточном минимуме наших артистов. В перспективе — «Дама с камелиями», «Леда Макбет Мценского уезда», «Женитьба Бальзамина». Кроме того,



Наталья ЛЕДОВСКАЯ
и **Владимир КИРИЛЛОВ**
в спектакле «Призрачный бал».

Фото А. Ключкиной

хочу пригласить поставить спектакль кого-то со стороны, чтобы коллектив не становился труппой одного балетмейстера.

К своему юбилею готовлю «Суламифь» по мотивам Куприна. Идея моя, причем давняя. Долго искал автора музыки, теперь над балетом работает молодой композитор Виктория Беседина — красочно, мощно, немного дико, размашисто. Так, как я вижу и чувствую.

— **Какие ваши постановки в этом театре для вас наиболее важны, интересны, любимы?**

— Для меня не существует спектаклей более или менее важных. Важно то, что я сегодня делаю. Что имеет меньше ус-

пеха, за то больше болит душа. Готовый спектакль уже перестает быть моим, я как бы уже не имею к нему отношения, после премьерных представлений им занимаются педагоги-репетиторы, а я... занят новой работой.

Интересна история с балетом «Одинокий голос человека», заказанным мне итальянцами к юбилею Н. Паганини. Мирясь с изначальной бредовостью затеи, я постарался максимально отойти от портретного сходства. Беспомощно обнаженный человек, которому смерть (зеркалами скупю) очерчивает жизненное пространство. Череда светских дам на балу как аллегория жизненных этапов, каждую из которых уносили, отрывая от художника, невероятные босховские монстры. Верной остается только одна женщина — Смерть, уводящая гения, словно малого ребенка, в финальном дуэте гасла свеча художника. Никакой портретности, ни малейшей буквальности. И... итальянцы пришли в ужас: Паганини обязан быть со скрипкой!

Люблю все свои спектакли. «Лебединою песню», «Ковбоек» — этот веселый, ни к чему не обязывающий взгляд русского на Дикий Запад, в котором мне не нужна была фольклорность, да я, собственно, и не настаивал на подобном взгляде. Хотя почему им не возбраняется нарочито лубочный «Петрушка», а наше право на нечто в этом духе оспаривается?

Люблю «Призрачный бал», за единственным исключением собравший хорошие отзывы. Этапным для меня был «Корсар» — я просто продемонстрировал, что владею крупной классической формой. Причем этот спектакль был скорее ответом на бесконечные нападки, чем потребностью перекрыть щедвр. Заниматься этим есть тьма искусников и без меня. Вот что касается оригинальных постановок...

Я честно делаю свое дело. Каждый день. Честно требую от себя, в первую очередь, от педагогов, артистов и нашей администрации профессиональной отдачи. Готов взвалить на себя и заботы о студии при театре: педагоги будут сами готовить смену для нашей сцены,

Сцена из балета «Конек-Горбунок».

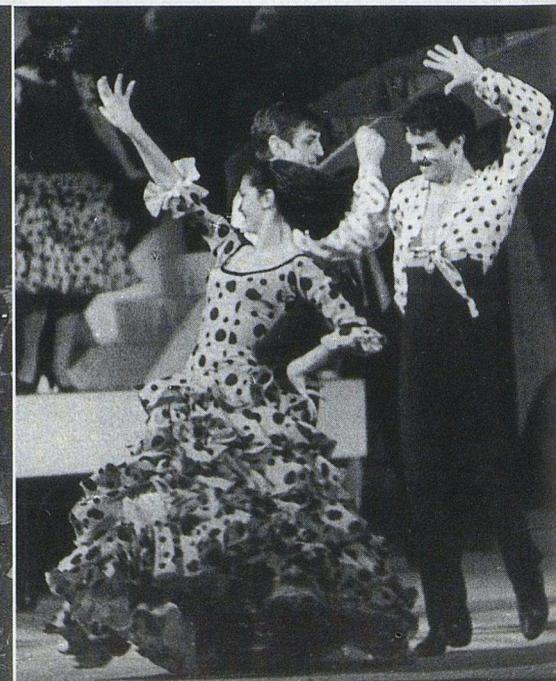
уделяя лучшим необходимое им количество внимания и времени. Они будут учиться в театре. Из этого ручья, надеюсь, мы начнем постоянно получать свежую воду.

ЗУРАБ САХОКИЯ, **директор балетной группы**

В 1952 году я приехал в Москву учиться в студию при Музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, и учился там в течение пяти лет. Потом студию расформировали и многие перешли в хореографическое училище Большого театра на Пущечной улице. После его окончания в 1957 году уехал в Тбилиси, где работал под руководством Вахтанга Михайловича Чабукиани, затем вернулся в Москву... В нашем театре тридцать лет выступал как артист балета. Последние восемь лет — директор балетного коллектива.

Мы всегда были «два театра на одной улице» — великий Большой театр и наш, поменьше, но тоже со своими высокими традициями. Если говорить о балете, то, конечно, в его биографии имеются сложные моменты становления. Расскажу, что случилось уже при мне. Наиболее яркий пример — наше «Лебединое озеро». Сейчас это — всем известный великолепный спектакль. Но с каким трудом он рождался в театре! Владимир Павлович Бурмейстер предлагал свое оригинальное решение этого спектакля и, как показало время, — основанное на органичном понимании им музыки Чайковского. Но тогда «пробить» такое, отличное от общепринятого прочтения было очень трудно. Большой имел в своем репертуаре «Лебединое озеро», оно шло здесь уже не одно десятилетие. Нам говорили: «Зачем вам в вашем театре ставить «Лебединое озеро»? Во-первых, вы его не потянете: у вас слабый коллектив. И потом два одинаковых спектакля рядом — это никому не нужно». Помню, принимать спектакль в театр приходила комиссия. И Бурмейстер показал балет в репетиционном зале. Не на сцене!

Элеонора ВЛАСОВА и Зураб САХОКИЯ
в спектакле «Болеро».



СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

Причем в труппе тогда было всего 65 человек. И комиссия, увидев постановку только «вчерне», разрешила спектакль. Я очевидец: в дни премьеры «Лебединого» на Пушкинской стояла конная милиция — таким был ажиотаж. Подобное за всю свою жизнь я видел еще только один раз — в Тбилиси, на премьере «Отелло» Чабукиани. Владимир Павлович Бурмейстер стал первым советским балетмейстером, которого пригласили ставить ныне знаменитое «Лебединое озеро» в Парижскую оперу.

Возможно, подобные сложности диктовались спецификой тогдашнего руководства театрами — с трудом допустили два одинаковых названия на театральной афише. Но ведь и театров было всего два! Это теперь сплошь — театры и театрики, и у всех в репертуаре — «Лебединое», «Жизель», «Щелкунчик». Думаю, что координация здесь все-таки необходима. Без нее сейчас мы наблюдаем настоящий абсурд: в Большом театре «Богема» — и у нас «Богема», в Большом «Укрощение строптивой» — и у нас «Укрощение строптивой». По поводу «Богемы» ничего не могу сказать, но «Укрощение»... Дмитрий Александрович вынашивал идею постановки этого спектакля в нашем театре восемь лет. Доказательством тому — долгая история с заказом музыки балета. После нескольких попыток ее автором стал ленинградец Михаил Броннер. Такая вот продолжительная история подготовки. И уже работая над спектаклем, мы вдруг узнаем, что Большой тоже готовит «Укрощение строптивой». Конечно, этот театр не должен отчитываться, что намерен ставить и когда. Но подобная ситуация — результат некоординированности, что не нормально. Случается похожая ситуация и внутри нашего театра: имея в репертуаре балет «Отелло», мы выпускаем оперу «Отелло». Легко предвосхитить вопрос по телефону: «Дездемона сегодня танцует или поет?». К этому наверняка приведет абсурдность такого соседства.

Наша больная тема в отношениях с Большим — это кадры. Естественно, что лучшие после окончания училища идут туда. Это нормально. Но когда тех, кого поначалу не взяли, забирают в Большой после того, как они, проработав у нас год, два, три, «дозрели» до сцены,



Олег КОЖАНОВ и Алексей ГРИГОРЬЕВ в балете «Отелло».

Фото А. Степанова

набрались опыта... Я не говорю о тех случаях, когда наш театр оказывается действительно мал для большого таланта, как в свое время перерос границы нашей сцены Марис Лиела. И совсем другое дело, когда танцовщика, исполняющего у нас сольный репертуар, берут в штат Большого и поручают ему таскать пики в десятой кордебалетной линии. В этом сезоне мы лишились таким образом шести артистов, введенных в репертуар. Для нашей труппы в девяносто человек это уже существенно. Мы уважаем главный театр страны, с руководством его мы — одно поколение, вместе учились, болели друг за друга. Но стоит поговорить о ситуации, когда нас оголяют без надобности.

Сцена из балета «Лебединое озеро».

Фото А. Степанова



нена музыкой С. Василенко и Р. Глиэра. Постановка В. Бурмейстера. Художник А. Лушин. В роли Эсмеральды выступила В. Бовт (затем — Э. Власова), Феба — А. Чичинадзе, Клода Фролло — А. Клейн, Квазимодо — В. Терентьев. Спектакль до сих пор — в репертуаре театра.

1953. Событием отечественного балетного искусства стала премьера балета П. Чайковского «Лебединое озеро». Постановка В. Бурмейстера. Второй акт в хореографии Л. Иванова возобновлен П. Гусевым. Дирижер В. Эдельман. Художник А. Лушин. Спектакль и ныне в репертуаре театра.

«Лебединое озеро» в театре имени Станиславского и Немировича-Данченко показало нам, как плодотворны могут быть искания художника и в области старого классического балета, где, казалось, уже все раз и навсегда установлено, — так отозвалась о спектакле Галина Уланова.

Участники премьеры — В. Бовт (Одетта-Одиллия), А. Чичинадзе (Принц), А. Сорокин (Шут), А. Клейн (Ротбарт), О. Берг (Владетельная принцесса), в других ролях М. Редина, Э. Власова, М. Салоп, О. Шелков, Э. Кузнецова, Л. Якунина, Г. Труфанов, И. Еленин...

В «Лебедином озере» В. Бурмейстера выступали также и артисты других театров М. Плисецкая, Ю. Кондратов, О. Моисеева, А. Осипенко, С. Кузнецов, Х. Пуур, Мишель Брюер. Спектаклем дирижировали Г. Рождественский, Д. Китаенко, Г. Жемчужин, М. Юровский, В. Кожухарь.

Партии Одетты-Одиллии и Принца Зигфрида танцевали солисты театра — С. Виноградова, В. Ермилова, Э. Власова, Г. Камолова, М. Агатова, Н. Лаврухина, В. Собцева, А. Ханишвили, М. Салоп, М. Лиела, В. Пашкевич, А. Николаев, А. Новиченок, В. Федянин, Ю. Григорьев, В. Артюшкин, С. Баранов, М. Крапивина, В. Тедеев, М. Дроздова, Г. Крапивина, М. Лёвина.

1954—1955. Первые зарубежные гастроли Музыкального театра в Китайской Народной Республике. Театр выезжал в полном составе. В репертуаре гастролей — балетные спектакли «Лебединое озеро», «Эсмеральда», «Доктор Айболит».

1956. Свет ramпы увидел балет «Дочь Кастилии» Р. Глиэра. Балетмейстер А. Чичинадзе. В театре начинает работать Марис Лиела. В течение четырех лет (до 1960 года) он исполнил партии принца Зигфрида («Лебединое озеро»), Лионеля («Жанна д'Арк»), Конрада («Корсар»).

1957. Зрителям показан балет «Жанна д'Арк» Н. Пейко. Постановка В. Бурмейстера. Художник В. Рындин. Дирижер В. Эдельман. В роли Жанны выступили В. Бовт и Э. Власова.

1958. «Корсар». Балетмейстер Н. Гришина. Художник В. Людмиллин. Дирижер В. Эдельман. В ролях В. Бовт (Медора), М. Лиела (Конрад), В. Чигирев (Бирбанто).

Педагоги и педагоги-репетиторы 50-х и 60-х годов: П. Гусев, М. Андрианов, О. Берг, А. Руденко, В. Голубин, О. Шелков, Л. Салова.

60-е ГОДЫ

1960. «Франческа да Римини» на музыку П. Чайковского. Хореография А. Чичинадзе. Художник А. Лушин. Дирижер В. Эдельман. Франческа — Э. Власова, Паоло — М. Салоп, Джотто — В. Чигирев.

Главным балетмейстером театра назначает-ся Игорь Валентинович Смирнов, он работает здесь в течение 1960—1961 годов.

1961. В постановке И. Смирнова показан балет Л. Лапутина «Маскарад». Художник В. Доррер. Дирижер Г. Жемчужин. В роли Нины выступает Э. Власова, Арбунина — А. Чичинадзе, баронессы Штраль — М. Редина.

1962. Балет на музыку Р. Штрауса «Дон Жуан». Балетмейстер А. Чичинадзе. Художник Я. Маркович. Дирижер В. Эдельман. В роли Донны Анны — В. Бовт, Дон Жуана — Ю. Третьяков.

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

1963. В театр возвращается В. Бурмейстер как главный балетмейстер.

Премьера спектакля «Картинки с выставки» на музыку М. Мусоргского (оркестровка М. Равеля). Балетмейстер Ф. Попухов. Художник А. Лушин. Дирижер К. Абдуллаев. Участники премьеры — Г. Десяткова, Н. Навасардова, В. Бочков, В. Добряков, А. Крупочкин, З. Сахокия, А. Шавель, К. Бителев, Л. Литвак, И. Еленин.

Премьера балета на музыку П. Чайковского «Снегурочка». Балетмейстер В. Бурмейстер. Художник Б. Волков. Дирижер В. Эдельман. Снегурочка — В. Данилович, Дед Мороз — К. Бителев, Купава — Э. Власова, Мизгирь — Э. Перкун, Лель — В. Иващенко, Берендей — А. Клейн.

1964. Элеоноре Власовой присуждена премия имени Анны Павловой Парижской Академии танца.

Труппа показывает несколько новых спектаклей. «Болеро». Музыка М. Равеля. Хореография В. Бурмейстера. Художник А. Лушин. Дирижер В. Эдельман. Исполнители главных партий Э. Власова, И. Еленин, Ю. Трепыхалин, И. Лещинская, З. Сахокия, О. Микрашевский.

«Вариации». Музыка Ж. Бизе. Хореография В. Бурмейстера. Художник А. Лушин. Дирижер В. Эдельман.

«Поэма» на музыку С. Цинцадзе. Хореография А. Чичинадзе. Художник Я. Маркович. Дирижер В. Эдельман. В главной роли — В. Бовт и М. Редина.

«Карнавал». Музыка Р. Шумана (оркестровка Н. Римского-Корсакова). Хореография В. Бурмейстера. Художник А. Лушин. Дирижер В. Эдельман.

1965. «Берег надежды». Музыка А. Петрова. Хореография И. Бельского. Художник В. Доррер. Дирижер Г. Жемчужин.

Гастроли во Франции. Репертуар: «Лебединое озеро», «Эсмеральда».

1968. Маргарите Дроздовой присуждена премия имени Анны Павловой Парижской Академии танца.

«Жаклин». Музыка Ф. Пуленка. Балетмейстеры А. Лапаури и О. Тарасова. В ролях В. Бовт, В. Тедеев.

70-е ГОДЫ

1970. «Аппассионата». Балет на музыку сонаты Бетховена. Последний балет В. Бурмейстера.

5 марта 1971 года выдающегося мастера не стало.

1971. Главным балетмейстером театра становится Алексей Виссарионович Чичинадзе. Он руководит балетной труппой в течение 1971—1985 годов.

1971. Премьера балета «Золушка» С. Прокофьева. Хореография А. Чичинадзе. Дирижер Д. Китаенко. Художник Э. Стенберг. Золушка — В. Бовт, М. Дроздова, Принц — В. Петрунин, Король — А. Домашев.

1972. Премьера балета «Гаянэ-сюита». Музыка А. Хачатуряна. Хореография А. Чичинадзе. Дирижер Г. Жемчужин. Художник М. Соколова. Исполнители главных партий М. Дроздова, В. Тедеев, М. Крапивин, А. Кравец.

1973. Первое турне по городам Японии. Японская публика восторженно приняла балетные спектакли театра. В 1974 году гастроли будут повторены и станут традицией: в стране восходящего солнца труппа выступала в 1976, 1984, 1987, 1991, 1993, 1995 годах.

1974. Премьера балета «Прозрение» Ю. Буцко. Хореография Н. Касаткиной и В. Василева. Дирижер Д. Китаенко. Художник И. Сумбатшвили. В главных партиях выступали В. Петрунин, М. Дроздова, А. Домашев, Г. Крапивина.

1975. Постановка балета «Копеллиа» Л. Деллиба. Балетмейстер А. Чичинадзе. Дирижер Г. Жемчужин. Художник Э. Стенберг. Исполнители главных партий М. Дроздова, В. Со-

(Продолжение на стр. 10)



Татьяна ЧЕРНОБРОВКИНА и Владимир КИРИЛЛОВ
в балете «Лебединое озеро».

Конечно, у нас много проблем. Материальных поубавилось: наша балетная труппа — юридически самостоятельное лицо и зарплата артистов, хотя и немного меньше, чем в Большом, но, наверняка, больше, чем в других балетных коллективах. Нас понимает московская мэрия, понемногу решаем жилищные вопросы. Кроме того, подписан документ о создании студии при нашем театре, которая когда-то существовала. Ищем здание, сталкиваемся со сложностями, но прекрасно понимаем что, открыв ее, лет через шесть мы будем иметь свои кадры.

По поводу гастролей. Во всем мире знают только два русских театра — Кировский и Большой. Огромное значение имеет реклама. Мы рекламы практически не имеем. Только приехав в какую-либо страну, мы обретаем доброе имя — настоящую рекламу — своими выступлениями. Не буду говорить о Японии, в которой выступали уже мно-

го раз, репутация ее очень радушной к русскому балету публики общеизвестна. Но вот однажды нас пригласили в Испанию — и в нынешнем году мы ездили туда уже в четвертый раз. Та же картина с Италией: «Ах, есть такой театр», после чего идут предложения о гастролях. Видимо, мы где-то недоработаем, не входим в престижную когорту наиболее приглашаемых театров, хотя, как вы понимаете, финансовые запросы у нас меньше, труппа камернее. Во времена существования Госконцерта — я знаю такие случаи — отнесение нашей балетной труппы от зарубежных поездок считалось нормой. Сегодня все зависит от мобильности дирекции, ее сил и... инерции мышления некоторых организаторов гастролей. Единственное, о чем могу сказать с абсолютной достоверностью, — мы ни разу не ударили в грязь лицом. Без шаблонных фраз о высоко поднятом знамени отечественного искусства, мы всегда выступали на



Элеонора ВЛАСОВА в балете «Эсмеральда».

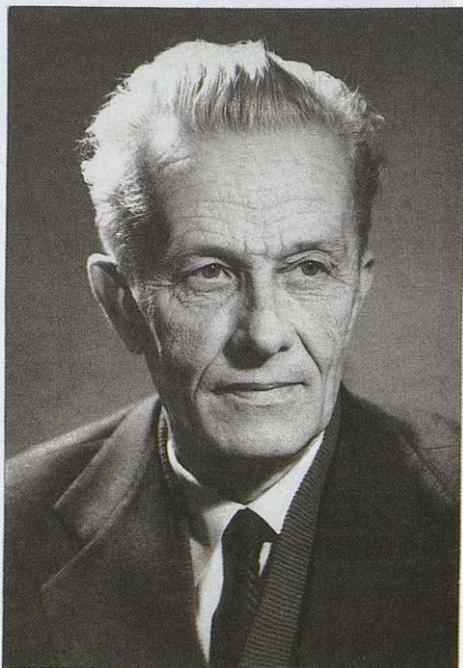
качественном, высокопрофессиональном уровне, при переполненном восхищенными зрителями зале.

МАРГАРИТА ДРОЗДОВА,
педагог-репетитор

Почему я люблю наш театр, почему пришла сюда после окончания школы? Потому что здесь были особые, очень интересные спектакли и работал такой, на мой взгляд, великий балетмейстер, как Владимир Павлович Бурмейстер. Он обладал абсолютно своим оригинальным видением хореографического спектакля. В его произведениях всегда четко прослеживалась линия драматургического развития сюжета. И актеру они были интересны не только своей пластической лексикой, хотя и то, что он предлагал в этом плане заставляло нас фантазировать, совершенствовать мастерство, но и тем, что в выполнение любых сложных комбинаций, па, Бурмейстер требовал «вносить душу». В его спектаклях нельзя было танцевать просто так, не задумываясь о смысле происходящего на сцене, о состоянии героев... Мне кажется, что эту традицию продолжил в своем творчестве и Алексей Виссарионович Чичинадзе как ученик В. П. Бур-

Людмила ШИПУЛИНА и Виктор ДИК в балете «Жизель».

Фото А. Степанова



Владимир БУРМЕЙСТЕР.

Виолетта БОВТ и Алексей ЧИЧИНАДЗЕ в балете «Лебединое озеро».



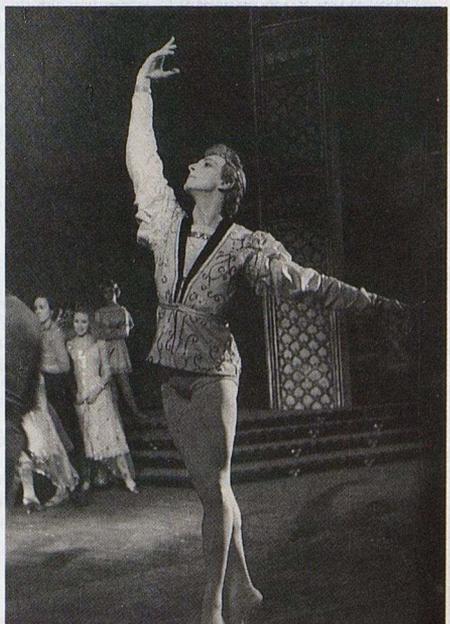
П. А. МАРКОВ, В. В. КРИГЕР и Вл. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО.



Мария СОРОКИНА в балете «Штраусиана».

Аркадий НИКОЛАЕВ в балете «Лебединое озеро».

Фото А. Степанова



СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

бцева, Г. Крапивина, В. Тедеев, А. Домашев, Ю. Григорьев.

1977. Премьера балета «Степан Разин» Н. Сидельникова. Балетмейстер А. Чичинадзе. Дирижер Г. Жемчужин. Художник М. Соколова. В роли Степана Разина — В. Тедеев.

Михаил Крапивин становится лауреатом III Международного Московского конкурса артистов балета (первая премия и золотая медаль).

Гастроли в Чехословакии (Прага, Брно).

1978. Постановка балета «Черные птицы» Г. Катцера. Хореография Т. Шиллинга, главного балетмейстера берлинской «Комише Опер». Дирижер М. Юровский. Художник Э. Клайбер. В главных партиях — М. Дроздова, В. Кириллов, М. Крапивин.

Со спектаклем «Коппелия» труппа участвует в фестивале «Сегедские игры» в Венгрии.

1979. Премьера балета «Шахунтала» С. Баласаняна. Постановка А. Чичинадзе. Дирижер Г. Жемчужин. Художник А. Лушин. Исполнители главных партий — М. Дроздова, Г. Крапивина, Л. Рыжова, С. Цой, В. Тедеев, Ю. Григорьев.

Педагоги и педагоги-репетиторы 70-х и 80-х годов: В. Бовт, Е. Дмитриш, Н. Чкалова, Н. Азарин, Н. Доренская, Г. Евдокимов, Ю. Трепыхалин.

80-е ГОДЫ

1980. Премьера второго спектакля Т. Шиллинга «Образы и звуки». («Вечерние танцы» на музыку Ф. Шуберта. «Юношеская симфония» на музыку В. Моцарта). Художник М. Соколова. Дирижеры В. Кожухарь, Г. Жемчужин.

Премьера балета «Легенда о Жанне д'Арк» Н. Пейко. Хореография и постановка К. Сергеева. Художник А. Лушин. Дирижер Г. Жемчужин. В главной роли — М. Дроздова.

1981. Премьера балета «Дон Кихот» Л. Минкуса. Хореография А. Горского. Постановка и новые танцы А. Чичинадзе. Художник М. Соколова. Дирижер Г. Жемчужин, В. Кожухарь. В главных партиях выступили М. Дроздова, Г. Крапивина, М. Левина, С. Смирнова, Г. Степаненко, В. Кириллов, В. Лантратов, М. Крапивин, В. Тедеев.

Галине Крапивиной на IV Международном московском конкурсе артистов балета присужден специальный приз как лучшей партнерше.

1982. Первая гастрольная поездка в Индию. Репертуар: «Лебединое озеро», «Шахунтала», «Штраусмана», «Гаянэ-сюита». Участников гастролей приняла премьер-министр Индии Индира Ганди.

Постановка спектакля «Бумеранг». Музыка Дж. Маклафлина. Балетмейстер Б. Эйфман. Художник Б. Коротеев. В главных ролях — В. Кириллов, В. Артюшкин, В. Лантратов, Т. Файзиев, Л. Рыжова, Т. Гранквелицкая.

Премьера балета «Риварес» С. Цинцадзе. Хореография и постановка А. Чичинадзе. Художник М. Соколова. Дирижер В. Кожухарь и М. Юровский.

1983. «Конек-Горбунук» Р. Шедрина. Первая постановка в театре Д. Брянцева. Художник М. Соколова. Дирижер Г. Жемчужин. В ролях — М. Дроздова, В. Кириллов, В. Саркисов.

1984. Творческий вечер М. Дроздовой и В. Кириллова. В его программе балет «Антоний и Клеопатра» (хореография С. Воскресенской), «Баллада» (хореография В. Усманова).

Зрителю показан балет «Алые паруса» В. Юровского. Хореография Г. Майорова. Дирижер М. Юровский. Художник М. Соколова. В ролях — М. Дроздова, М. Левина, Г. Крапивина, В. Кириллов, В. Лантратов, В. Тедеев.

1985. Главным балетмейстером театра назначен Дмитрий Александрович Брянцев.

Премьеры балетов «Браво, Фигаро!», «Девять танго и... Бах». Балетмейстер-постановщик Д. Брянцев.

(Продолжение на стр. 12)



Маргарита ДРОЗДОВА
в балете «Клеопатра».

Фото В. Лапина

мейстера. Он тоже создавал постановки, может быть, в чем-то и спорные, как нам казалось, но всегда отрицал движение ради движения, всегда учил нас искать смысл в драматическом ходе развития партии. И здесь у него в спектаклях тоже имелись свои находки, свое прочтение, свое видение.

Балетмейстер сочиняет, но удача или неудача его спектакля зависит от тех, кто интерпретирует его замыслы, — от актеров. Я считаю, что сегодня в нашем театре есть немало интересных исполнителей. Возьмите, к примеру, наш новый спектакль «Укрощение строптивой». Здесь три Катаринины — и все три такие разные! Т. Чернобровкина, С. Цой, О. Кузьменко. Иногда мне даже кажется, что в каких-то моментах и спектакль с участием каждой из них становится другим. И я думаю: это прекрасно, что у нас такая богатая актерскими индивидуальностями труппа. В искусстве нельзя идти путем подражания даже самым великим артистам — исчезает свое «я».

Отдельно мне хочется сказать о балерине Татьяне Чернобровкиной. Я согласна с теми критиками, которые считают, что такой балерины как она, сейчас в московских труппах нет. Артистка она умная, тонкая, отличающаяся уникальной актерской индивидуальностью. Среди мастеров своего поколения она представляет, по моему мнению, определенную вершину балеринского эталона, причем, не только для одного нашего театра, но, как это ни торжественно звучит, для всего русского балета. Думаю, что тут и заслуга театра, и благоприятное стечение обстоятельств, и, конечно же, талант и трудолюбие самой артистки. Когда она была принята в труппу, с ней занимались опытные педагоги, которые помогали ей «встать на ноги». Но, какое бы хорошее зерно ни было, если его бросить в бесплодную почву, ничего из него не вырастет. Здесь получилось гармоничное сочетание — личность художника обрела в нашем театре условия для своего развития. Щел обоюдный процесс: театр и танцовщица сформировали балерину, любимицу зрителей. Сейчас я работаю с Татьяной как педагог-репетитор, и мне очень интересно заниматься именно с ней, репетируя те спектакли, которые я сама не танцевала.

Очень радуюсь за своих подопечных. А когда что-то у кого-то из них не получается, не ладится, не сплю ночами. Наверное, это естественно. Так за меня переживала и мой педагог Н. Чкалова. Потому я ее и звала — «вторая мама»: ведь она воспитала меня как артистку, научила жить на сцене. Вообще, работа педагога-репетитора может быть только обоюдной, как у матери с ребенком: ученик должен доверять педагогу как собственной матери, стараться воспринимать то, чему она его учит. Тогда будет и результат.

Репетиторами у нас сейчас трудятся люди, которые многие годы выступали на нашей сцене, посвятили ей жизнь, знают традиции театра и продолжают развивать их. Они поддерживают высокий исполнительский уровень труппы. Это Галина Крапивина, Вадим Тедеев, Аркадий Николаев, Михаил Крапивин.

АРКАДИЙ НИКОЛАЕВ, педагог-репетитор

Нынешнее молодое поколение в балете сильнее технически. Что же касается актерского мастерства, то на это ныне меньше обращают внимания. Сейчас времена такие: станцевать вариацию — равнозначно удивить зрителя каким-нибудь трюком, а вот подготовить серьезно, кропотливо роль, создать образ — здесь приходится и артисту и педагогу помучиться. Мы, представители старшего поколения, такой работой дорожили, старались из всех сил, наш театр этим славился. Теперь приходится поддерживать традиции. Мы стремимся их сохранять и развивать.

Работая педагогом-репетитором, я пришел к выводу: к каждому танцовщику нужен свой подход — кому кнут, кому пряник. Если не угадаешь, не поймешь, артист может сломаться... Я по манере преподавания больше кнут, но с годами все больше становлюсь пряником, потому что все острее ощущаю, что профессия наша трудная, требует нервов, большой физической отдачи, самоограничений.

Начинал я здесь мальчишкой — при

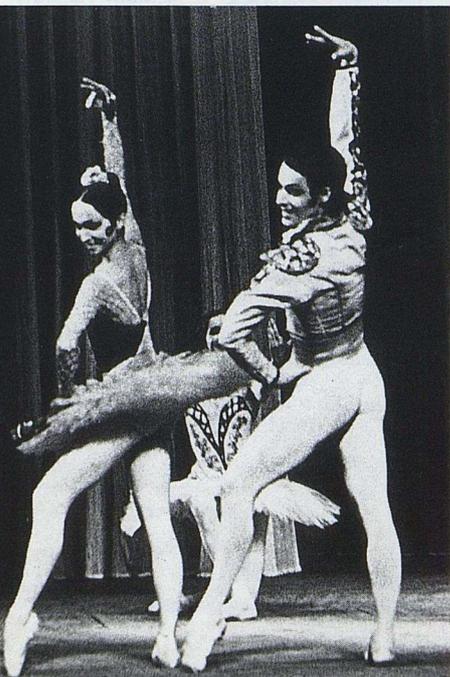
театре был экспериментальный класс с шестилетним сроком обучения. Но завершал образование в Московском училище, был приглашен в кордебалет Большого театра и в солисты — нашего, Музыкального. Здесь я уже знал ведущих артистов, они знали меня и предпочел этот театр, о чем никогда не пожалел: в первый же год работы станцевал «Лебединое озеро», мечту любого классического танцовщика. В этих стенах я провел 35 лет, здесь прожита моя жизнь артиста и здесь сейчас тружусь как педагог-репетитор.

Мне очень помогли прима-балерины театра В. Бовт, Э. Власова, С. Виноградова, Н. Доренская. Каждая из них давала мне очень многое, обладая какой-то сумасшедшей отдачей. Они были замечательными танцовщицами и актрисами, и работая с ними, я приобретал опыт, мастерство, знания. Очень им благодарен.

Повезло и с балетмейстерами. Придя сюда восемнадцатилетним мальчишкой, я участвовал в спектаклях всех хореографов этого театра — В. Бурмейстера, Н. Холфина, И. Смирнова, А. Чичинадзе, Д. Брянцева... С их помощью я рос профессионально. Искренне благодарен педагогам В. Голубину, А. Руденко, Н. Чкаловой, Н. Азарину, которые не только учили, но и по-отечески любили меня. Такая связь времен очень важна. Они воспитывали и растили меня, я отдаю полученное мною богатство, дополненное моим собственным опытом и знаниями следующему поколению — без этого нет театра.

Среди тех, с кем мне пришлось встречаться в репетиционном зале, особое место занимает Владимир Кириллов, ведущий наш солист. Я работаю с ним с самого начала его сценической деятельности и над всеми спектаклями его репертуара. Рос он постепенно и, прямо скажем нелегко, но его огромное трудолюбие, его внимание к замечаниям педагога дали весьма заметные результаты. Владимир стал не только ведущим, но и видным танцовщиком. Сейчас подросли способные молодые танцовщики

Галина КРАПИВИНА
и **Михаил КРАПИВИН**
в балете «Дон Кихот».



Г. Смиленски, О. Кожанов, которые трудятся много и с умом.

Горжусь, что выходил когда-то на эту сцену и пажом в премьеры «Лебединого озера», и обезьянкой в «Докторе Айболите», и «просто мальчишкой» в «Береге счастья», где имелся пролог, изображающий героев в детстве. У нас даже были целые баталии за право представлять себя «маленьким Чичинадзе» или другим маститым артистом. Это все очень важно, это впиталось в твою жизнь, это Твой Театр.

Кто-то определил счастье как состояние комфорта. В своем театре я чувствую себя комфортно, это моя работа, я на месте, делаю то, что призван делать. Делаю свое дело.

ГАЛИНА КРАПИВИНА, **педагог-репетитор**

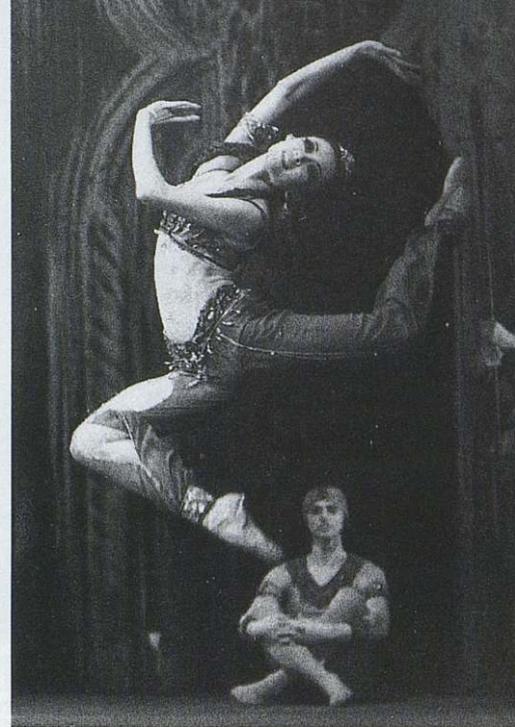
Если педагог любит своего ученика, доверяет, хочет, чтобы из него получился хороший танцовщик, то он тратит на преподавание огромные силы. Как бывшая солистка и нынешний педагог могу ответственно сказать, что затраты энергии тут несравнимы — я, став педагогом, гораздо больше устаю физически и морально. Раньше я отвечала только за себя, могла выплескивать и положительные эмоции, и отрицательные. Теперь эти «выплески» приносят мне артисты, и, какими бы они ни были, я должна направить их в русло нашей общей балетной работы — кропотливой, бесконечной, изматывающей. Это полностью зависит от меня. Теперь лучше понимаю своих замечательных педагогов: Н. Азарина (я занималась с ним 15 лет), А. Николаева, Н. Чкалову, Е. Дмитраш. Больше других я признательна Науму Азарину: работая со мной до конца своей жизни, он воспитывал не только артистку балета, но и человека. Поэтому понимаю, как важен труд педагога, ведь танцовщики приходят в театр детьми, их надо учить не только верным па, но и жизни. Некоторых, даже способных, порой приходится учить учиться, «брать» у педагога больше, чем он в данный момент «берет». И, кроме того, мне кажется, если человек сам работал творчески, то ему просто необходимо видеть, что им воспитанные танцовщики становятся лучше учителя. Я очень этого хочу.

Атмосфера нашего театра отличается от всех, она совершенно особенная. Ноосферы в ней больше. Мне вообще кажется, что у нас работают фанаты, я даже не говорю о солистах, они всегда были ненормальными, но и о кордебалете. Кордебалет наш тоже с сумасшедшинкой. Во всяком случае, любой слишком практичный неопит долго в театре не задерживается: нагрузка большая, зарплата маленькая. Наверное, это и есть основа нашей особой атмосферы.

Работаю педагогом третий год. Первый прошел как в тумане: со стрессами, дикими головными болями, я едва выдерживала нагрузку. Полностью выкладываюсь — я не из тех, кто припрятывает сокровенное до лучших времен, профессионального мастера не скрываю. Каждое утро думаю: «Не пойду сегодня, передохну, что-нибудь придумаю». А потом просыпается совесть. Как же я могу их бросить — у одной ответственной роль, у другой скоро конкурс.

Одно время говорили, что с уходом

Светлана Цой в балете «Корсар».

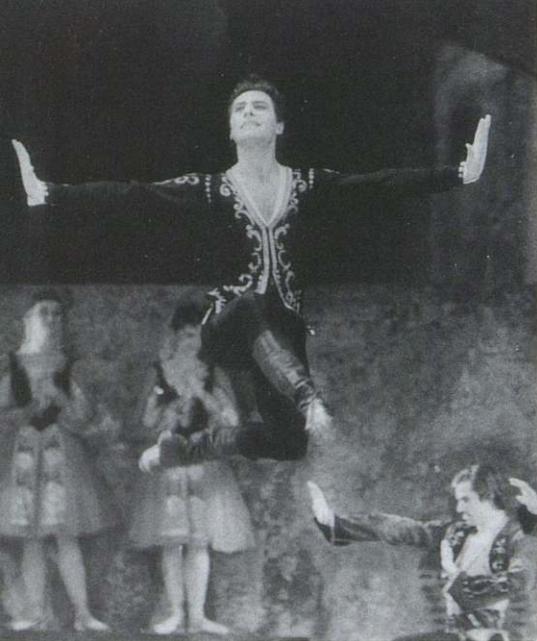


старшего поколения в театре осталась голая техника. Мы слишком далеки от такого состояния, все наши спектакли доказывают то, что на сцене танцуют балетные артисты, включая кордебалет.

В принципе балетная труппа всегда ориентируется на солиста. Каким солист приходит в класс, насколько добросовестно работает — все обязательно сказывается на кордебалете. У нас сегодня есть многообещающая юная команда «вот-вот» солистов: О. Кузьменко, Н. Крапивина, К. Амирова, И. Сурнева, Е. Сафонова. Очень способные девочки, они тянутся за Т. Чернобровкиной, держат планку, к которой подтягивается кордебалет. Здоровая театральная конкуренция при хороших человеческих отношениях.

ВАДИМ ТЕДЕЕВ, **педагог-репетитор**

Объективно — все театры не могут быть первыми, я имею в виду официальный статус. Естественно, что первый театр страны забирает из школы лучших учеников. Лучших — и в солисты и в кордебалет. Нам достается не самое худшее, но... Хотя, впрочем, если помнить об определяющей особенности нашего театра, которую принято называть драматической обусловленностью то, пожалуй, и лучше, что ученик не самый-самый. Бывает, сверху великолепная обработка, чудо-огранка, а внутри — либо червоточина, либо пустота. Чем больше лакировки, тем труднее через эту оболочку проникнуть, достучаться, что ли. А ведь у нас очень доверяют молодежи — говорю это не ради мажорных тонов. Действительно доверяют. Если ты трудишься, да еще с умом — у тебя есть возможность стать солистом. Мне вообще кажется, что балетный труд требует много ума — пустоту на сцене видно сразу, хотя, возможно, очень вооруженным глазом. В классе тем более видно. Иногда объяснишь все, как сороконожке: «Шестнадцатая нога правая у тебя делает это, а двадцать восьмая левая



Вадим ТЕДЕЕВ в балете «Гаянэ-сюита».

Фото В. Лапина

делает то», а человек все равно не понимает. Понимают-то вообще все по-своему, кому-то понятно «лопатки вперед», а кому-то «грудь вперед» — и это об одном и том же движении. Но это, конечно, техника. А вот по большому счету... Человек просто должен соответствовать. Своему делу, своему месту, своим обязанностям и желаниям. Без этого соответствия теряется стержень, суть всего того, что ты делаешь или делать еще только собираешься. Поэтому как педагог я стараюсь слишком не нажимать на учеников — движению должно быть с обеих сторон. Могут говорить весьма и весьма неприятное, знаете, как выразилась А. Ваганова: «Люблю, как душу, трясусь, как грушу». Но оскорбить, нахамить — никогда. Человека нельзя унижать. Если есть взаимное уважение и гармония у педагога и танцовщика — будет результат. Иногда, правда, не хватает такой малости, как везение, и труд остается невостребованным до новой роли, до «другой возможности». В такой ситуации я стараюсь помочь ученикам не опустить руки, не сломаться. Это страшно трудно, конечно, выбор остается за самим танцовщиком. А я всегда считаю, что труд даром не пропадает. Никогда. Даже когда любимый ученик уходит в другой театр, твой труд остается с ним.

Мне не кажется, что молодежь стала расчетливее, суше душой. Рациональнее? Разве что деньги они считают лучше, чем это делали мы в их возрасте. Но ведь и время сегодня более жесткое. А внутренняя наполненность — думаю, они даже более развиты, видят шире.

Я достаточно реализовался как танцовщик. У меня нет ни комплексов, ни так называемой творческой зависти к ученикам, с которыми готовлю новые партии. Просто проживаю роль вместе с ними. Чувствую роль и как исполнитель — собою, и как педагог, человек с опытом прожитых лет. Наш балетный мир гораздо стабильнее, ровнее, чем за рубежом. Спектакль постоянно идет раз-два в месяц, оплачиваются новые роли, хотя, разумеется, зарплата меньше. Но эта стабильность дает возможность для ровного творческого роста, поступательного, а не скачкообразного,

который развивается по схеме: проект — труппа — 5-10 спектаклей — роспуск — поиски работы. У нас в спектаклях растут исполнители и растут сами спектакли. Дозревают.

Говорят, наш театр немного обделен вниманием критиков. Наверное. За многие годы работы солистом я прочитал о себе две статьи. А так, как правило, строчка — две в общей рецензии на очередную премьеру. Но меня никогда не ругали. Я счастливо обошелся без пространных очерков, где после бочки меда в несколько страниц был бы маленький абзац, начинающийся словами «но хотелось бы».

Любимых среди учеников я бы не стал выделять. Без всякой позы — редко, кто мне не дорог и не любим, уж очень мы большие труженики. Если настаиваете, пожалуй, Дмитрий Забатурин, он первый ко мне пришел, и он талантлив.

Труппа театра была организована когда-то как студия, но она быстро стала профессиональной. К характеристике театра приклеился ярлык «драмбалет» — термин, под которым разные люди понимают разное. В том смысле, в каком «драмбалет» ругают, он, термин, маскирует неумение профессионально танцевать. Традиция нашего театра — это логическая цельность, драматическая обусловленность хореографии. У театра всегда было свое лицо. И мы стараемся его сохранить...

МИХАИЛ КРАПИВИН, педагог-репетитор

Поступил на отделение педагогов-репетиторов ГИТИСа будучи в пике формы. Никаких поблажек в учебе мне не делали, скорее — наоборот. К тому же, по известному закону в день экзамена или зачета я, как правило, танцевал спектакль, и все преимущество мое заключалось в том, чтобы меня пропускали сдать первым. Репетитором работаю уже несколько лет, занимался с детьми в школе — преподавал классический танец, поддержку. Возился с учениками младших классов и думаю, что это очень важно: чисто педагогически то, что мы делаем в театре, всегда несколько отходит от методического канона и периодически освежать его в памяти просто необходимо.

Считаю, что репетитор и педагог — профессии близкие, но разные. 90—95 процентов молодежи, приходящей в театр, «доходит» до нужного для сцены уровня уже в театре. Вопрос не только в том, что к нам попадают не лучшие ученики, не в том, что упал уровень профессионального образования в школе. Проблема в «исходном материале»: в училище попадают не те, которые должны были бы там быть. Сегодня нередко у начинающего танцовщика плохая координация движений, а это — профнепригодность. Плохая хореографическая память: то, что артисты прошлых поколений запоминали за одну репетицию, молодые запоминают за пять-шесть. Мы не получаем равноценную замену тем, кто уходит на пенсию, я уже не говорю об уровне артистов базового состава — кордебалета. Поэтому от нас, репетиторов, очень многое зависит.

Интервью вела
Лейла ГУЧМАЗОВА

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

Премьера балета «Оптимистическая трагедия» М. Броннера. Хореография и постановка Д. Брянцева. Дирижер Г. Жемчужин. Художник В. Левенталь. В главных ролях М. Дроздова, М. Левина, Г. Крапивина, В. Кириллов, В. Тедеев.

1986. Постановка балета «Сильфида» Х. Левенсколда. Хореография А. Бурнонвила в редакции Эльзы Марианны фон Розен. Балетмейстер-постановщик О. Виноградов. Художник И. Иванов. Дирижеры В. Моисеев, П. Сальников, Г. Жемчужин. В главных партиях — С. Смирнова и А. Дубинин.

1987. Подготовлен вечер классической хореографии. В его программе — «Шопениана», Гран па из «Пахиты», дивертисмент.

Подготовлен вечер современной хореографии. В программе — произведения М. Бежара, Т. Шиллинга, Р. Пети, Д. Брянцева.

1988. Премьера спектакля «Балет... Балет... Балет...», куда вошли постановки Д. Брянцева — «Скифы» (музыка С. Прокофьева), «Лебединая песня» (музыка Э. Шоссона), «Ковбои» (музыка Дж. Гершвина). Художник В. Арефьев. Дирижер Г. Жемчужин.

1989. Увидел свет рампы балет «Корсар». Музыка Л. Делиба и А. Адана. Балетмейстер Д. Брянцев. Художник В. Арефьев. Дирижер Г. Жемчужин.

90-е ГОДЫ

1990. Постановка балета «Ромео и Джульетта» в хореографии В. Васильева. Художник С. Бархин. Дирижер Е. Колобов. Премьерой, состоявшейся в Испании, дирижировал М. Ростропович. В главных ролях — Т. Чернобровкина, Н. Ледовская, В. Кириллов, О. Кожанов, Д. Забатурин, В. Лантратов, В. Саркисов, А. Глазштейнер.

Премьера спектакля «Одиноким голосом чело- века». Музыка Н. Паганини, А. Вивальди, С. Китаро. Хореография Д. Брянцева. Художник В. Арефьев.

1991. Театр показал зрителям постановку балета «Жизель» А. Адана. Хореография Ж. Коралли, Ж. Перро, М. Петипа. Возобновление Т. Легат. Дирижер Г. Жемчужин. Художник В. Арефьев.

«Журавли» балет в одном акте. Музыка С. Китаро, Д. Шостаковича. Балетмейстер Д. Брянцев. Художник С. Бархин. Премьера показана во время гастроль в Японии.

1994. Состоялась премьера балета «Отелло» А. Мачавариани. Хореография и постановка Д. Брянцева. Художник С. Бархин. Дирижер Г. Проваторов. В заглавной роли — В. Кириллов.

1995. Свет рампы увидел спектакль «Призрачный бал». Музыка Ф. Шопена. Хореография и постановка Д. Брянцева. Художник В. Арефьев. Музыкальный руководитель и дирижер П. Сальников. В спектакле заняты С. и О. Кожановы, Л. Шипулина и В. Дик, С. Цой и С. Орехов, Н. Ледовская и В. Кириллов. За постановку спектакля Д. Брянцеву присуждена национальная театральная премия «Золотая маска».

1996. «Укрощение строптивой» М. Броннера. Хореография и постановка Д. Брянцева. Художник В. Арефьев. Дирижер В. Понкин. В главных партиях Т. Чернобровкина, В. Кириллов, С. Цой, Д. Ерлыкин.

Материал подготовил Игорь КАЗЕНИН,
заведующий литературной частью
Музыкального театра
имени К. С. Станиславского
и Вл. И. Немировича-Данченко

VIII Международный конкурс артистов балета проводится в Москве с 19 по 30 июня 1997 года под патронажем ЮНЕСКО. Торжественное открытие состоится в Государственном Кремлевском Дворце, награждение — в Большом Театре, концерты лауреатов — в Большом и Мариинском театрах.

В конкурсе могут принять участие танцовщицы и танцовщики в возрасте от 18 до 25 лет, то есть родившиеся в период между 30 июня 1979 и 30 июня 1972 года.

Для участия в конкурсе следует представить до 1 января 1997 года в адрес Оргкомитета конкурса следующие документы: заявка (по образцу); свидетельство о рождении (копия); программа по турам; две черно-белые фотографии размером 9x12 см, 3.5x4.5 см и одна в роли; творческая биография (резюме); документ о хореографическом образовании (копия) или справка о занятиях с частным педагогом. Вступительный взнос вносится до 30 апреля 1997 года в размере 100 тысяч рублей (для участников из России и стран СНГ) или 60 долларов США для зарубежных участников по адресу Дирекции: 103693 Москва, Китайгородский проезд, д.7, ком.611. Международный конкурс артистов балета, рублевый р/с 400601302 в отд. "Кредит-Искусство" Мосбизнесбанка, субкорсчет № 1161190 в РКЦ ГУ ЦБ России по городу Москве, МФО 201791, КОД 83, ИНН 7705048741.

В конкурсе участвуют солисты (мужчины и женщины) и дуэты. Каждый исполнитель оценивается индивидуально, независимо от того, выступает он соло или в дуэте. Участники могут выступать с партнерами, не участвующими в конкурсе.



Премии и награды
Организационный комитет VIII Международного конкурса артистов балета объявляет следующие премии:
 Гран-при (10 тысяч долларов США-нетто), золотая медаль и звание лауреата.

Выступающим в дуэтах
Женщинам:

первая премия в размере 6 тысяч долларов США, золотая медаль и звание лауреата;
вторая премия в размере 4 тысяч долларов США, серебряная медаль и звание лауреата;
третья премия в размере 3 тысяч долларов США, бронзовая медаль и звание лауреата;

Мужчинам:

первая премия в размере 6 тысяч долларов США, золотая медаль и звание лауреата;
вторая премия в размере 4 тысяч долларов США, серебряная медаль и звание лауреата;
третья премия в размере 3 тысяч долларов США, бронзовая медаль и звание лауреата;

Выступающим соло

Женщинам:

первая премия в размере 6 тысяч долларов США, золотая медаль и звание лауреата;
вторая премия в размере 4 тысяч долларов США, серебряная медаль и звание лауреата;
третья премия в размере 3 тысяч долларов США, бронзовая медаль и звание лауреата;

Мужчинам:

первая премия в размере 6 тысяч долларов США, золотая медаль и звание лауреата;
вторая премия в размере 4 тысяч долларов США, серебряная медаль и звание лауреата;
третья премия в размере 3 тысяч долларов США, бронзовая медаль и звание лауреата;
Участники III тура, не ставшие лауреатами, награждаются дипломами и денежной премией в размере тысячи долларов США. Предусмотрены также специальные премии и призы.

Художественный руководитель конкурса, председатель жюри Юрий Григорович

Фамилия _____

Nom _____

Имя _____

Prenom _____

Страна _____ Гражданство _____

Pays _____ Nationalite _____

Дата и место рождения _____

Date et lieu de naissance _____

Адрес _____

Adresse _____

Хореографическое образование _____

Instruction choreographique _____

Имена педагогов, у которых Вы обучались _____

Noms de vos pedagogues _____

В каких международных конкурсах Вы принимали участие _____

Participation aux Concours internationaux _____

«PRIX DE LAUSANNE»:

Вчера, сегодня, завтра

*Среди все возрастающего количества конкурсов —
«Prix de Lausanne»
сохраняет свою особенную значимость
и индивидуальности важнейшие черты.*

Вчера. Идея, родившая конкурс, гуманна в своей основе: дать шанс юным талантам получить первое признание, быть замеченным и на конкурсной основе, получить право на стипендию для получения дальнейшего профессионального образования. Вчера это были школы из европейских балетных центров и американской школы при Нью-Йорк сити балет. Те, кто получил первые стипендии, стали уже мастерами, среди них немало звезд мирового балетного небосвода. Александра Ферри, Жозе Мартинес, Кристи Камио, Катаржина Гданец, Жан Кристоф Мейе, Тарси Брюссель, Бен Хейс, Диана Вишнева, Карлос Акоста.

Регламент конкурса объясняется его задачами, программа соответствовала возможностям подростков 15—17 лет, чаще всего обучающихся в частных балетных школах с одной стороны, и с другой — позволяла жюри заметить, выделить и поддержать особо одаренных. По его условиям все кандидаты проходят отборочные классы (классический и модерн) и 2 тура — полуфинал и финал, на которых исполняют одну классическую вариацию и мини-атюру (до 1 мин. 30 сек.) в современном стиле хореографии. Организаторы конкурса стремились помочь детям в качестве финансовой поддержки для приезда на конкурс

и профессиональных консультаций. Для многих вчера этот конкурс завершился дорогой в большой балет.

Сегодня. Конкурс «Prix de Lausanne» обретая известность провел показательные финалы в Токио, Нью-Йорке и Москве. Отметил свое 20-летие с гала звезд им открытых. И если вчера организаторы не включали в орбиту своего внимания Россию, то последние годы его организаторы предложили детям из нашей страны участие в конкурсе, а также возможность при желании получить стипендию для продолжения образования в школах мира. В свою очередь школы России предоставили места для стипендиатов в своих балетных академиях.

Процесс взаимно интересного обмена только начался, но уже не мало творческих событий и финансовой поддержки получили российские юные таланты. Бесплатные летние курсы, оплаченные поездки на конкурс и т. п. Большим событием и для конкурса и для престижа российского образования стало получение Гран при, носящего имя конкурса «Prix de Lausanne», Дианой Вишневой — яркой индивидуальностью с блестящим будущим — тогда ученицей Санкт-Петербургской академии русского балета имени А.Я. Вагановой, ныне балериной Мариинского театра.

Успехов на конкурсе в Лозанне в разные годы достигли Роман Ры-

кин, Оксана Селезнева, Анастасия Першенкова, Иван Путров, Роман Васильев.

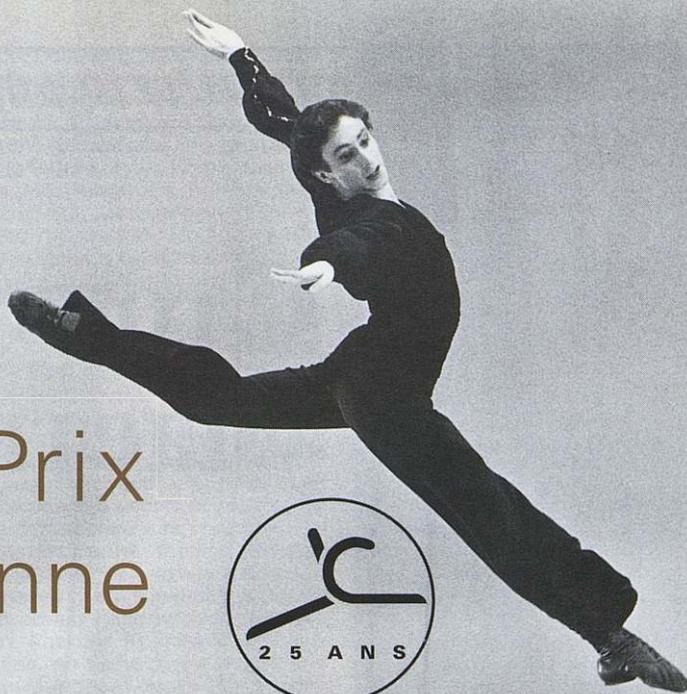
Их выступления на конкурсном соревновании удостоено призов в серьезном денежном выражении.

Завтра. В январе 1997 года конкурсу исполнится 25 лет. И эта годовщина — некий возрастной барьер — организаторы решили отметить не только конкурсной программой, не только юбилейным гала-концертом с участием звезд, открытых конкурсом за последние годы, но и серьезным разговором — конференцией о судьбах классического балета, проблемах наследия академических театров в мире, о хореографическом образовании. Задача такой международной встречи специалистов очень важна в конце XX века, когда ценности мировой культуры порой девальвируются и исчезают безвозвратно.

Конкурс в Лозанне обрел право на столь престижный форум своим заслуженным годами авторитетом и своей заботой о будущем классического балета, в том числе и о сохранении его традиций.

Нам же остается с нетерпением ждать новых открытий от отмечающего свои первые четверть века международного конкурса юных талантов. И пожелать успехов его учредителям и организаторам.

25ème Prix de Lausanne



Большая ежегодная международная встреча молодых танцовщиков пройдет с 28 января по 2 февраля 1997 года.

Условия участия:

Девушки и юноши, родившиеся между 1 января 1979г. и 27 января 1982 г. Сумма в 60 швейцарских франков вносится в качестве оплаты расходов за участие в конкурсе.

Новости регламента:

Максимальный возраст для юношей 18, а не 19 лет. Максимальный возраст для участия в соревнованиях на получение стипендии - 17 лет.

Конкурсанты старше 17 лет могут принять участие в конкурсе за денежные премии.

Перед отборочными соревнованиями будет произведен отсев кандидатов, не имеющих технического уровня, достаточного для участия в конкурсе. Свободные вариации, не соответствующие регламенту, должны быть заменены композициями, разученными на конкурсе во время состязания по современному танцу.

Название школы каждого финалиста будет упомянуто во время церемонии вручения наград.

Награды:

Будут присуждены призы на общую сумму в 90.000 швейцарских франков, а также 6 стипендий на год бесплатного обучения. Финалисты, не получившие награды, получают сумму в 1000 швейцарских франков.

Необходимую документацию и бланки на участие в конкурсе можно получить, выслав прилагаемый ниже купон по адресу:

Prix de Lausanne

Av. Berières 6, 1004 Lausanne, Suisse

Тел. ++41 21 643 24 05/643 21 11 Факс ++ 41 21 643 24 09

Последний срок обращения за документацией 15 ноября 1996 года. Последний срок внесения в список участников 30 ноября 1996 года

С 30 января по 1 февраля 1997 г. состоится собеседование на тему: "Будущее классического танца"

Дирекция конкурса "Prix de Lausanne", учитывая свое положение привилегированного наблюдателя мира танца, организует, по случаю своего 25-ти летнего юбилея, собеседование, посвященное будущему классического танца.

Цели собеседования следующие:

- описать современную ситуацию в классическом танце;
- проанализировать возможности его развития;
- изучить важность классического образования;
- составить документы, суммирующие работу - собеседования;
- опубликовать материалы собеседования;

- Я хочу получить бланки на участие в конкурсе на "При де Лозанн" 1997г.
- Я хочу получить материалы собеседования и бланки на участие
- Я хочу приобрести за 50 швейцарских франков книгу, которая будет издана по случаю 25-летнего юбилея конкурса "При де Лозанн", чек прилагается

Фамилия:

Девушка

Имя:

Юноша

Адрес:

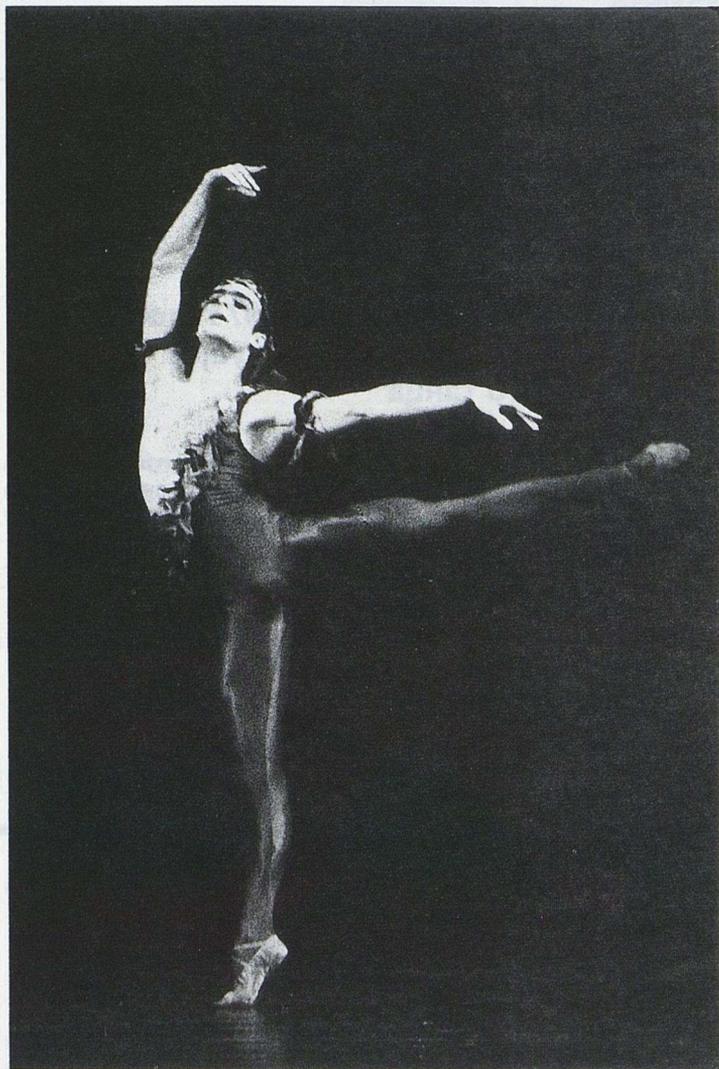
НРА/Город:

Страна:

ГАЛИНА ИНОЗЕМЦЕВА

Фото Д. Куликова

Андрей БАТАЛОВ.



Именно так стоит вопрос: стоит ли участвовать российским танцовщикам в Международном балетном конкурсе имени Рудольфа Нуреева в Будапеште? Раньше, когда подготовку, поездку и пребывание советских артистов, участвующих в таких представительных форумах, щедро оплачивало государство, такой вопрос выглядел бы бессмысленно. Тогда весьма популярны были лозунги: «Важна не победа, а участие», «Нет ни победителей, ни побежденных», «Конкурс — это прежде всего школа мастерства» и подобные им.

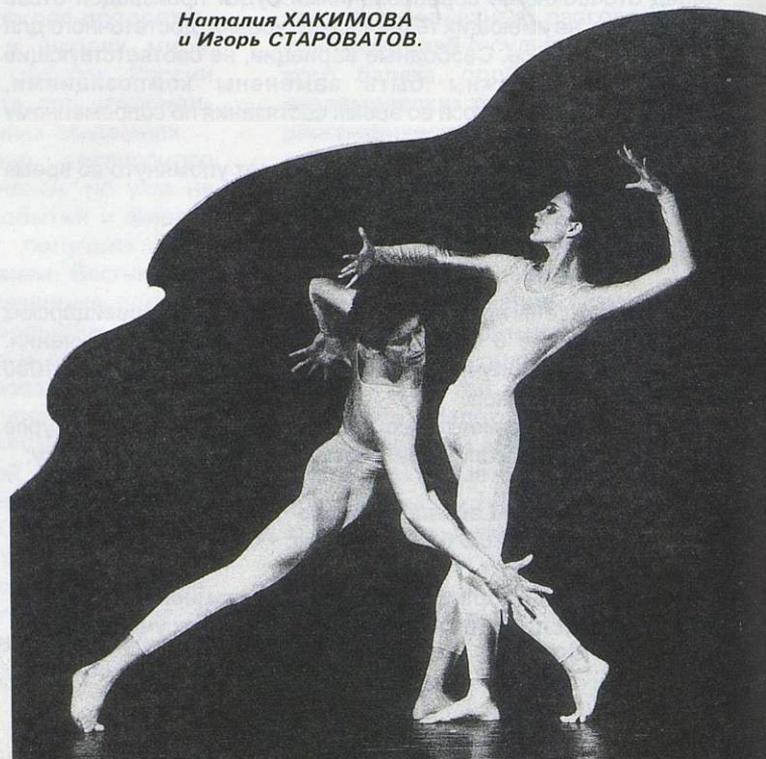
Сейчас время жесткое, рыночное, государство такие поездки финансировать не может. Значит, платит или спонсор, которого еще нужно найти, или сам театр, который изо всех сил пытается наскрести денег, чтобы представить своего молодого исполнителя на международной арене и таким образом заявить о себе — ведь на зарубежные гастроли российские периферийные труппы сейчас почти не выезжают... И естественно, что при такой ситуации место, занимаемое соискателем на конкурсе, и полученная им премия весьма важны по многим причинам и прежде всего — по материальным, как ни горько об этом говорить.

Стоит ли участвовать?

Наши танцовщики на международном форуме.

Конкурс в Будапеште — молодой, проводится всего во второй раз, но имя Рудольфа Нуреева, которое он носит, весьма привлекательно. Да и Будапешт — недалеко, почти, как принято сегодня говорить, ближе зарубежье. Поэтому нынешней весной здесь собралась достаточно представительная группа танцовщиков российских коллективов из Москвы, Ленинграда, Красноярска... Добавим сюда двух эстонских артистов Станислава Ермакова и Артура Лилла, которых «привез» выпускник Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского (ГИТИСа) Энн Суве, танцовщицу из Казахстана Лейлу Алпиеву, наставником которой выступал Булат Аюханов — тоже воспитанник ГИТИСа, Хасана Усманова, представлявшего Казахстан, но по окончании Московской школы работавшего в Московском театре классического балета и готовившегося к состязанию под руководством известного московского педагога Александра Прокофьева, украинских исполнителей Надю Гончар, Вадима Буртана, Викторину Каушанскую... Список можно продолжить. И получается, что почти из тридцати участников второго тура удельный вес представителей бывшей советской школы танца оказался достаточно велик — больше половины, если считать еще и партнеров. Но дело вовсе не в наших ностальгических впечатлениях. Качество профессиональной подготовки танцовщиков из республик бывшего Советского Союза, повлияло на профессиональную культуру конкурса в целом, подняло ее уровень, а значит — и авторитет соревнования.

Наталья ХАКИМОВА
и Игорь СТАРОВАТОВ.



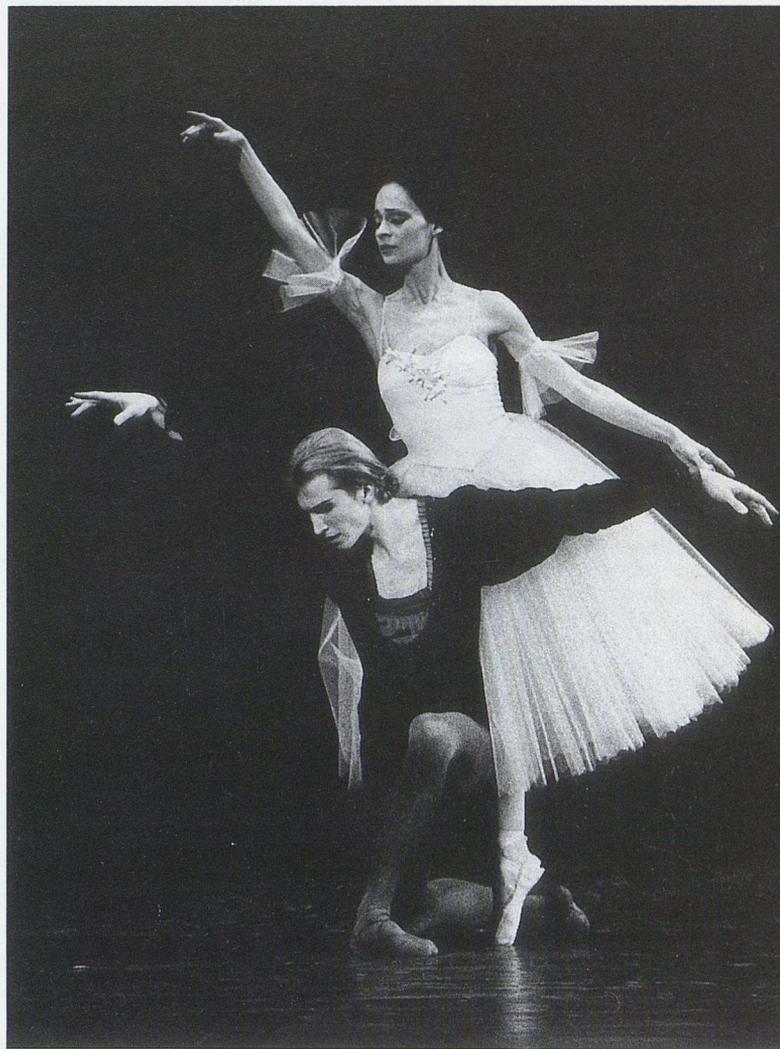
Как и всегда на подобного рода состязаниях, на втором этапе определилась группа основных претендентов на награды: если взять ее мужскую часть, то среди них выделялись Андрей Баталов из Санкт-Петербурга, москвичи Алексей Кремнев и Илья Кузнецов, Хасан Усманов как представитель Казахстана. И каждый из них являл собою яркую артистическую индивидуальность. Сололист Мариинского театра Андрей Баталов, как говорится, прирожденный солист-виртуоз — смелый, напористый, динамичный. Кажется, для него не существует технических трудностей. Но трюк в его танце — не самоцель, а возможность выразить себя, свое восприятие жизни — как цепь преодолений и восхождений, свое упоение молодой силой своего послушного тела. И это органично «ложится» на его репертуар — дуэты из «Корсара», «Дон Кихота»... Правда, в «Видении розы» он выглядел не призраком, о котором думал Михаил Фокин, сочиняя балет, а скорее вполне реальным юношей, о котором грезит после бала девушка. О такой трактовке, естественно, можно спорить, но с точки зрения чисто технического прочтения фокинского текста все было безукоризненно. Выступал Баталов в дуэте с юной американкой Ванессой Захариан, которая стажировалась в Санкт-Петербурге. И несмотря на темперамент лидера, он демонстрировал в своих выступлениях рыцарственно предупредительное отношение к партнерше.

Москвич Алексей Кремнев, представлявший труппу «Ренессанс-балет», исповедует лирико-романтический стиль танцевания, его исполнительская манера отличается внутренней сосредоточенностью, благородством и строгостью пластических линий, умением «слушать» партнершу. Дуэт Алексея Кремнева и Анны Резник (она в конкурсе не участвовала, но была отмечена жюри как лучшая партнерша), смотрелся именно как ансамбль, участники которого не просто танцуют рядом, а ведут скрытый внутренний диалог. Это ощущалось и в дуэте из «Жизели», и в скрябинской миниатюре Касьяна Голейзовского, где одна поза («перетекала» в другую, а все пластическое действие шло словно на одном дыхании, и даже в виртуозном па де де из «Корсара», правда, в вариации Кремнев выглядел несколько напряженным.

Еще одна московская пара — Ольга Павлова и Илья Кузнецов (они приехали в Будапешт как солисты Имперского балета Г.Таранды) по характеру своей творческой индивидуальности где-то, думается, близки А. Резник и А. Кремневу. Та же строгость формы, та же склонность к лирико-романтическим настроениям в своих пластических высказываниях, то же стремление к стилистической точности... И во всем такое обаяние молодости, такая естественность переживаний, такая искренняя радость от самой возможности танцевать перед зрителем! Вместе с тем, наблюдая их не только на сцене, но и в классе, видишь, как серьезно и вдумчиво они работают, как тщательно стараются повторить все то, что задает педагог, под руководством которого занимаются.

*Александра КОЗМЕР
и Тамаш НЯГИ.*

Фото Д. Куликова



*Анна РЕЗНИК
и Алексей КРЕМНЕВ.*

И, наконец, Хасан Усманов. Выше мы уже объясняли, почему его, выступавшего от Казахстана, причисляем к российской группе исполнителей. Он участвовал в состязании как солист. Его свободная, размашистая, технически виртуозная трактовка конкурсного репертуара наиболее ярко сказалась в исполнении им полетного захаровского «Гопака» и вариации из «Пламени Парижа».

В женской половине российской группы обратили на себя внимание помимо Ольги Павловой, о которой речь уже шла, еще одна москвичка — Елена Туманова (в недавнем прошлом солистка труппы «Русский балет», которая ныне согласно информации, опубликованной в конкурсном буклете, работает в Германии, но выступала от России) и особенно — солистка Красноярского театра оперы и балета Наталия Хакимова. Она интересно заявила о себе еще на первом туре, когда вместе со своим партнером Игорем Староватовым исполнила па де де из балета «Сильфида». Этот, порядком «затанцованный» на конкурсах, номер прочитывался красноярцами как фрагмент целостного спектакля, его составная часть — дуэт развивался у них как диалог со своей внутренней драматургией, игрой меняющихся эмоциональных интонаций... Но, наверно, подлинным откровением стал показанный Хакимовой и Староватовым на втором туре яacobсоновский «Вечный идол». Точность пластической артикуляции, столь необходимая здесь при прочтении хореографии, сочиненной хореографом, сочеталась у них с глубоким постижением эмоционально-смыслового подтекста, который заложен им в это произведение и который в свое время так великолепно передавали первые исполнители «Идола» — Алла Шелест и Игорь Чернышев. Этот гимн подлинной красоте, вечной во все времена, прозвучал у наших танцовщиков проникновенно и гармонично. Но именно тут их подстерегала самая крупная неприятность — условия будапештского конкурса предполагают во втором туре исполнение современного номера, который стилистически основывается на





Хоакин де Луз.

Фото Д. Куликова

технике классического балета и в котором пуантовая техника для женщины обязательна... А женская партия в «Вечном идоле» ее, как известно, не имеет. Педагог Наталии Хакимовой — известная балерина Флора Кайдани выясняла в жюри и оргкомитете, возможны ли исключения, тем более, что у Хакимовой в репертуаре были «пальцевые» номера (кстати, и Леонида Якобсона тоже). Понять артистку и ее наставника можно — такого поистине хрустального прочтения «Вечного идола» балетная сцена давно не видела. Кайдани обещали... Но обещания так и остались обещаниями: Хакимова на третий тур не прошла.

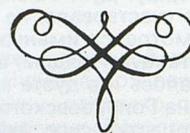
Кстати, при знакомстве с условиями этого состязания обнаруживаешь и еще одну странность: в перечне «хорошо известных в мире» произведений современной хореографии, показ которых на конкурсных просмотрах в Будапеште особенно приветствуется, не нашлось места сочинениям ни Касьяна Голейзовского, ни Леонида Якобсона, ни Василия Вайнонена, ни Юрия Григоровича, ни других советских балетмейстеров. Что это — простая забывчивость или принципиальное нежелание признавать достижения в XX веке советского и прежде всего — русского балета? Скорее, думается, второе, поскольку в этой «детали», как в капле воды, сфокусировалось отношение организаторов конкурса и членов его жюри, которое возглавляла неудачница 1 Московского международного состязания артистов балета Ева Евдокимова, к артистам, представлявшим балет России. Итоги конкурса обескуражили — из наших танцовщиков-мужчин лауреатом стал лишь Андрей Баталов и то лишь серебряным, поделив свое второе место с венгром Тамашом Няги. А на первом оказался Хоакин де Луз из Испании. Улыбчивый, симпатичный юноша, он ровно и аккуратно «прошел» все три тура, но ни в техническом, ни в актерском отношении Хоакин де Луз не только никак не превосходил Баталова или Кремнева, но, как представляется, вряд ли мог претендовать на место рядом с ними. И потому можно понять Кремнева и Усманова (но никак не согласиться с ними),

которые в знак протеста против необъективного, на их взгляд, судейства отказались участвовать в гала-концерте, завершавшем соревновательные баталии.

Среди женщин список лауреатов открывала венгерская артистка Александра Козмер, награжденная золотой медалью, за ней следовали Елена Туманова (серебряная медаль) и Лейла Алпиева (бронзовая медаль). И это решение тоже не столь уж бесспорно.

Устроители конкурса, видимо, чувствуя некоторую пикантность ситуации, изменили традицию драматургического построения такого рода торжественных вечеров — его завершали не золотые лауреаты, а серебряный — Андрей Баталов и Ванесса Захариан, отмеченная жюри как самая молодая участница. Кстати, их исполнение па де де из «Дон Кихота» имело поистине ошеломляющий успех у зрителей.

В заключение — два вопроса. Повторим первый: стоит ли нашим артистам тратить с таким трудом добытые средства, силы, нервную энергию, участвуя в конкурсе со столь предвзятым судейством? И второй: репутация молодого будапештского конкурса имени Рудольфа Нуреева находится в стадии становления и какой она будет — во многом зависит от того, пойдут ли его организаторы на поводу сиюминутных амбиций или, преодолев их, обретут своему детищу славу справедливого и честного состязания?



Хореографическая серенада Алексея Ратманского

ЕКАТЕРИНА БЕЛОВА

Ведущего солиста Национальной Оперы Украины Алексея Ратманского мы увидели четыре года назад на проходившем в Москве Первом международном независимом конкурсе молодых артистов балета имени С. П. Дягилева, где он завоевал премию имени Вацлава Нижинского. Танцовщик (единственный из всех участников) исполнил на втором туре конкурса «Видение розы», показав, насколько тонко чувствует он стиль фокинской хореографии, насколько близок ему рисунок партии, некогда созданной специально для Нижинского. Ратманский стал самым значительным, самым многообещающим открытием Дягилевского конкурса. Тогда казалось, что получив столь престижную премию, он будет часто приезжать из Киева в Москву, выступать в концертах, и мы сможем увидеть его в самых разных номерах.

Но в Москве Ратманский выступил только лишь через три с половиной года после конкурса. Все это время он работал по контракту в Канаде, в Королевском Виннипегском балете, где танцевал ведущие партии в спектаклях Дж. Баланчина, Ф. Аштона, Дж. Ноймайера, А. Тюдора, М. Годдена, Р. ван Данцига. А приехав во время отпуска в Киев, участвовал в проходившем там Первом

международном конкурсе имени С.Лифаря, став обладателем второй премии уже среди хореографов.

После возвращения из Канады Ратманский появлялся в Москве эпизодически, исполняя один или два номера в «сборных» концертах или «бенефисах» В. Писарева и В. Кириллова. Его выступления не могли остаться незамеченными — ни публикой, ни прессой, ни продюсерами. И вот фирма «Постмодерн-театр» (генеральный директор И. Акперова) решила организовать его творческий вечер. Поначалу идея эта казалась достаточно рискованной: ведь в Москве Ратманского знал довольной узкий круг балетных критиков и балетоманов, а «широкой публике» он все-таки не так хорошо известен, как другие признанные «звезды» из ближнего зарубежья. Но зрительный зал Вахтанговского театра был переполнен, а на улице даже спрашивали лишние билетки — значит, имя Ратманского способно привлечь внимание зрителей...

На его творческом вечере (почему-то названном спектаклем) вновь подумалось: насколько же неслучайным оказался выбор жюри Дягилевского конкурса, присвоившего танцовщику премию имени В. Нижинского. О давнем, целенаправленном и пристрастном интересе А. Ратманского к истории «Русских сезонов» и Дягилевской антрепризы свидетельствовал выбранный им для своего «бенефиса» репертуар, где преобладали сочинения балетмейстеров, работавших с Дягилевым — М. Фокина, В. Нижинского, Л. Мясина, Дж. Баланчина. А открылся вечер сольным вариантом спектакля «Послеполуденный отдых фавна» в редакции С. Лифаря. Мы стали свидетелями того, как бережно, умно и тактично прикасался Ратманский к легенде Нижинского — к его хореографии, к партии, неразрывно связанной с его именем. И как от этого прикосновения рождалась зримая иллюзия воскрешенного прошлого, и вместе с тем — попытка собственного прочтения шедевра. «Послеполуденный отдых фавна» воспринимался не просто: зрители смотрели его несколько настороженно, с почти вежливо-вежливым вниманием, но не более. Да и в трактовке Ратманского преобладал излишний рационализм, подменивший эмоциональную раскрепощенность холодновато-сдержанной сосредоточенностью. Это был, наверно, самый трудный для бенефицианта фрагмент творческого вечера: не случайно «Послеполуденный отдых фавна» в сольном варианте у нас, кажется, до него никто не исполнял. Слишком велика степень ответствен-

ности обращения к этому балету, слишком сложно преодолеть внешнюю статику поз героя, и отсутствие зрелищности сольного варианта спектакля. Ратманский не испугался всех бесчисленных барьеров, еще раз доказав свое право на интерпретацию репертуара Нижинского.

А еще он танцевал «Square dance» и «Тарантеллу» Дж. Баланчина, «Утреннюю серенаду шута» М. Годдена, «Призрак розы» М. Фокина, «Юрлиберлю» собственного сочинения, и в финале — как незапланированный сюрприз для публики — фарруку из «Треуголки» Л. Мясина. В выступлениях А. Ратманского не было суетности, нервозности, столь естественного желания понравиться, сорвать аплодисменты эффектным исполнением сверхсложного пируэта или прыжка. Нет, он не шел на компромиссы, отказался от традиционных па де де из классических балетов, предпочел необычный, не очень выигрышный, но любимый им репертуар, постоянно «держал дистанцию» между собой и зрителями, а в большинстве выступлений сознательно возводил незримую «четвертую стену», отделяющую его от зала. Ратманский существовал словно в особом пространстве и в каком-то своем временном измерении, где преобладали иные, не сегодняшние ритмы, рифмы и созвучия, придающие его танцу строгую торжественность без многозначительности и величавость без пафоса.

Он не только безошибочно чувствовал различие почерка хореографов, выделяя те едва обозначенные нюансы, которые свойственны каждому конкретному балетмейстеру, но и поразительно передавал в танце насыщенную музыкальную ткань номера, пластически мгновенно откликался на все прихотливые «изгибы» и «всплески» мелодии. Выходя на сцену, Ратманский каждый раз внутренне «перестраивался». Он раскрывал не сюжет, не фабулу той или иной миниатюры, даже не характер персонажа: раскрывал состояние героя, тайные, невыявленные порывы души. Умея «держат паузу», Ратманский порой длил ее до бесконечности, наполняя той удивительной «звучащей» тишиной, в которую хотелось вслушиваться. Танцовщик мастерски фиксировал позы, четко «прорисовывая» каждое (даже мимолетное) движение, едва заметный жест руки, наклон головы. В «Утренней серенаде шута» он несколько раз поворачивался к зрителям спиной — но как выразительно «играла» его спина!

В большинстве миниатюр герой А. Ратманского казался обреченным на одиночество, но принимал это состояние как неизбежность: не тяготясь им, но и не скрывая печали. Одиноко его Фавн и Призрак Розы, одиноки герои «Square dance» (особенно остро эта тема звучит в сольной «Сарабанде» на музыку А. Корелли), «Утренней серенады шута» и «Треуголки». И хотя в «Призраке Розы», «Square dance» и «Тарантелле» с Ратманским танцует партнерша (вернее — три разных партнерши), одиночество его героев все равно выходит на первый план. В «Призраке розы» фантастический персонаж танцовщика осознает зыбкость своего дута с фарфорово-изящной Девушкой (О. Суворова): ведь он для нее — невидимый, неосязаемый, недоступный мираж, волшебное дуновение ночного воздуха, наполнившего комнату ароматом розы, а душу — нежностью и негой. В «Square dance» диалог с миниатюрной партнершей (Т. Ратманская) выглядит достаточно условным и чуть формальным; в «Тарантелле» контакта с нарочито веселой партнершей (М. Кулик) тоже не возникает, единственно, где герой А. Ратманского не кажется одиноком, так это в поставленном им самим номере «Юрлиберлю» на музыку Дж. Плинио и К. Дебюсси, исполненном с Т. Ратманской. Мы увидели беспечный танец-игру, окрашенный почти детской веселостью, радужными искрами разгорающегося огня, восхитительную синхронность движений, безупречное ощущение ритма, умение партнеров дышать одним дыханием, интуитивно предугадывая каждую пластическую реплику друг друга. Шутливое настроение первой части миниатюры сменила лирическая интонация второй: не любовь — а только ее предчувствие, неосознанное томление, сладкая греза, не лишенная, впрочем, легкой иронии, что придаст еще больше очарования всему номеру.

На своем творческом вечере А. Ратманский избегал исповедального начала, не спешил «выговориться», «выплеснуться» в танце, максимально раскрыть себя. Он словно хранил в себе некую загадку, неразгаданность которой, безусловно, заинтриговывала. Ратманского хочется увидеть теперь не только в номерах современной хореографии, но и в классике, давно освоенной им и в Киеве и в Канаде; увидеть не во фрагментах или миниатюрах, а в целом спектакле, дабы понять, как он выстраивает роль в контексте балетного действия.

Танцовщик, обладая своей, ни на кого не похожей индивидуальностью и исполнительской манерой, интеллектом и прирожденным артистизмом, выверенной четкостью движений и филигранностью отделки каждого па, благородством манер и элегантно-облика — вызывает интерес у всех специалистов и у зрителей. Его прошедший творческий вечер стал тому подтверждением. Теперь — ждем следующего...

Алексей РАТМАНСКИЙ.

Фото Д.Куликова





В НОВОСИБИРСКЕ — В ЧЕТВЕРТЫЙ РАЗ

ВАЛЕРИЙ РОММ

Вот уже на протяжении четырех лет в начале весны проходят в Новосибирске конкурсы «Виртуозы русского танца» по очень сложной и необычной программе.

Заявки присылали как профессионалы, так и самодеятельные танцовщики из России и зарубежных стран. Свое видение русской темы показывают в любом жанре — классическом, народно-сценическом, фольклорном, бытовом, эстрадном, спортивном, танца модерн и т. д. Если участвовать по полной программе, то приходится пройти шесть соревнований. Это конкурс для солистов, коллективы показывались как аккомпанимент в шестой номинации — «соло в массовом танце».

Для балетмейстеров ввели экспресс-конкурс: за месяц до соревнования им раздали фонограммы трех музыкальных произведений на русскую тему молодого сибирского композитора А. Евсенок. Такое нововведение приветствовали не все, даже у нас в оргкомитете. Но мы не пошли на запреты. Каждый человек, тем более каждый творец, имеет свое неповторимое видение, право на свое мнение. Конкурс предоставил возможность отстаивать свое кредо каждому балетмейстеру и исполнителю. Сцена как огромное увеличительное стекло отсеивает неверное, корректирует недостатки, выявляет лучшее. Кроме того, из разнообразия вырастает картина современного состояния, облика русского танца.

Каждый год количество желающих выступить у нас на русском конкурсе растет. В нынешнем было заявлено 87 солистов (30 соревновались по всем шести номинациям) и 50 массовых коллективов. Среди участников — учащиеся общеобразовательных школ, студенты ВУЗов, представители школ искусств, танцевальных кружков, ансамблей, просто любители-самородки, нигде не учившиеся танцам. Увидели мы на просмотрах и артистов балета оперного театра, и учеников Новосибирской балетной школы: представители местного хореографического училища (в сольных соревнованиях показалось 10, в массовых номерах 50 учащихся) подняли профессиональный уровень соревнования. За две недели — около двухсот сольных композиций (до трех исполнителей) и столько же массовых! Только в третьем туре участвовало 700 исполнителей.

Напомню, что причиной появления такого конкурса стало катастрофическое исчезновение из репертуара самодеятельных коллективов русской пляски. Те же, что остались, походили друг на друга как близнецы, строились на двух-трех переходящих из танца в танец движениях. И мы в Новосибирске загорелись мечтой создать такую формулу состязания, которая могла бы действительно влиять на ситуацию. Мечтали также поднять и уровень исполнительского мастерства солистов и массы.

Вот и задумали труднейшую формулу, которая пугала на первых порах и исполнителей, и балетмейстеров. Собственно впервые все задуманное стало «срабатывать» на последнем конкурсе.

Реально ли, например, дополнить арсенал используемой лексики показываемых танцев, восстановить, казалось бы, прочно забытое, очистить язык русской пляски от наносного, чуждого? Этой задаче в программе посвящены две номинации по формуле «Знатоки». Кто большее количество движений знает и может их исполнить, тот и победил. Если три года назад самым большим достижением финалистов считалось знание десяти движений, то в нынешнем году жюри долго обсуждало: можно ли участника с десятью движениями пропустить со второго тура на третий?

Поэтому, наверное, самым увлекательным на третьем туре было следить за переплясами «знатоков».

Редко увидишь думающие глаза танцовщика и затем процесс оживления мысли. У нас такое было. Когда в переплясе счет новым движениям начал «зашкаливать» за тридцать и появились все новые и новые красивые, органичные, сложные элементы, удивленно замерли даже педагоги финалистов. Создалось ощущение, что подсказывать пляшущим девушкам стало подсознание, хранившее в потаенных уголках эти прекрасные образы.

О секретах творчества, вдохновения, артистизма вспоминалось часто. Покорил всех манерой, какой-то природной классической выверенностью движений семилетний Костя Алексенцев из далекой окраинной школы Новосибирска. Поразил всех и самый старший участник — пятидесятипятилетний В. Шакалов. Самородок-любитель, он нигде не учился. Ветеран показал удивительный образец чечетки, о которой многие забыли, двигался удивительно гармонично, артистично, музыкально, разнообразно.

Уверенно и неполноценно станцевала на пальцах танец русской невесты из «Лебединого озера» П. Чайковского представительница Дома детского и юношеского творчества Юля Баулина. В пяти номинациях завоевала призовые места Нина Дворянская, артистка самодеятельного театра «Фантазия», ученица колледжа культуры. Великолепный артистизм в вариации из балета И. Стравинского «Свадебка» продемонстрировала недавняя выпускница Новосибирского хореографического училища, а теперь артистка оперного театра Анастасия Казачёк. Невозможно даже в большой статье описать выступления всех 36 победителей сольных конкурсов. Дипломами конкурса награждены также 30 хореографических коллектива города.

Победителем экспресс-конкурса балетмейстерских работ стала Татьяна Андреева, которая показала три своих постановки, сочиненных в разных стилях. Кстати ей, самодеятельному хореографу, предоставили возможность работать с учащимися пятого класса хореографического училища (педагог З. Красильникова). Наиболее интересной, на мой взгляд, оказалась миниатюра «Разбитая витрина».

Конечно же, мы пытались на каждом конкурсе ответить на вопросы: «Что такое русский танец? Какой он сегодня? Что истинно, исконно русское?..» Меняется жизнь, меняется страна, люди, меняется и танец, его тематика. Героинями двух самых вдумчивых, прошедших в финал композиций экспресс-конкурса, стали нищенки, вымалывающие корку хлеба...

А может и не надо делить на истинно и не истинно? Участники конкурса в центре России, слушающую русскую музыку, пытались воплотить свое понимание русского танца.

За несколько месяцев до конкурса в Новосибирске прошла конференция «Палеохореография». Тогда к последнему дню шестидневных научных споров стала все громче звучать крамольная подрывающая краеугольные аксиомы гуманитарных наук гипотеза о том, что классический танец является генетической и подсознательной памятью о человеке вне земного тяготения. Результаты анализов артефактов позволяли заподозрить, что первым появился классический танец, а затем из этого более сложного жанра выделялись упрощенные формы танца. Когда на конкурсе на одной сцене появилась возможность увидеть разнообразие стилей, жанров, трактовок, многие посчитали это еще одним

доказательством впечатляющего родства классического танца и русского танца.

На заключительной конференции были внесены добавления в положение о пятом конкурсе. Новосибирские хореографы ощутили сладость научного поиска и добавили номинацию «Древний фольклор». Могут быть представлены постановки на основе движений доказательно реконструированных с изображений на памятниках и с самих памятников русской, славянской культуры не позднее XIII века. Пока эта номинация не войдет в основной блок, так как для приезжих участников это задание может оказаться невыполнимым. Здесь нужна солидная научная поддержка, а книга, полностью раскрывающая методику и инструментарий палеохореографического анализа, все еще лежит в издательстве в ожидании спонсора. Новосибирским же хореографам после проведения двух конференций по палеохореографии подсказка не нужна.

Даже сама постановка вопроса о конкурсе «Древнего фольклора» заставит пересмотреть многое. Сегодня настораживает воинственное наступление примитивизма на репертуар фольклорных коллективов. Я уже не говорю о временной близости. Большинство фольклорных коллективов не идут дальше XIX века. Нырок в столь далекое время (до татаро-монгольского нашествия) даст зарытый пример существующим фольклорным коллективам расширить зону своих поисков и интересов.

Еще одной дополнительной номинацией на пятом конкурсе окажется: «Новый бытовой массовый танец для дискотек и танцплощадок». Массовые танцы для дискотек в последние десятилетия приходили к нам из-за рубежа, становились модными, завоевывали сердца молодежи. Тем не менее, специалисты обращали внимание на то, что иногда музыка имеет явно русские корни, иногда движения взяты, в основном, из русского танца. Вспомним хотя бы «Брейк».

С одной стороны сегодня на дискотеке появился явный вакуум, уже несколько лет западная индустрия развлечения не выдавала нового модного танца. Надо попытаться перехватить инициативу, заполнить брешь и предложить молодежи России и других стран мира свой танцевальный массовый материал, основанный на русском танцевальном и музыкальном материале. Главное требование к такому танцу — простота (не более четырех основных движений) и возможность вариантности.

В любой статье большую половину места занимают жалобы на нехватку средств. Читатель может подумать, что в Новосибирске создана особая тепличная зона для культуры. Нет, такого нет. И начальники такие же, как и в других областях, и средств на культуру отпускается столько же, и новые русские еще не созрели до поддержки своих национальных культурных корней. И срывы получаются, как только поверим в обещания. К примеру, хотели в рамках конкурса провести презентацию рукописи давно ожидаемой книги по методике преподавания народно-сценического танца профессора И. Есаулова из Ижевска, которого мы пригласили стать председателем жюри. Областное руководство, успокоив обещаниями, не нашло денег на покупку ему железнодорожного билета.

Как же нам удается проводить ежегодно сложнейший конкурс, если в таких мелочах подводят? Мы сразу предупреждаем и себя и участников: «Денег не будет! Не будет лауреату в качестве приза никаких «мерседесов!» Вообще никаких призов не будет!» И этот простейший легко выполнимый метод действует. Зато какая нежданная радость была получить от мэрии миллион. На эти деньги мы закупили самые дорогие призы для участников — наборы журналов «Балет» за несколько лет. Новосибирский технический университет предоставил сцену актового зала, так же бесплатно сцену для заключительного концерта дал Дворец культуры железнодорожников. Думаю, такого можно добиться в любом областном городе.

Итак, прошел очередной, пусть и редкий в сегодняшней России, конкурс исполнителей русского танца. Самой большой удачей мы считаем то, что конкурс начал работать как семинар, обучил, поднял на новую ступень исполнительский уровень семисот участников, выявил новые таланты, помог им обрести немалую дозу морального, духовного и физического здоровья. И не только участникам, но и нескольким тысячам зрителей, которые заполняли залы на втором, третьем турах и заключительном концерте.

Мэрия Новосибирска взяла на себя организацию пятого новосибирского открытого конкурса «Виртуозы русского танца». Он состоится 25—31 марта 1997 года.

БАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ... ПРИМЕТЫ ВРЕМЕНИ?



Станислав ПОПОВ
и Ирина.

СОСТЯЗАНИЯ ВЫИГРЫВАЮТ ЛУЧШИЕ

В Совинцентре, одном из самых престижных зданий в Москве состоялись главные конкурсы года — национальные чемпионаты исполнителей бальных танцев среди профессионалов. Пол высокого качества и огромной площади был привезен из Финляндии для удобства танцоров. Все эти подробности немаловажны, так как показывают, как быстро Русский танцевальный союз поднимает уровень проведения своих конкурсов на мировой уровень. Тем более, что большинство танцоров сегодня могут использовать информативный опыт тренеров мира и активно занимаются кто в Германии, кто в Англии, кто в Норвегии... Когда на площадку для исполнения стандартных танцев вышло 18 танцевальных пар в великолепных бальных платьях, я понял, что для меня, как для судьи, будет сложный вечер, так как общий уровень танцевания очень высок. Все 3 тура в стандарте наблюдалась борьба сначала за полуфинал, затем за финал и, наконец, в финале драматическая борьба за 1—3 места.

В конце концов они распределились следующим образом:

1-е место — Александр МЕЛЬНИКОВ и Ирина СОЛОМАТИНА, в прошлом чемпионы России в любителях (возможно это новый международный рекорд для любительского танцевания?). Наиболее стабильное выступление во всех трех турах, возможно, потому, что Александр и Ирина полноправные партнеры. Трудно определить, кто из них лидер. В отличие от других партнерш, Ирина, оставаясь с партнером каждую секунду танца, двигает свое тело самостоятельно, не ожидая помощи от партнера. Это позволяет Александру и в финальном квикстепе выглядеть свежо и счастливо. Я желаю этой паре таких же успехов, каких они достигли как любители.

2-е место — Геннадий ГУНЬКО и Алла ЧЕБОТАРЕВА;

3-е место — Леонид ПЛЕТНЕВ и Татьяна ПАВЛОВА.

Технический уровень конкурса в латиноамериканской программе так же был очень высок. Но не удержусь от некоторых критических комментариев. К огромному сожалению, большинство пар по-прежнему ориентированы на внешнюю мишуру, а не на качество танцевания. Однако хочу напомнить, что люди, принимающие участие в чемпионате, в первую очередь приходят продемонстрировать высокий класс танцевания, владения своим телом.

В отличие от стандарта, в латиноамериканской программе борьба за финал была намного жестче, от пар требовалась действительно полная отдача, чтобы убедить судей, что именно они достойны места в финальном раунде. Дело осложнялось тем, что многие пары уже имеют хороший международный рейтинг, и это безусловно влияет на мнение судьи, но и в итоге все решает танец, конкретная ситуация. В том, насколько хорошо пары танцуют сейчас, сию минуту, заложена идея любого танцевального соревнования.

Лидерами стали следующие пары:

3-е место — Игорь МИХАЛЬКО и Елена КРЮЧКОВА;

2-е место — Сергей ДУВАНОВ и Светлана ТРЕЯНОВИЧ;

1-е место — Виктор НИКОВСКИЙ и Лариса ДАВЫДОВА;

В секвах места распределились следующим образом:
в европейском секвее:

1. Геннадий ГУНЬКО и Алла ЧЕБОТАРЕВА;

2. Александр и Ольга ЗЕНКЕВИЧ;

3. Игорь и Наталия СПЕСАРЕНКО;

в латиноамериканском секвее:

1. Сергей ДУВАНОВ и Светлана ТРЕЯНОВИЧ;

2. Владимир и Ирина ЩИПЛЕЦОВЫ;

3. Игорь МИХАЛЬКОВ и Елена КРЮЧКОВА.

После окончания конкурса состоялся отчет президента Русского танцевального союза Станислава Попова. Доклад был одобрен присутствующими. Станислава Попова единогласно избрали президентом Русского танцевального союза на следующие четыре года.

Остальными членами президиума Русского танцевального союза стали Елена Колобова, Игорь Кондрашов, Алексей Беляев, Владимир Павлов, Дамир Суфидзянов, Бруно Белоусов, Алла Чеботарева, Леонид Плетнев.

Таят ТАРСИНОВ

"Supadance Shoes"

в Москве

Придуманная танцорами,
Выбранная Чемпионами,
Изготовленная в Англии.

Абсолютно лучшая

Изготовленная в лучших традициях
обувь для бальных танцев
мужская, женская, детская
различные модели
и стили

**Станислав Попов
и Ирина**
"Supadance International Ltd"
Официальные дистрибьютеры

Виктор Попов
Торговый директор

Заказы: Тел&Факс:
936 0185, 432 3229



ЭМИЛИЯ
ШУМИЛОВА

«Я ЛЮБЛЮ БАЛЕТ»

Как замечательно, что международный фестиваль в Белоруссии с таким теплым названием «Я люблю балет», состоялся уже в пятый раз! Живет, творит, радуется жизни и радуется мир планета белорусского балета!

Прежде всего — четыре премьеры для фестиваля и для меня как балетного критика: «Страсти» («Рогнеда») — грандиозные музыкально-хореографические фрески на историческую тему из Древней Руси (смутное время противоречий Новгорода, Киева и Полоцка, становления славянского государства в период крещения Руси Владимиром). Спектакль, по существу, уже в названии несет предстоящее нам эмоциональное состояние. Страсти человеческие настолько горячие и противоречивые, что они буквально заражают, заряжают зрителей. Напряжение, тревога, что несут слепые старцы, (сквозной персонаж в драматургии балета), пророчески предсказывая страшное грядущее, не только пугают героев балета, но и заставляют волноваться, настраиваясь на ассоциации с современной действительностью нас всех, сидящих в зрительном зале. Сценография как бы продолжает традиции гениального художника Евгения Лысика с его философской глубиной и свободным ощущением атмосферы трагических страстей мира людей, в душах которых всегда есть место и Богу и дьяволу (Хореограф В. Елизарьев, композитор А. Мдивани, художник В. Окунев).

Балет буквально окольцован темой любви. Несмотря на то, что в спектакле бушуют страсти ревности, борьбы за власть, подчинения, насилия, разрушения, любовь как символ всечеловеческий остается в памяти от спектакля, когда после экспрессивного, горячего, предельно насыщенного звучания симфонического оркестра (дирижер В. Чернухо), из тишины возникает хор — молитва «Господи, помилуй меня!» (хормейстер Н. Ломанович)... Конечно, балет «истории не пишет», но он создает ее свободную художественную транскрипцию. Думаю, что «Страсти» — событие не только белорусского, но всего славянского искусства! Подробные материалы о спектакле опубликованы в № 1 журнала за 1996 год.

В спектакле «Круговерть» замечатель-



Татьяна ШЕМЕТОВЕЦ и Вениамин ЗАХАРОВ
в балете «Страсти» («Рогнеда»).

Фото В.Коптыша

но то, что прежде никогда не использовавшиеся на театре народные белорусские баллады оживают в сценическом действе через освоенный и претворенный музыкально-хореографический фольклор. Причем органично внесены композитором О. Залетневым в партитуру балета вокальные фрагменты — подлинные голоса народных исполнительниц аутентичных песен, плачей, закличек, национальные народные инструменты... Постановщикам удалось соеди-

нить знание подлинного аутентичного танцевально-обрядового материала с требованиями сценического балетного образа (хореографы Ю. Чурко, В. Иванов, В. Елизарьев).

Великолепно начало и финал балета, которые буквально отвечают названию «Круговерть» — эта живая карусель белорусских парней и девушек, мужчин и женщин, мелькающих в калейдоскопе круга жизни от рождения, свадьбы до смерти, в смене времен года, работ на

земле, разных катаклизмов, вплоть до катастрофических явлений, которые часто сопутствовали нелегкой судьбе белоруса... Спектакль «Круговерть» — не поверхностная стилизация с «национальным колоритом», а серьезное художественное исследование, уникальное в жанре балета явление.

...Как зачарованная смотрела я на сцену театра белорусского хореографического колледжа на премьере балета «Лесная сюита», где за роялем сидел автор музыки, одиннадцатилетний композитор Тимур Щербаков — учащийся лицея при Белорусской академии музыки, а партию виолончели исполнял его друг по лицу Гарик Анищенко (оба они — уже сегодня серьезные, увлечен-



Сцена из спектакля «Круговерть».

Фото В.Майсеенка

ные музыканты, — лауреаты международных конкурсов!). А на сцене их ровесники, ученики младших классов хореографического колледжа, с удовольствием играли танцевальные роли Дюймовочки, Ласточки, белочек, гусей, медвежат, сорок, снежинок, организованных в одноактный балет под руководством хореографа О. Арининой из Санкт-Петербурга.

«Человек на улице» — балет-пантомима — так называлась еще одна не совсем обычная премьера, что случилась на фестивале. Мы увидели совместную работу Международной академии искусств в США (художественный руководитель Грег Галли) и учащихся Белорусского хореографического колледжа (постановщик — московский хореограф О.Тарасова, педагог-репетитор Л.Халеккая).

Музыкально-пластическое прочтение библейского сюжета — Рождения, Деяний Иисуса Христа, его Голгофы и Воскресения. Учащиеся колледжа, особенно исполнитель роли Иисуса Христа и девочки его окружения, духовно просветленные, трогательно-наивные, чистые, поэтические пластически пропели эту христианскую песню. Мне показалось, что это общение с Библией, наполнило прежде всего самих участников представления светом веры в Бога, духовно обогатило их. Такие международные обмены — святое дело, знамение нашего

времени, особенно важное в судьбе подрастающего поколения, тех кому жить завтра с Верой, Надеждой и Любовью в душе!

Я влюбилась во французскую пару из Безансона на мастер-классе в хореографическом колледже, где Андреас Шмид и Натали Пернетт показывали учащимся возможности свободной пластики, мышечного раскрепощения, согласия в общении друг с другом, импровизационности как основы соединения движения с музыкой и, что особенно важно, способности фантазировать. Потом эти принципы счастливо подтвердились в двух одноактных балетах, показанных французами на сцене театра музыкальной комедии. Но, — увя! — в заключительном гала-концерте фестиваля спектаклем «Вороны» были разрушены мрачным невыразительным танцем и особенно тяжелым, жестким роком, который просто оглушил всех.

Фестиваль показал серьезное отношение к балетной классике в Белоруссии: долгожителем в репертуаре театра стал «Щелкунчик» П.Чайковского в редакции В.Елизарьева, художника Е.Лысика, дирижера А.Анисимова. Третий акт «Спящей красавицы» Чайковского и Гран па из «Пахиты» — эту сложную профессиональную высоту учащиеся хореографического колледжа на сцене театра музыкальной комедии взяли с помощью своих педагогов и репетиторов — К.Малышевой, А.Коляденко, И.Савельевой, И.Петровой, Г.Синельниковой и художественного руководителя колледжа Ю.Трояна.

Я впервые увидела новое великолепное здание хореографического колледжа — предмет заботы и гордости неутомимого энтузиаста, блистательного организатора Людмилы Федоровны Коробкиной — нынешнего директора белорусской балетной школы. Новое здание во многом повторило Московскую академию танца: теперь здесь все современные условия для занятий, интернат, свой театр, музей. Правда, далековато от театра и существует опасность отрыва от его творческой атмосферы. Но здесь состоялось счастливое решение — директор балетной труппы Ю.Троян (живая легенда белорусского балета), стал художественным руководителем хореографического колледжа. Не оставляет своим заинтересованным вниманием школу и главный балетмейстер Балета Белоруссии В.Елизарьев.

В концерте «Фестивальные узоры» (на сцене театра колледжа) студенты кафедры хореографии показали свои сочинения: «Офелия» на музыку А.Вивальди — постановка студентки Н.Фурман, в отличном исполнении солистки театра, перспективной С.Горбуновой, и номер Р.Поликтару на музыку А.Корелли «Точка пересечения», в исполнении солиста балета А.Овечкина и ученицы колледжа О.Гейко. Чувствуется, что здесь балетмейстерская школа не соблюдает ритуала классического танца, но на его основе строит свободную раскованную пластику танцевальных образов.

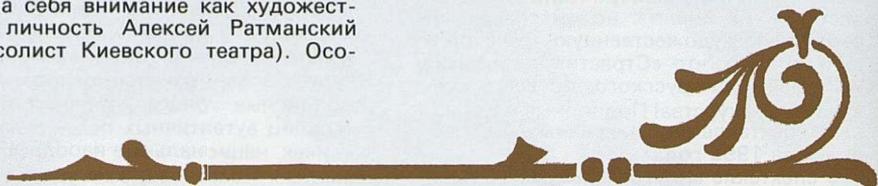
В заключительном гала-концерте обратил на себя внимание как художественная личность Алексей Ратманский (ныне солист Киевского театра). Осо-

бенно яркой, талантливой оказалась его собственная хореография в оригинальном номере на музыку Дж.Пленицио и К.Дебюсси «Юрлиберлю», где он и его жена Т.Ратманская показали как согласие в радостной встрече молодых переходит к согласию в нежности и любви. Киевляне неплохо выглядели в концерте училищ (педагоги В.Парсегов и И.Якимова). Культурой было отмечено выступление учеников Рижской школы под руководством Ю.Капралиса (кстати, первого учителя М.Барышникова).

Среди гостей гала-концерта замечательно танцевал «Вестриса» на музыку Г.Банщикова в постановке Л.Якобсона, солист Санкт-Петербургской труппы «Хореографические миниатюры» А.Иванов. Как много он сумел здесь передать своим танцем, мимикой, пантомимой: судьба артиста ее взлеты и падения, триумф и трагедия, ирония и насмешка, сарказм и улыбка, вновь и вновь стремление понравиться зрителям и разочарование в себе... Исполняя миниатюру «Нарцисс» на музыку Н.Черепнина в хореографии К.Голейзовского, артист Большого театра Г.Янин, никому из предшественников не подражая, нашел свои пути интерпретации знаменитого номера — умные, выразительные пластические интонации... Заканчивалось первое отделение гала-концерта знаменитым «Гопаком» в постановке Р.Захарова. Солист Большого театра японец М.Ивата блистательно передал виртуозность вращений, широту и размах полетов над сценой. Зрители его не отпускали и заставили повторить на «бис»!

Фестиваль стал замечателен широким общением: в колледже мы присутствовали на открытии выставки украинских художников, посетили загородный музей Дудутки, на конференции «Формирование творческой личности артиста балета» встретились мнения историков, теоретиков, педагогов балетных школ и вузов России, Украины, Белоруссии, Латвии. Для меня практическим ответом на важную проблему конференции стала новая встреча с любимыми балеринами Большого балета Белоруссии — Инессой Душкевич, Татьяной Шеметовец, Нателлой Дадишкилиани. Как прекрасно, что они продолжают расцветать как истинные звезды балета, не просто как танцовщицы, а яркие личности (реализованные индивидуальности), ибо живут они в репертуаре, что достойно сохраняет классические произведения, лучшие сочинения последнего десятилетия и самые современные, сегодняшние творения. Немалая заслуга здесь педагогов-репетиторов театра: Ю.Трояна, А.Смолянского, А.Мартынова, Д.Брауде, Т.Ершовой, У.Азимова, концертмейстеров Л.Семеновой, С.Львович и, конечно, оркестра театра, который как мне показалось, особенно в «Болеро» Равеля (дирижер Н.Колядко) помнит и хранит традиции великого музыканта Ярослава Воцака!

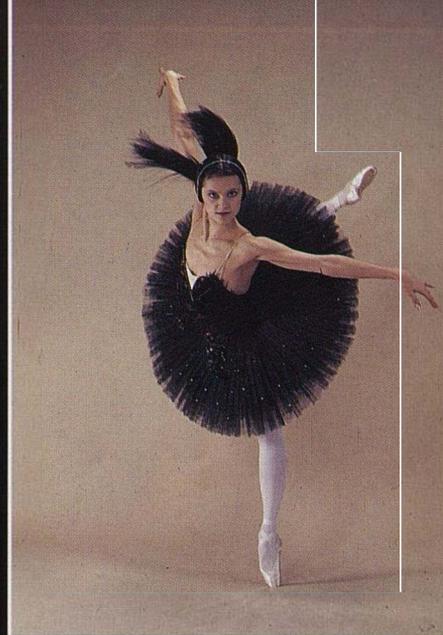
Признанием в любви белорусской хореографии во главе с ее главным балетмейстером Валентином Елизарьевым позволю себе закончить статью.





Финал нынешнего сезона для Надежды ГРАЧЕВОЙ оказался весьма знаменательным: указом Президента ей присвоено звание народной артистки России. Почти одновременно она была также удостоена Государственной премии Российской Федерации — за созданные ею партии в спектаклях Большого театра последних лет. На снимке: Н. ГРАЧЕВА (Никия) в балете «Баядерка».

Галине СТЕПАНЕНКО указом Президента присвоено звание народной артистки России. На снимке: Г. СТЕПАНЕНКО (Одиллия) в балете «Лебединое озеро»



Новости из Большого театра



«Последнее танго» — балет на музыку А. Пьяцоллы поставлен на сцене Большого театра В. ГОРДЕЕВЫМ. Это — одна из восьми премьер театра, показанных в завершившемся сезоне. На снимке: сцена из спектакля.

Фото Д. Куликова

На сцене Большого театра увидел свет рампы некогда очень популярный балет Дж. Кранко «Укрощение строптивой». Спектакль восстановлен хореологом ДЖЕЙН БОРН и сценографом ЭЛИЗАБЕТ ДАЛТОН. На снимке: сцена из спектакля.

Фото М. Логинова

Бриллианты мирового балета



Ильдико ПОНГОР
и Золтан НАДЬ.



Ульяна
ЛОПАТКИНА



Карлос
АКОСТА.



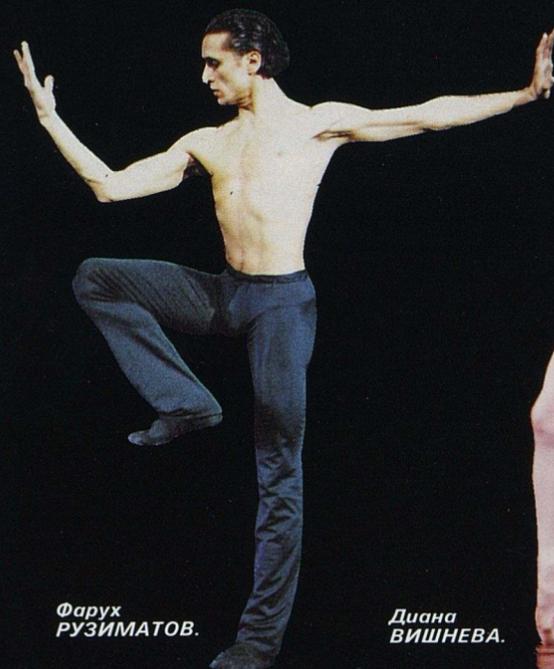
Мюрьель МАФФР
и Оливер УЭКСТИН.



Галина СТЕПАНЕНКО
и Сергей ФИЛИН.



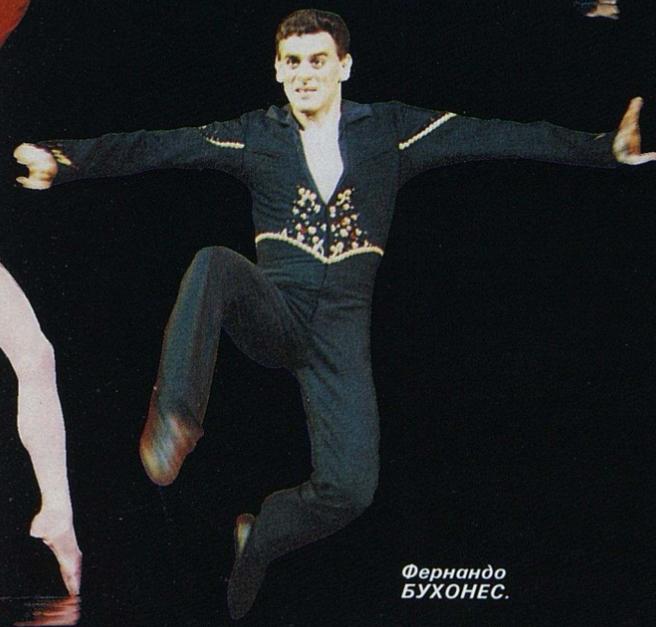
Орели ДЮПОН
и Жан Гийом БАРТ.



Фарух
РУЗИМАТОВ.



Диана
ВИШНЕВА.



Фернандо
БУХОНЕС.

«Прекрасное искусство балета — это танцующая музыка. Пусть же встреча с прекрасным принесет Вам радость», — это слова из обращения Президента Российской хореографической ассоциации **Ольги Лепешинской**, которое было опубликовано в буклете, выпущенном к первому гала-концерту Международного культурного проекта «Бриллианты мирового балета» (автор и продюсер Олег Шевчук). И зрители, побывавшие на его московском представлении, наверное, согласятся с Ольгой Васильевной: встреча с яркими талантами мирового балета принесла им немало радостных впечатлений.

Среди звезд мирового балета, украсивших афишу вечера — знаменитый американский танцовщик Фернандо Бухонес, впервые приехавший в Россию. Россию на этом концерте представляли солисты Большого театра Галина Степаненко и Сергей Филин и Мариинского — Ульяна Лопаткина, Диана Вишнева, Фарух Рузиматов. В числе

гостей программы — Орели Дюпон и Жан Гийом Барт (Парижская опера, Франция), Ильдико Понгор и Золтан Надь (Национальная опера, Венгрия), Дебора Булл (Королевский балет, Англия) и Андерс Хеллстром (Франкфуртский балет, Германия), Миранда Уиз и Этан Стифл («Нью-Йорк сити балет», США), Мюрьель Маффр («Сан-Франциско-балет», США) и Оливер Уэкстин («Бостон-балет», США), Натали Карис и Борис де Люв (Национальный балет, Нидерланды), Лорен Андерсон и Карлос Акоста («Хьюстон-балет», США).

Гала-концерт «Бриллианты мирового балета», который состоялся в Москве, в Кремлевском Дворце, — первый в серии благотворительных акций Российской хореографической ассоциации. Предполагается в течение нескольких сезонов периодически проводить подобные балетные вечера в разных странах мира.

Часть гонорара их участников и весь сбор от продажи билетов станут основой благотворительного фонда Российской хореографической ассоциации.



Сцена из балета «Мой Щелкунчик».

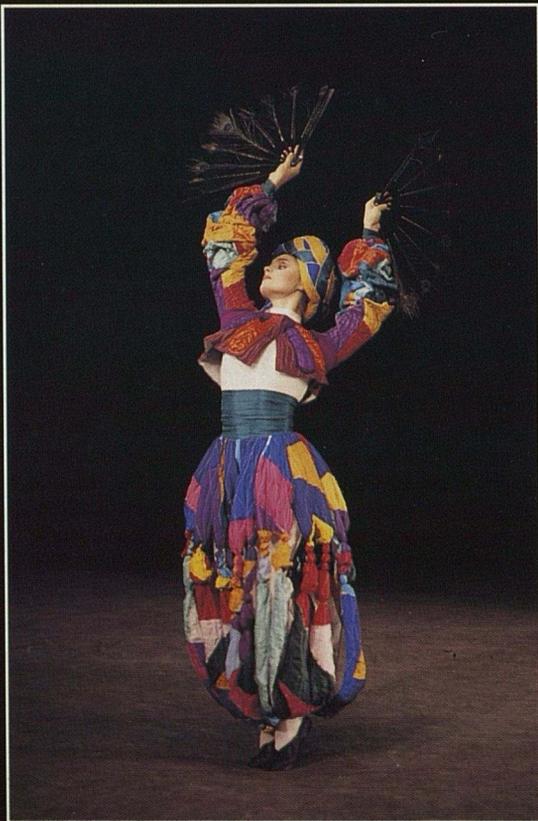


Эскиз костюма Дроссельмейера.

«Щелкунчик» Аллы Сигаловой

ПРЕМЬЕРЫ

Светлана ПЕРВУШЕВА
исполняет «Восточный танец».



Хореографическая компания «Балет Плюс» (Екатеринбург) представила совместный проект «Независимой труппы» Аллы Сигаловой и компании «Балет Плюс» — спектакль «Мой Щелкунчик» (фантазия на тему рождественской истории Э.Т.А. Гофмана о Маше и Щелкунчике, услышанную в музыке П.И. Чайковского). Автор либретто Роман Казак, хореограф-постановщик Алла Сигалова.

Версия Аллы Сигаловой достаточно интересна и самостоятельна, хотя и не бесспорна. Особенно трудно сложились отношения у постановщика с простой и одновременно невероятно сложной музыкой Чайковского, требующей выразительного танца. В спектакле Аллы Сигаловой, поставленном на небольшой состав участников, с несколько запутанным либретто, есть необычные режиссерские ходы, сценические находки, например, запоминается вторая, босоножная часть спектакля, есть настроение, эффектная сценическая форма. Но нет танца, яркого, изобретательного, соединяющего вместе, в единое сценическое действие отдельные удачные пластико-драматические эпизоды.

И все же этот спектакль смотрится увлекательно, это «Щелкунчик» именно Аллы Сигаловой, ей удалось сделать свою, ни на чью другую не похожую версию знакомого всем балета, сделать с чужим коллективом, а отдельные эпизоды пронизать особым пронзительным интонационным звучанием. Среди несомненных удач этой постановки стоит назвать сценографию и костюмы художника Юрия Харикова, поражающие своей изысканной, красочной театральностью, а также исполнением роли Щелкунчика, молодого Дроссельмейера Андреем Парышевым, создавшим романтически-трогательный и грустный сценический образ.

ВЛАДИМИР КОТЫХОВ

ВАЛЕРИЯ УРАЛЬСКАЯ

Хрустальная симфония

Сцена из спектакля
«Симфония до мажор».



На сцене Санкт-Петербургского Мариинского театра оперы и балета состоялось событие, значение которого трудно переоценить, — был исполнен один из самых, если не самый репрезентативный для Джоржа Баланчина балет — «Симфония до мажор» Бизе. В России он более известен под названием «Хрустальный дворец».

Исполнилась мечта всех балетоведов и балетоманов! Спектакль состоялся!

Легко понять удовольствие тех, кто, увидев этот балет в 1958 году во время первых гастролей балета Парижской оперы, а в 1962 и 1972 годах — труппы «Нью-Йорк сити балет» восприняли его с восторгом, как образец новой эстетики, академически развивающей классическую школу танца. Ностальгия по нему к тому времени достигла в балетных кругах предела. Это во многом оправдывает порой до несправедливости заостренную критику хореодрамы и ее прав на сценическую жизнь. «Хрустальный дворец» стал для России символом «покинувшего» ее классического танца, возродившегося на западе «из рук» наследников русской школы академического балета.

Это сделало и само творчество и фигуру Баланчина притягательной для русской балетной сцены. И его произведения здесь ждали как панацеи в решение всех проблем. Потому, видимо, радость от встречи с «Симфонией» Бизе на сцене Мариинского театра, переполнившая всех, приветствуется однозначно только как событие долго ожида-

вшееся и, наконец, состоявшееся.

Вместе с тем, именно столь значительные явления и позволяют и должны быть серьезно проанализированными и осмысленными, так как именно они таят в себе как истинность побед, как и опасность просчетов.

Итак, разделяя всеобщую радость по поводу состоявшегося события и высоко оценивая деятельность всех тех, от кого зависело сие, пережив эйфорию общего восторга, позволим себе, насколько нам доступно, профессионально отнестись к самому спектаклю на сцене Мариинского театра оперы и балета.

Блестяще оснащенная труппа освоила произведения в фантастически короткие сроки, подтвердив свой высочайший профессионализм в классическом танце, классическом танце как таковом, как в школе и первооснове балетного театра. Потому так четки и стройны ансамбли, так уверены солисты, на высокой пластической ноте масштабной кодой завершаются четыре части симфонии. Что это было? Ансамбли «Пахиты»? Композиции «Корсара»? Сон «Дон Кихота»? Танцы нерейд из «Спящей красавицы»? Это был классический танец, исполненный наследниками Петипа. «Но ведь и сам Баланчин — наследник Петипа», — скажут мне и будут безусловно правы. В чем же претензия? А в том, что Мариус Петипа, несмотря на французское происхождение (имеется в виду принадлежность к школе, а не национальность), так и не научившись гово-

рить по-русски без акцента, создавал свои творения в пространстве России, с российскими артистами, с их психофизическим складом личности и для российского зрителя.

Георгий Баланчивадзе, кончивший Санкт-Петербургскую балетную школу, став Джорджем Баланчиным, и так же до конца жизни говоря на английском языке с русской интонацией, сочинял свои хореографические композиции в Америке с артистами, вкусами и взглядами этой страны и ее складывающейся культурой. Потому с полным правом в России М. Петипа считают русским хореографом, а Дж. Баланчин вошел в историю как создатель американского классического балета.

И потому созданные каждым из них на основе классического танца композиции, различаются стилистически. А освоить то или иное произведение — значит суметь органично войти в особый стиль языка хореографа.

Особая статья корпуса, характер движений на пальцах, а также масса деталей, присущих каждой школе, почерку хореографа и спектакля, создает этот стиль. И делает непохожей, скажем, «Пахиту» на «Хрустальный дворец» или наоборот. Для многих неожиданно, но не только память об исполнении симфонии американской труппой, но и наличие текста этого произведения в наших руках, позволяет судить о ряде мелких нарушений, которые в сумме размывают авторское своеобразие в исполнении спектакля.

Приведем примеры. В русской традиции, обычно если одна рука (кость) находится в положении arondi (округлом), то и вторая рука также, если — alongé (вытянутой), то у обеих рук. (Как, скажем, в арабесках).

У Баланчина в «Симфонии» часто встречается положение одной руки в третьей позиции (arondi), другой — в сторону (alongé).

Доказательство тому — запись в системе Лабана.

Своеобразны и неожиданны музыкальные акценты, соотношение ритмики движений солистов и ансамблей, когда точки разномоментны. Из таких «мелочей» создается особенное. И освоить все это можно не при эксплуатации привычных приемов, знакомых моторике тела, а при детальном изучении и включении физического аппарата танцовщиков в органику именно данного хореографического авторского текста.

Проникновение в особый авторский язык, в его интонационное выражение главными и проходящими па, строящими фразу, приводит к пониманию смысла произведения и его своеобразной философии. К сожалению, именно это не поняли многие театры мира при освоении русского творчества М. Петипа.

И сегодня больше всего пострадали от этого мы, так как оказались размытыми, а часто безвозвратно потерянными черты исполнительского стиля, манера выполнения отдельных движений, поз, акцентов, характера образов... А за сим стало возможным и менять сам текст Петипа, используя движения классического танца как в школе, на уроке.

Очень бы не хотелось, чтобы с продвижением в российские труппы балеты Баланчина получали бы блистательное, но неточно и нетонко переданное именно баланчинское выражение. Так как это — потери и не только для американской традиции, но и для мировой культуры.

Может быть, мы полемически и заострили ситуацию, но лучше об этом вовремя сказать, чем промолчать в общем хоре. И в завершении выразить надежду, что более длительное общение с самим текстом баланчинского шедевра, войдя в органику исполнителей, подскажет высоким профессионалам русской сцены путь к Баланчину и к подлинному праву на его интерпретацию на Родине.

* Премьера «Симфонии», названная «Хрустальный дворец» состоялась в Парижской опере 28 июня 1947 года.

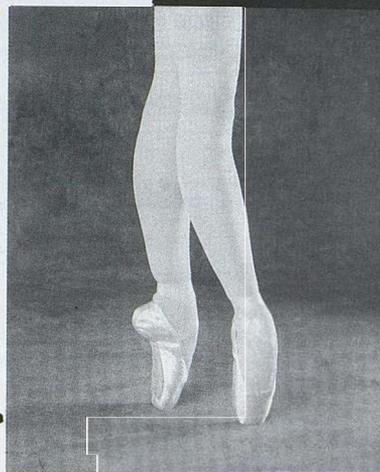
ВСЕМИРНО ИЗВЕСТНАЯ ФРАНЦУЗСКАЯ ФИРМА

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.

Надев нашу обувь,

Вы получите незабываемое сочетание высокого качества и удивительного комфорта

Наш адрес: 101000, Москва
Армянский переулок,
дом 7, вход со двора,
через арку справа.



SANSHA

В нашем магазине
Вы сможете приобрести
профессиональную одежду
для занятий балетом и
любыми видами танца,
а также все необходимые
аксессуары

Наши цены

приятно удивят Вас.

Наш телефон/факс:
(095) 921-7667

Телефон: 194-23-77

25
А
Л
Л
А
N
S
H
A
IN FIRST POSITION

СЕРГЕЙ ЧУЯНОВ

ЛЮДИ гибнут за металл?

Борьба Добра и Зла не прекращалась, не прекращается и не прекратится никогда. Эти два человеческих начала персонифицируются в разных людях. Если вдуматься, это — главный конфликт искусства. Тем и мотивов — миллион, героев — еще больше, а конфликт один. В разные времена он воплощается в разные сюжеты, ситуации, коллизии, но сущность его остается одна и та же. И балет «Мефистофель», поставленный на сцене Нижегородского театра оперы и балета имени А. С. Пушкина — о том же.

«Наша постановка очень своевременна, — считает художник-постановщик спектакля Евгений Иванов. — Дьявол всегда в конце века гуляет открыто и разнузданно по всему миру. Он врывается в общество, часто подчиняет его своим законам, поэтому эта ситуация с Мефистофелем, Фаустом и Маргаритой очень точно проецируется на нас».

Такова концепция спектакля, которую претворили в балете хореограф Виталий Бутримович и художник Евгений Иванов.

Перед спектаклем мы долго разговаривали с постановщиками, и тогда стало понятно, что авторами спектакля движет вечное желание интеллигентов предостеречь, забить в набат и средствами своего искусства сказать то, что надо сказать сегодня любому честному художнику, каковых немного. Условность балета помогает мыслить категориями философскими, которыми постановщики и мыслят.

Наверное, пуритане от музыки поморщатся на вариант «Гуно в обработке Кондрусевича», но музыкальная ткань спектакля получилась очень выразительной и «балетной» в том специфическом плане, что под музыку Владимира Кондрусевича удобно танцевать. А это немало важно.

Дирижер-постановщик Николай Клинов так и понял задачу музыкального материала. Тем более, что Кондрусевич тактично обошелся с «Вальпургиевой ночью», а оркестр исполнил ее с максимальной выразительностью и вкусом.

Спектакль, поставленный динамично, образно, как бы подтвердил стремление балетмейстера использовать классический танец как основной язык своего произведения, как главное пластическое средство выразительности. Применение некоторых приемов танца модерн, эстрадного танца только оттеняли благородство и ясность речи классического танца, что сразу же восприняли исполнителя и заговорили на этом языке свободно и раскованно.

Нигде и ни в чем не чувствовалось сопротивления исполнителей балетмейстерскому замыслу, такому логичному и ясному по концепции.

Работа художника Евгения Иванова стала настоящей сенсацией театральной жизни города. Он создал мир ирреальный, условный и в то же время узнаваемый и предельно выразительный, будящий в нас фантазию, рождающий ожидаемые авторами ассоциации. Декорации «работают» от малейшей трансформации светового луча, приобретая то яркие оттенки, то приглушенные и зловеще-темные.

Углубленная на десять метров сцена (такая реконструкция была произведена перед премьерой) позволяет создать второй и третий план декораций. Художник, придумавший всем героям выразительные костюмы, явно повлиял и на постановочное решение балетмейстеров.

Одна из самых запоминающихся картин балета — «Вальпургиева ночь». Она как бы реализует метафору «сатана там правит бал». Сцена эта и решена как карнавал в богатом дворце правителя мира, где все — красивые женщины, черти, напоминающие скорее персонажей вакханалий древнего Рима, — слилось в бездумном, ярком карнавальном вихре. Когда слуги Мефистофеля выносят на сцену Вакханку, наступает кульминация сцены. Начало танца украшают эффектные сложные поддержки, их сменяет цепь игривых

арабесков, в которых балерина демонстрирует краски скорее нежные и пастельные, чем яркие и вызывающие. Мягкость, женственность, музыкальность линий — все это придает образу нетривиальные своеобразные очертания. Такое решение подчеркивает агрессивность и эпатажность портрета Мефистофеля. Его партия ставилась на Махмуда Эсамбаева. Это видно и по отдельным движениям, взятым почти как цитаты из его знаменитой «Макумбы», и по пластике, в которой угадывается неповторимый эсамбаевский танцевальный стиль.

Исполнитель партии Мефистофеля Павел Смаев точно понял задачи балетмейстера и прекрасно справился со своей ролью. На втором премьерном спектакле он работал еще точнее, посему есть надежда, что партия «выстроится» и станет серьезной удачей молодого танцовщика. Почти ритуальными движениями, подчеркнуто эротическими движениями одалисками. На премьерных спектаклях мы увидели два состава исполнителей главных партий Фауста и Маргариты.

Седой, старый Фауст цепляется за Время. Появление молодого красивого Фауста — Сергея Цветкова производит эффект. Сквозь круги ада он проходит с честью, сохраняя

Сергей ЦВЕТКОВ (Фауст)
и Елена ПЕБЕДЕВА (Маргарита)
в балете «Мефистофель».



если не душу (она обменена на вечную молодость), то человеческое достоинство. Фауст — Цветков в своем монологе-вариации показывает все возможности танцовщика-«академика».

Их адажио с Маргаритой — Еленой Лебедевой наполнено пьянящей радостью счастья и поэзией, музыкой человеческого чувства. Пластический диалог построен на использовании движений классики, свободного условного языка и некоторых пассажей балета модерн. Пластика Фауста и Маргариты вообще резко отличается от танцевального рисунка люциферовского карнавала. Все это и работает на драматургию и логику всего спектакля. Фаустом — Сергеем Куракиным движет страсть. Он порывист, импульсивен. В их с Еленой Урюпиной (Маргарита) решении история доктора Фауста, юноши Фауста и Маргариты — это борьба за любовь, за очищение ее от сил грязных и злобных. Оба показывают себя в спектакле мастерами высокого класса, которым подвластно и академическая классика и современная пластическая речь.

Заметной оказалась партия Вакханки, в которой как бы концентрируется дразнящее и манящее к себе земное и греховное начало жизни. У Ольги Резепиной она больше Дьяволица, у Марины Снигур — более мягкие краски с нюансировкой в сторону характера обольстительницы и «хозяйки бала».

В балете много благодарных для танцовщиков партий и танцев. И одно из них — «Танец огня» (Галина Кутарева, Мария Коняева, Сергей Куракин, Андрей Гуленко). Танец очень важен драматургически для динамики и экспрессивности сцены «Вальпургиевой ночи». Это и дань балетной традиции — вставной зажигательный танец в большом танцевальном действии. В спектакле есть персонифицированный образ Времени, названный в либретто Часами. Это то самое мгновение, которое хочет остановить Фауст. Время представлено как драгоценность. Отсюда — изысканный костюм артиста Дениса Малахова. Облегающее трико цвета старого золота и сияющие «бриллиантовые» аппликации на нем. Молодой артист дебютировал очень успешно, стильно и выразительно передав эффектную пластику танцевального рисунка. Кордебалет буквально купался в танцеваль-

ной стихии, такой разнообразной по стилю (современный танец, классика, историко-бытовой танец, народно-сценический танец) и такой динамичной по сменяющим друг друга картинам. Они требуют от артистов мгновенного перевоплощения от вакханалий в роскошных залах дворца Мефистофеля до тарантеллы и лендлера на средневековой городской площади, от агрессивной пластики слуг дьявола до разнузданных движений в своем вымороченном обличье существ, которых либреттист назвал современным словом «мутанты» («люди гибнут за металл»). Это и детское соло, которое в лендлере придает трогательность и домашность почти деревенскому народному празднику, оттеняя этим трагизм гибели человеческого в людях.

Балет — искусство удивительное. Оно дает возможность отойти от частных и обратиться к философским категориям в них, что называется, чистом виде. Все, оказывается, возвращается на круги своя. Вечно это тайное желание вернуть молодость, понимая, что ее уже не вернешь, уцепиться за последние блага, которые дарует жизнь. И у каждого наступает момент выбора, решения, подвига: или мудро понять и смиренно взвалить на себя крест тяжести бремени старости, недуга, печали и достойно нести его до могилы с чистой, сверкающей хрустальностью уже в вечности душой или же...

«Люди гибнут за металл»... И в спектакле эти два слова почти материализуются, когда с небес сыплются деньги и превращают ползающих, дерущихся из-за них людей в стадо, воюющее за свое место под солнцем, а точнее, за кабалистический трон Люцифера, восседать на котором — высшая сласть и вожденная радость.

Можно было бы закончить спектакль и так, как он завершается: старость возвращается к Фаусту. На небесах остается призрачным видением Маргарита. И Мефистофель, великий режиссер вселенского спектакля, ликует.

А можно — видением двух непорочных младенцев, которые бесстрашно с крестным знамением вышли в городе из толпы на встречу с Дьяволом. Но тот не испугался и опять же победил. По сему на сцене в финале балета — Мефистофель торжествующий.

Фото Н. Штырова



Сцена из балета
«Мефистофель».

ТРАГИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ

ИДЕЙ

Сцена
из спектакля



Много лет назад свою статью о балете Бориса Эйфмана «Идиот» Евгений Евтушенко назвал «Танцующий Мышкин». Тогда «танцующие» герои Достоевского были открытием. И вот опять Эйфман обращается к творчеству Федора Михайловича. На этот раз — «Карамазовы», и этот новый балет, созданный на новом этапе творческой жизни балетмейстера, можно было бы назвать «Трагическим движением идей».

Вспоминается и уж совсем давний маленький балет Эйфмана «Двухголосие» — своего рода миниатюрная философия любви. Сегодня эти, почти забытые, голоса разлились в полифоничный, многоголосый и философский балет по роману Достоевского.

Перед нами не иллюстрация к «Братьям Карамазовым» и не интерпретация романа, а художественное воплощение вихревого движения его идей, его роковых исторических пророчеств.

В постановке Б. Эйфмана сюжет романа уходит на периферию — на сцене разворачивается его глубокий символический подтекст. Отсюда и новые акценты: бледнеет образ Дмитрия, есть только главные контуры его судьбы — Грушенька, судебные путы, в которых как в сетях бьется Дмитрий и, наконец, решетка тюрьмы. Но

«идея» Дмитрия о страшной внутренней противоречивости человека, о том, что «диавол с Богом борется и поле битвы — сердца людей», воплощается в самой напряженной драматургии этого балетного спектакля.

На второй план уходит и образ Федора Карамазова, но идея «отца» разворачивается в очень широком плане: обветшалый отеческий дом (прекрасная сценография Вячеслава Окунева) одним своим видом уже предвещает гибель... Где-то в разверстых щелях этого дома мелькнет как черно-белый кадр из будущего, очерченная контуром, но узнаваемая царская семья... Растерзаны, разбросаны их тела, как кости, которые до сих пор не узнать, не собрать... Это проекция в будущее, это проговаривание пророческой темы романа. Именно поэтому не столь важно было балетмейстеру акцентировать образ отца. Здесь показана психология убийства в ее «глубоком, сокровенном, символическом смысле», о котором говорил Бердяев: «Путь безбожного своеволия человека должен вести к отцеубийству, к отрицанию отечества». В постановке Эйфмана сквозь размытый образ отца отчетливо поступает идея преступления, влекущего целое общество к катастрофе.

Именно поэтому мне представляется очень глубоким решение исключить Смердякова из действующих лиц спе-

ктакля. Парадоксальным образом отсутствие Смердякова усиливает идею «Смердяковщины». Федор Карамазов убит? Но вместо убийцы-Смердякова здесь вопрос: «Кто повинен в смерти отца? Какие смерды, бесы разнесут отечество в стихии кровавого хаоса?» И в балете буквально есть эта разлитая, танцующая кровь.

Драматургия «Карамазовых» выстроена таким образом, что все происходящее на сцене должно «высветить» главную идею. Кстати сказать, немалую роль здесь играет именно свет. Свет очень кинематографичен, он дает «крупные планы», проявляет подтекст. Так высвечены две главные фигуры — Иван и Алеша в блестящем исполнении Альберта Галичанина (Иван) и Игоря Маркова (Алеша). Именно они являются центром всего драматического движения идей этого спектакля. Иван и Алексей дети одного отца (здесь был прекрасный эпизод, когда отец наделяет сыновей своей кровью как неким кровавым наследием) — воплощают две родственные и одновременно полярные силы — Диктатуру и Свободу. Встреча этих двух героев есть точка пресечения всех нитей романа и соответственно всех линий драматургии этого балетного спектакля. Все сходится и таится в легенде о «Великом Инквизиторе». Это как бы «песнь песней» всего романа. Здесь заложена тема «роковой диалектики свободы», здесь сталкиваются лицом к лицу «два мировых начала — свобода и принуждение», великое божественное сострадание и «безбоязненная любовь» к людям, основанная на ложной идее принудительного счастья. Одно из главных сценических решений «легенды» в том, что Инквизитор — это Иван, а Христос — Алеша. Данные «крупным планом» Иван, одетый Инквизитором, и Алеша в белых одеждах Христа как бы вслушиваются в слова самой легенды. Некий голос над сценой читает текст Достоевского, и кажется, слово диктует фатальный ритм движений Ивана и Алеши.

В этом спектакле произошло редкое совпадение исполнителя и героя. Игорь Марков удивительно одухотворенно передает всю сложность внутреннего мира Алеши. Обратившись к незавершенному роману Эйфман «договаривает» этот образ. Именно в душе Алеши — Маркова таится вся «роковая диалектика свободы». И оттого, выпущенные им на волю узники «Мертвого дома», топчут высокое понятие Свободы в кровавом экстазе безграничного своеволия.

Замечательно решены и женские роли. Грушенька (Вера Арбузова) и Катерина (Елена Кузьмина) — две страстные натуры, влекущие своей пластикой, своей гибельной любовью. Звучит цыганский романс — как некая песня цыганской души Грушеньки и ее танец в огненно-красном платье подобен пламенной стихии опаляющей страсти. В дуэте Катерины и Груши есть какое-то темное начало: ненависть — почти сладострастная, соперничество — слишком чувственное. Да ведь так и у Достоевского. Если б его героиням дано было выразить свои чувства только в пластике, возможно «танец их отношений» был бы именно таким.

В этом балете так много непривычных для балета вещей — романс, литературный текст, кинематографические приемы, особая, проникнутая философской идеей сценография. Еще раз хотелось бы отметить, что полуразрушенный дом с винтовой лестницей — это живописно-образная трактовка романа. В конструкции этой лестницы есть что-то от его внутреннего «кругового» движения и характерной для романов Достоевского «дантовской» структуры: от мрака — к свету — к кресту.

Перед нами не просто, казалось бы, невозможное — «танцующие Карамазовы» — это серьезная балетная драматургия, с необыкновенной пластикой мысли, художественным воплощением мира идей, ведущих к разгадкам философских и пророческих тайн романа Достоевского. Это поистине «Новый балет», это «Новый Театр Балета». И хочется поздравить постановщика — Бориса Эйфмана с его безусловной творческой победой!

ТАТЬЯНА БОБОРЫКИНА,
кандидат филологических наук

ИЗ ПОЧТЫ РУБРИКИ

ОТ РОССИНИ ДО СТРАВИНСКОГО

На бурятской балетной сцене осуществлены спектакли, в основе которых — музыка опер Д. Россини, ранее не известных нашему зрителю, и балета И. Стравинского «Жар-птица» в постановке московского балетмейстера Бориса Мягкова. Сценографию создал главный художник театра Бато Дашициренов, выпускник Санкт-Петербургской академии художеств.

«Мне четырежды довелось бывать в Италии с гостролями Большого театра, — рассказывает Борис Мягков, в прошлом танцовщик Большого театра. — Это замечательная страна, ее невозможно не полюбить! А Россини — вообще потрясает меня до глубины души. Красота необыкновенная, глубочайшая, высочайшая!»

Итак, первая часть постановки Б. Мягкова — хореографические композиции на музыку увертюры трех опер Россини — «Путешествие в Реймс», «Вильгельм Телль», «Сорока-воровка».

Балетный Россини, каким мы его увидели, это три бессюжетных композиции, и в хореографии Б. Мягкова — источник зримых, по-балетному поэтически обобщенных танцевально-пластических образов. Сцена полностью свободна и залита светом, волшебна и чисто преломляющимся в прозрачных тюлях фона, кулис и падуг. Нам демонстрируется яркий, звучный, академически безупречный классический танец во всех трех хореографических новеллах. Прием, собственно не новый, но бесспорный и беспроегрешный, если он реализует осмысленную художественную задачу. В данном случае, на мой взгляд, и в балетмейстерском замысле и в танцевально-композиционном плане эта задача присутствует, оттого в зрительном зале то и дело вспыхивают благодарные, горячие аплодисменты.

В целом, россиниевскую часть постановки, вероятно, условно можно отнести к разновидностям «класс-концертов», но торжество классического танца в каждой из трех новелл прослеживается по-своему. Различные оттенки и грани его красоты и выразительности показывают вариации солистки и шести пар кордебалета в «Путешествии в Реймс». Здесь у Людмилы Кондратьевой и ансамбля исполнителей мотивы элегической мечтательности чередуются с прихотливо напряженной лирической темой, и все в результате исполнено динамического драматизма.

Музыкально и хореографически заостренные эмоциональные состояния передаются Светланой Эрдынеевой и Вячеславом Васильевым, женским кордебалетом в черных, желтых, красных и сиреневых тюниках в новелле «Вильгельм Телль», средней части балетного Россини. И, наконец своего рода хореографическая кульминация, так сказать, «крещендо замысла» — пластическое воплощение увертюры к опере «Сорока-воровка»: в третьей новелле мы видим попытку показать танец во всех отношениях совершенный и блестящий, что и стремятся прежде всего подчеркнуть солисты Людмила Пермякова и Менгилен Сат.

Вторая часть постановки — «Жар-птица» И. Стравинского. Здесь наряду с собственной хореографией у Б. Мягкова примечателен еще один момент, связанный со списком действующих лиц. Из числа традиционных персонажей произведения балетмейстером исключена Краса Ненаглядная. Почему? С точки зрения балетмейстера, она отчасти как бы подменяла идею спектакля, излишне пер-

сонифицировала ее в то время, как содержание этого образа вполне может быть опосредованно иначе и в другом ключе. Смысловые акценты в постановке Б. Мягкова другие, чем прежде. Сама Жар-птица у него, скорее, метафора высокого чувства, Любви с большой буквы. Это и сон и мечта и поэтический символ. Любовь и красота в спектакле предстают в образе шести девушек, противопоставляемых наваждению и соблазну, силе и принуждению — Кащею и его свите.

Партию Жар-птицы танцует Татьяна Дудеева, Ивана — Батор Надмитов, Кащей — Билигто Норбоев, оба — молодые солисты балета. Вообще весь состав участников спектакля — выпускники местного хореографического учили-

противопоставляет темы любви как истинного чувства и соблазна-наваждения, чреватого бедой и страданиями. Кащей — колдовская, злая сила и, может быть, обратная сторона всякого человеческого желания, казалось бы, самого обыденного. Даже человеческая мечта о любви, красоте, если она не сопрягается с земными представлениями о морали и чести, может обернуться своей противоположностью, нести гибель. Такой видится главная идея балетмейстера, его вариант трактовки «Жар-птицы».

Вместе с тем, образ Жар-птицы «читается» двойственно — она и наваждение из сна Ивана, и в тоже время его утешительница; она сама едва не гибнет, спасая его...

Сцена в «Жар-птице» также свободна для танца, оформления — в тканях, в световой партитуре, где конфликтно сводятся два световых начала: чистый небесно-голубой и тревожный красный в широком диапазоне оттенков.

Спектакль родился. Пожелаем ему доброго пути, а театру, хореографическому училищу и балетмейстеру — новых контактов, новых постановок.

АНАТОЛИЙ ПОЛИТОВ

Искушение СВЯТОГО АНТОНИЯ

Балетмейстер и дирижер оперной студии Азербайджанской музыкальной академии имени У. Гаджибекова, ее преподаватель Рашид Ахмедов подготовил с руководимой им труппой «Камерный балет Баку» к 100-летию великого Пауля Хиндемита хореографическую мистерию «Искушение святого Антония», созданную на музыку знаменитой симфонии композитора — «Художник Матис».

Одноактный балет в четырех картинах (с прологом) выглядит монументальным полотном и занимает целый вечер благодаря дважды повторенной первой части симфонии («Концерт ангелов»), а также расширению рамок действия за счет присоединения к названной партитуре малоизвестной увертюры композитора «Амур и Психея».

В произведении ярко выражен конфликт — борьба добра со злом. Носителем этого столкновения является противоречивый образ святого Антония, виртуозно и тонко созданного самим постановщиком — Р. Ахмедовым.

Картина искушений стала кульминацией постановки. ... Антоний, находясь во власти посетивших его кошмаров, мечется между влекущими его к себе нечистыми видениями. Экспрессивная и жестокая по рисунку пластика участников эпизода впечатляюще передает образ этой битвы... Но как сказано в либретто, три ангела изгоняют чудовищ: «Вновь раздаются звуки органа. Минула ночь наваждений».

Ведущие роли в спектакле исполняли воспитанники хореографического училища — Марианна Ягизарова (Мария Магдалина), Зинаида Панишева (Урсула), Ольга Дерябина (Амур, ангел), Светлана Горбункова (Психея, Святая Мария).

Создательницы образов трех ангелов — Сабина Шеханова, Виктория Дудина, Ольга Пекарсткайте плетут незатейливую хореографическую вязь из беспрестанно меняющихся движений, группировок, мизансцен, пронизывающих начальную часть представления («Концерт ангелов»), а в финале их танец меняет тональность — укрупняется, обретает динамику.

Участие в спектакле солисток «Камерного балета Баку» Тамары Селимхановой (Мария Египетская), Рены Алиевой (Архангел) и Розы Алиевой (Ангелочек) привнесло в действие импульсивный нерв артистической отдачи, выразительность сценического облика, безусловную личностную одаренность. Ансамбль единомышленников балетмейстера, работающих с ним вот уже в нескольких его постановках, выглядел привлекательным, целостным, законченным.

ИРИНА ЯКУНИНА,
старший научный сотрудник
музея театральной культуры



Светлана ЭРДЫНЕЕВА и Вячеслав ВАСИЛЬЕВ
в новелле «Вильгельм Телль».

Фото Ю. Зяблицева

ща. Герой Б. Надмитова напоминает скорее крестьянского сына, чем царевича. В сценах «видений», «пробуждений», в заключительной русской пляске его сопровождают шесть девиц-молодиц в белых длинных рубахах, вызывающих в памяти образы рериховских и нестеровских героинь. У самой Жар-птицы Т. Дудеевой четыре наперсницы — четыре красавицы с мини-коронами на головах. Кащей весь в черном, в сопровождении шести прислужников. Вместе они никакой жизненной ассоциации не вызывают, это некая злая воля вообще, решенная средствами пантомимы. В главных же своих мотивах спектакль

Редакция журнала «Балет»

открывает новую рубрику «Представляем новые имена».

На ее страницах предполагается публикация материалов, написанных молодыми балетными критиками, балетоведами, журналистами.

Сегодня слово предоставляется студентам

балетоведческого отделения Санкт-Петербургской консерватории и театроведческого отделения историко-филологического факультета Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ).

В последующих номерах знакомство будет продолжено —

вы встретитесь со слушателями очно-заочного

семинара-факультатива,

который в течение четырех лет проводила редакция журнала «Балет»

вместе с Московской консерваторией имени П. И Чайковского.

О молодых авторах, чьи статьи Вы прочтете сегодня, рассказывает известный критик Вадим Гаевский.

Напутствие молодым коллегам

Для начала мы выбрали небольшие статьи студенток балетоведческого отделения Санкт-Петербургской консерватории и театроведческого отделения историко-филологического факультета Российского государственного гуманитарного университета.

Легко заметить, насколько разнятся работы петербургских консерваторок и московских филологов — и по своему стилю, и по своим умениям, и по своим интересам. Студентки-консерваторки вполне профессионально анализируют хореографический текст — в связи с текстом музыкальным, и очень точны в своих описаниях, наблюдениях и оценках. Это исследовательский тип критики, или иначе — академический тип исследований, типичный для петербургской искусствоведческой школы. Студентки из РГГУ тяготеют к распро-

страненному в Москве эссеистическому типу критики, гораздо менее точны в конкретных описаниях, зато более свободны в своих ощущениях и аналогиях и несколько более самостоятельны в своем языке. Обращаю на это внимание потому, что петербургских студенток отличает некоторая специфически балетная сентиментальность тона и предрасположенность к излишней поэтизации письменной речи, что, впрочем, может быть связано с юным возрастом, а не с установками школы. Тогда это с годами пройдет. И точно также с годами московские студентки — на это я надеюсь — станут писать менее жестко и более искусно. Пока что мы печатаем предложенные работы без какой бы то ни было редакторской правки.

Вадим ГАЕВСКИЙ

ВИКТОРИЯ МАРДЕРФЕЛЬД
(Санкт-Петербург)

УЛЬЯНА ЛОПАТКИНА — ОФЕЛИЯ

(Сцена «Безумие и смерть Офелии»
из балета К. Сергеева «Гамлет»)

Средь мрака сцены — замершая фигурка в светлом просторном одеянии. Это — Офелия. Вот, словно пробудившись, она делает робкий шаг — первый шаг в новом для нее измерении, имя которому — безумие. Осторожно продвигаясь, Офелия исследует, обживает пока еще чуждое ей замкнутое пространство, полное одиночества. Ее глаза, поглотившие черты неподвижного лица, смотрят, но не видят. Всем существом она прислушивается к звукам своего мира, предельно напряженная, готовая в любой момент отпрянуть и бежать, иступленно отталкивая надвигающуюся темноту.

Офелия заглядывает в лица призраков. Они пугают ее, и она сжимается

Ульяна ЛОПАТКИНА
в роли Офелии
в спектакле К. Сергеева «Гамлет».

Фото Н. Разиной



в комок, прячась в себя, сама стремясь обратиться в призрак.

Временами ее настигает колкий хроматический мотив, навязчивый, как ночной кошмар. Сухая ритмическая формула парализует, как мог бы парализовать звук метронома, отсчитывающего последние мгновения жизни. В ее тисках Офелия — марионетка, механическая кукла, не помышляющая о противлении. Но мотив исчезает, нити отпущены, и жертва сникает, бросив в изнеможении бесплотные руки.

Извне в ее сознание проникает шум воды, такой реальный, что призраки отступают, растворяясь в темноте. Офелия тянется на этот тихий зов, доносящийся из другой жизни. Склонившись, она зачерпывает спасительную влагу. Ее лицо перестает быть маской, черты смягчаются. Обеими руками она раздвигает легкие волны, пытаясь разглядеть что-то сквозь поток. Вода зовет, обещая успокоение. И Офелия отдает себя ей, становясь частью нового — журчащего и прохладного мира. Уже навсегда.

ТРИУМФЫ ПЕТРАРКИ

В 1974 году Морис Бежар поставил балет на музыку Берлио по мотивам «Триумфов» Петрарки. Впервые москвичи его увидели лишь осенью 1995 года в рамках фестиваля «Танец на экране», в программе «В честь Мориса Бежара». На создание балетов Бежара и позднее вдохновляли крупнейшие художники: Нижинский (балет «Нижинский, клоун божий», 1971), Мальро («Мальро, или метаморфозы богов», 1986), Чаплин («Мистер Си», 1992).

В петрарковском балете Бежару важно было поэтическое произведение «Триумфы», его литературная основа (на протяжении полутора часов читаются стихи поэта), вместе с тем Бежар сочинил балет о гении Петрарки, его творческом духе. Балет «Триумфы Петрарки» — балет метафорический философский, балет о любви и вечности, о творчестве и времени, причем персонажами становятся абстрактные категории жизни и смерти. «Триумфы Петрарки» — отчасти аллегорический балет с неоднозначной символикой цвета, с мотивом сна поэта, его полувидений-полуфантазий.

В самом начале Петрарка является с закрытыми глазами, зачарованный своим сном и перед нами проходит его жизнь, то ли действительно прожитая им, то ли приснившаяся как желанная. В этом неведении мы останемся до конца балета, всегда у Петрарки, уже освободившегося от сна, глаза прикрыты женской рукой, рукой берегающей и путеводной. В финале балета одна за другой в белых трико выходят пары. Первыми среди всех появляются Петрарка и Лаура. Меняя позы, во время дуэта они едва касаются друг друга. Эротического подтекста дуэт совсем лишен, но доверительная открытость и загадочная близость усматриваются в нем. Его рука лишь однажды перехватывает локоть кисть Лауры-Фаррелл, она же весь танец проводит, прикрыв глаза Петрарки-Донна. Моментально вспоминалась сцена из балета Баланчина «Серенада» (1934), где танец Его и Избранницы прерывался вторжением Третьей, Судьбы или оставленной Женщины, где Его подчиняла и уводила, прикрывая рукой глаза, в заманчивую даль, эта неизвестная. У Баланчина эта сцена резко очеркнута звучанием смысловым, переломным, звучанием драматическим. У Бежара, напротив, последняя сцена идилична. Он наполняет ее артистами кордебалета, множеством гармоничных пар, получающих благословение небес: огромные белые ткани покрывают на сцене всех участников. Так хореограф стирает различия главных героев и кор-

дебалета. Финал оказывается как бы посвящением самому балету, самим артистам Бежаровской труппы «Балет XX века». Балет «Триумфы Петрарки» Бежар заканчивает триумфом своего создания, а именно мощью кордебалетного начала — мужского и женского — в танцевальном искусстве. (Сходный финал наблюдается в балете «Ромео и Юлия», первоначально поставленный Бежаром в 1966 году).

Знаменательно, что Сюзен Фаррел — идеальная балерина Баланчина на одной сцене встретилась с Хорхе Донно — идеальным танцовщиком Бежара. В балете сошлись два различных стиля — американский и европейский. Балет Бежара вместил в себя особенности направлений двух хореографов, индивидуальностей двух танцовщиков. В партию Лауры Сюзен Фаррелл, любимая ученица Баланчина, привносит тему красоты, но недоступной, и близости, но запретной. Для Бежара это необычно, поскольку его балеты отличали красота телесная, а близость неприкрытая. Вот отчего в этом балете меняется хореографический смысл дуэта у Бежара, вот почему в нем улавливается галантный почерк Баланчина. Фаррелл осталась верной своему учителю, Бежар остался верным до конца себе. Он ставит «Триумфы Петрарки» как синтетический балет. И образ Петрарки Хорхе Донн, лучший ученик Бежара, создает завораживающим танцем, характерной пантомимой, поэтическим словом.

Пантомимическим монологом Донна начинается спектакль. Подвижная мимика, ловкие жесты пластичной руки, мягкий изгиб корпуса, пружинистые плечи, плывущие заноски танцовщика рисуют природное начало всей жизни. От него отсчитывается жизненный путь поэта, путь пяти земных триумфов. Апофеозом творчества Петрарки становится достижение шестого триумфа — «Узреть всевышнего на небесах». Путь поэзии Петрарки в балете вообрал в себя смену временных эпох, чередование значимых цветов. Начало жизни показывается безудержным танцем кордебалета в зеленых костюмах. Любовь Петрарке предвещает появляющийся сонм девушек, напоминающих Боттичеллиевых граций в полупрозрачных длинных туниках. Звуки серийной симфонии Берлио накатываются друг на друга, а девушки, эти духи Возрождения, воплощают их в танце плывущими движениями, неуловимыми позами. Бесплотный танец настраивает Донна на романтический лад, погружает в состояние истомы. Думается, что хореография этого эпизода отчасти натолкнула Бежара на сочинение

сольного номера «Айседора», спустя два года, в 1976 году. В дальнейшем прозрачные туники танцовщицы заменяют на черные трико, дух Возрождения сменяет средневековая аскетичность. Смерть с черными крыльями проклинаяет возлюбленных своим танцем, унося с собой жизнь Лауры — любви Петрарки. И слышатся строки:

*Да, торжествует смерть
И безутешен он*

И далее:

*Путь любимой
Шаг мне указал*

Переживание одиночества Петрарки переходит в отчаяние, а свою потерю Хорхе Донн выражает то стремительным бегом, то головокружительными турами, то взволнованной жестикуляцией. В ярко окрашенных брюках и с обнаженным торсом Донн танцует весь балет, каждая сцена которого ведет его к постижению неизведанного. Он решает покинуть землю, чтобы встретиться с той, для кого предназначен. «С нею жизнью, с нею смертью связан», — писал поэт. Весь эпизод ухода в небытие танцовщицы кордебалета танцуют в красном. В небесном мире они выходят в синих костюмах, погружая сцену в покой потоком замедленных па. Неторопливо появляется Создатель на котурнах, как в театре во времена античности. Навстречу ему плавно движется фигура Донна, поэт сам видит «Всевышнего на небесах» и временное для него куда-то отходит, а вечность впереди, вечность в любви. Цветом любви, притом любви вечной, является белый цвет. Белый цвет заключает в себе одержимость любовным чувством... Бежара привлекала любовь-взаимность, любовь-притяжение до смерти в балете «Ромео и Юлия» и после смерти в «Триумфах Петрарки».

Здесь Бежар выступает поэтом любви, точнее любви отстраненной, нежели обретенной, навеянной классически строгими дуэтами балетов Баланчина, где партнеры соперничают друг с другом, оставаясь гордыми одиночками. Баланчин показывает любовь тайную, в которой скрыто звучание трагической ноты. У Донна Петрарка наделен земным, живым началом, у Фаррелл Лаура — божественным, бесстрастным. Ожившей Мадонной Боттичелли впервые предстает в колеснице перед Донном Фаррелл, ее появление поистине выглядит неземным. Земля и небо, вечное и временное соединились в этом союзе, переплелись в первом дуэте-признании. (Свою страсть к подержкам Бежар не использует в построении дуэта, трудных балетных па избегает.) Замечательная подробность: Фаррелл выезжает на сцену в золотистом обруче на голове, украшенном металлическими лучами, потом она снимает обруч, а ореол сохраняется. Но это уже ореол, созданный не буафорией, а самим танцем Фаррелл. Арабески Сюзен Фаррелл впечатляют марморной строгостью линий, по-родеовски перетекающих друг в друга, удлиненными хрупкими кистями, очертанием тростниковой талии, поворотом лебединой шеи, сосредоточенным выражением нежного лица.

«Триумфы Петрарки» задумывались не эпической историей, но лирической поэмой, и поэтому получились не монументальной фреской, но интимной картиной. А воспринимается балет Бежара не прославлением, но посланием-посвящением.



АННА ГОРДЕЕВА
(Москва)

ЛЮДИ-КУКЛЫ МАГИ МАРЭН

Два спектакля национального хореографического центра Кретейя под руководством Маги Марэн, как и все гастрольные спектакли, вероятно, были выбраны для показа их на втором Чеховском фестивале по нескольким — важным и неважным — причинам. Случайное в результате сочетание технических возможностей и серьезных концептуальных оснований позволило публике фестиваля увидеть объем хореографии Маги Марэн, предположить ее сущность и историю ее движения. Историю не дат, но духа, историю идей.

«Мау В» — спектакль 1981 года, первая постановка Маги Марэн в Кретейя, где обосновалась ее труппа. (Национальным хореографическим центром она станет лишь в 1990 году). До того Марэн училась классическому танцу в Тулузе (в том числе у Нины Вырубовой), танцевала в Страсбургской опере и снова училась, на сей раз, у Бежара и танцевала снова — в его «Балете XX века». Но ее учителя дали ей технику, разрешили быть самой собой, но эмоционального содержания танца они наверняка не могли ей дать. Ни в одном из балетов Бежара нет ничего, напоминающего по тону Маги Марэн.

Морис Бежар — человек, живущий на стыке двух дубль-эпох двадцатого века, неовозрождения и необарокко: красота в его балетах настолько совершенна, что дает ощущение пика, с которого дальше — только вниз. Бежар — соединение

возрожденческой скульптуры с истонченным восприятием мира барокко: он один из тех, кто подготовил появление в культуре Гринуэя, уже перешагнувшего черту эпох. (Кинолиния здесь — из-за отсутствия барочного балета, но, во-первых, он будет, потому что его требует интонация эпохи, а, во-вторых, культура все-таки едина). А Маги Марэн — дитя авангарда XX века, рванувшегося прочь от традиционной культуры. Возрождение — эпоха для Маги Марэн антагонистическая, потому что в «Мау В» — нет людей. Есть стадо с лицами, выкрашенными белой краской, одетых в нечто отвратительное по серому цвету и такому же покрову.

В пресс-релизе было сказано, что в 1981 году спектакль вызвал шок. В это легко поверить: такой («тотальный») театр — всегда зеркало, а когда в зеркале зрительному залу показывают стадо, он отделяет себя от сцены: я — не они. Но когда такой жест с зеркалом сделан убедительно и «отодвинуться» нельзя — шок.

Десять персонажей двигаются по свистку (иногда неслышному), и белые маски не скрывают лиц, потому что лицо просто нет. В какой-то момент могут распределиться роли, кто-то станет слепым, кто-то — его поводырем, но вести себя будут все одинаково, потому что иначе не умеют и не хотят.

Колоссальную энергию постановки можно назвать разрушительной... Или,

вернее — нейтрально-нечеловеческой. Спектакль захватывает именно мощью убеждения хореографа. Показать эту покорность, равную тупости, эту готовность организованно слезть в могилу, это внешнее уродство и отсутствие всего внутреннего — не пожалеть своих персонажей ни разу, не дать никому из них хотя бы крошечного лирического кусочка, поставить диагноз, усмехнуться и отправить всех ко всем чертям... И ведь

хореограф уже не была студенткой, и от 1968 года было уже далеко... За что она любила так окружающий мир — непонятно.

Второй привезенный в Москву спектакль двенадцатью годами старше: «Ватерзой» — постановка 1993 года. Здесь уже — не диагноз, но и не живая жизнь. Том энциклопедии. На авансцене серьезная дама, зачитывающая словарные определения чувств. (По-русски, между прочим, чтобы публика прочувствовала содержание без посредников). Беспокойство, радость, грусть, дружба, любовь и ненависть проиллюстрированы толково и с чувством юмора. Но классификация возможна лишь при отстранении от предмета. Плакат Маги Марэн остается плакатом, уже не воинственным, но таким же плоским. (Это не упрек; жанр выбран хореографом, спектакли выстроены по его законам). Иллюстрация ненависти: голый человек на четвереньках и некто надменный, играющий рядом с ним на скрипке.

А в 1985 году в Японской опере Маги Марэн поставила прокофьевскую «Золушку». На всех действующих лицах были головы целлулоидных кукол, и пластика имела «кукольный» акцент, негромкий, но забавный. В том балете была лирическая интонация, чему вовсе не мешал целлулоид; и куклы, детские игрушки, были добрее друг к другу, чем люди-куклы других спектаклей Маги Марэн...

«ОЖИВЛЕННЫЕ ФРЕСКИ» XX ВЕКА

Порой лаконизм движения способен вызвать к жизни небывалую емкость образа. Думала ли об этом Бронислава Нижинская, создавая в 1923 году для труппы Дягилева свою «Свадебку»? Это был счастливый случай, когда, хореограф имел возможность общения непосредственно с автором музыки — Игорем Стравинским.

Между тем, партитура для четырех роялей, нескольких духовых и ударных инструментов, хора и солистов не могла не настраивать на решение экстраординарное. «Должен сказать, — писал впоследствии композитор, — что сценическое воплощение «Свадебки, хотя и сделанное очень талантливо, не отвечало моему первоначальному замыслу. Я представлял его совершенно иным». Оказывается, Стравинский считал необходимым расположить свои инструменты прямо на сцене в непосредственной близости к танцовщикам. Нижинская пошла по иному пути. Но так ли уж перечеркнуло решение балетмейстера замысел музыканта?

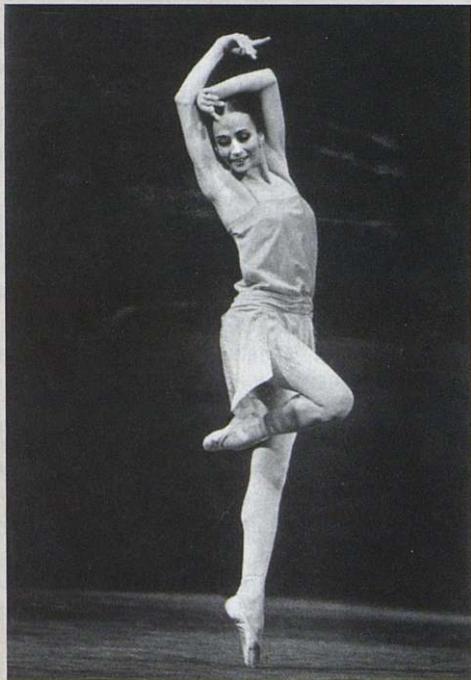
С первого же такта жестко ритмизированной звучности, под перебор назойливо шелестящих «ч» и «с» будто бы дрогнула, сдвинулась с места древнерусская фреска. Цепочка женских фигур фронтально развернута. Двухцветны костюмы: коричневый в слое с пронзительно-белым. Длинная — одна на всех — коса. «Мне с плачем косу расплели...», сама собой всплывает в памяти пушкинская строка. Конечно, на сцене нет

расплетания косы. Но параллельность стоп в пальцевых pas de bourrée, да четкость резких выбросов леса ног — не гребень ли, которым девушки расчесывают волосы подруги. Одну косу в две переплетают... Так издревле повелось на Руси готовить невесту к венцу.

Быстрой смене эпизодов с господством резких отрывистых движений противопоставлена статика продолжительных сосредоточений на одном состоянии. Таковы родительские благословения, плач Матери и другие как бы отстраняющие от основного действия сцены. Таково и неоднократно возникающее пирамидальное построение наподобие бревенчатой избы, центральная вертикаль оригинальной конструкции — склоненные набок и как бы положенные друг на друга лица. Задумались, пригорюнились... Эта очень условная, но столь удачно найденная «формула Нижинской» (в тех или иных вариантах она встречается и в более поздних балетах хореографа) — возможно ни что иное, как своеобразное воплощение основной идеи спектакля. Идеи о Вечности, о бесконечной повторяемости всего сущего, о незыблемости союза двух начал: земного и духовного. Один из главных символов среди множества, которым насыщена хореографическая партитура «Свадебки». Эта множественность и одновременно периодичность возникновения формул-символов неизбежно создают у смотрящего ощущение некоей монотонности. Оно же — от неутомимо-сла-

женной работы кордебалета — главного действующего лица спектакля, от рафинированной ветхости его построения и перестроения. Впечатление обманчиво. Все вместе — скорее художественный прием, с помощью которого достигается необходимая степень отчужденности. Зритель не включается в действие, воспринимая все происходящее как некую абстракцию. Ведь перед нами не свадебный обряд — лишь его образ. А может быть образ Руси изначальной с ее сказаниями и ритуальными действиями, восходящими к языческой архаике... Отсюда предельная обобщенность, безымянные персонажи, строгий отбор деталей в пластике и в сценографии.

Да, хореографу не потребовалось выносить на сцену рояль и литавры. Кажется, танцовщики сами ткнут сложный синкопированный рисунок, то разыгрывая чисто бытовые реплики или, напротив, песенную кантилену; то вдруг резко из регистра в регистр перекидывая мелодию (сцена пира). Так словно бы исподволь реализуется замысел композитора, вернее сама его суть. Сознал ли это Стравинский?.. Во всяком случае интуитивно чувствовал. Ведь «оживленные фрески», не смотря ни на что, пришлись по сердцу композитору. Впрочем, танцующие фрески уже были в прошлом столетии. А эти рождали музыку...



*Поздравляем
народную артистку СССР,
лауреата Ленинской
и Государственной премий
Наталию Игоревну
БЕССМЕРТНОВУ
с двойным праздником —
днем рождения
и 35-летием творческой
деятельности*

НОВОСТИ ОТ

Grishko

Российская фирма "GRISHKO", производящая высококлассную балетную обувь и одежду, хорошо известна в 30-ти странах мира. Ее продукция пользуется огромным спросом как у опытных профессиональных исполнителей, так и у начинающих танцовщиков. Многим молодым артистам балета обувь и костюмы "GRISHKO" помогли победить на престижных международных конкурсах. В пуантах "GRISHKO" танцуют такие прославленные балетные звезды, как Надежда Грачева, Галина Степаненко, Юлия Махалина.

Благодаря серьезной исследовательской работе, проводимой специалистами фирмы, и мастерству ее обувщиков "Grishko" не перестает радовать своих покупателей прекрасными новинками. Так, уже популярные модели пуантов "Vaganova", "Fouette" и "Elite" стали выпускаться в новом варианте. В результате изменений значительно усовершенствованы детали низа, убран пяточный "мешочек", пуанты стали гораздо легче и тише. А совсем недавно фирма "Grishko" предложила принципиально новую модель "Maia", названную в честь великой Майи Плисецкой. Эта модель отличается удивительной легкостью. Ее гибкий, но необыкновенно прочный супинатор дает балерине возможность идеально подогнать туфельку под контур стопы.



Ассортимент мягкой обуви "Grishko", всегда отличавшийся большим разнообразием, также пополнился новинками. Это, в первую очередь, балетные тапочки из кирзы с эластичной пяткой, обеспечивающей более плотное облегание и дополнительный комфорт, а также высокая, по щиколотку, джазовая обувь.

Новым в деятельности "Grishko" стало производство разнообразной характерной обуви: мужских и женских сапог, лодочек, обуви для фламенко и т.д. Фирма успешно

развертывает новую линию и в выпуске балетной одежды. К превосходным костюмам для классических и современных постановок теперь добавилась оригинальная одежда для фольклорных и эстрадных исполнителей, фигуристов и др.

Однако самая "горячая" новость от "Grishko" - это открытие салона, оборудованного в соответствии с лучшими мировыми стандартами. В салоне также широко представлены мужские и женские репетиционные костюмы, одежда и обувь для занятий художественной гимнастикой, аэробикой, шейпингом, бижутерия и аксессуары для театральных костюмов, наборы сценического грима и многое другое.

ПРИХОДИТЕ И НЕ ПОЖАЛЕЕТЕ!

Адрес нового салона: м. "Пушкинская" или "Чеховская", Тверская ул., д.12, стр.7, подъезд 10
(проход через Козицкий пер.)

Тел: (095) 229-0361
229-7239

Факс: (095) 230-0683
229-4873

ЖИЗНЬ В ТЕАТРЕ И ВНЕ ЕГО

(Продолжение со стр. 2)

— **А что же это?**

— Например, фея Сирени — здесь уже все совсем по-другому, а говорят, что это — Петипа. Она же не танцевала. Потому что Петипа ставил партию для своей дочери Марии, которая, в общем-то, на пальцах танцевать не умела. И поэтому вариации у феи Сирени в прологе еще в Ленинграде сочинил — при большом скандале — Федор Лопухов. А сейчас все считают, что это сделал Петипа. Таким образом, Асаф с Чекрыгиным тоже, видимо, переделали какие-то вещи, которые может быть, не музыкально были поставлены раньше. Вот в этой — новой — «Спящей» я танцевала Аврору.

— **А с кем вы танцевали?**

— С Асафом.

— **Когда вы сравниваете ту «Спящую» и «Спящую» в Большом театре, что-то общее есть?**

— Общее есть. Например, дуэт Голубой птицы и принцессы Флорины, адажио с четырьмя кавалерами, па де де почти не изменилось. Это еще держится. Помню, Асаф очень интересную сцену поставил в прологе. Вместо того, чтобы мимикой и жестами рассказать, что Аврора умрет от укола веретеном или спицей, на заднем плане сцены мальчик и девочка своими действиями «объясняли», что случится с принцессой. Это была очень интересная находка. «Спящую» я танцевала много, очень часто и очень много лет.

— **А потом после «Спящей красавицы»?**

— «Светлый ручей» Шостаковича. Балет ставил Федор Лопухов из Ленинграда. По содержанию, по сюжету этот балет, на мой взгляд, достаточно примитивный. Артисты приезжают в колхоз, дань времени, а там колхозная девчонка, учившаяся балету, дачница, влюбившаяся в премьера... Вот такая идет простенькая, водевильная коллизия. Но говорить о сочиненном композитором произведении как о «балетной фальши», значит убить автора. На здоровье Дмитрия Дмитриевича это тогда подействовало катастрофически.

Ругали его сразу за два сочинения — за оперу «Катерина Измай-

лова» и за балет «Светлый ручей». Были убийственные статьи в «Правде». А Шостаковича я знала всю жизнь. Очень тихий, скромный, очень мудрый человек. Он говорил: «Самое главное для меня — это сохранить себя в искусстве». Поэтому он отталкивал от себя все, соглашался на что хотите — быть директором, депутатом и т.д. Он оправдывался: «Иначе у меня не хватит времени на искусство». Но, конечно, статья на него подействовала страшно, и Шостакович заболел.

В этом балете у меня была большая роль. Мы, артисты, переодевались в мальчишеские костюмы, надевали кепки, а колхозная девушка Зина, наоборот, изображала балерину. Ее танцевала Зина Васильева. Она — из Ленинграда. Лопухов ее в Москву привез.

— **Как выглядел этот балет?**

— Там Лопухов поставил очень интересные танцы. Например, целый акт таких сильфид в длинных пачках. У меня была замечательная вариация.

— **Он пользовался успехом?**

— Два спектакля всего и прошло. И потом его сняли за «балетную фальшь». Такая линия тогда проводилась.

— **Расскажите, что за человек был Федор Васильевич Лопухов?**

— Очень крупный специалист, но если Касьян Ярославич Голейзовский отличался невероятной талантливостью, то Лопухов очень много знал, потому что работал с Петипа. Но он пытался делать какие-то новаторские вещи. Делал это еще в начале революции. Но как-то нигде не приживался. Но человек он был очень интересный, потому что очень много, повторяю, знал в области и балета, и искусства вообще. Я с ним всегда работала с большим удовольствием. И он меня приглашал в Ленинград, я там танцевала «Дон Кихота». Он же просил меня станцевать «Спящую красавицу».

— **Расскажите про «Пламя Парижа».**

— Его поставили еще в Ленинграде в 1932 году. Поставил Василий Иванович Вайнонен. Он много сочинял. Например, его «Щелкунчик» я до сих пор считаю лучшим из всех виденных мною «Щелкунчиков». И это понятно... Он уже был немолодой. Хорошо знал все старые постановки и ему было от чего оттолкнуться. Очень дотошный балетмейстер, требовал неукошительно делать так, как он говорит.

— **«Пламя Парижа» перенесли в Москву?**

— Еще до войны. У меня была роль Жанны, крестьянской девушки. Что было там несомненно хоро-

шо — это знаменитое па де де, которое до сих пор часто исполняют на конкурсах. Танцевала в «Пламени Парижа» я с разными кавалерами — и с Вахтангом Чабукиани, и с Асафом, и с другими. Однажды было так, что я танцевала этот спектакль три раза подряд и получила Сталинскую премию. Как-то танцую, смотрю: в правительственной ложе сидит Сталин: «Мать честная!» А потом очень скоро — опять «Пламя Парижа», а кто-то из исполнительниц заболел. И мне пришлось заменять ее, и три спектакля подряд я и танцевала. И Сталин все три раза приходил на спектакль.

— **Он в первый раз был на вашем спектакле?**

— Я не знаю, бывал ли он на моих спектаклях раньше, но в театре он вообще ходил.

— **В каком году вы получили Сталинскую премию?**

— В 1946 году.

— **Расскажите, как вы готовили Зарему в «Бахчисарайском фонтане».**

— Я вообще-то не ожидала, что мне дадут Зарему. Первой ее танцевала Анастасия Абрамова. Технически не очень сильная, но очень красивая артистка. Но в этой роли она казалась мне немножко анемичной. Когда я получила эту партию, мне пришла в голову мысль сразу одеть халат, туфли, то есть костюм моей героини. Посмотрела на себя в зеркало: стоит высокая красивая женщина. И я сразу поняла суть, почувствовала образ, всю трагедию Заремы. Сам Захаров от меня такого не ожидал. Он даже сказал мне, что назначал меня на эту роль как просто сильную технически балерину, потому что в партии Заремы есть невероятные трудности. И просто поражен моим исполнением. Я ответила, что почувствовала роль, исходя из костюма.

— **А кто был вашим партнером?**

— Петр Андреевич Гусев.

— **А в роли Марии?**

— Разные были исполнительницы, но больше всего я танцевала с Галиной Сергеевной Улановой.

— **Расскажите, как Уланова пришла в театр?**

— Уланова есть Уланова. Я не собираюсь у нее ничего отнимать. Но «Бахчисарайский фонтан» так поставлен, что роль Заремы гораздо интереснее, чем роль Марии. Потому что Мария такая тихая, скромная, а Зарема очень характерная, и у нее в партии есть очень эффектные эпизоды. Например, сцены объяснения с Гиреем или Марией, когда Зарема умоляет ее отдать ей Гирея, а потом убивает... И вот по Москве пошел слух, что на гастроли приехала из Ленинграда знаменитая Уланова, она тогда еще моло-

денькая была, выступит в «Бахчисарайском фонтане». Но после спектакля многие говорили мне, что разочарованы — больше нравилось, как танцую я. И не удивительно: роль Заремы более выигрышно поставлена. Другое дело, когда она танцует Жизель.

— **А Жизель вам когда-нибудь давали танцевать?**

— Нет, не давали. Да я и не хотела, потому, что считала, что для Жизели нужно особое лирическое дарование, что здесь не покажешь бравурной техники. Я танцевала в «Жизели» вставное па де де в первом акте, имела очень большой успех, потому что я танцевала его блестяще. Могу сказать это без ложной скромности: я там делала то, что сейчас никто не делает. Сейчас показывают такое обыкновенное тихое па де де.

— **Когда вы работали в балете, когда-нибудь участвовали в оперных спектаклях?**

— Конечно. Ведь есть целый ряд опер, например, «Руслан и Людмила» Глинки. Там целых два акта балета. Один — целиком балет, правда, там Ратмир поет, но поставлено было очень красиво, очень интересно. Из легких шарфов танцовщицы делали шатер.

— **А что это за партия?**

— Помните, «Девы дивные, девы, слетайтесь». Большой-большой акт. Захаров его поставил очень красиво, очень интересно. И там была партия, предназначенная для примы-балерины, которую я и танцевала. А в середине — Бронислава Златогорова, которая пела партию Ратмира. Затем в «Садко» — в сцене подводного царства, там я танцевала, когда еще числилась в кордебалете. В «Князе Игоре» мне поручали роль Половецкой девушки. Еще «Иван Сусанин», где я выступала в Польском акте, в постановке Захарова. Так что балет участвовал во многих оперных спектаклях, и мы были постоянно связаны с оперными артистами.

— **Во время вашей сценической карьеры в Москве было много хороших театров. Например, театр Вс. Мейерхольда, Камерный Таирова, Малый театр, Художественный. Вы ходили на их спектакли?**

— Обязательно. Я любила 2-ой МХАТ, где работал мой брат Азарий. Там были великолепные актеры, режиссеры. МХАТ я тоже очень любила, не говоря уже о том, что с детства мы все ходили на «Синюю птицу», конечно. Очень талантливые спектакли были у Таирова, там играла Алиса Коонен, интересные — у Мейерхольда...

Алла Тарасова, Клавдия Еланская, Михаил Царев — все это было наше поколение. Мы общались, ходили в клуб Всероссийского театрально-

С. МЕССЕРЕР
(Зарема) в балете
«Бахчисарайский фонтан».



го общества рядом с Елисейским магазином, все-все драматические артисты, все писатели, наши балетные там собирались.

Арест сестры. Поездка к ней.

— **Расскажите теперь, как арестовывали вашу сестру.**

— Сначала арестовали ее мужа Мишу Плисецкого как врага народа. Его расстреляли. А с сестрой было так. Я танцевала «Спящую красавицу». Сестра Рахиль всегда ходила смотреть мои спектакли. Я с Асафом танцевала. И вдруг перед самым моим выходом, я стою в пачке, в кулисе, мне говорят: «Вас на подъезде с цветами ждут Майя и Алика». Я страшно разволновалась, мне сейчас выходить, второй акт. Майю и Алика приводят в мою гримерную. Я ничего не успеваю понять. Звонок, меня вызывают на сцену, по дороге я вижу Асафа, говорю ему: «Что-то случилось. Пришли дети». Он отвечает: «Что ты волнуешься, иди танцуй». Что я танцевала, как я танцевала — не помню. В кулисе, как обычно, стоял

Монахов, шумел, что я что-то не так делаю. Не знаю, мне не до него. После спектакля я взяла детей к себе домой.

Как потом оказалось, сестру пришли арестовывать вечером. Она уже собиралась идти в театр и заказала цветы. И потому, попросила тех, кто ее арестовывал, отправить детей ко мне, в театр, с цветами. Сестру взяли с грудным Азариком. Где, что ничего не известно.

Майя ничего не понимала. Она меня очень любила и для нее это была радость: «К тебе ночевать

идем!» Я сказала Майе, что мама поехала к папе. Алик страшно переживал: как это мама могла уехать, Азарика взять с собой, а его оставить. Он плакал день и ночь. Я его отправила к Асафу, потому, что у Асафа был сын Борис, на год моложе Алика. Мы ничего не знали полтора месяца.

— **И как вы боялись, пережили?**

— Паника, катастрофа была страшная. И вдруг я получаю конвертик, бумага завернутая, адрес на нем. Что же произошло? Через полтора месяца из Бутырок, ничего не объясняя, ее посадили с ребенком в товарный вагон вместе с уголовницами. Она попросила у какой-то уголовницы обгоревшую спичку, и этой спичкой на обрывке газеты написала «Едем, кажется, в Караганду». И адрес, и бросила в окошко. А на полотне работали женщины. Одна женщина отвернулась, а другая подняла записку и показала ей знаком «хорошо». И слово сдержала: письмо дошло до нас. Письмо до сих пор у нас хранится... Оно дало возможность нам хлопотать. И я начала действовать. Пошла на Дмитровку, в прокуратуру, где Вышинский сидел, стала там бегать по кабинетам. И вдруг вижу по коридору идет какой-то маленький человек, еврей с черными глазками, и спрашивает: «Ты что тут делаешь, девочка?» Я говорю: «Я хочу поехать к Вышинскому».

— **А почему «девочка»?**

— Ну потому, что я была очень маленькая и худенькая. Спрашивает: «Зачем тебе?» Такой симпатичный дядька. И я рассказала, что у меня арестована сестра с грудным ребенком, едет в Караганду. И я хочу забрать ребенка к себе. Он помог мне, отвел к какой-то женщине, очень солидной. И она дала мне письмо. Сказала, письмо не вскрывать, а ехать по указанному на нем адресу в Акмолинск. А я к тому времени была уже артисткой-орденоносцем. У меня был орден «Знак почета» за номером 4000. Ордена имели тогда еще очень немногие. И это производило впечатление, особенно, когда видели женщину да еще молодую. Он мне помог тогда добраться до лагеря, где находилась сестра.

Ехала я в мягком вагоне четыре дня. На какой-то небольшой станции, всего несколько домиков, я сошла. Сунулась в один домик, вот говорю, у меня письмо, куда мне обратись? Меня послали к какому-то начальнику, он сказал: «Ждите. Пойдет грузовик и вас повезут куда надо».

Пришел грузовик. Туда набились мужчины и женщины с лопатами. И мы поехали куда-то в степь. Кругом степь, и ничего другого, проселочная дорога. Ехали мы часа пол-



С. МЕССЕПЕР
(Тая Хоа)
в балете
«Красный мак».

тора. И вот я вижу вдаль вышки. Сначала все это вдаль, потом ближе и ближе. Подъехали к каким-то воротам.

— **Боялись?**

— Нет, мне было уже все равно. Пусть меня посадят. На территории лагеря выстроены такие замечательные коттеджики для начальства. Меня привели туда. Пришел ко мне начальник лагеря, фамилия его была Мишин. Он, конечно, уже получил указание со станции. И я передаю ему письмо. Он говорит: «Уже поздно. Вы здесь переночуете, а утром рано я приведу к вам вашу сестру». Я, конечно, всю ночь не сомкнула глаз, даже не легла, а все ходила вокруг дома и видела вдаль вышки, вышки и дороги, дороги. Ча-

сов в пять утра смотрю — появились колонны людей — одни женщины. Одеты по-своему, кто как. И я стала бегать вдоль колонны, надеясь увидеть сестру. В это время подходит ко мне этот начальник Мишин: «Сейчас приведу вашу сестру к вам». Жду час, жду два — ничего и ничего. Меня уже начинает трясти. И вдруг я вижу — идет Рахиль, на руках у нее девятимесячный Азарик. Она вошла в дом и положила ребенка на пол. Он, конечно, не ходит. Жиденький такой. Мы расцеловались. Говорю ей: «Я приехала за Азариком». И вижу по ее потупленным глазам, что этого нельзя делать, что-то не так. Потом узнала, что она еще не работала на тяжелых работах, так как у нее грудной ребенок, и его здесь нечем кормить. Но и у нее молока не было. Но этот симпатичный Мишин (а это все происходило при нем), когда я ему сказала: «Ребенок кормится грудью, поэтому я не могу его взять. Но могу ли я посылать ей посылки, как часто?», ответил: «Раз в три недели, весом неограниченным. Так что посылайте». С этим я и уехала.

— **Она вам что-то передала?**

— А что она могла передать? Я сказала ей, что Майя у меня, а Алик у Асафа. И еще одно. Почему они так долго не шли? Когда Мишин пришел к ней и спросил: «Вы бы хотели повидать свою сестру?» Она рухнула в обморок. И ее долго приводили в чувство. Это был мой первый приезд туда.

— **А она сказала, какой у нее срок?**

— Восемь лет. Я вернулась в Москву и продолжила хлопотать. В то время открыли клуб НКВД. Изумительное здание. И у них было полно денег, поэтому они приглашали туда всех лучших артистов. И Го-

лейзовский там работал, и Асаф. Спектакли делали самые лучшие, какие только возможно. Самые знаменитые режиссеры, актеры, балетмейстеры работали в этом клубе. Асаф же был очень скромный, чтобы его попросить куда-то позвонить или сходить, это невозможно. И вот однажды на репетиции, он делал очень большие, красивые постановки; с ним рядом сидел секретарь Абакумова, очень большого начальника НКВД. И Асаф попросил его устроить сестре, то есть мне, свидание с Абакумовым. Сам он боялся всего на свете. Однажды мне позвонили и сказали: «Вам назначили день. Идите на Лубянку, к Абакумову». Оказался, милейший человек, наверное, у них служба такая. И потом, что он мог сделать? Я ему рассказала всю историю, и он сказал: «Примем меры». И сестре заменили восемь лет лагерей на вольное поселение на восемь лет в Чимкенте. Это другая часть Казахстана. Потом меня отвели к секретарю. И он мне сказал: «Пожалуйста, можете отвезти туда сестру». И снова повторилась история с орденом, мягким вагоном до Акмолинска. Забираю сестру, и мы едем тем же грузовиком на станцию. И вдруг выясняется, что я могу переночевать в избушке с ребенком, а сестру куда-то увели. Всю ночь мы сидели, ждали. Свет был полный. Клопы сыпались просто так, и на ребенка тоже. Я их смахивала всю ночь. И наутро мне какой-то начальник говорит: «Вы поезжайте в Чимкент поездом, а сестра поедет за вагоном вместе с ребенком». Тут я взбесилась совершенно, а ребенок, действительно, жиденький такой. Я говорю: «У ребенка понос, дизентерия. Если ребенок по дороге умрет, вы будете отвечать. Дайте мне, с кем можно поговорить?» Смелость у меня откуда-то такая взялась! Дали мне телефонную трубку, и я говорила с начальником всего этого лагеря. Фамилия его Монарх. Не более, не менее. Я ему рассказала, что ребенок умирает, и если мне дали разрешение его привезти, то, наверное, это не случайно. Он говорит: «Приезжайте, я хочу на вас посмотреть». Опять дают тот же грузовик. Меня сажают вместе с шофером. А я тогда уже водила машину. Так вот шофер сидит, качается. Я спрашиваю: «А чего так?» Он: «Я восемнадцать часов за рулем». А сам такой худенький парнишка, лет восемнадцати. Я ему говорю: «Давай я за руль пересяду, я умею водить машину». Он только сказал: «Спасибо». Перелез и рухнул, уснул, уснул просто мертвым сном. И я веду машину-грузовик с заключенными, через степь. Я у него только перед этим спросила: «Какая дорога?» Он сказал, что дорога одна, единственная проселочная. Я доезжаю, вижу впе-

реди вышки, ворота. Я его толкаю, он пересаживается. И меня ведут к генералу. Такой толстяк, Монарх. Я сказала, что я балерина Большого театра. Что это моя сестра, ее арестовали с грудным ребенком и т.д. Я еще ему говорю: «Приезжайте в Москву. Приходите ко мне в Большой театр». Он взял трубку и дал приказ, чтобы нам разрешили ехать нормальным поездом в Чимкент. Тоже почти деревня, жарница страшная, пыль. Какую-то комнатку мы ей там сняли. И с этим я уехала. И Майе сказала, что мама в Чимкенте. Взяли ей билет и она туда ездила повидаться. Она все говорит, что ее куда-то вызывали. Это неправда. Она поехала повидаться с мамой.

— **Сколько Рахиль Михайловна была в лагере?**

— Год. И на поселении была год. А я продолжала хлопотать и ей прекратили дело. Чудо! Это было в то время героизм. Как меня тогда не посадили, не знаю!

Когда их освобождали совсем, Азарик уже большой был, бегал ножками. И сестра ему говорит: «Беги к Мите». А он был страшно стеснительный. Так вот, открыли ворота, и он побежал за зону, ко мне. И тысячи женщин там были. И был такой плач, такой вой, это нельзя было передать словами! Как они все карабкались, как кричали, ведь

у всех дома дети, а тут вдруг такой робкий ребенок, такой дикарь раскрыл ручки и побежал ко мне. Я его схватила на ручки. И тут я сделала глупость. Я поставила его на ножки, а он весь шуршит. У него в костюмчике были письма. И охранник с него пиджачок снял и все отнял.

Через какое-то время пришло письмо от жены Мишина. Она писала: «Дорогая! Моего мужа арестовали. Помогите мне». Только я его получила, через два месяца началась война. Что я могла ей написать. Все связи прекратились. Уже писать нельзя было.

— **А этот Монарх приезжал к Вам?**

— Да. Через какое-то время вдруг звонок и ко мне приходят два генерала. А я до этого из гастролей в Западную Украину привезла роскошный сервис — кобальт. Майя тогда разбила чашку. И вот как угостила я их, устроила в Большой театр на спектакль. Вот Майя пишет, что она очаровала их всех, и сестру поэтому освободили. Полная чушь, конечно! Как только приехала сестра, всю семью сразу ко мне, четыре человека. Пошли слухи, что Москву будут эвакуировать. Что столицей будет Свердловск. И какие-то учреждения уже уезжали, и я сунула к ним сестру с тремя детьми. И они уехали в Свердловск.

Продолжение следует



**С. МЕССЕРЕР
и А. МЕССЕРЕР
в балете
«Светлый ручей».**

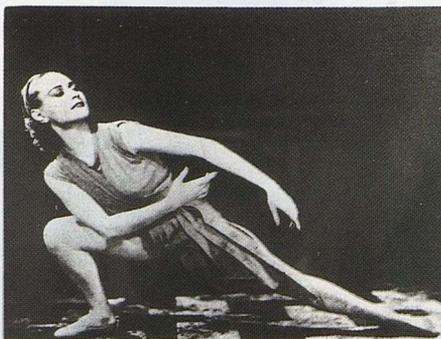
Фотографии из фондов
музея Большого театра

Подарив танцу свой талант и сердце...



ВАЛЕРИЯ УРАЛЬСКАЯ

Удивительный талант



Очень горько, когда о человеке приходится говорить в прошедшем времени. А когда он был жив, вроде бы и слов не находилось и минуты — для оценки того, что им делается. Мария Яковлевна Жорницкая была человеком редкой профессии: ученым, посвятившим свою жизнь изучению народных танцев и даже еще уже — танцев народов Севера. И в этой области ее знания, ее профессиональная эрудиция была уникальны. К Марии Яковлевне все обращались по любому вопросу, связанному с хореографией народов Сибири, Дальнего Востока и, конечно ее любимой Якутии. Именно в Якутии, где Мария Яковлевна провела свою юность артистки балета, определился ее интерес к танцевальному искусству фольклорного пласта. Область мало изученная, бедная как исследовательскими трудами, так и специалистами, что объясняется отсутствием материальных средств, необходимой технической оснащенной, научных традиций и, конечно же, таких кадров ученых, которые сочетали бы в себе энциклопедические знания в сфере истории, культуры, искусства, психологии того народа, фольклор которого является предметом изучения.

Жорницкую не пугали ни бытовые, ни физические трудности — энергия ее была равна разве что ее оптимизму. Наверное, на всем пространстве Якутии не найти селения, где бы не побывала ее экспедиция. А экспедиция состояла чаще всего из нее одной, соединяющей в себе все роли, иногда ей помогал фото- или киномастер. Отсюда — уникальность материалов, которые собрала Мария Яковлевна, уникальность ее знаний и информации. Будучи крупным специ-

алистом в определенной области знаний, что подтверждают ее книги, статьи и полевые научные отчеты, Мария Яковлевна Жорницкая обладала широким кругозором и потому была желанным докладчиком на многих конференциях по народной хореографии, авторитетным экспертом, заинтересованной участницей многих фестивалей, смотров, конкурсов.

Нам не раз приходилось работать рядом и всегда поражала доброжелательность, с какой Жорницкая подходила к оценке того или иного произведения, при этом жестко сохраняя верность собственным взглядам на народное творчество.

К ней тянулись начинающие исследователи, а она буквально по-матерински их опекала и помогала многим, очень многим сделать первые шаги, консультируя, советуя, устраивая публикации... Думаю, что очень многим будет не хватать ее присутствия, возможности общения с ней. Но не будем сетовать на то, что ее нет с нами, а поблагодарим судьбу за то, что Мария Яковлевна была с нами, состоялась как ученый и подарила Танцу свой талант и сердце.

Ольги Иосифовны Преображенской. В 1929 году Нина дебютировала в Париже в труппе Иды Рубинштейн, где проработала четыре сезона.

Поступив в труппу полковника де Базиля в 1933 году, Нина, безусловно, нашла себя там. Особенно плодотворным было ее сотрудничество с хореографом Леонидом Мясиним, автором выдающихся балетов, которые украшали репертуар этой труппы. Хорошо знавшая Вершинину и в Европе и в Бразилии балерина Татьяна Лескова вспоминает: «Мясин очень много взял от Нины и в «Хореартуме» и в «Предзнаменовании». Так появились современные позы, руки, словом, новая пластика».

Сегодня несомненно то, что появление Вершининой в балетах было открытием для многих, даже на фоне таких несравненных звезд этой удивительной труппы, как Туманова, Баронова, Рябушинская, Данилова или Григорьева. В балете Мясина на музыку Чайковского, «Предзнаменование», Нина Вершинина успешно дебютировала в Монте Карло 13 апреля 1933 года в специально поставленной для нее динамически-насыщенной хореографической композиции.

Следующий успех Вершининой — в балете Л. Мясина «Хореартум», он увидел свет рампы 24 октября 1933 года в Лондоне, на сцене театра Альгамбра, где не так давно выступали дягилевцы. Три главные женские роли поделили между собой Тамара Туманова, Нина Вершинина и Татьяна Рябушинская. Мясин назвал исполнение Вершининой «мистическим танцем», вдохновленным образами средневековой Италии, особенно фреской Дворца Кампаниле в Сиене.

Влюбившись, Нина Вершинина вышла замуж за молодого американского композитора Невелла Чейса, сотрудничавшего с балетом полковника де Базиля, но продолжала танцевать в труппе. В 1935 году она выступила в балете «Сто поцелуев», поставленном Брониславой Нижинской по либретто Бориса Кохно на музыку барона д'Эрландже, а в 1936 году на сцене лондонского Ковент Гардена она танцевала «Фантастическую симфонию» Мясина (на музыку Берлиоза, в оформлении Кристиана Берара).

В сезоне 1936—1937 годов Нина Вершинина — возможно, одна из самых знаменитых балерин русского балета за границей.

Не оставаясь своей деятельности танцовщицы, она начинает пробовать свои силы как хореограф, работая в труппе де Базиля рядом с такими крупными мастерами, как Игорь Шевцов и Давид Лешин.

В 1946 году она поставила балет «Грустный вальс» на музыку Я. Сибелиуса и станцевала здесь главную роль Меланхолии. Премьера этого балета состоялась в городе Сан-Пауло, имела успех и повлекла за собой приглашение Вершининой на работу в качестве балетмейстера в Муниципальный театр Рио-де-Жанейро. Потом в 1948 году она вновь присоединится к труппе де Базиля, в следующем, 1949 году, Нина уже работает с собственным коллективом. В 50-х годах Вершинина много трудится в различных городах Аргентины, в том числе в Буэнос-Айресе в знаменитом театре Колон. Ее личный успех как хореографа привел к созданию в 1957 году труппы «Балет Нины Вершининой», гастролировавшей по Южной Америке, и просуществовавший в Рио много лет.

В последние годы жизни она все свое время проводила в студии, где с 8 утра и до 9 вечера — таково было ее ежедневное расписание — занималась со своими подчиненными — будущими бразильскими балеринами. Теперь нет больше сестер Вершининых — нет ни Ольги, ни Нины, есть лишь их благодарные ученики да балеты Нины, сохранившиеся в Бразилии.

Мы помним вас, Нина, помним ваше замечательное искусство и тонкую красоту.

АЛЕКСАНДР ВАСИЛЬЕВ
(Париж)

Рыцарь дуэтного танца



Академия Русского Балета имени А. Я. Вагановой и вся театральная общественность Петербурга понесли тяжелую утрату. Ушел из жизни замечательный педагог, бывший солист Мариинской сцены, заслуженный деятель искусств России, профессор Николай Николаевич Серебренников.

Он прожил большую, нелегкую, но интересную жизнь, наполненную непрерывным творческим трудом. Окончив Ленинградское хореографическое училище в 1939 году, он становится артистом балета Кировского театра. Однако долго танцевать не пришлось: началась Великая Отечественная война. Вместе с бывшими одноклассниками прошел Николай Николаевич долгий боевой путь, воевал до конца, до Победы. Война не пощадила артистов балета: немногие вернулись домой, а уж тем более немногие смогли вновь выйти на сцену. К счастью, Н. Серебренников вернулся в театр и с успехом танцевал целый ряд партий классического репертуара.

Еще будучи совсем молодым артистом, Николай Николаевич стал с 1948 года преподавать в родной школе. Его увлек дуэтно-классический танец — предмет, которому до той поры уделялось не так много внимания. Николай Николаевич стал не просто хорошим педагогом. Он создал методику дуэтного танца. В этом отношении его работу можно смело сравнить с трудом великой А. Вагановой, создавшей методику классического танца.

Свою систему Н. Н. Серебренников научно обобщил в книге, которая сегодня так же, как труд Вагановой, является настольной книгой не только для наших школ, но и для школ многих стран мира. Николай Николаевич создал и учеб-

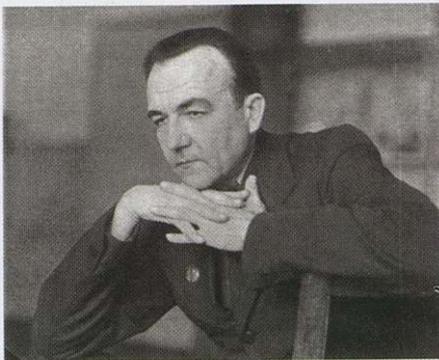
но-методический фильм, который помогает студентам овладеть предметом. Невозможно перечислить всех учеников Серебренникова. Среди них самые яркие звезды: И. Колпакова, А. Осипенко, Н. Макарова, Г. Комлева, М. Барышников и многие другие.

Тяжела и горька потеря. Мы лишились уникального педагога, талантливого мастера, который свято хранил традиции прошлого и смело прокладывал в искусстве новые пути. Мы лишились друга, светлого, обаятельного человека, истинного петербуржца. Его будет нам очень не хватать...

Светлая память о Николае Николаевиче Серебренникове навсегда сохранится в наших сердцах.

Академия Русского Балета
имени А. Я. Вагановой

Первый татарский балетмейстер



Почти семь десятилетий жизни посвятил искусству танца Гай Хаджиевич Тагиров. И в Татарии его по праву еще при жизни называли классиком татарской национальной хореографии.

Он родился в январе 1907 года в небольшом сибирском городке Анжеро-Судженке в семье подрядчика строительства Сибирской железной дороги. В двадцатых годах Тагиров попадает в Казань, где поступает в Татарский техникум искусств на отделение актера драматического театра и одновременно занимается в балетной студии, которой руководит в прошлом премьер и балетмейстер еще дореволюционного Казанского городского оперного театра Юлий Муко.

После окончания учения в конце двадцатых — начале тридцатых годов он — артист Татарского академического драматического театра имени Галиаскара Камала, в его репертуаре — различные роли национального и мирового классического драматического репертуара. Но поскольку в это время обретают большую популярность пьесы татарских драматургов-классиков с музыкой, песнями и танцами, Гай Тагиров выступает и как постановщик, и как исполнитель танцев. В конце концов ему пришлось выбирать между драматической сценой и хореографией, и Гай Хаджиевич выбрал второе. Начиная с 1930 года, он ставит танцы в первых татарских операх, музыкальных и драматических спектаклях.

В 1933 году Гай Тагиров направляется в Москву, в хореографическое училище

при Большом театре, где совершенствует исполнительское искусство, учится балетмейстерскому мастерству у таких педагогов, как А. Монахов, А. Чекрыгин, П. Гусев. Причем, обладая замечательными вокальными данными, он первое время одновременно занимается и в национальной оперной студии при Московской консерватории.

После окончания хореографического училища в 1938 году его назначают главным балетмейстером Татарского оперного театра, который открыл свой первый театральный сезон 17 июня 1939 года оперой Н. Жиганова «Качкын» («Беглец»). А в сентябре того же года Гай Хаджиевич подготовил и показал зрителю балет П. Гертеля «Тщетная предосторожность», где он исполнял роль Марцелины.

В 1945 году Тагиров вместе с Леонидом Жуковым ставит первый татарский балет «Шурале» Фариды Яруллина, а в 1950 году — «Красный мак» Рейнгольда Глиэра. Добавим также, что за время работы в оперном театре (1938—1952) он сочиняет танцы в оперных и музыкальных спектаклях национального, русского и мирового репертуара.

С 1952 года Гай Тагиров — балетмейстер Государственного ансамбля песни и танца Татарстана, где создает хореографические композиции, вошедшие ныне в золотой фонд национального искусства танца. К ним относятся, например, «Случай в медресе», «Гости Казани», «Сармановский хоровод»... А всего за свою долгую творческую жизнь Гай Хаджиевич стал автором более трехсот хореографических произведений, осуществленных и в профессиональных, и в любительских коллективах. В разное время Тагиров ставил татарские танцы для Ансамбля народного танца под руководством Игоря Моисеева (1949), Ансамбля песни и танца Чувашии (1956 и 1982), Азербайджанского ансамбля песни и танца (1969)...

Почти ежегодные фольклорные экспедиции не только по Татарстану, но и по местам компактного проживания татарского населения в нашем отечестве позволили ему подготовить к печати и выпустить в свет книгу «100 татарских фольклорных танцев» (1968). Кроме того, в 1960 и 1984 годах в Таткингиздате вышли две его книги «Татарские танцы», где собраны записи его хореографических композиций, где даются также терминологические наименования различным па национального танца. Теперь эти термины в широком обиходе у специалистов и любителей.

Гай Хаджиевич оставил богатейшее архивное наследие — документы, фотографии, негативы, кино- и аудиопленки, нотный материал, а также рукописи мемуарного характера.

Вся жизнь Гая Хаджиевича — яркий пример самозабвенного служения татарской Терпсихоре. Его дело будет продолжаться в делах его последователей и учеников — ведь Тагиров долгие годы преподавал на кафедре хореографии Казанского института культуры. А в памяти своего народа он навсегда останется первым татарским балетмейстером, классиком национальной хореографии.

ВЛАДИМИР ГОРШКОВ,
председатель
республиканской комиссии
по творческому наследию Г. Х. Тагирова

Те, кто принимают решения, читают «НОВОЕ ВРЕМЯ»!

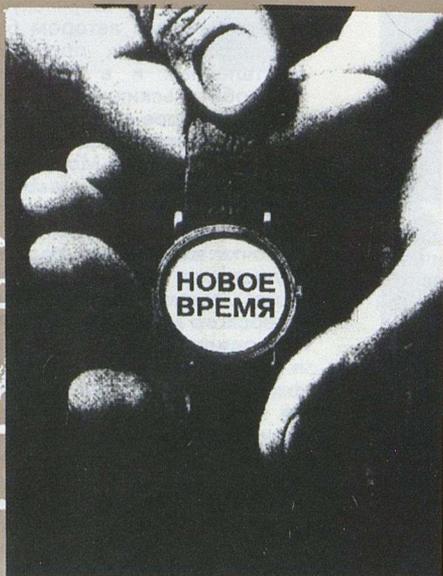
Журнал «НОВОЕ ВРЕМЯ» признан лучшим еженедельником России!

Наш журнал читают в России и странах СНГ, Америке и Западной Европе, Израиле и Японии, Австралии и Африке, Китае и на Таити.

Мы с Вами каждую неделю!

Продолжается подписка на 1 полугодие 1996 года!

Журнал «НОВОЕ ВРЕМЯ» на русском и английском языках анонсирован в каталоге «Моспочтамт» и в каталоге Федерального управления почтовой связи России (стр. 60). Кроме этого, москвичи могут подписаться в редакции, а те, кто хочет получать журнал по почте, здесь же оформить адресную подписку.



Наш индекс:
«НОВОЕ ВРЕМЯ» 70621
«NEW TIMES» 70622

По вопросам подписки и рекламы звоните по телефонам: 209-0121, 200-3651, 209-9646.
Наш адрес: 103782, г. Москва, К-6, Пушкинская пл., редакция журнала «НОВОЕ ВРЕМЯ»

У нашего журнала своя роль в конкурсе читательских интересов и свое место в истории, он издается с 1943 года.

«Каждый день я получаю длинные выдержки из журнала»...

Знаете, кому принадлежат эти строки о «Новом времени»?

Уинстону Черчиллю. Однажды по прочтении статьи в «Новом времени» он даже в письме Сталину пригрозил выступить в Палате общин, «поскольку я не могу позволить, чтобы... критика осталась без ответа». Любопытна реакция Сталина: «Могу лишь сказать, что это журнал, за статьи которого Правительство не может нести ответственность». «Свободная пресса» при Сталине? Это, конечно, уже слишком. Но сейчас-то правительство за нас точно не в ответе. Как и мы за него. Что не мешает людям у власти ревниво следить за тем, что пишет наш журнал, какие в нем звучат оценки. Профессия «Нового времени» — политика. За его плечами более чем полувековая история. И важная особенность: «Новое время» всегда читали люди, которые принимают решения — премьеры и президенты, министры, послы и разведчики, руководители транснациональных корпораций... Для нас важна профессиональная сторона: корректность информации, глубина и реализм анализа — без оглядки на личности, посты и партийную принадлежность. Некоторые наши коллеги считают, что желтый — цвет времени, мы с этим не согласны. Наши взгляды? Точнее всего их можно было бы определить словами «либерализм» и «демократия», если бы самый нелепый персонаж нашего времени не скомпрометировал их так сильно. Кто нас читает в нашей стране? Недавний опрос показал, что наши читатели — это на 80 процентов мужчины со следующими характеристиками: зрелый возраст, образование — выше среднего, материальное положение также выше или значительно выше среднего. В социальном плане это означает, что в нас нуждаются самые активные слои. Политики. Академические круги. Деловые люди старой и новой формации. Средний класс, который осознает, что успехов в конкретном бизнесе требует и более широких социально-экономических горизонтов. У Вас есть способ стать Уинстоном Черчиллем — обратитесь к журналу «Новое время».

Будьте с нами!



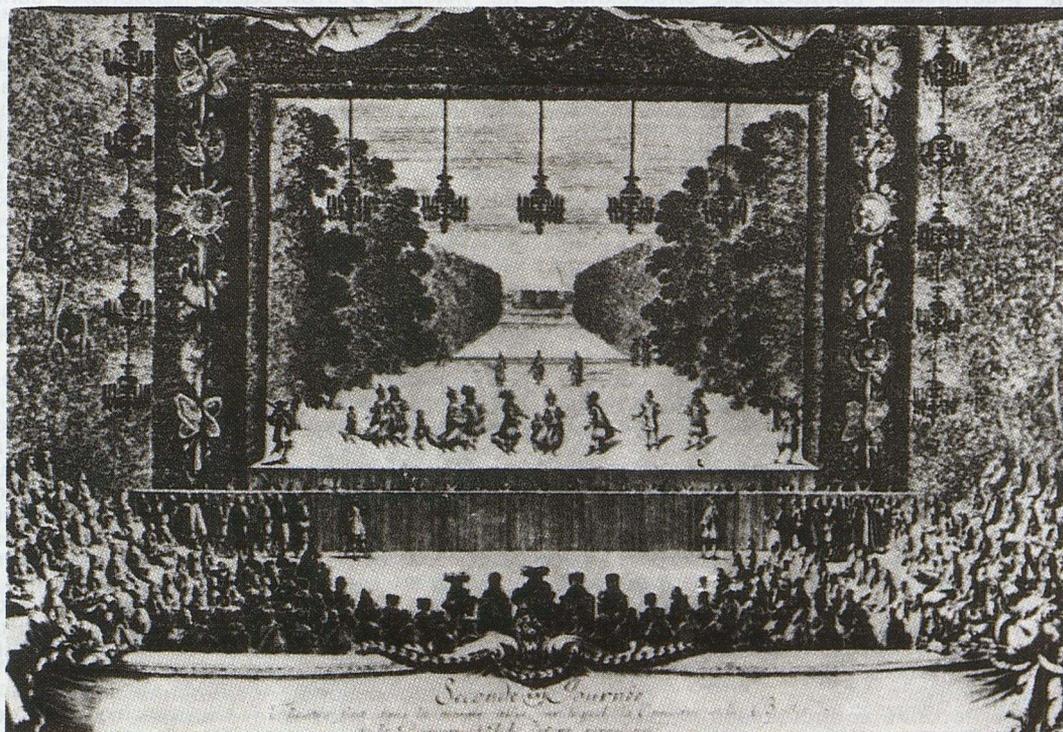
ЯРОСЛАВ СЕДОВ

КОЛЫБЕЛЬ АВРОРЫ

О фантастически пышных французских придворных празднествах с фонтанами, фейерверками, шествиями и танцами, знают по романам Дюма даже те, чьи интересы далеки от театра. Но сегодня можно лишь пытаться ощутить их атмосферу, любясь танцами «Спящей красавицы», созданной под впечатлением образов французского придворного балета.

К сожалению, отечественное искусствознание почти не подступало к изучению этих спектаклей XVII века. Не

только потому, что в советские годы интерес к придворным спектаклям не приветствовался, но и в силу отсутствия методологии анализа этих зрелищ. Дело в том, что это были не просто пьесы с музыкой и танцами, а действия особого типа. Драматургическая значимость слова, жеста и музыки в этих спектаклях различна и может меняться на протяжении одного зрелища, то вставая в один ряд с цирковыми и пиротехническими эффектами, то теряя связь с сугубо театральными задачами. Более того, в рассужде-



Фрагмент представления комедии-балета Мольера
«Принцесса Элиды».
Гравюра. 1664.

ниях о французских придворных зрелищах само понятие драматургии подчас нуждается в уточнении.

Французские театроведческие работы, посвященные этой теме, на русский язык не переводились. Первым этапом изучения французских придворных зрелищ в России явились труды А. А. Гвоздева, Л. Д. Блок, В. М. Красовской и отдельные статьи других историков театра, наметившие разные подходы к осмыслению столь обширного и разнообразного материала.

Один из ключевых этапов самоопределения балета как отдельного вида искусства — комедии-балеты Мольера. Автор данной статьи предпринимает попытку их исследования в кандидатской диссертации, готовящейся на кафедре истории зарубежного театра Российской академии театрального искусства (ГИТИС).

Одна из основных проблем, связанных с формированием целостного хореографического действия, состоит в том, что драматургия, позволяющая воплощать сложные коллизии танцевальными средствами, складывается поначалу, не влияя на собственно танцевальную культуру. Если для историка драматургии и театра XVII век — переломный этап, то для историка танца это — время бытования движений, фигур, композиционных приемов, известных еще Средневековью и Возрождению и постепенно эволюционирующих в придворной среде.

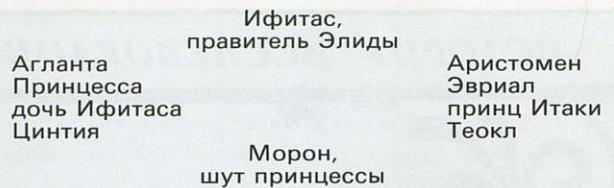
Однако сама эволюция французских придворных театральных жанров XVI—XVII веков определялась идеей объединения всех искусств в одном спектакле в неразрывное художественное целое. Парижская Академия музыки и поэзии, учрежденная в 1571 Жаном Антуаном де Баифом, изобрела массу правил, норм и форм, чтобы музыка и танец могли повествовать не хуже речи, следуя ритму и метру стиха, в свою очередь, стремящегося звучать как мелодия.

Это обосновывалось стремлением возродить «союз поэзии и музыки», именно так существовавший, по мнению Академии, в античном театре. Но более глубокие причины такого стремления можно видеть в мифологизации королевской власти, отличавшей мироощущение эпохи. Эта тема требует отдельного исследования, выходящего за рамки данной работы. Король был главным зрителем и главным участником придворных спектаклей, а его образ воплощал некую высшую истину, равно необходимую для всех. Отсюда — идея «равенства» всех искусств, предстоящих перед королем, и идея равноправного сосуществования разнородных начал в едином художественном пространстве спектаклей. Это можно показать на примере характерных мизанцен одной из комедий-балетов Мольера «Принцесса Элиды». Зрелище, созданное композитором Люлли, Мольером, хореографом Пьером Бошаном, декоратором Лебреном и машинистом Вигарани было представлено 8 июня 1664 года в Версале.

Театр в королевской аллее, где проходил спектакль, располагался на открытом воздухе, сочетая технические и эстетические особенности ярмарочных сценических площадок с закрытым театральным помещением. Подстриженные деревья и кустарники аллеи создавали образ парадного зала, а характер размещения зрителей (положим амфитеатром с центральной ложей короля) напоминал и античные и позднейшие многоярусные залы, где узорами танцевальных фигур можно любоваться, глядя сверху.

Сюжет был посвящен прекрасной принцессе Элиды, которую гордость побуждала отвергнуть любовь двух греческих принцев, претендующих на ее руку. Эвриал, принц Итаки, влюбленный в принцессу, решал ее победить ее же оружием, чтобы в итоге вызвать в ней ответное чувство. Он притворялся, что сама принцесса ему безразлична и что он стремится завоевать ее только из честолюбия, а на самом деле увлечен ее кузиной. Принцесса воспламенялась гневом, ревностью и любовью и умоляла отца помешать браку Эвриала с кузиной. Правитель Элиды соглашался. Тогда принц открывал свой замысел и благополучно женился на принцессе.

Но выясняя, как эта история воплощалась в пространстве, обнаруживаешь в трактовке сюжета более глубокий подтекст. В «Принцессе Элиды» три принцессы и три принца, образующих в финале счастливые пары. Но союзу предшествовало противостояние, устраненное с помощью императора и шута. Изобразив это противостояние графически, мы получим схему размещения главных действующих лиц на сцене:



Роль принцессы исполняла Арманда Мольер, Эвриала — Лангранж, Ифитаса — Юбер, кузин принцессы — Дюпарк и Дебри, Филиды — Мадлена Бежар. На переднем плане — премьер труппы Мольер в роли Морона.

Эта схема отчетливо просматривалась зрителями. Планшет был слегка наклонен в сторону публики. Судя по гравюрам Израэля Сильвестра, места для публики образуют каре и расположены амфитеатром, так что зрители наблюдали происходящее, глядя сверху. Принцип размещения публики превосходит позднейший многоярусный зал.

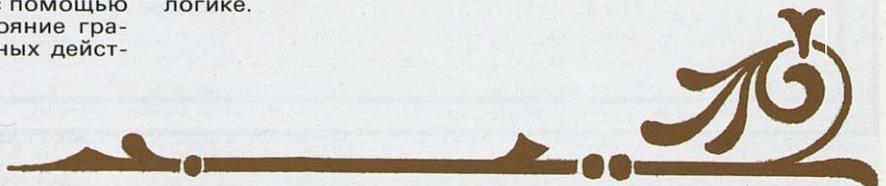
Попробуем рассмотреть на примере отдельных эпизодов спектакля, как соотносятся сюжет и мизансценические решения.

Руководящая роль в сюжете принадлежит Морону — воплощению многоликости (обмана, розыгрыша). По-видимому, на сцене он тоже чаще всего оказывается на переднем плане и в центре. В первом акте у него даже есть указующая на мизансцену реплика: «Я встану между вас», обращенная к Эвриалу и его воспитателю. Согласно сюжету, в центре внимания — «двуликие» персонажи. Ангельский облик принцессы скрывает суровый нрав в отличие от внешности ее прекрасных кузин, соответствующей их характерам. Поведение Эвриала в противовес поступкам его соперников не выявляет, а скрывает его истинные намерения. Более того, выясняется, что для героев притягательно лишь подобное несовпадение. В первом акте Эвриал рассказывает, что впервые увидев Принцессу, он вполне оценил ее красоту. Но любовь зажглась в нем только после известия о надменности героини.

Сюжет завязывается тогда, когда Принцесса обнаруживает за Эвриалом аналогичное несовпадение. Вероятно, именно в этой сцене персонажи занимали на сцене обозначенные в предложенной схеме позиции. Теокл и Аристомен говорят, что будут участвовать в состязании не ради награды, а лишь в надежде завоевать сердце Принцессы. Эвриал же дает понять, что равнодушен к ней. Его цель, якобы, — лишь «честь победы на состязаниях». Однако равнодушие Эвриала притворно, и это необходимо выявить театральными средствами. Известно, что правила этикета требуют, чтобы высказывания принцев сопровождалась в подобной церемонии поклонами, заодно позволявшими актерам уйти за кулисы, не поворачиваясь спиной ни к публике, ни к Принцессе. Для воплощения смысла сюжета достаточно, чтобы поклоны были идентичными. Тогда видно, что речевые характеристики Эвриала и принцев различны, а пластическая — одинакова. Истину, как эта часто происходит у Мольера, проявляет не произносимое, а зримое.

Ремарки свидетельствуют, что в ряде эпизодов на сцене присутствуют молчащие персонажи, никак не связанные с развитием фабулы. Их задача — постоянно поддерживать на сцене такое расположение участников, чтобы главные герои находились строго посередине между какими-либо двумя персонажами, а расположение действующих лиц в целом так или иначе характеризовало бы каждого в отдельности.

Тем самым, в комедиях-балетах формируется новый в истории театра принцип организации мизансцен, при котором каждый жест и движение по сцене ценны не столько сами по себе, как в дивертисменте или цирковом представлении, а в связи с неким глубинным смыслом, который следует постичь с их помощью. Таким образом, смысл жанрового определения «комедия-балет» не в том, что в этих пьесах много танцев, а в том, что все сценическое действие организовано как балет или тяготеет к такой организации: метрической и ритмической упорядоченности движения, подчиненного единой драматургической логике.



...с представителями
фонда
Рудольфа Нуреева

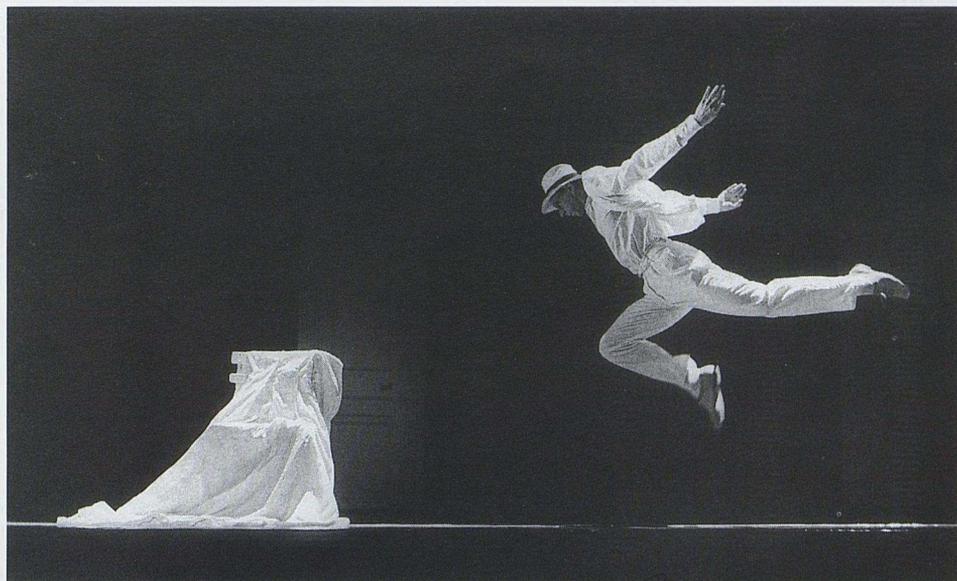
Осенью прошлого года в Москве прошел отборочный тур учащихся хореографических школ стран СНГ на право бесплатной поездки в Лозанну на конкурс «Prix de Lausanne». Его субсидировал фонд Рудольфа Нуреева, представители которого впервые приехали в Россию. Президент фонда Р. Нуреева — Джон Гулей, директор оперы (Лондон) и генеральный секретарь фонда — адвокат Макс Рихтер вошли в состав почетного жюри отборочного тура.

Этот фонд был создан в 1975 году по желанию самого Рудольфа Нуреева и из его средств. Основная цель организации — помогать молодым одаренным артистам в их становлении, а также направлять средства на развитие медицинских исследований.

На встрече в редакции Макс Рихтер и президент конкурса «Prix de Lausanne» Филипп Брауншвайг рассказали о деятельности фонда, а также ответили на вопросы собравшихся в редакции журналистов.

...С Аллой
Осипенко

Наверное, это была самая протяженная по времени наша редакционная встреча. Выдающаяся балерина, недавняя блистательная солистка Кировского театра Алла Осипенко вспоминала... вспоминала... вспоминала... Рассказывала о том, что было и чем она живет сегодня. И невозможно было оторваться от ее нервного, хрупкого силуэта, от этих печальных серо-пепельных глаз... В ее рассказах, ярких, образных, всплывали имена, события, люди. И первым в воспоминаниях, конечно, шел легендарный танцовщик Рудольф Нуреев, ее партнер, ее друг — Рудик. Много из того, что рассказала Алла Евгеньевна о нем вошло в книгу «Рудольф Нуреев. Три года на Кировской сцене». Но не



Выступает
Джиджи КАЧУЛЕАНУ.

смотря на это, ее живые воспоминания были невероятно притягательны. Кстати, Алла Осипенко, которая сегодня живет и работает в США, сказала, что давно собирается начать писать свои воспоминания и пообещала, что если это получится, предоставить журналу право на публикацию их.

...с Джиджи
Качулеану

В Москве прошли гастроли балетной труппы из Франции, возглавляемой Джиджи Качулеану. Турне организовал Международный театральный центр «Весь мир». Несмотря на насыщенный график пребывания в Москве, Джиджи Качулеану сумел выкроить немного времени и прийти в редакцию журнала «Балет», к которому от «питает самые теплые чувства», и встретиться с его сотрудниками.

Беседа носила теплый, дружеский характер, и потому, что сам Джиджи очень открытый человек, а может быть, еще и потому, что мы понимали друг друга без переводчика: Джиджи хорошо говорит по-русски. О чем шел разговор? Конечно, о танце, о творческом пути хореографа, о его труппе, о том, что Джиджи Качулеану «очень доволен тем приемом, который оказали ему в России», и, конечно, о Майе Плисецкой, к которой Качулеану относится с восторженным обожанием и для которой собирается по-

ставить в ближайшем будущем небольшой балет.

На прощание Джиджи Качулеану написал в памятной книге редакции: «Всем моим новым московским друзьям со всей моей любовью. Спасибо за чудный прием. До скорого».

*À tous mes nouveaux amis
de Moscou avec tout mon
amour. Merci du merveilleux
accueil. À bientôt, S'arrivera,
Bibi Cassebaum*

...с Галиной
Пановой

В 1974 году советские артисты балета, муж и жена, Галина Рагозина-Панова и Валерий Панов эмигрировали в Израиль. Они уезжали из СССР, казалось, навсегда, ведь оттуда, как с того света, не возвращались. Их имена были вычеркнуты, как, впрочем, имена и других невозвращенцев, из истории балетного искусства Советского Союза.

О драматическом и трудном отъезде из СССР, о своем выдающемся педагоге Людмиле Павловне Сахаровой, о Валерии Панове, который сегодня работает, ставит спектакли в различных странах Европы, о своей сегодняшней, достаточно активной, балетной жизни рассказала

на встрече в редакции Галина Панова. А также пообещала в скором времени вновь приехать в Россию и выступить в программе, в которую должны войти хореографические композиции Валерия Панова. Этот проект предполагает осуществление продюсерской фирмой «Дубль В» и ее художественный руководитель Валерий Сергеев, благодаря которому состоялся и нынешний приезд в Россию Галины Рагозиной, принявшей по приглашению фирмы «Дубль В» участие в проводившемся ею творческом вечере Людмилы Сахаровой.

...с Юрием Зоричем

В трех номерах журнала «Балет» опубликовались отрывки из автобиографии Юрия-Джорджа Зорича, живущего ныне

в Соединенных Штатах Америки. Недавно Юрий Зорич принял участие в работе жюри открытого балетного конкурса «Арабеск-96» в Перми. После его завершения он приехал в Москву и в один из дней пришел в редакцию журнала.

Юрий Зорич поделился с сотрудниками журнала своими пермскими впечатлениями и рассказал, как непросто пришлось ему, члену жюри, оценивать выступления молодых артистов, потому что ему понравились многие приехавшие на конкурс и поразил общий высокий уровень соревнования.

Во время встречи в редакции Юрий Зорич рассказывал о наиболее ярких событиях своей насыщенной творческой карьеры, о тех, с кем ему довелось встретиться, об артистах, хореографах, педагогах.

В завершение беседы Юрий Зорич поблагодарил журнал «Балет» за то внимание, которое было ему оказано, за публикации страниц его воспоминаний.



*Поздравляем
с пятидесятилетием
художественного руководителя
и главного балетмейстера
театра танца «Гжель»,
народного артиста России
Владимира Михайловича
ЗАХАРОВА.*



РОССИЙСКО-БРИТАНСКОЕ СОВМЕСТНОЕ ПРЕДПРИЯТИЕ «РУСЬБАЛ»

*Фирма «Русьбал» производит
БАЛЕТНУЮ ОБУВЬ*

всех видов,

качество которой

соответствует мировым

образцам классической

балетной обуви.

*Большой спектр полнот,
колодок для детей и взрослых.*

*Фирма поставляет
балетную обувь в Англию,
страны Европы, Америки*

Азии, СНГ и др.

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



Московский театр классического балета, руководимый Натальей Касаткиной и Владимиром Василёвым, отметил свое тридцатилетие большим показом спектаклей в Кремлевском Дворце. Зрители смогли увидеть «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Дон Кихот», «Даму с камелиями», а также возобновленное к юбилею «Сотворение мира», являющееся своего рода визитной карточкой труппы, и последнюю ее премьеру — балет-притчу Б. Бартока «Чудесный мандарин» (постановка Н. Касаткиной и В. Василёва, художник Е. Дворкина).



Людмила **ВАСИЛЬЕВА** (Ева) и Ильгиз **ГАЛИМУЛЛИН** (Адам) в балете «Сотворение мира».

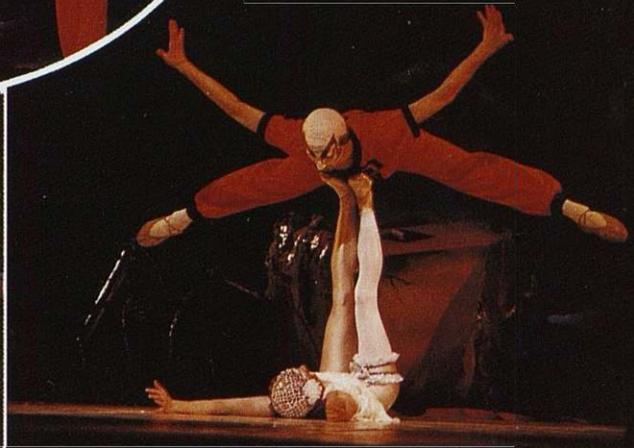
Наталья **КАСАТКИНА** и Владимир **ВАСИЛЁВ** отвечают на приветствия зрителей.



Екатерина **БЕРЕЗИНА** (Уличная девушка) и Владимир **МУРАВЛЕВ** (Мандарин).

Фото Д. Куликова

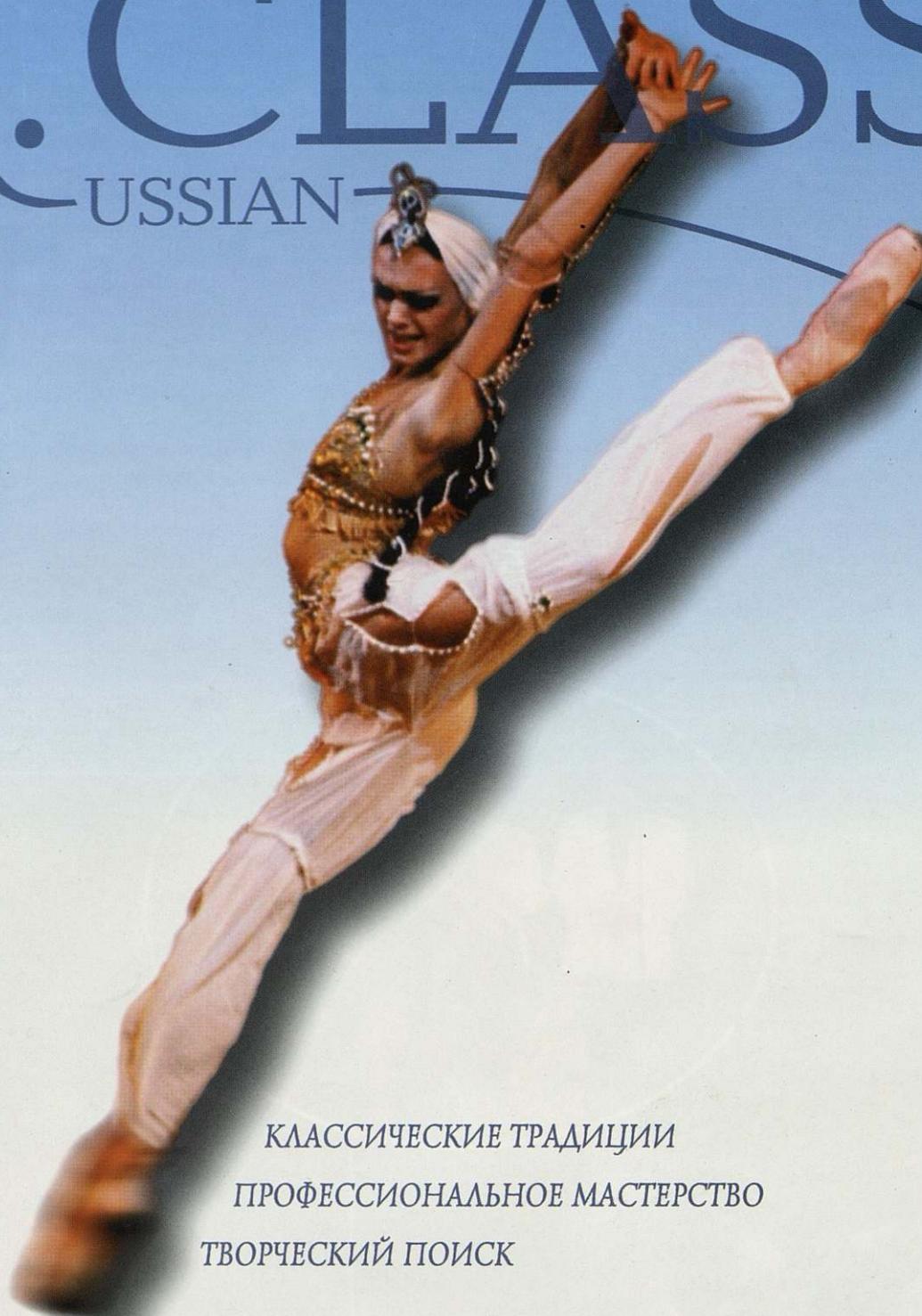
Екатерина **БЕРЕЗИНА** (Уличная девушка), Валерий **ТРОФИМЧУК** (Полицейский), Константин **ОСИН** (Юноша-автомобилист), в спектакле «Чудесный мандарин».



ОФИЦИАЛЬНЫЙ ПОСТАВЩИК МАРИИНСКОГО ТЕАТРА «КИРОВСКИЙ БАЛЕТ»

R. CLASS

RUSSIAN



КЛАССИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ
ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ МАСТЕРСТВО
ТВОРЧЕСКИЙ ПОИСК

Индекс 70947

ISSN 0869-5199

БАЛЕТНАЯ И ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ОБУВЬ

Россия, Москва, телефон/факс (7-095) 166-57-72