

БАЛЕТ

ФЕВРАЛЬ-МАРТ

1997



*В этом номере
читайте материалы,
посвященные творчеству
балетной труппы
Санкт-Петербургского
театра оперы и балета
имени М. П. Мусоргского*



Портрет
С. П. ДЯГИЛЕВА.
Художник
О. Коровин.



(Музей «Дом Дягилева», Пермь).

К 125-летию со дня рождения Сергея Павловича Дягилева

«...Именно его неотразимое очарование, менее поддающееся анализу, нежели его влиятельность в его кругу, именно обаяние, одинаково пленяющее всех с первого взгляда, было самой примечательной чертой его личности и одним из источников его успеха».

Тамара КАРСАВИНА
(ее воспоминания о С. П. Дягилеве публикуются на стр. 44)



На первой
странице обложки:
сцена
из спектакля «Макбет»
(Санкт-Петербургский
театр оперы
и балета
имени М. П. Мусоргского).

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)
С. Г. КИКТА
С. Н. КОРОБКОВ
В. М. КРАСОВСКАЯ
М. М. КУРИЛКО-РЮМИН
Б. А. ЛЬВОВ-АНОХИН
А. А. СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ
Е. Я. СУРИЦ

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

Иностранная коллегия:
АЙВОР ГЕСТ
(Англия)
СЕЛМА ДЖИН КОЭН
(Соединенные
Штаты Америки)
ЮРИЙ СТАНИШЕВСКИЙ
(Украина)
РОБЕРТ УРАЗГИЛЬДЕЕВ
(Киргизия)
КЕНДЗИ УСУИ
(Япония)
ЮЛИЯ ЧУРКО
(Белоруссия)

Советники по экономическим
вопросам:
М. С. АРНОПОЛЬСКИЙ
Н. Ю. ГРИШКО
В. Н. КОВАЛЬ
В. М. ЛОГИНОВ
М. М. ЧИГИРЬ

Художник
Т. М. РАНКОВА

Художественный редактор
Е. И. КОЗЛЕНКОВА

Адрес редакции:
103050, Москва, К-50,
ул. Тверская, 22-б
Телефоны (095) 299-24-89
299-64-78
Факс: (095) 299-51-76

В НОМЕРЕ:

NOTA VENE	2
В. Уральская. Заметки о сегодняшнем балете	2
ПОРТРЕТНАЯ ГАЛЕРЕЯ	
Балетная труппа Санкт-Петербургского театра оперы и балета имени М. П. Му- соргского	4
ЛАУРЕАТЫ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»	15
К итогам Третьего съезда Союза театральных деятелей России.	
Анкета журнала «Балет»	17
ПРЕМЬЕРЫ	
О. Левенков. «Американский сезон» Пермского балета	20
КОНКУРСЫ, ФЕСТИВАЛИ, БЕНЕФИСЫ	
В. Уральская. «Майя»-2	23
В. Игнатов. Триумфы дарований	32
Л. Гучмазова. Витебские впечатления	34
Концертное обозрение. Каждый вечер — уникален	38
ИЗ БИБЛИОТЕКИ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»	
Т. Карсавина. Неизвестные главы «Теат- ральной улицы»	44
БАЛЕТ: XX ВЕК	
А. Тольский. Из воспоминаний	47
ЮБИЛЕИ	
Б. Илларионов. Жизнь, вместившая це- лый век	48
В. Игнатов. Азиатская фреска Мориса Бежара	50
Э. Шумилова. «Все — музыка»	52
Р. Мартиросян. Преодолевая трудности	56

Сдано в набор 20.02.97 г.
Подписано в печать 26.03.97 г.
Формат 60×90^{1/8}
Бумага импортная
Печать офсет
Усл. печ. л. 7,0
Усл. кр.-отт. 20,25
Уч.-изд. л. 8,25
Заказ 4397

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

Журнал
зарегистрирован
в Министерстве
печати
и информации
Рег. № 01604

За 15 лет жизни журнал «Балет» выходил 86 раз. Этим номером редакция вступает в 16-ый год своей жизни. Задачи жур-

нала, определенные первым составом его редколлегии и сотрудников, руководимых Р. С. Стручковой, и ставшие ныне традицией, безусловно, составляют основную часть его концепции и этических норм в освещении жизни хореографического искусства и его творцов.

По-прежнему в журнале первый герой — творец. О нем — хореографе, актере, педагоге, организаторе театра, ансамбля, школы — наши материалы. Спектакль, миниатюра, композиция — главная тема обсуждения. Театр сегодня — центр внимания журнала. История и ее люди — взгляд из конца XX века на искусство и его творцов — это взятое на себя обязательство редакции старается выполнить и будет выполнять.

«Планета Балет» определяет наши границы, но рассказываем мы о ней из России и искусства России, его освещение — наша главная задача.

Сложны, и подчас до унижения обидны те трудности, которые приходится преодолевать редакции, стремящейся достойно выполнять свои задачи.

Изменения в социальной действительности, призванные дать свободу изданиям, подчас оборачиваются «свободой без границ», уничтожающе действующей и на наше искусство и на его освещение, в том числе и на страницах журнала. Это, видимо, пока не поднятая нами тема специальной статьи.

В потоке меняющихся ориентаций и шумных реклам так не просто двигаться, не теряя своего достоинства в русле определенных профессиональных границ, где балет, танец — не однодневная прихоть, а творчество актера и автора, не средство заработка и сиюминутного крикливого признания, а явление большого искусства, имя которому БАЛЕТ. Служить ему — так мы понимаем свои задачи.

Редакция журнала просит всех деятелей хореографического искусства, а также его ценителей и любителей не забывать, что наш журнал для вас, и приглашаем писать в адрес редакции отзывы и заказы на материалы, и статьи, и отклики на волнующие вас проблемы и публикации.

Только наши совместные дискуссии позволят создать общее мнение и запечатлеть оценку временем современного искусства Танца на сцене.

ЗАМЕТКИ О СЕГОДНЯШНЕМ БАЛЕТЕ

(почти как о личном)

Что происходит с балетом, нашим любимым, неповторимым и гордым в своем величии?

Большинство из тех, кого сегодня мало чем радуют наши театры, говорят об этом (или молчат) с болью и раздумьями. (На тех же, кто злорадствует не стоит обращать внимание). Так что же произошло? В чем причина того, что тонкое и мудрое искусство потеряло свое «лица особое выражение»?

Речь идет не об отдельных актерах или хореографах, не о том или другом спектакле, речь идет об общем состоянии балета как искусства. И звездная яркость редко даруемой нам светящейся радости только подчеркивает общую тональность утвердившейся на сцене посредственности, вызывая еще большую тревогу. Не уверена, что удастся безоговорочно точно указать на те шаги, что привели к нынешнему кризису (осмелюсь произнести это слово вслух), проанализировать его причины; но пусть данная статья будет первой попыткой столь необходимого профессионального и позитивного по цели разговора.

Чем славен русский балетный театр? Прежде всего тем, что происходящее на сцене, творимое исполнителями действие рождало ТЕАТР, в самом высоком «штиле» и смысле этого слова. И «душой исполненный полет» русских балерин совершался именно на театре. И нес в себе, помимо вкуса, школы и связанного с ней технического мастерства, индивидуальность и чувство театра-сцены. Лицедейство русского балета — часть отечественного искусства театра, его культуры, законов, системно-образной выразительности.

Оно прежде всего и поразило мир, увидевший вновь (после десятилетий перерыва) спектакли из России в середине нынешнего века. А оценив, мир пошел по пути освоения нового для себя и в драматургии спектаклей, и в актерской игре, и в технике, особенно мужского танца. И с присущей западному миру активностью преуспел в этом, приглашая наших педагогов, исполнителей, снимая фильмы, а затем, фиксируя уроки, тренировочные занятия, репетиции, спектакли, на видеопленке. Мы же щедро делись и безвозмездно даря, сами стали уходить от достигнутого в другие измерения и принципы сценического творчества.

Последними актерами нашего балетного театра, вернее плеядой, несшей в себе традиции театра-балета, были артисты, взшедшие на сцену в конце 50-х — начале 60-х годов. Их было немало: в женском танце — Н. Бессмертнова, Е. Максимова, Н. Сорокина, Н. Тимофеева — в Москве, Г. Комлева — в Ленинграде, в мужском — блистательное созвездие — В. Васильев, М. Лиера, М. Лавровский, Ю. Владимиров — в Москве, Р. Нуреев, М. Барышников, Ю. Соловьев — в Ленинграде. В это же время еще танцевали Н. Дудинская, Р. Стручкова, М. Плисецкая, И. Колпакова, М. Кондратьева, Н. Фадеев.

Тогда театры не часто выезжали за границу. Точнее, гастроли были, но носили другой, чем ныне характер. Они воспринимались как событие, а не способ решения финансовых проблем. Потому престижные задачи (может быть, преувеличенные: наш балет — впереди планеты всей) заставляли очень строго относиться к выбору репертуара, к составу исполнителей, а также к тому, где и в каких театрах мира выступления советских артистов будут проходить. И роль гастролей в общем уровне, во всяком случае ведущих коллективов, оказывалась позитивной. А к этой высокой планке качества старались подтянуться и остальные.

Однако со временем отечественные театры вытягивались в систему мировой гастрольной индустрии и игры бизнеса. Стало возможным показывать «Лебединое озеро», которое хотели видеть везде, без кордебалета (только антураж, составленный из тройки-четверки лебедей). Дешевле, выгоднее. Кому?

Затем артисты, как принято в мире, вышли на самостоятельные турне. Вроде престижно и чего в этом плохого, заговорили даже об «отмене крепостной зависимости» ар-

тиста от театров и министерств. Опять вроде бы положительная тенденция. Не выезжающие с театром по тем или иным причинам в зарубежные гастроли артисты становились в своих труппах чем-то вроде изгоев, лишавшихся репертуара и перспектив творческого роста.

Ориентировка во всем стала на зарубежье, на его вкусы, требования. Она определяла и цель поездки, и оценку ее участников, и репертуарную политику, и стиль взаимоотношений на театральном и в личностном плане. А зарубежный покупатель делал свой выбор и нередко, поэксплуатировав, терял былой интерес, к спектаклю, труппе, артисту. Назовем это одной из первых потерь нашего балета, так как он перестал жить по законам Театра, которым должен следовать коллектив, имеющий целью созидание спектакля и в период его подготовки и затем, после премьеры, каждый раз, когда открывается занавес. Этот закон — рождения чуда Театра — заменили иными законами, и чудо Театра ушло из балета. Таинство заменилось практицизмом. Эта подмена целей и задач начала медленное убийство Актера на хореографической сцене.

В творческом плане то были годы рождения нового типа театра — театра хореографа. Может быть, это для кого-то спорный вопрос. Попробуем доказать свой взгляд на данное явление.

В искусстве балета как театрального действия, всегда существовали в единстве так называемая балетная пантомима (это не то же самое, что вид театра пантомимы) и собственно танец — как выразительные средства, как язык, на котором авторы — сочинитель и исполнитель — ведают свой спектакль зрителю.

На театре, который определяет сценические условия жизни этого художественного языка общения, в спектакле равноправно живут и сценография, то есть видение художника театра-балета, и, так как балет искусство музыкальное, партитура композитора, специально созданная или использованная хореографом, как чуть ли ни первое условие рождения балета. Сложные и неоднозначные пути взаимодействия музыки и танца-театра бесспорны. Но позволим себе вычленив из конгломерата авторств собственно хореографа и хореографию, как партитуру сценического действия, как язык балета — одного из видов театра танца.

Итак, этот язык общения сочиняет, создает (как композитор, поэт, драматург) художник, имя которому — хореограф. Он — автор художественного сочинения — балета. Обратим внимание, что именно этим хореографическим термином (а не музыкальным, театральным или художественным) назван этот вид сценического произведения (балет). Поэтому переоценить роль хореографа как Творца — трудно. Он, он и только он — главная фигура, если хотите — «эго» балетного произведения. И всячески поддерживая его авторские права, остановимся на одном принципиальном для нашей темы моменте. Он связан с тем, что хореографический образ, рожденный хореографом, материализуется актером (или Актером). А отсюда — своеобразная зависимость, связь и, если хотите, своеобразное соавторство хореографа и актера в создании хореобраза героя. Эта связь может носить самый разный характер в разных случаях. Но бесспорно влияние первого исполнителя, выбранного самим хореографом, на его фантазию и результат. Примеров тому — не счесть. И не случайно, очень редко последующие исполнители были лучше или равносущны первым. Достаточно назвать Марию — Г. Уланову в балете Р. Захарова «Бахчисарайский фонтан», Красса — М. Лиепу в балете Ю. Григоровича «Спартак» или Лауренсию — Н. Дудинскую в «Лауренсии» В. Чабукиани.

В последние годы мы все реже и реже чувствуем влияние актерской индивидуальности на характер сценического образа, сочиненного хореографом. Возникает ощущение недооценки актера и процесса работы с ним самими хореографами: для прочтения замысла, заложенного в большинстве их партитур, достаточно выполнить сочиненный ими

рисунок. Создается впечатление, что актерская индивидуальность — своеобразная помеха в их видении. Особенно в ролях второго плана, двойках-четверках. Например, в балетах Ю. Григоровича группы чаще всего определяются физическими характеристиками исполнителей. Скажем, друзья Тибальда в его «Ромео и Джульетте» — крупные, высокорослые юноши, а Меркуцио — более изящные.

Исполнители (уже не хочется употреблять здесь слово «актеры»), механически выполняя заданный рисунок, вполне удовлетворяют нужное постановщику прочтение действия. А в результате — от спектакля к спектаклю не развивают, а теряют свое актерское «я». Возможно, мое суждение не бесспорно, но сам принцип сотворчества подменяет задачи и ценностные критерии. Индивидуальность внутренняя, основанная на актерской природе личности, остается не востребованной на театре. А потому и не пестуется в школе, выполняющей заказ театра.

Итак, школа. Один из самых больших и трудновосполнимых бед нашего балета. И как это произошло, почему не заметили старшие и мудрейшие, почему не кричали «SOS» вовремя. За личными обвинениями одних, самозащитой и амбициями других остался незамеченным и упущенным процесс подготовки танцующего актера для театра-балета. Ряд педагогов прямо утверждает: «индивидуальность мне мешает», а в лучшем случае «если она есть — сама проявится». Слова пишем в кавычках, так как они имеют авторов, а это — педагоги, прекрасно обучающие классическому танцу, его технике и тому, что мы называем «школой». Актер, его внутренний мир формируется, конечно же, не только на уроке классического танца, ставшем не только главным, но единственно престижным в школьной программе.

Комплекс других специальных дисциплин, а также предметы истории искусств и литературы формируют личность не менее активно. Постоянное пребывание в атмосфере театра и его спектаклей, репетиционного процесса, общение с поколениями своих предшественников имеет особое значение в этом непростом акте самопознания, без чего невозможно пробуждение актерской индивидуальности. Потребность постичь себя, свои возможности, интересы, творческие привязанности должна родиться у ученика и пестоваться педагогами как ценность не меньшая, чем способность технически освоить вращения или прыжки.

Эта часть учебного процесса назовем ее установкой, отсутствует в современной школе. И дело здесь не в отдельных фамилиях и личностях, а в явлениях значительно более глубинных. Отсюда — потери и явные, и трудно излечимые. И только уверовав в необходимость принять меры «всем миром»; а не врозь и в отношенческих спорах, можно найти пути к диагностике и постепенному лечению этой болезни.

Нельзя умолчать и еще об одном положительном явлении в жизни мирового балета, отрицательно повлиявшем на наш театр балета. Я имею ввиду международные конкурсы классического танца. Им, ни много-ни мало, минуло три десятилетия, что означает, что уже три-четыре поколения актеров прошли их отбор. Если изначально яркий эмоциональный зазор конкурсных соревнований, выявляя действительно сильнейших в мире (а не на данном конкурсе) увлек всех, то вскоре несоответствие задач искусства, его природы и средств конкурсных боев привел как к серьезному падению уровня самих конкурсов, так и к более серьезным последствиям для театра балета и его исполнительских кадров.

Первые превратились в своеобразные международные биржи (аудишены) или оригинальный вид шоу для зрителей данного региона, — и тем выполняют свою миссию, что не тема данного разговора.

Театры же понесли серьезные потери в исполнительском стиле, на чем следует остановиться и в чем необходимо внимательно разобраться.

Сам по себе рост технического мастерства, стимулируемый конкурсами, был бы полезен, если бы... не стал само-

целью и не развивался бы, паразитируя, на «теле балетов классического наследия».

Взяв за основу конкурсных программ фрагменты из балетов классического репертуара (pas de deux и вариации) и не требуя от участников их точного (авторского, в степени сохранившейся в рамках спектакля, версии) воспроизведения, организаторы состязаний привели к полному разрушению природы этих фрагментов как части спектаклей.

С одной стороны, были «размыты» стилевые особенности авторской хореографии (особенно пострадали от этого наиболее незащищенные тексты балетов М. Петипа). С другой стороны, возвращаясь в спектакль уже в конкурсной манере прочтения, они перестали быть его органичной частью, не соотносясь с ним ни по общетехническому уровню и приемам языка (лексики), ни по художественно-образному состоянию артистов, демонстрирующих в ходе представления трюки с паузами на отдых за кулисами и на поклоны зрителям. Таким образом, став концертным номером, они разрушают развитие и целостность хореографической канвы многих произведений. Зрители уже привыкли к этому дивертисментному стилю, ждут трюков и поддерживают танцовщиков в этом направлении. Атмосфера и природа Театра из спектакля ушла, и театр потерял Актера.

Возможно, мы несколько сгустили краски, так как редко, но можно увидеть на сцене истинное лицо балетного театра, но происходит это все реже и реже, скорее, как «исключение», а не как правило.

Свою лепту в общей «борьбе» с Театром на театре балета внесли и критики. Во-первых, молчаливым согласием с происходящим, во-вторых, журналистской ажитацией вокруг имен. Возникла, я бы сказала, своеобразная около-театральная журналистика, постепенно подменившая собой серьезную профессиональную функцию критики. В этом потоке талантливого пера единиц, поразив своей художественностью, растекается серией подражаний и желанием угодить тому или иному деятелю балета. Текучка создает сиюминутную атмосферу вокруг театра и тут же забывается. Но... успевает привести к потере уважения к профессии, снизив роль критики до шумной хроники и подменив анализ и знания бойкой репортерской трескотней.

Каков театр, каков актер, таково и его освещение. Стать выше, строже и по-мудрому доброжелательной критика сегодня не смогла. И забыла, что даже в самые «закрытые» для печати и критики времена, представители старшего поколения, поколения наших учителей находили возможность убедительно и доказательно освещать жизнь театра балета и актера на его сцене. Умели написать об этом или, в худшем случае, промолчать, что тоже было позицией. Вспомним о том, как поддерживали ленинградские критики молодого Ю. Григоровича, что было поступком, пожалуй, даже более смелым, чем критиковать его спектакли через 20—30 лет. Как умело и талантливо писали и пишут свои художественно-поэтические эссе об артистах и хореографах такие разные Б. Львов-Анохин и В. Гаевский, как доброжелательно и заинтересованно освещал жизнь балетного театра Н. Эльяш, как серьезно аналитически и психологически тонко излагала свои мысли об актере и театре Н. Аркина... Список можно дополнить, но важно одно: Актер и Хореограф, Театр и Спектакль — были заботой, поднимались до явления, и они тем же платили критику. Его слова могли не всегда любить, но могли ждать и слышать.

Конечно же, каждая из названных не бесспорных и пунктирно намеченных причин в отдельности не смогли бы привести к кризису Театра в балете и Актера на его сцене. Но все вместе, а возможно, и некоторые не названные здесь другие явления, сыграли свою роль.

Потому так редки радости для истинных балетоманов, еще не потерявших веру, что однажды придя в Театр, они испытают прежний трепет от встречи с Актерами в балете. Так хочется поддержать их вранную веру и надежду.

ВАЛЕРИЯ УРАЛЬСКАЯ



Балетная труппа Санкт-Петербургского театра имени М. П. Мусоргского



Статуэтка «Николай ЗУБКОВСКИЙ
в роли Арлекина»

Из коллекции Б. Бланкова

ВЕРА КРАСОВСКАЯ:

*«Балет театра имени М. Мусоргского
всегда славился умением
найти новое и обновлять старое.
Это театр по природе своей парадоксален,
ибо сочетает как бы несочетаемое —
академизм и экспериментаторство.
Оттого он так молод
и богат свежими идеями...»*

«Сейчас, к сожалению, наметилась общая тенденция вытеснения хореографа из театра, эта профессия становится как бы не нужной. В нашем театре я хочу, чтобы мне на смену пришел именно хореограф, а не дирижер, артист, директор, или еще какой-нибудь деятель. Плохо, когда «звезды» диктуют политику. Театр издавна связан с балетмейстером, это российская традиция и нужно ее сохранять».

— **Хореограф становится не нужным, потому что нет средств на новые постановки?**

«Театрам сняли дотацию на новые постановки, это опасная тенденция. Искусство создавалось веками, а разрушить все можно очень быстро. В ближайшее время, скорее всего, у нас появится возможность — мы убедили спонсоров в необходимости создания новых балетов — выпустить давно «выношенного» «Фауста». Музыку написал Шандор Каллош. Мы обязательно сделаем спектакль к юбилею Пушкина, быть может, это будет «Евгений Онегин», на музыку, написанную С. Прокофьевым к неосуществленной постановке А. Таирова, это тоже давняя мечта. В моих планах — балет по «Преступлению и наказанию», есть партитура Н. Мартынова. Кроме того, мы пригласили в театр второго балетмейстера — Георгия Ковтуна из Киева, он уже проявил себя как талантливый хореограф. Вместе с ним будем ставить балет «Корабль дураков». Мы хотим вернуться к студийной форме работы, иначе искусство с места не сдвинешь. Будем каждый сезон показывать вечер новых постановок, внеплановых».

— **А есть ли сегодня артисты, которые готовы бескорыстно работать, участвовать в экспериментальных постановках?**

«Тяжелый вопрос. Конечно, у нас есть фанатичные ребята, готовые работать сколько угодно, — Володя Аджамов, Дима Толмачев, Рашид Мамин, Игорь Соловьев... Творческие люди есть, но их не так много. Сегодня актеры не хотят ничего, кроме поездок и работают только там, где много заплатят. Это тоже общая проблема. Раньше ведущие балерины

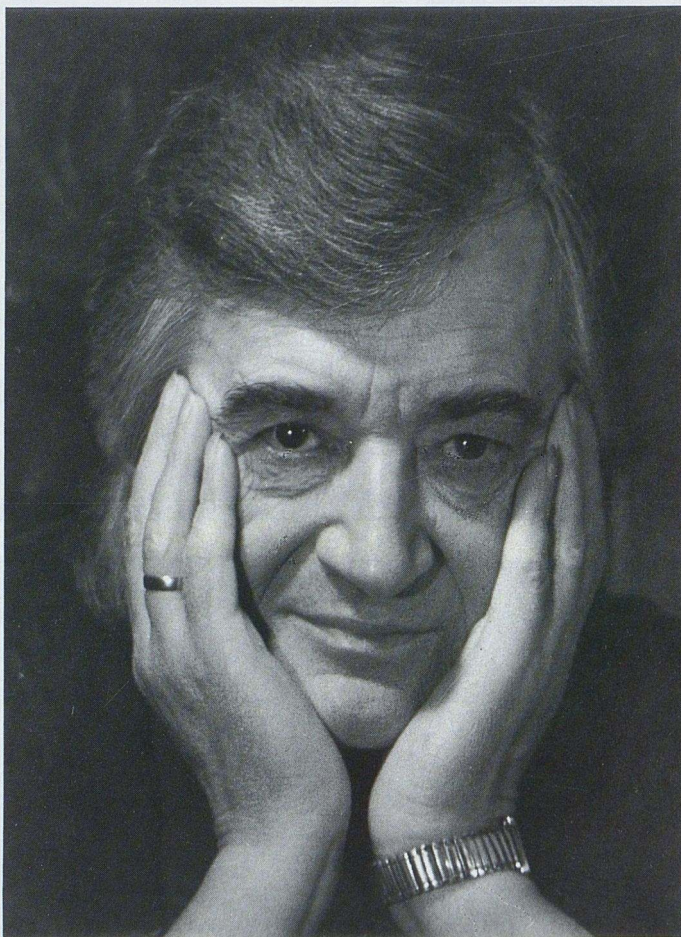
Мариинского театра — Ирина Колпакова, Габриэла Комлева, Татьяна Терехова с радостью танцевали в наших спектаклях, когда были свободны. Представители нынешнего поколения артистов на наше приглашение чаще всего отвечают: «За такие деньги я не танцую».

Экспериментальные работы, в основном, делаются на

энтузиазме, которого сегодня нет. Значит, придется заставлять актеров, иначе мы погрязнем в коммерческом болоте».

— **Николай Николаевич, при всей разности прошедших десятилетий, когда Вам было интересно работать, и как Вы оцениваете сегодняшнее время?**

«Хореографу многое надо уметь...»



«В 1960—1970-е годы в Петербурге работалось интереснее, потому что все, что делалось в театре, было окружено аурой интеллигенции, в том числе критиков, искусствоведов. Любое событие получало мощный резонанс, широко обсуждалось, вокруг спектакля возникали дискуссии. Другое дело, были ситуации, осложненные идеологическим давлением. Но наше поколение выработало определенное противоядие — хитрости режиссерские, балетмейстерские. А что касается конъюнктуры, так она есть во все времена. Идеологическая культура тогда и «финансовая» — сегодня — на мой взгляд, это одно и то же, только разные приемы игры. Сейчас духовная жизнь сильно оскудела из-за отсутствия вот такого простого общения вокруг театра».

Духом живут люди небогатые. А балетные театры сегодня работают на зрителя, который может платить большие деньги. Вот еще одна проблема — публика. Насколько хорошо я знал ее тогда, сейчас практически не знаю. Большинство — это иностранцы. Балет попал в джентльменский набор для них вместе с Эрмитажем, икрой и водкой. Балет хотя и простое искусство, но всегда боролся за самоутверждение, чтобы к нему относились серьезно, и сам пытался быть серьезнее. Сейчас, к сожалению, мы теряем зрителя интеллектуального, эрудированного, преданного искусству. Потому что в смысле театральной атмосферы сейчас время малоинтересное».

— **И все же... Что бы Вы пожелали молодым балетмейстерам, которые придут на смену Вам?**

«Во-первых, чтобы они были. Хореограф ведь одна из жутких профессий. Труд — сумасшедший. Много надо уметь, знать, быть всем: сценаристом, музыкантом, сочинителем, танцовщиком... А в общественной жизни эта профессия на задворках. Мне тревожно за молодых. А вообще-то, для творческого человека главная проблема — борьба с ленью. Трудно себя заставить что-то делать, если ты не уверен, что кому-то это нужно».

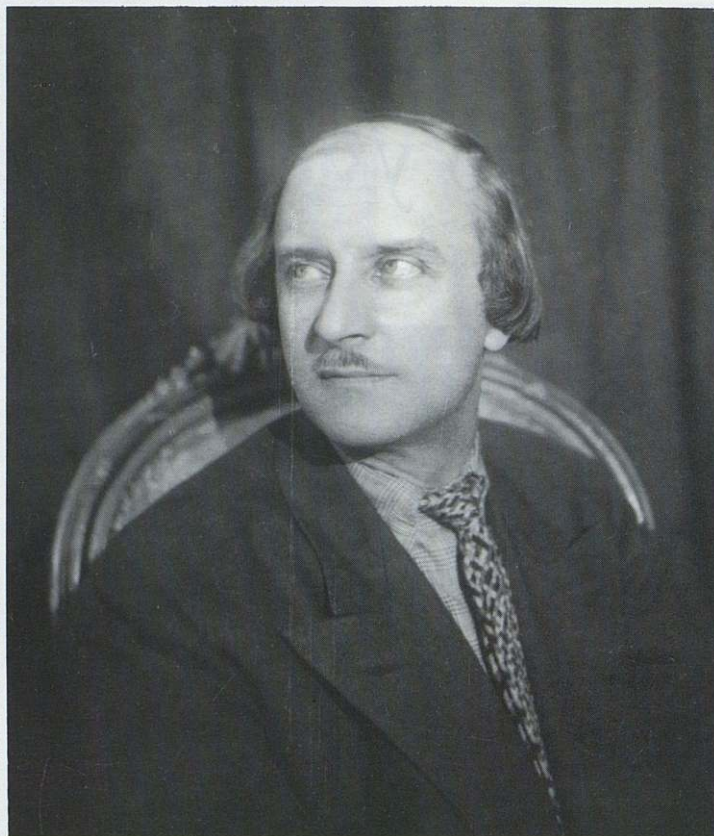
От «АРЛЕКИНАДЫ» до «ПЕТЕРБУРГА»

Даже при самом беглом, поверхностном взгляде на историю Ленинградского Малого театра оперы и балета нельзя не поразиться интенсивности художественных экспериментов, энергии творческого поиска, яркости балетмейстерских концепций, контрастности стилей и жанров, которыми отмечен путь этого коллектива.

Первым спектаклем балетной труппы Малого оперного театра стала комедийная «Арлекинада» в постановке Федора Лопухова. Блестящая и смелая выдумка, хореографическая изобразительность. Юмор, танцевальные «шутки, свойственные театру» — все это позволило создать увлекательный и своеобразный спектакль. Позже знаменитый «Светлый ручей» того же Лопухова имел огромный успех, благодаря изумительной музыке Д. Шостаковича, остроумной хореографии, мастерским актерским работам. Несмотря на слабости либретто, этот спектакль был веселым торжеством комедийного жанра в балете.

Но ироническое, почти пародийное, вызвало гнев самых высоких инстанций, разгромные статьи в самых влиятельных газетах, и балет был навсегда снят с репертуара.

На смену Ф. Лопухову пришел Леонид Лавровский, создавший свой поэтический театр в таких балетах, как «Кавказский пленник», «Фадетта». Но при нем возник спектакль



Ф. В. ЛОПУХОВ

цевальный язык в спектаклях «Легенда о птице Доненбай», «Гадкий утенок», «Джамху — сын Оленя».

Во главе балета Малого театра поочередно стоят Игорь Бельский, Олег Виноградов.



Афиша балета
«Коппелия» (1934).



Сцена из балета
«Арлекинада» (1933).



Е. ЛОПУХОВА и Ф. БАЛАБИНА
в балете «Светлый ручей» (1935).

полный хореографического озорства — «Сказка о попе и работнике его Балде» Владимира Варковичко.

«Мниный жених» Бориса Фенстера соединил комедийное начало с лирическим. Фенстер подарил театру также балет-оперетту «Голубой Дунай»

и замечательный балет-сказку «Двенадцать месяцев».

Петр Гусев ставит живописный восточный балет «Семь красавиц», Константин Боярский — остро психологический этюд «Барышня и хулиган», Леонид Якобсон — сказочную «Сольвейг».

На сцене Малого театра создаются балеты на шекспировские темы — «Антоний и Клеопатра» Игоря Чернышева, «Размышления» («Гамлет») Никиты Долгушина. Здесь начинается свою деятельность балетмейстер Леонид Лебедев, ищущий свой самобытный тан-

Для театра и для каждого из них — это значительный этап, плодотворный и интересный. Бельский ставит такие различные спектакли, как сатирическое, скромороще действие «Конька-Горбунка», танцевальную симфонию на музыку Одиннадцатой симфонии



**С. ШЕЙНА
и В. ТУЛУБЬЕВ**
в балете «Юность».

**В. РОЗЕНБЕРГ
и В. ТУЛУБЬЕВ**
в балете «Мнимый жених».



**Г. КИРИЛЛОВА
и Н. СОКОЛОВ**
в балете
«Сказка о попе
и работнике его
«Балде».

Е. ЧИКВАИДЗЕ
в балете
«Кавказский пленник».



Д. Шостаковича, свою оригинальную версию «Щелкунчика» П. Чайковского.

Олег Виноградов опять-таки начинает с комедийной «Тщетной предосторожности», ставит «Коппелию» и, наконец, необычный и смелый, воистину новаторский спектакль «Ярос-

лавна».

Пожалуй, ни один балетный коллектив нашей страны не может похвастаться такой плотностью, таким обилием разнообразных и смелых хореографических замыслов, форм и направлений.

Сейчас во главе балетной труппы стоит Николай Боярчиков, создавший атмосферу высокого интеллектуального напряжения, ведущий балет в среду образно-философских обобщений. Это художник, владеющий искусством многозначной хореографической метафоры, вызывающей в сознании зрителя целый мир неожиданных тонких ассоциаций.

Он тоже начал с комедийного балета, с остроумной танцевальной версии «Трех мушкетеров», а затем создал интереснейшие хореографические интерпретации таких сложных произведений, как «Пиковая дама» («Три карты»), «Борис Годунов» («Царь Борис») Пушкина, «Слуга двух господ» Гольдони, «Разбойники» Шиллера, «Макбет» Шекспира, «Женитьба» Гоголя, балеты на античные темы — «Орфей и Эвридика», «Геркулес».

И, наконец, «Петербург» Белого. Последняя книга представляет собой огромные трудности для сценического воплощения даже в драматическом театре, на это отважился, кажется, только МХАТ-2 во главе с гениальным Михаилом Чеховым. Так что балетная труппа Малого театра в творчестве Боярчикова достигла как бы кульминационной точки, наивысшего напряжения хореографического поиска, который сопутствовал ей на всем протяжении ее творческого пути. От «Арлекинад» до «Петербурга» Белого — таков диапазон того славного пути, такой представляется ретроспектива наиболее интересных спектаклей театра.

СУДЬБА просвещенного балетмейстера

Когда-то Дягилева мучило то, что люди балета — не самые просвещенные на свете. Затем, уже в наше время, подобную же тревогу испытывал Федор Васильевич Лопухов. Дягилев водил начинающих балетмейстеров по лучшим музеям Европы, вводил в круг самых знаменитых музыкантов, художников, поэтов, певцов, всячески поддерживал и развивал их эстетическую культуру. Лопухов читал своим последователям лекции, посвящая им книги и всячески поощрял интеллектуальное развитие, культуру мысли. Классические дягилевские ученики — Нижинский, Мясин, Лифарь. И тип лопуховского ученика очень ярко олицетворяет Боярчиков. Многие заветы Учителя он воплотил в жизнь — и не только заветы. Возобновляя каноническую редакцию «Лебединого озера», Боярчиков вернул в сцену бала ослепительную мизансцену, сочиненную Лопуховым после войны: характерный дивертисмент (иными словами — весь ансамбль характерных танцовщиков) появлялся в свите Злого гения, под звуки фанфар и освещенный зловеще-ярким светом. Мизансцена, повторяю, ослепительной красоты и глубокого смысла.

Естественно, что Боярчиков не мог не вспомнить о ней.

Изогранный интеллектуализм определяет его собственное творчество более всего, равно как и своеобразная интеллектуальная эстетика, красота замыслов, парадоксальность решений. Следить за его мыслью и увлекательно, и нелегко: хореографическая материя Боярчикова слишком насыщена аллегорическими конструкциями и метафорическими ходами. Метафора — душа этого искусства, основа театрального и собственного танцевального языка, и потому Боярчикову так удался «Макбет», блестящий балет, возникший из шекспировских метафор, а не только из шекспировского сюжета. Есть впрочем, и другое объяснение этой удачи. Боярчикова чрезвычайно интересует Средневековье, и европейское («Макбет»), и русское («Царь Борис»).

В художественном мире Средневековья он как у себя дома. И реальные, и метафизические представления этой эпохи он ощущает с завидной остротой, очень зримо, очень пластично. Между тем Боярчиков учился на улице Росси, воспитывался на Петипа, глубоко воспринял культуру классического балета. Классический же балет, как известно всем нам, ведет свое происхождение от эпохи Ренессанса. И вот этот утонченный воспитанник школы Петипа устремляется к другому источнику, к другим берегам, к другим традициям, к другим темам. Что это? Отступничество? Вовсе нет — судьба. Но также и выбор, сознательный, мужественный и нелегкий. При этом средневековые спектакли Боярчикова не выглядят историческими стилизациями, по своей технике, структуре, типажам они вовсе не архаичны. Впечатление таково, что Боярчиков и Новое время считает затянувшимся Средневековьем. Мы словно не вышли из его недр, — как кажется, считает Боярчиков, — Ренессанс еще впереди, впереди и классический балет, праздники Петипа, беспечные праздники петербургского театра.

Судьба Николая Боярчикова — судьба просвещенного балетмейстера в современной России. Вначале полный успех, преданные ученики, поддержка передовой критики, а главное — уверенный темп работы, не очень частые, но и совсем не редкие премьеры, на которые слетается весь балетный мир. А далее — реванш инерции, вроде бы победенного застоя, замедляющиеся темпы работы, японские импресарио, репертуарные компромиссы, давно обещанный, но так и не поставленный заветный балет «Фауст». Балет на тему средневековой легенды. Балет с героем-интеллектуалом, мыслителем, мудрецом. Балет о пакте с дьяволом — нежелательном пакте, от которого не спасает острая мысль и на который обречает внезапно подкрадывающаяся старость.

Классический «шестидесятник», Боярчиков неуютно чувствует себя в наше время. Так и не наступил долгожданный Ренессанс, на пороге которого он себя ощущал (и этим ощущением наполнил «Ромео и Джульетту», может быть свой лучший и во всяком случае самый свой светлый и самый музыкальный балет). Вместо этого пришла пора бешеных денег и обезумевшего китча. Бешеных денег у Боярчикова нет, а работать в эстетике китча он не умеет. Он предпочитает молчать. Как некогда его учитель Лопухов, он возвращается к Петипа и восстанавливает в подлинном виде старинные классические балеты.

Балетной труппе Санкт-Петербургского академического театра оперы и балета имени М. П. Мусоргского — 65 лет. Для петербуржцев разных поколений посещение МАЛЕГОТА (это ласковое имя театр официально носил до 1964 года, неофициально — по сей день) было больше, чем «пойти на балет», отдохнуть и насладиться красотой. К театру было другое отношение, более серьезное и, однако домашнее. Никакого официоза ни в зале, ни на сцене, никаких клакеров и звездоманов. Театр и зритель сформировали друг друга, вместе шли от психологического искусства к интеллектуальному, от хореодрамы характеров к хореодраме идей, к усложненной структуре спектакля и актуальной серьезной проблематике. Умному зрителю здесь было интересно. Почему «было»? Потому что театр сегодня изменился, как и наша жизнь. Но об этом — после.

Сначала вспомни страницы его истории.

Спектакль и время: от гротеска к трагедии

ИТОГИ

Балет Малого театра оперы и балета (так он назывался до 1992 года) двадцать лет возглавляет Николай Боярчиков. Для МАЛЕГОТА — рекордный срок, для балетмейстера — редкое состояние, ибо с этим театром у него связана вся жизнь. Он пришел сюда после окончания Ленинградского хореографического училища в 1954-м, здесь вырос в солиста с разноплановым репертуаром, с редким комедийным и характерным чутьем, здесь поставил свои первые балеты «Три мушкетера» (1964) и «Деревянный принц» (1966), так неординарно заявив о своем таланте сочинительства. Но... вынужден был уехать в провинцию и там утверждать свое право лидера. Такова была театральная политика. Однако все возвращается на круги своя. И в конце 70-х, большая стационарная труппа Малого театра, уже с классическим репертуаром, под его руководством стала складываться в мощный авторский театр, остро, тонко, неожиданно выразивший парадоксы современного сознания, круг идей духовной и социальной жизни. Каждый сезон появлялся новый спектакль, который становился откровением абсолютно нового взгляда на балет, на то, КАК, ЧТО и о ЧЕМ он может говорить. Это были спектакли многократного просмотра, так как всегда опережали зрительские ожидания, были не по-балетному умны и аналитичны. Они открывали то, до чего балет еще «не додумался», шевелили мысли нескучного зрителя интеллектуальными конструкциями, они адресовались зрителю постмодернистского театра, способному улавливать подтекст моделируемого мира, интертекстуальность образов, систему ассоциаций и соприкосновение различных временных планов.

Новая художественная структура и новый образный язык вытаскивали нас из рутины и банальщины, подготовили к восприятию современного авангардного театра разных направлений. Естественно, что такой хореограф как Боярчиков родился внутри МАЛЕГОТА. В атмосфере хореографической мастерской, где можно было экспериментировать, рисковать, рождалась многие балетмейстеры. Свои первые спектакли здесь поставили: Л. Лавровский, В. Варковицкий, Б. Фенстер, П. Гусев, О. Иордан, Н. Анисимов, К. Боярский, И. Чернышев, Н. Долгушин, Б. Эйфман, Г. Замуэль, Л. Лебедев, А. Полубенцев и другие. Благословил труппу на этот путь Федор Лопухов, создавая ее как труппу современного балета со своим неповторимым стилем. Эту традицию Боярчиков держит с честью ученика Лопухова и последователя многих его идей. Одна из них — увидеть новое в известном, будь то балетная классика или литературное произведение.

Лопухов начал работу в труппе с того, что поставил хорошо знакомые балеты «Арлекинаду» (1933) и «Коппелию» (1934) так, что их никто не узнал. В рамках жанра социальной комедии он конструировал некий универсальный язык, используя пение, буффонаду, кукольные и цирковые номера, опереточную игру, которые снимали налет «вульгарного социологизма», утверждавшегося в 30-е годы. Его трансформацию старых балетов тогда по смелости можно сравнить с трансформацией классики Матсом Эком сегодня. Лопухов успел поставить еще только один авангардистский по тем временам советский балет на современную тему «Светлый ручей» Д. Шостаковича (1935), принятый восторженно. Но после премьеры балета в Большом театре последовала неожиданная статья в «Правде» под названием «Балетная фальшь» и эксперименты такого рода прекратились.

К этому времени труппа уже представляла собой интересный творческий коллектив. Кумирами публики были З. Васильева и Н. Зубковский, которого Лопухов сравнивал с Нижинским. Талантливо заявляла о себе молодежь: В. Розе-

нберг, Г. Исаева, Д. Голубева, Т. Оппенгейм, Д. Мусатов, Ф. Чернышенко. В спектаклях Лопухова играли прекрасный опереточный актер М. Ростовцев, комедийный актер и танцовщик А. Орлов. Известные артисты Мариинского театра Ф. Балабина, А. Лопухов выразили желание участвовать в спектаклях МАЛЕГОТе, а П. Гусев, Н. Зубковский и А. Орлов вскоре перешли в его труппу. Выступая первооткрывателем жанра современной комедии в русском балете, театр смело заявил о себе как театр нового времени и нового зрителя. Эксперимент удался. Помогали в этом Лопухову — А. Пиотровский (завлит), Б. Асафьев (консультант по муз. части), дирижеры И. Шерман и П. Фельдт, художник М. Бобышев.

С тех пор Арлекин Зубковского и Лопухова стал символом творчества труппы.

Искусство в МАЛЕГОТе никогда не стояло на месте, не дублировало известное, не повторяло найденное другими. Здесь рождались спектакли единственные в своем роде. И каждое десятилетие открывало новые имена балетмейстеров и артистов. История этого театра — антология современной хореографии, поэтому будет интересно бросить хотя бы беглый взгляд на то, как менялся, развиваясь во времени, тот или иной жанр балетного спектакля и тем самым представить образ театра через образы его спектаклей.

РАЗВИВАЯ ТРАДИЦИИ ЛОПУХОВА

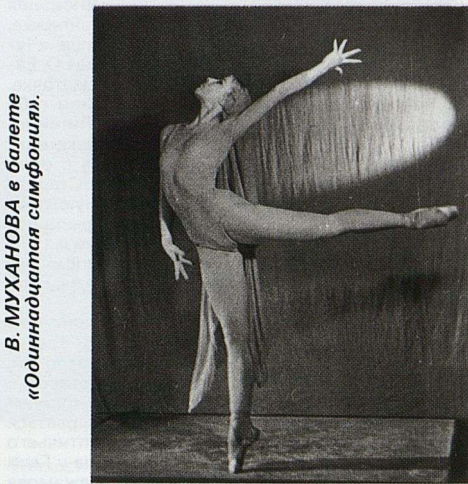
Комедийный жанр, заложенный Лопуховым, вполне разнообразно заявлял о себе в работах его учеников: то в русской сказке, то в версиях комедийной классики, то в новых для балета сюжетах. Довоенная «Сказка о поле и о работнике его Балде» В. Варковичского продолжала лопуховско-фэксковскую традицию «парада аттракционов», с многочисленными трюками, пляшущими горшками, ведрами, самоварами и прочими человеческими вещами. Неумная фантазия балетмейстера вызывала смех добрый, лирический, без сарказма и назидательности. В комедийных спектаклях 40—50-х («Мнимый жених», «Веселый обманщик», «Барышня-крестьянка») тоже царил добродушный юмор, который в 60-е годы сменился умной и озорной сатирой. Зачинщиками в Малеготе были И. Бельский («Конек-Горбунок», 1963) и Боярчиков. «Конек» Р. Щедрина подкупал честностью, «клубничка а ля рюс» исключалась. Балетмейстер со скоморошьей открытостью иронизировал над отношениями народа и власти. Мечтательный и ленивый Иванушка, хотя и был умнее царя, но по привычке терпел все его выходки. Юный Анатолий Сидоров нашел много выразительных черточек, чтобы представить своего героя во всем многообразии русского характера.

В «Трех мушкетерах» В. Баснера Боярчиков тоже предлагал не банальный взгляд на широко известный роман, высмеивая чувствительность и многозначительность романтических ситуаций, предостерегая от иллюзорных ценностей и высокопарных чувств. Несоответствие пустышных целей и затраченных на них сил становилось темой спектакля. А вера героев в добро, справедливость, отвагу тоже подвергалась легкой иронии, обернувшейся спустя двадцать лет сарказмом. Неукротимый весельчак Д'Артаньян и три мушкетера превратились в «Женитьбе» 1986 года в Подколесина и танцующий Диван, изображаемый тройкой таких же неразлучных, верных, по-своему отважных, но уже обезличенных и окарикатуренных героев. Так смешно и жестоко отразились идеалы и судьбы шестидесятников в новом времени.

«Женитьба» А. Журбина более всего заставила вспомнить «Арлекинаду» Лопухова. Тот же фантастический карнавал реальности, только теперь клоунада и фарс высвечивали абсурдность современного мира. В конце века гротеск и эксцентрика понадобились, чтобы рассказать о духовном несовершенстве мира. Где все вроде бы на своих местах, но общая картина жизни представляется совершенно невероятной. Где все чувствуют себя героями — и люди, и вещи, все находится в постоянном движении, в тесном, светлом, жужжащем мире, создавая фантастический образ Петербурга и его обитателей. Вещи «очеловечились», а люди превратились в клоунов, либо стали неодошвенными: человек-каreta, человек-шлагбаум. Мечты оживали



Р. КУЗЬМИЧЕВА и Ю. ПЕТУХОВ
в балете «Привал кавалерии».



В. МУХАНОВА в балете
«Одинокая симфония».

Е. АЛКАНОВА и Е. МЯСИЩЕВ
в балете «Сказка про шута».



и превращались в пошлую обыденность. Как интересно актерски раскрылась на этом материале вся труппа. А роль Подколесина обнаружила комедийный дар Юрия Петухова, у которого сквозь шутовский облик мечтателя и клоуна-эксцентрика проглядывал щемящий сердце «маленький человек».

Пластический текст в комедиях Боярчикова, всегда полный выдумки, безмерным нагромождением выразительных средств бросал вызов консервативному восприятию балета и эмпирическому взгляду на литературу. При этом Боярчиков ставил и традиционную комедию. В 1978 году возникла идея вернуть в репертуар в обновленном виде лучшие произведения хореодрамы, особенно любимые публикой. Так появился гольдониевский «Слуга двух господ», поставленный по режиссерской экспозиции Б. Фенстера («Мнимый жених», 1946). Послевоенный спектакль Фенстера искрился радостью, смехом и этим объединял артистов и зрителей. Он создавался в союзе единомышленников — композитор М. Чулаки, художник Т. Бруни, дирижер Е. Корнблит. Великолепный актерский ансамбль возглавляли Галина Кириллова (Беатриче) и Николай Зубковский (Труффальдино).

Боярчиков заново сочинил хореографию, почти исключив пантомиму. Теперь все решалось через танец: классический, характерный, гротесковый, действенный. Но спектакль не перестал быть хореодрамой, ибо действие не выходило за рамки сюжетных ситуаций, за пределы конкретной реальности и предлагало психологически выверенную игру, что особенно привлекало традиционно настроенного зрителя.

НОВЫЕ ПРОЧТЕНИЯ

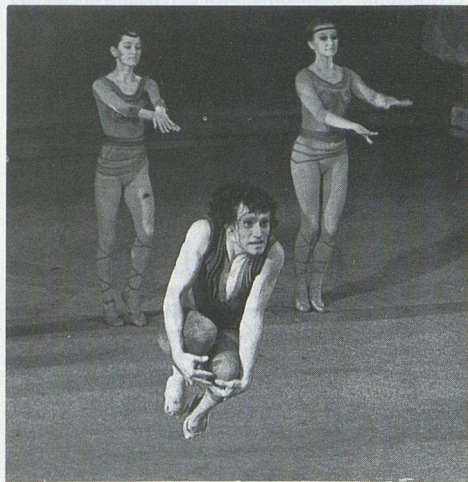
Курс, взятый на экспериментирование, предполагал вместе с постановкой новых балетов, переделку старых. Комедийные «Коппелия» и «Тщетная предосторожность», словно предназначенные для этой сцены (не случайно они шли еще в 20-е годы как выездные спектакли Мариинского театра), возникли в Малеготе в трех разных версиях. «Реальные сюжеты. Четко очерченные характеры персонажей, социальные и фольклорные акценты. Демократический стиль. Жизненно правдивые ситуации. Доходчивые сценические эпизоды. Смешно, весело, празднично», — так рвал Лопухов, по его словам эти балеты.

Но к 70-м годам «Коппелия» и «Тщетная» была уже основательно забыта в Ленинграде, когда Олег Виноградов, будучи главным балетмейстером МАЛЕГОТа решил их вернуть театру и был абсолютно прав. Камерные по сути балеты смотрелись как у себя дома. Его «Коппелия» (1973) изобиловала находками. Персонажи получили «проформентацию» — кузнецы, пряхи, каменщики, затанцевали кукла Коппелия и ее мастер старый Коппелиус — все это усиливало комедийность. В этом мажорном спектакле было много изобретательных танцев и чувства юмора, как, впрочем, и в «Тщетной предосторожности» (1971 года). Виноградов поставил этот балет на музыку Л. Герольда, к которой не обращались со времен Ж. Перро. Посмеиваясь над сельской идиллией, он сочинил хитроумный, веселый балет, соединив классический танец с гротеском и акробатикой. Каскад захватывающих дух танцев, игры был особенно хорош в дуэте Аллы Малышевой и Никиты Долгушина.

«Щелкунчик» П. Чайковского появился на сцене МАЛЕГОТа в 1969 году в постановке Игоря Бельского. Он стал событием, вызвал много споров, ибо неожиданно повернул от жанра романтической сказки, каким его часто трактуют и хотят видеть, к драме. Спектакль был замешан на трагизме ощущения жизни, с чем, собственно, сталкивается каждый человек, входя во взрослую жизнь. Бельский здесь объединил свою любовь, с одной стороны, к балету-симфонии, с другой стороны — к глобальной проблематике. Спектакль обвиняли в отсутствии наивности и поэтической лжи. Балетмейстер был серьезен и даже суров. В конце 60-х у художников, остро чувствующих время, уже не возникало потребности воспевать возвышенные идеалы. Кризис нравственных норм в обществе заставлял обращаться к мрачным сторонам жизни и человеческой души. «В Гофмане Бельский искал проблемы и идеи, ему как художнику близкие. Он нашел такую тему — куклы-человека, марионетки с горячим сердцем петрушки. Его линия драматическая коллизия», — писал критик А. Демидов. Гофмановская поэтика была



А. МАЛЫШЕВА и В. ОСТРОВСКИЙ
в балете «Золушка».



С. КОЗАДАЕВ в балете «Геркул».



Л. КЛИМОВА, А. СИДОРОВ
и **К. ЛАСКАРИ**
в балете «Конек-Горбунук».



Г. СУДАКОВ в балете
«Слуга двух господ»

по плечу немногим исполнителям этого мрачного, таинственного спектакля. Наиболее интересными здесь были Никита Долгушин (Принц) и Николай Боярчилов (Дроссельмейер). Оба впоследствии сделали собственные постановки «Щелкунчика», в которых сохранились отзвуки трагического мироощущения спектакля Бельского.

С опозданием на афише появилась и другая классическая сказка — «Золушка», что понятно: театр не хотел дублировать репертуар Кировского балета. В 1977 Виноградов перенес сюда свою новосибирскую «Золушку», и за десять с лишним лет она не «постарела», вновь засветилась мудрой поэзией, иронией, танцевальной фантазией. Пронзительно юные Золушки — Елена Алканова и Алла Малышева, сбрасывая лапти и надевая пуанты, еще не любили, а лишь мечтали о любви. По жизни их вела Фея, и эта сказочная реальность длилась как сон.

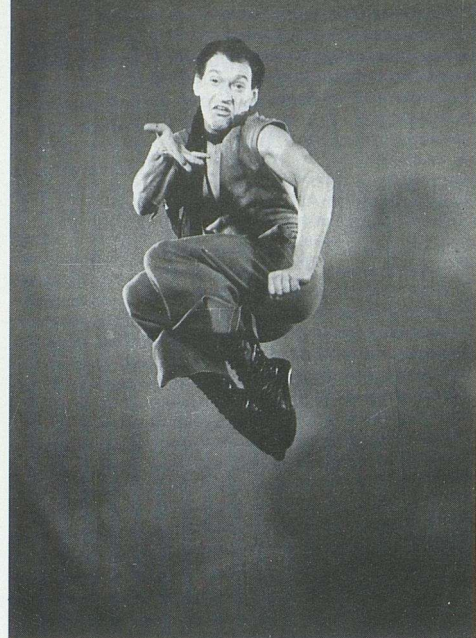
СКАЗКИ И МИФЫ

Кроме классических «сказочных» балетов, здесь появлялось множество других сюжетов, в большинстве случаев поставленных впервые. Борис Фенстер, художественный руководитель труппы послевоенного десятилетия, поставил четыре сказки: «Ашик-Кериб» Б. Асафьева (1940), «Доктор Айболит» И. Морозова (1948), полюбившийся зрителям многих поколений, «Сказка о мертвой царевне» А. Лядова (совместно с А. Андреевым, 1949) и «Двенадцать месяцев» Б. Битова (1954) — в традиционной для того времени манере. Две сказки — затейливые, танцевальные поставила Нина Анисимова: «Чудесная фата» С. Заранек (1947), «Ивушка» О. Евланова (1957) на сюжет об аленьком цветочке. В сказочной поэтике интересно выразили себя Светлана Шеина, Галина Исаева, Юрий Литвиненко, Николай Филипповский. Как увлекательную игру, где сказочное перемежалось с обыденным, поставил Кирилл Ласкари «Старика Хоттабыча» Н. Симоняна (1970). Озорную прокофьевскую «Сказку про шута» открыл для русского зрителя Александр Полубенцев в 1975 году. Проба пера, хотя и сковывала непринужденность балетмейстерского юмора, но заявила о таланте постановщика.

Выбор сказочных сюжетов в 80-е годы был связан с нравственной проблематикой. Трогательный, умный «Гадкий утенок» О. Петровой, И. Цеслюкевич, А. Микиты (1984) в постановке Леонида Лебедева поднимал тему внутренней и внешней красоты, острого желания вырваться из мешанского обыденного мира — «птичьего двора». Эта тема современно прозвучала у Гали Абайдулова (Утенок) и Владимира Аджамова (Вожак стаи). Нравственные начала в человеке, его отношения с природой анализировала еще одна сказка Лебедева по повести Ф. Искандера «Джамхух — сын Оленя» Ю. Симакина (1986) в оригинальнейшей хореографии и под стать ей исполнению заглавной роли Рашидом Маминим. Социальные и этические проблемы были в центре и менее удачного балета «Принц и нищий» Е. Павловой. До недавнего времени МАЛЕГОТА был единственным театром в городе, который имел балетный репертуар для детей.

Популярные в прошлом мифологические сюжеты, русских балетмейстеров XX века почти не увлекают. Тем интереснее обращение к мифам малеготцев. В 1962 Константин Боярский впервые в России поставил «Орфея» Стравинского, соединив в пластике античную красоту и угловатые, акробатические, напряженные линии движений, соответствующие модернистским звучаниям партитуры. Балет имел много достоинств: поэтические композиционные построения, симфонический принцип разработки движений и образов, музыкальность и великолепные исполнители — Ларису Климову (Эвридика), Вениамину Зимина (Орфей), Веру Станкевич (Вакханка).

В конце 70-х театр вновь обращается к этому мифу уже в жанре рок-балета — «Орфей и Эвридика», действие которого целиком шло под фонограмму зонг-оперы А. Журбина. Это был балет о молодежи и для молодежи, без эмоциональных пауз и разрядки. Ритм пластики соответствовал духу современных ритмов музыки, включал джазовый и эстрадный танец, акробатику. Но по содержанию хореография была глубокой и не попадала в зависимость от музыки. Орфей подвергался нравственному испытанию: он должен был выбрать одну из жизненных дорог, их олицетворяли две женщины. Эвридика



В. ПАНОВ в балете
«Барышня и хулиган».



Г. Исаева в балете
«Доктор Айболит»

Сцена из спектакля «Ярославна».
В центре — **А. МАЛЬГИНА**
и **Н. ДОЛГУШИН**.





Т. ФЕСЕНКО и Н. ДОЛГУШИН
в балете «Копелля»

давала Орфею свою неповторимую мелодию и голос, Фортуна вела к вершинам успеха. И этого искушения герой не выдерживал (хореограф Н. Боярчиков).

В начале 80-х другой миф — миф о Геракле получил еще более жесткую трактовку. Им Боярчиков открывал цикл балетов, посвященных исследованию зла — в мире, в обществе, в человеке. В эпоху почти абсолютного бесправия личности балетмейстеру было важно показать человека, не смирившегося с рабством и унижением, готового вступить в борьбу со злом, каких бы усилий это ни стоило. Подвиги Геракла, почти бессмысленные, были необходимы для веры в человека, его достоинства и добрые начала. Спектакль строился на соотношении мира богов и мира людей. Беспорядок, пороки и козни наверху отзывались беспорядком и страданиями на земле. Миф помогал обобщить и осмыслить общественные процессы. «Геракл» Н. Мартынова нравился тем, кто был по-настоящему искусен в балете. Нравилась изощренная хореография, при некоторой конструктивности и холодности спектакля, и талантливые исполнители: Юрий Петухов — Геракл и Геннадий Судаков — Еврисфей.

СОВРЕМЕННЫЕ СЮЖЕТЫ

Редкие хореографы отваживаются брать сюжеты из современной жизни, здесь чаще постигает неудача или несправедливая критика. Так было с «Новым Вертером» И. Вальберха в 1799, так случилось со «Светлым ручьем» Ф. Лопухова в 1936 году, хотя оба предлагали оригинальные решения. В эпоху драмбалета Лопухов поставил сплошь танцевальный балет с приемами хореографической полифонии. Водевиль на тему

колхозной жизни, конечно, вызывал усмешку, но он был неприязненным поводом, чтобы показать на балетной сцене современные характеры в стихии увлекательной комедийной игры. Театр вынужден был свернуть с этого пути и с современной темой встретился не скоро. В 1949 Фенстер поставил героико-романтическую «Юность» М. Чулаки (по мотивам романа Н. Островского «Как закалялась сталь») в традициях хореодрамы и патриотического оптимизма, прочно укоренившегося в нашем искусстве. Балет был хорошо сделан и получил Государственную премию. В нем привлекали мастерски разработанная драматургия искренняя актерская игра Светланы Шеиной, Галины Исаевой, Виктора Тулубьева и других.

Следующее обращение к современности произошло в эпоху оттепели. В 1962 году Константин Боярский поставил триптих на музыку Д. Шостаковича: «Встреча», «Директивный бантик», «Барышня и хулиган» с талантливой сценорафией В. Доррера. Наиболее интересным был последний балет (по сценарию Вл. Маяковского). Хореограф сталкивал незаурядные человеческие характеры, чтобы поведать о нравственном повзрослении накрахмаленной барышни и отпетого забяки. По-разному проходили этот путь в роли Хулигана Валерий Панов, Вениамин Зимин и Николай Боярчиков, находя нестандартные решения в дерзком пластическом рисунке. А лирическая танцовщица Вера Станкевич неожиданно раскрылась в гротескно-драматической роли проститутки.

И в последующие годы театр продолжал осваивать темы сегодняшней жизни, сотрудничая с современными композиторами. На афише появляются балеты «Круг ада» Л. Пригожина (постановщик К. Боярский, 1964), «Гаянэ» А. Хача-

туряна (постановщик Б. Эйфман, 1972), «Педагогическая поэма» В. Лебедева (постановщики О. Виноградов и Л. Лебедев, 1977), «Летят журавли» В. Успенского (постановщик Ю. Петухов, 1985).

В РЕПЕРТУАРЕ ТРУППЫ — ХОРЕОДРАМА

После Ф. Лопухова художественным руководителем труппы стал Леонид Лавровский (1935—1938). Он поставил здесь два маленьких шедевра, «Фадетту» и «Кавказского пленника», предвосхитивших легендарный шедевр — «Ромео и Джульетту». Все они были программными спектаклями хореодрамы, определившей на многие годы стандарт сочинения и восприятия балета. «Фадетта» (1936) Л. Делиба по повести Жорж Санд, была, по мнению Ю. Слонимского, «человечней и реалистичней» «Бахчисарайского фонтана». Она утверждала актуальные для времени идеи социальной справедливости и равноправия людей на счастье. Психологически выверенная хореорежиссура и достоверность игры актеров обеспечили долгий успех балету, который возобновлялся каждое десятилетие. В 1987 Н. Боярчиков заново сочинил хореографию в рамках сценической драматургии Л. Лавровского и режиссера Вл. Соловьева. Балет давал возможность вернуться к традиции психологического театра, а конфликт переместился в сферу истинных и мнимых чувств. Почти все персонажи стали танцующими, появились и фарсовые: Маменьки и Маменькины сынки. Балет заиграл обновленными красками, оставаясь изящной стилизацией в духе романтического балета.

«Кавказского пленника» Б. Асафьева (1938) Лавровский ставил одновременно с Р. Захаровым (Большой театр). Московский спектакль тяготел к эпическому полотну; малеготовский, в оформлении В. Ходасевич, выгодно отличался поэтической образностью, лирикой и камерностью, ведь речь шла о любовных коллизиях. Спектакль ставился на талантливых исполнителей, которые по выразительности танца и пантомимной игры приближались к образам пушкинской поэмы. На первый план выступала черкешенка Елены Чикваидзе, предвещница Джульетты. Она была красива, одержима в любви и исполнена драматизма. В акварельной манере вела роль Нины Галина Кириллова. Роль Бахметьева исполнил молодой одаренный танцовщик Сергей Дубинин, обладавший романтической внешностью, ярким сценическим темпераментом. Артисту не суждено было развить свой талант — он погиб на войне.

В 1940 году танцовщик театра Борис Фенстер дебютирует постановкой балета «Ашик-Кериб». С именем Фенстера связана целая эпоха в МАЛЕГОТе (в 1945—1956 годы он был художественным руководителем его балетной труппы). Комедийные и сказочные спектакли, среди которых «Мнимый жених», «Веселый обманщик», «Голубой Дунай», «Доктор Айболит», вписали в историю театра интереснейшую страницу. «Фенстер долго и тщательно разрабатывал стиль спектакля и любил втягивать всех в это увлекательное дело. Он великолепно умел лепить образы; придумывал различные приспособления, подсказывал, как найти движения, передающие суть роли, умел заразить нас своими идеями. Из танцовщиц и танцовщиков он делал танцующих актеров. Это был истинно актерский балетмейстер. Остроумный и обаятельный в жизни, Фенстер был наделен необычной творческой фантазией», — вспоминает Галина Исаева.

В те же годы ставились сюжетные спектакли, где преобладала стихия танца. Это балеты Нины Анисимовой — «Чудесная фата» и «Шехеразада» — эмоциональный, музыкальный спектакль в великолепном оформлении С. Вирсаладзе, а также «Семь красавиц» П. Гусева и «Сольвейг» Л. Якобсона. Все имели особый успех и долгую жизнь, а два последних стали классикой МАЛЕГОТа. В «Сольвейг» (1952) на музыку Э. Грига Якобсон, славя любовь, предлагал нестаршее содержание и новаторское соединение психологического спектакля с романтическим балетом, обогащенным танцевальным симфонизмом. В музыке, хореографии, сценорафии «Семь красавиц» (1953) Карева-Гусева-Вирсаладзе ликовал пышный восток. Тут многое привлекало: орнаментальные группы, пластика, рельефно сочетающая классический танец с фольк-



А. КОНДРАШОВА и А. ЛИННИК
в балете «Тихий Дон».



В. АДЖАМОВ и Г. АБАЙДУЛОВ
в балете «Петербург».

Сцена из спектакля «Женитьба».



лором, живописное решение массовых сцен, драматически выразительный танец Веры Станкевич, Марии Мазун, Людмилы Сафроновой, Елены Ивановой, Нины Миримановой, Юрия Литвиненко, Адоля Хамзина и многих других.

В 60-е годы хореография переживала кризисное время. Запоздавшим лет на двадцать выглядел балет «Накануне» (1960) по роману И. Тургенева в постановке К. Боярского (музыка И. Шварца). Но при всей своей рутинности, балет был по-своему тонким и стильным, с красивыми позировками, интересно решенными сценами карнавала, венчания и ряда дуэтов. Главным его достоинством стали актерские работы — Ларисы Климовой (Елена), Вениамина Зимина (Инсаров), Николая Боярчикова (Берсенев), Валерия Панова (Шубин).

БАЛЕТНАЯ КЛАССИКА И ФОКИН

Появление в репертуаре классического балета «Корсар» (1955) критика восприняла как шаг коллектива в сторону. У театра другие художественные принципы, он ставил содержательные произведения и вдруг — «Корсар» с легковесной музыкой, звучащей диссонансом. Однако спектакль был замечательным и публика его оценила по достоинству. Его создатели — Ю. Слонимский, П. Гусев и С. Вирсаладзе постарались сделать произведение более романтическим, более байроновским, танцевальным и густонаселенным, чем старый спектакль. Активно затанцевал Конрад, заново поставлен «Рынок невольниц» и другие сцены. Гусев — прекрасный педагог, балетмейстр и организатор понимал: чтобы повысить профессиональное мастерство труппы, артистам необходимо танцевать классику. Помогала в этом труппе — Е. Гейденрейх, долгое время работавшая педагогом-репетитором. «Корсар» выдвинул новых виртуозных исполнителей, среди них — Людмила Морковина, Галина Пирожная, Татьяна Боровикова, Юрий Малахов. Спектакль возобновлялся в 1968 и 1992 годах.

Через два года в репертуаре появляется Гран па из «Пахиты» в редакции К. Боярского, а затем «Лебединое озеро», которое Ф. Лопухов и К. Боярский возобновляли по спектаклю М. Петипа-Л. Иванова 1895 года. «Думается, что постановка «Лебединого озера» в 1958 году стала одной из самых значительных в истории этого балета», — писала Г. Добровольская. В 1980 году Н. Боярчиков возобновил балет, вернув ему, в соответствии с первоначальным замыслом его создателей трагический финал.

Классика возникала на афише не часто и не случайно. В начале 70-х в театр пришло новое поколение технически сильных танцовщиков, и Олег Виноградов, который был и художественным руководителем балета в 1973—1977 годах, основной акцент деятельности труппы делает на классический репертуар. Гусев возоб-

новляет «Арлекинаду» и «Привал кавалерии» Петипа, Долгушин — «Жизель» и «Пахиту» в своем блистательном оформлении. Датский хореограф Эльза-Мария фон Розен переносит впервые на русскую сцену произведения А. Бурнонвиля: «Сильфиду» (1975) и Гран па из «Праздника цветов в Дженцано» (1976). В 1981 Боярчиков ставит «Эсмеральду» Ж. Перро-М. Петипа, консультантами были Т. Вечеслова и Гусев. В произведениях наследия активно выразили себя и мастера, и молодые — Т. Фесенко, В. Муханова, М. Вишневская, Л. Филина, Т. Статкун, Н. Долгушин, А. Сидоров, А. Евдокимов, Е. Мясичев.

Появление на афише «Спящей красавицы» (1995) и «Дон Кихота» (1996) были столь же неожиданными, как в свое время «Корсар». Эти спектакли были поставлены по заказу японских импресарио. «Но нет худя без добра, — говорит Боярчиков. — Труппа окрепла и очень выросла технически и стилистически на этих спектаклях. Нельзя сказать, что они нам не под силу». Спектакли не стали «тиражными», подражательными, в них есть свое очарование, своя интонация. Они открыли способную молодежь — О. Шестакову, Е. Житнухину, О. Кучерук, В. Ильина, С. Басалаева, А. Кацапова, Р. Михалева, а мастера — Р. Кузьмичева, А. Линник, Ю. Петухов, К. Мясников продемонстрировали отличную форму.

МАЛЕГОТУ принадлежит заслуга в возрождении балетов М. Фокина на русской сцене 60-х годов, прежде всего Константину Боярскому, возобновившему «Эрос» (1959), «Петрушку» (1961), «Жар-птицу» (1962). Если в «Жар-птице», «одетой» в новое оформление и костюмы, Фокин был неузнаваем, то два других балета восхитили точностью атмосферы, стиля, образов (пожалуй, за исключением трактовки толпы в «Петрушке») фокинских спектаклей и их параллелями с современностью. «Петрушка» прочно закрепился в репертуаре театра и живет в нем по сей день, как бы продолжая эстафету Арлекина.

ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ СИМФОНИИ И МАЛАЯ ФОРМА

Обилие больших спектаклей на отбивало охоту работать над балетами малых форм, в них не было недостатка. Инициатива принадлежала женщинам: О. Иордан поставила «Итальянское капричио» на музыку П. Чайковского в 1945 году, Н. Анисимова — упомянутую «Шехеразиду» на музыку Н. Римского-Корсакова (1952). А с 1959 года за четыре сезона театр поставил 16 одноактных балетов, это — уникальный факт истории: на афише появились триптихи балетов на музыку П. Чайковского, И. Стравинского, М. Равеля, Д. Шостаковича, «Классический симфонии» С. Прокофьева...

В качестве хореографов здесь выступали мастера разных поколений — Ф. Лопухов, Л. Якобсон, Г. Давиташвили, К. Боярский, Р. Гербек, Н. Долгушин, Г. Замуэль. Последний подготовил серию одноактных спектаклей — «Браво, Фигаро», «Кармен-сюита», «В манере Лотрека», «Дон Жуан, или любовь к геометрии».



Вершиной этой серии симфонических балетов стала «Одиннадцатая симфония» на музыку Д. Шостаковича в постановке И. Бельского (1966). Танец, чутко реагируя на движение музыкальной мысли, был по-настоящему симфоничен, «очищен» до символа и философских осмыслений.

Одним из первых в стране театр обратился к произведениям Дж. Баланчина, преодолев барьер отчужденности от современной мировой классики. Позже труппа нас познакомила и с хореографией Хосе Лимона.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ДРАМЫ ЗАВОЕВЫВАЮТ СЦЕНУ

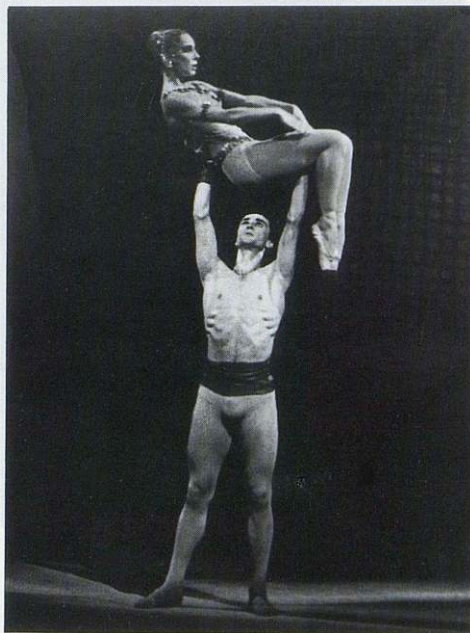
В 70-е годы в МАЛЕГОТЕ увидели свет ramпы два выдающихся балета на темы из отечественной истории — «Ярославна» (1974) и «Царь Борис» (1978). Используя события прошлого, авторы стремились осмыслить свое собственное время, размышлять о сегодняшнем человеке, его попытках понять и объяснить мир, в котором он существует.

Авторство «Ярославны» принадлежало композитору Б. Тищенко, хореографу О. Виноградову и режиссеру Ю. Любимову. Усилия балетмейстера и режиссера слились настолько органично, что было трудно различить, где чья работа. Режиссерские находки дополняли пластические, а тем в свою очередь мощный заряд давала музыка. Образное решение пластики русичей и половцев просто и мудро выразило основную мысль балета: уподобление человека машине, культивирование в нем инстинктов жестокости, насилия, делает его ниже животного.

Столкновение двух несовместимых стихий — свободного, естественного человеческого начала с системно-организованным, превращало действие в трагедию, где храбрость и мужество русских воинов тонули в потоке варварской силы. Орду танцевал вытянутый в цепочки женский кордебалет на пальцах во главе с А. Мальгиной (хан Кончак), похожей на яростную хищную птицу. Их упругий стаккатный ход, словно топот копыт, готов был смести все живое и неживое на своем пути.

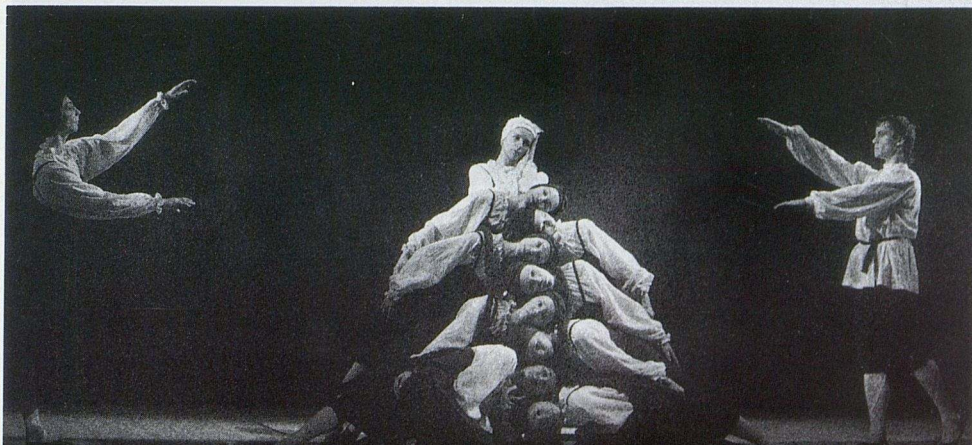
В древнерусском эпосе, как и в балете «Царь Борис» (по «Борису Годунову» А. Пушкина), современность проступала не во внешних приметах, а в подаче и осмыслении материала. Н. Боярчикову было важно показать трагедию народа, не «стыкующуюся» с трагедией царя. Помогала в этом музыка С. Прокофьева, ее психологический драматизм, в котором ясно звучит непримиримость позиций народа и власти. Этот конфликт решался в поединке Юродивого и Бориса. А народ в балете оставался пассивной силой истории, ее мучеником, терпеливым послушником и одуроченным воином. В исполнении Геннадия Судакова образ Юродивого становился центральным в балете, именно он нагнетал напряжение эмоционального поля на сцене. Его пластический вопль выражал и трепет раненой птицы, и плач, и моление, и шутовские

Сцена из спектакля «Разбойники» (в центре О. УЖИНСКИЙ).



А. ОСИПЕНКО и Д. МАРКОВСКИЙ в балете «Антоний и Клеопатра».

Сцена из балета «Свадебка».



причуды, а в итоге — истерзанную, горькую судьбу народа. Поединок с Борисом — Н. Долгушиным, талантливым и умным, но одиноким царем, был поединком двух правд, которые никогда не сойдутся.

В конце 80-х Боярчиков вновь обращается к истории — к роману М. Шолохова «Тихий Дон». Хореография одноименного балета (1987) предлагала не традиционный взгляд на воплощение романной поэтики. Музыка В. Клиничева, написанная в традициях балетных партитур середины века, напротив, тянула назад, к эстетике старой хореодрамы. Боярчиков спрессовал события в многосюжетные сцены с обилием персонажей, идей, стихий и характеров. Этот стремительный танцевальный водоворот давал эпическую полноту картины мира, обнажал драматизм эпохи и человеческих судеб, подмятых колесом перемен, но перенасыщал действие в смысловом и тематическом плане. Такой тип спектакля, с избытком хореографической мысли, оказался для зрителей «не съедобным».

Боярчиков впервые поставил балет на бытовой и фольклорной пластике, как основе, ориентируясь на индивидуальность исполнителей. В. Аджамов — Григорий, А. Кондрашова — Аксиныя, А. Линник — Наталья, Ю. Васильков — Гришака, С. Меркулов — Мишка Кошевой, И. Соловьев — Штокман и многие другие удивительно точно выразили трагическую поэтику спектакля. Актерские образы обретали метафорический смысл и самостоятельную ценность.

ШЕКСПИР И НОВАЯ ХОРЕОГРАМА

В историю балетной шекспирианы МАЛЕГОТ вписал интересную и значимую страницу постановками «Антония и Клеопатры» (1968), «Гамлета» («Размышления», 1970), «Ромео и Джульетты» (1976 и 1988) и «Макбета» (1984). Театр находил новые отношения с литературой, новый образный язык, прорываясь в сферу интеллектуальных конфликтов, открытого драматизма в связях с современностью, концептуального взгляда на мир и человека.

В «Антонии и Клеопатре» Э. Лазарева Игорь Чернышев исследовал любовь и страсть губительную, разрушающую. Лучших союзников в этом, чем Алла Осипенко и Джон Марковский, было бы не найти. В этом спектакле и родился их фантастический страстный дуэт, как диалог и вечная дуэль неразрывных друг от друга и несовместимых, сжигающих друг друга начал. И весь балет был таким азартным трагическим диалогом, то был настоящий хореографический шедевр. Позже в спектакле впечатляли в роли Клеопатры В. Муханова и Е. Куникова, Антония — В. Островский.

Авторы шекспировских балетов 70-х все резче отделяли добро и зло, обыденную жизнь и духовную, все более оголяли контрукцию идей и шли к условности и символике. Например, О. Виноградов в «Ромео и Джульетте» делал акцент на том, что молодое поколение обычных людей, попадая в жизнь с чистыми помыслами, сталкивается с непробиваемой стеной жестокости, неписаных законов тоталитарного общества. Герои тонули в беспросветном мраке гнетущего Средневековья. Народ, зная, герои существовали враждебно и примирение в такой модели мира было исключено. Особенно трагично конфликт заявлял о себе, когда главных

героев танцевали юные, наивные, незащищенные, почти что дети — Елена Алканова и Константин Новоселов.

Сегодня «Ромео и Джульетта» идет на сцене театра в постановке Н. Боярчикова, у которого несовместимость миров выстроена на контрастном сочетании белого балета, характерного танца и жанрово-бытовых сцен. Силы добра и зла, стихии внутреннего и внешнего течения жизни — все в спектакле уравновешено и сообщает событиям вселенские идеи. Своим героям он находит спасение в духовной жизни, только в ней можно найти себе спасение, убежден балетмейстер. Духовная гармония и свобода, которую обретают герои, уходя из суетного мира, оказывается сильнее всего, что вносит дисгармонию в их существование. Поэтому в спектакле так важен символический ансамбль белого балета, что длит тему любви, трактуемую у Регины Кузьмичевой и Владимира Аджамова как зрелый, осознанный выбор.

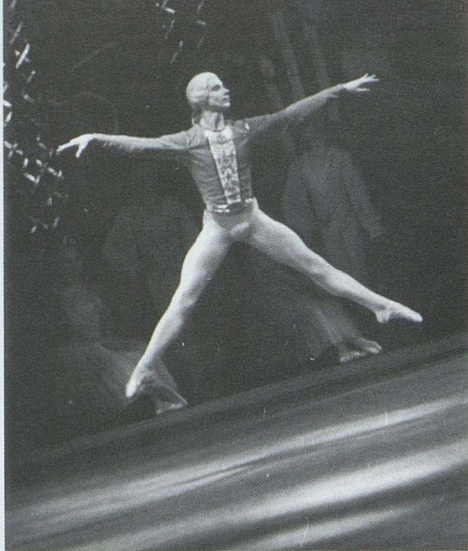
В середине 80-х конфликт добра и зла балетмейстеры решали в пользу зла с большим перевесом. В «Макбете» Боярчикова уже нет сопротивления злу, оно завладело миром безраздельно. Герой балета — одержимый вседозволенностью безнравственный властитель достигает апогея в его сотворении. Маргарита Куршакова и Юрий Петухов играли плембеев, пожелавших завоевать мир. Ключевым в структуре действия становился образ трехликого двойника, как образ абсолютного зла и тайных мыслей Макбета. В исполнении Судакова он внушал ужас, бессмертной тенью распространяя свою незримую власть над всеми. Музыка Ш. Каллоша, концепция и драматургическое решение, лексика балета удивили новизной, многозначностью обобщений. Спектакль стал этапным для театра и вызвал широкий резонанс в балетном мире.

Годом раньше театр показал два балета, где проблема людского несчастья, многоликости зла и его возрастающей роли в жизни тоже вставала остро и неоднозначно. Леонид Лебедев, постановщик «Легенды о птице Доненбай» Ю. Симакина (1983), взял легенду о манкурте из романа Ч. Айтматова «И дольше века длится день», чтобы поведать о трагедии народа, потерявшего память, забывшего свою историю, о его рабстве через сложное переплетение мысли в психологическом и пластическом многоголосье.

Н. Боярчиков в «Разбойниках» М. Минкова (1982) обратился к Шиллеру, чтобы выразить разочарование интеллигенции эпохи безвременья, разочарование поколения лишних людей, чьи идеалы терпели крах и жизнь не пригодилась обществу.

Н. Боярчиков в хореографическом театре развивал темы, которые возникали в интеллектуальной драме, сосредоточив внимание на раздвоенности личности, на сочетании в ней мучителя и мученика, на отчуждении человека от самого себя. Хореограф проникал в сферу подсознания, обнажал тайные мысли и устремления, чтобы через эти открытия сказать о кризисе современного мира в социальном, духовном и нравственном плане, чем, собственно и занимается интеллектуальный театр.

С этих позиций он обратился и к роману «Петербург» Андрея Белого (1992). На этот раз



К. МЯШНИКОВ в балете «Щелкунчик».



О. ШЕСТАКОВА и **С. БАСАЛАЕВ** в балете «Спящая красавица».

И. КИРСАНОВА в балете «Корсар».



трагический эпос «Петербург» Боярчикова (музыка С. Баневича) вместил многоплановую мифологию и историческую перспективу «самого умышленного города», картину насыщенного и увядающего мира красоты. На вопрос, чем его привлек Белый, балетмейстер сказал: «Стилизация романа, стилистика серебряного века, его утонченность, переливы настроений, это тот строй души, от которого мы отвыкли, погубив в себе интеллектуальность и на уровне мышления. Тема романа — отцеубийство — актуальна для России. Общество, в котором можно поднять руку на другого во имя идеи, обречено. Идея никогда не должна главенствовать над ценностью человеческого духа».

Боярчиков относится к художникам, которые не думают о славе, увлечены творчеством не из конъюнктурных соображений. Он не ищет контакта с широким зрителем, не идет у него на поводу и никогда с ним не заигрывает. Он, как ученый, в своем творчестве замкнут и эгоцентричен. Интеллектуальный, духовно насыщенный театр, каким является театр Боярчикова, не затеряется в лабиринтах кризиса современного балета.

ПРЕМЬЕРА «СВАДЕБКИ» — СОБЫТИЕ МИРОВОГО ЗНАЧЕНИЯ

В июне 1995 года здесь состоялась российская премьера одного из лучших балетов Брониславы Нижинской и Игоря Стравинского «Свадебка» (впервые поставленного в Париже в 1923 году в труппе Дягилева). Премьера стала событием мирового значения. Вокруг нее был организован международный симпозиум, посвященный русскому влиянию на западную хореографию XX века.

Стоит только удивляться, что этот очень русский и популярный на западе балет никогда у нас не ставился. Труппа, не знакомая со стилистикой Нижинской, станцевала его с таким пониманием, как будто «Свадебка» всегда шла здесь.

Благодаря усилиям постановщика Говарда Сэйета, репетиторов Я. Кукс и Ю. Василькова, всех исполнителей балет зазвучал пронзительней, чем в западных версиях, острее ощутились корни славянского духа и русского авангарда. Конструктивистские построения «задышали» тревогой, ожиданием неведомого, чувством светлого и трагического в их неразрывности. Успеху балета способствовало и живое звучание музыки (солисты и Камерный хор Н. Корнева, фортепиано и ударные инструменты театра), являющиеся необходимым действующим лицом в диалоге песни и танца. «Возвращая русский балет из эмиграции домой, — говорит Н. Боярчиков, — мы возвращаем то, что когда-то выросло на нашей почве. В «Свадебке» я, например, увидел истоки многих современных направлений, композиционных приемов, даже пластических решений, она как бы восстановила разорванную связь времен. Поэтому мы будем продолжать эту работу, в планах у нас постановка «Весны священной» В. Нижинского». Этот путь — от конца века к его началу — символический и нужен не для ностальгических переживаний, а для развития хореографических идей.

Рассказать о всех спектаклях МАЛЕГОТА невозможно, а ведь каждый появлялся в репертуаре не случайно, подразумевая открытия самого разного толка. Как и везде, здесь были большие удачные и неудачные спектакли, но более всего здесь было поиска новых дорог в искусстве. Пожалуй, главная привилегия театра в том, что он накопил бесценный опыт работы с разными хореографами и разными стилями хореографии. Актеры, уходя со сцены, передавали этот опыт молодежи. Сегодняшние репетиторы — тоже представляют разные актерские поколения — С. Шеина, Л. Климова, Э. Кекелидзе, Я. Кукс, Е. Павлова, Н. Тагунов, А. Сидоров, Ю. Васильков. О том, что молодые актеры способны воспринять их опыт, говорят последние премьеры.

Фотографии В. Васильева,
Ю. Истомина,
а также предоставлены
театром из его музея.

ВЕРА ТИМАШОВА,
АЛЕКСАНДР ГОРБАЦЕВИЧ

ВСТРЕЧА — НА ВСЮ ЖИЗНЬ



Наталья КАСАТКИНА
и Владимир ВАСИЛЁВ.

Фото Д. Куликова

Ballet

Так случилось, что наше знакомство с Натальей Касаткиной и Владимиром Василёвым состоялось значительно раньше, чем мы стали работать с ними. Впервые мы увидели их, будучи еще воспитанниками училища: хореографы приехали в Новосибирск, чтобы ставить в нашем театре балет С. Прокофьева «Ромео и Джульетта». То, что они делали, настолько отличалось от всего, виденного прежде, что просто завораживало и ошеломляло. Происходившее на сцене и ее оформление произвело на нас грандиозное впечатление. С такой хореографией, с таким оформлением мы никогда не встречались (спек-

такль оформлял Иосиф Сумбаташвили). Огромная книга, страницы которой раскрывались, двигающиеся тумбы, различные комбинации которых преображали сценическое пространство то в комнату Джульетты, то в городскую площадь... Все это выглядело так выразительно и так театрально!

Спектакль стал потрясением не только для нас, школьников, но и для взрослых артистов нашего театра. Они все, буквально все, поголовно были влюблены в Наталью Дмитриевну и Владимира Юдича, которые своей одержимостью на репетициях, своими показами, рассказами так увлекли всех участников постановки, что те были готовы работать день и ночь. Потом все это нашло отражение в спектакле, проектировалось в зрительный зал, когда актеры выходили на сцену. В городе полюбили этот балет, он пользовался большой популярностью и всегда шел при аншлаге.

И еще одну вещь отмечали артисты, которые сотрудничали с Касаткиной и Василёвым: помимо того, что они трудились с огромной отдачей, в организации самого процесса работы у них царил образцовый порядок. Они умеют ценить труд исполнителей и их время. И если актер вызывался ими на репетицию к определенному часу, то он мог быть уверен, что работать начнет в назначенное время.

Вторая наша встреча с творчеством Натальи Касаткиной и Владимира Василёва произошла в Петербурге (в ту пору Ленинграде), куда мы приехали на смотр училищ, проходивший в рамках фестиваля «Белые ночи». В первый же свободный вечер мы побежали в Кировский театр смотреть их балет «Сотворение мира». И опять потрясение! Но теперь оно приобрело оттенок мечты: если, Бог даст, когда-нибудь, где-нибудь, что-нибудь станцевать «у Касаткиной и Василёва». Своего коллектива у них тогда не было, и мы даже не могли предположить, что будем работать с ними постоянно и, более того, проработаем с ними так много лет.

А потом вдруг мы услышали разговоры о том, что Касаткина и Василёв возможно возглавят хореографический ансамбль «Классический балет», куда нас, кстати говоря, ранее приглашали работать, но мы предложение не приняли: решили подождать. Возникла надежда, а вдруг действительно Касаткина и Василёв возьмут этот коллектив? В конце концов, это произошло... И вот мы уже почти двадцать лет работаем с ними. Наша жизнь, на-

ше становление, как человеческое, так и творческое напрямую или косвенно связано с ними.

Вспоминаем наши первые поездки по России. Где мы только ни были, даже в городах, которые и на карте-то не обозначены. Потом труппа стала становиться «на ноги», гастролы проходили удачно. О нас начали говорить как о новом коллективе, со своим лицом. Нас — узнали. Поначалу мы показывали только концертную программу, потом родился первый спектакль «Гаянэ». С ним мы впервые выехали на гастролы за рубеж, в страны Ближнего Востока — Сирию, Иорданию... И начали узнавать мир. Здесь Касаткина и Василёв тоже сыграли решающую роль. Они учили нас воспринимать страну, в которую мы приехали, не через окошечко автобуса, дополняя эти впечатления бегом по магазинам, а стараясь постигать ее историю и культуру. Они стремились сделать так, чтобы мы ходили по музеям, смотрели достопримечательности, словом, увидели бы максимум того, что можно посмотреть за короткий срок между выступлениями.

Бывало, только приезжали в страну, и сразу — обязательная экскурсия. Суточные мы получали мизерные, но именно в те времена выработалась привычка покупать в поездках каталоги, книги, альбомы по искусству.

Постепенно круг стран, в которых нам посчастливилось побывать, стал расширяться. И что нас поразило: Касаткина и Василёв, объездившие с Большим театром, наверное, весь мир, с таким же энтузиазмом, как и мы, бежали осматривать каждый город, в который мы прибывали. Например, в Италии. Программа гастролей оказалась составленной так плотно, что мы постоянно переезжали из города в город. Свободного времени почти не оставалось, и нам приходилось все время спешить, чтобы успеть что-то посмотреть и не опоздать к отходу автобуса. И вот, представьте картину: впереди несутся Касаткина и Василёв, а мы все — за ними. Многие города из тех, что мы посещали, Наталья Дмитриевна и Владимир Юдич хорошо знали и старались как можно лучше показать их нам. Они знали много интересного, и умели поделиться своим знанием, увлекательно рассказать о какой-нибудь картине, скульптуре, эпохе в архитектуре. Если бы не они, то во Флоренции мы, может быть, и не попали бы в капеллу Медичи. Мы увидели, что они куда-то бегут, и помчались за ними, благодаря чему посмотре-

ли все эти потрясающие надгробия Микеланджело — «Утро», «День», «Вечер», «Ночь».

Точно также они одержимы и заразительны в работе. Очень жаль, что в последнее время из-за большой занятости или из-за того, что у нас в театре много педагогов, они стали редко появляться в зале, где раньше проводили все время. И все их обожали. Потому что сколько бы ни было репетиторов, никто заменить их не может, когда речь идет о балетах в их собственной хореографии. Стоит им появиться в зале, сказать слово-другое, и — труппа преображается. Когда они начинают репетировать сами — все приобретает другой смысл. У них есть свой стиль, своя манера, свой язык, своя хореография, и не всякий репетитор способен это воспринять и донести до исполнителя. Они как балетмейстеры и как репетиторы умеют добиться от артиста желаемого результата. Умеют в танцовщице открыть то, чего он и сам в себе не подозревал. Для них важно, чтобы каждое движение артиста было одухотворено, наполнено определенным содержанием. Это, пожалуй, самое главное в их хореографии.

Их хореография интересна тем, что каждому персонажу свойственен свой хореографический рисунок, своя пластическая лексика. Взять для примера героев «Ромео и Джульетты»: и у Няни, и у Тибальда, и у Меркуцио — неповторимая пластика, каждому присуще своеобразие танцевального языка. И задача артиста в том, чтобы этот рисунок точно выполнить, а не стараться «подмять» его под себя. Не нужно пытаться приспосабливать их хореографию к себе, необходимо, наоборот, стараться точнее ее исполнить, и тогда танец заблестит как бриллиант. Потому что в хореографии Касаткиной и Василёва живет все тело артиста, оно становится настоящим инструментом выражения всех чувств героя. Как они выстраивают пластическую партитуру роли Джульетты? В зависимости от внутреннего развития образа характер ее движений меняется — от детской угловатости олененка Бэмби до изломанного надрыва измученной страданиями страстной женщины.

Работать с Касаткиной и Василёвым и легко, и сложно, по одной и той же причине — они знают, чего хотят. Нужно просто довериться им и выполнить то, что ими задумано. Они блистательно объясняют исполнителю, что от него требуется. Наталья Дмитриевна замечательно показывает, делая это очень красиво: стоит ей показать движение — и сразу все становится понятно. А Владимир Юдич просто замечательно рассказывает — емко, образ-

но, увлекая артиста словом. Он способен «извлечь» из него яркие, глубокие чувства, заставляет его духовно расцвести. И пластика у человека становится совершенно иной, осмысленной. Они — блестящие профессионалы. И у них — прекрасный добрый юмор, что тоже помогает в работе.

Говоря, о Наталье Касаткиной и Владимире Василёве, ловишь себя на том, что постоянно употребляешь местоимение множественного числа — они. Это от того, что в своем восприятии их очень трудно разделить. Они — дуэт, тандем, единое целое и, в то же время, взаимодополняют друг друга.

И еще хочется добавить — поражает их умение работать с людьми, ладить с ними, располагать к себе. Благодаря их гибкости у них в коллективе всегда хорошая атмосфера. Поэтому мы и проработали с ними столько лет. Нам нравится и нравится работать с ними. Но особенно нравятся они сами — Наталья Дмитриевна Касаткина и Владимир Юдич Василёв.

СВЕТЛАНА ЛАРИНА

Если рыцарь — женщина...



Обладателем приза «Душа танца» 1996 года (номинация «Рыцарь балета») стала Анна Дмитриевна Ермакова — директор Нижегородского академического театра оперы и балета имени А. С. Пушкина. Этот пост она занимает с 1986 года. Звание «рыцарь», даже если его носит прекрасная дама, предполагает совершенные подвиги. И, нужно сказать, у Анны Ермаковой их немало. Это и пять премьер 1996 года в условиях минимального финансирования, и зарубежные гастроли (Испания, Италия, Франция, Германия, Китай, Македония) и проведение единственного в России пушкинского фестиваля «Болдинская осень», который ежегодно, в течение десяти лет, превращается в настоящий большой праздник оперного и балетного искусства.

В 1993 году Анна Дмитриевна, как настоящий азартный игрок, сде-

лала «ход конем», решавший вопрос стабилизации балетной труппы и формирования кордебалета: театр открыл при Нижегородском театральном училище хореографическое отделение. И в конце 1996 года состоялась премьера спектакля совместной работы театра и училища. Новый балет поставлен главным балетмейстером театра и художественным руководителем хореографического отделения Виталием Бутримовичем специально для воспитанников училища, которые с успехом исполнили в спектакле «Красная шапочка» все партии.

Какие же качества необходимы лидеру, чтобы руководить коллективом в почти тупиковой ситуации, в какой оказались театры страны?

Удивительная собранность, целеустремленность, увлеченность интересными идеями, безусловная готовность к общению, неутолимая жажда знаний. Кажется, сам процесс познания доставляет Анне Ермаковой удовольствие. В 1995 году она получает диплом Мюнхенской академии менеджмента и маркетин-



Анна ЕРМАКОВА. Фото Н. Штырова

нга и Плехановской академии, а в 1996 — сертификат Института психологической культуры Российской академии наук и Министерства здравоохранения России, по окончании курса «Психология управления».

Каков же девиз Анны Ермаковой как руководителя?

«В театре, как в русле большой реки, в стремлении к единой цели, все должны быть свободными. Но эта свобода не предполагает выход из берегов, когда каждый делает, что ему заблагорассудится. А главная наша цель, цель театра — высокое искусство, востребованное сегодняшним зрителем», — считает она.

III съезд Союза театральных деятелей России

Осенью 1996 года в Москве проходил очередной III (XVII) съезд Союза театральных деятелей (СТД) России. Он объединяет людей самых разных театральных профессий — артистов и гримеров, художников и режиссеров, балетмейстеров и музыкантов, музыковедов, театроведов, балетоведов, драматургов, представителей постановочной части театров, их руководителей. И, кто знает, может быть, именно эта многоликость и полиязычность сохранили театральный союз, бывшее ВТО, от расколов и разделений, постигших в последнее время некоторые отечественные творческие объединения. Во всяком случае СТД удалось сохранить единство и благодаря этому, выжить, о чем неоднократно говорилось на прошедшем съезде.

Главным событием стало переизбрание председателя. Михаила Ульянова, в течение десяти лет возглавлявшего Союз (на предыдущем II съезде он был переизбран на

второй срок), сменил Александр Калягин. Были также избраны новый состав Центральной ревизионной комиссии и новый секретариат. Добавим, что среди 250 делегатов съезда по данным мандатной комиссии было четыре балетмейстера (столько же было и дирижеров) и, даже не располагая точными данными о присутствии на съезде артистов балета, можно определенно сказать, что их было тоже немного. И потому то, что деятели хореографии не сказали с трибуны, редакция журнала «Балет» решила восполнить, обратившись в дни работы съезда к некоторым из них с анкетой из трех вопросов:

1. Как вы воспринимаете столь малочисленное присутствие на съезде представителей музыкального театра, в частности, балета?
2. Что бы вам хотелось пожелать съезду?
3. Как вы относитесь к современной балетной критике?

Ниже публикуются их ответы, подготовленные к печати А. Михалевой.

Наталья КАСАТКИНА:

На съезде я ощущаю себя в своей стихии: артисты — везде артисты. У нас у всех проблемы одни и те же. И если бы я, например, стала говорить с трибуны о своих заботах, то мое выступление на 90% совпало бы с тем, что уже говорилось, а на 10% касалось бы только нас и было бы не интересно остальным.

Среди делегатов и гостей съезда от нашего цеха присутствуют, в основном, балетмейстеры, то есть руководители. И это, наверное, не очень правильно. Стоило бы делегировать и пригласить на съезд больше артистов. В каждом коллективе есть выдающиеся танцовщики, которые могли бы принять участие в сегодняшнем обсуждении, даже просто подаяв мандат, ведь в этот момент чувствуешь себя вовлеченным в происходящее.

Как установлено врачами, артист балета за сорок секунд вариации затрачивает энергию равную восьмичасовой работе грузчика. А когда артиста плохо кормят на родине, ему, чтобы танцевать, приходится искать место, где бы прокормиться. Но работать для этого он уже вынужден в другой стране. И получается, что энергия и немалые деньги, которые затрачены на выведение этой по-своему элитарной породы людей — артистов балета, расходуются нами фактически на поддержку зарубежных театров, и без того не плохо живущих. А мы теряем балет. Это относится и к нашим столицам, и к регионам России.

Сейчас ведется реконструкция Большого театра, что совершенно необходимо. Потому что он — оплот нашего балета. Ведется строительство Международного центра балетного искусства. И это тоже замечательно. Но нельзя забывать и о театрах на местах, которые просто рушатся. Словом, проблем очень много, и хотелось бы, чтобы новый состав Секретариата Союза театральных деятелей России помогал их решать. Тем более, что прежде Правление во главе с М. Ульяновым всегда содействовало нам и словом, и делом, хотя, как я понимаю, Михаилу Александровичу балетный театр менее близок, чем драматический. Хотелось бы, чтобы новый Секретариат эти традиции продолжил.

Что касается нашего театра, то, конечно, поддержка и нам бы не помешала — у нас нет своей площадки. Для творчества в России всегда хватало поля деятельности, хуже с материальной основой. И, как мне кажется (хотя я абсолютный дилетант в этом вопросе), необходимо найти,

придумать, выработать некую экономическую модель, направленную на выживание театров в сегодняшних условиях. Потому что, с одной стороны, эти условия очень страшные, а с другой — время предоставляет и какие-то новые возможности, надо только знать, как их использовать.

Олег Басилашвили говорил на съезде о том, что, если бы утвердили закон о театре, то все встало бы на свои места. Но мне кажется, что не менее важна конкретная экономическая модель по выживанию театра. Нас всех, всю страну бросает из стороны в сторону. А здесь могла бы быть реальная основа для работы театров.

Если говорить о современной балетной критике, то здесь соотношение остается приблизительно на одном и том же уровне. Поясню. Есть целый ряд чрезвычайно серьезных критиков, к которым следует прислушаться, даже когда они не хвалят вас. И есть такая полубульварная пресса, ее даже критикой не назовешь. Сейчас пошла мода на оценочный рейтинг спектаклей. На Западе этот принцип существует давно. Но я считаю, что лучше прочитать о себе статью даже негативную, чем, как ученик, получать «баллы». Мне кажется, что такие рейтинги организуют трусливые и ленивые. Было нелепо и обидно, когда Джону Кранко, которого уже нет на свете, за его спектакли поставили одни четверки. И ему уже никогда не оправдаться и не выбиться в пятерочки, потому что он умер.

Есть еще и такая тенденция (она тоже во всем мире существует): критик резко ругает произведение, буквально отхлестывает его и, таким образом, заявляет о себе. И газету с такой критикой обычно читают с удовольствием, и тираж ее поднимается. Я в этом ничего ужасного не вижу. Это нормально, есть во всем мире. Вспомните нашу критику прошлых лет. Она тоже была тенденциозной — под началом Министерства культуры, ЦК КПСС, которые диктовали: об этом пишите, об этом не пишите, этих похвалите, а этих не надо хвалить. В нашем театре как-то был курьезный случай. Звонит нам критик и говорит: «Я написал хвалебную статью о вашем спектакле. Но мне сказали, что полагается включить в нее несколько строк о недостатках работы. Вы сами скажите, какие у вас недостатки». Мы честно признались: «Вот тут не получилось, здесь пока не дотянуто». В результате — весь перечень недостатков был опубликован полностью, а что касается похвал — они были сильно сокращены.

Возвращаясь к сегодняшней критике: да, она такая же, как во всем мире. Есть серьезная, есть поверхностная, а есть просто бессовестная. Но все это можно стерпеть. Серьезная критика нам очень помогает, а на остальное — мы или не обращаем внимание, или вышучиваем. Сами артисты и высмеивают, пишут пародии на такого рода статьи. Артисты не дураки, и они прекрасно знают, цену и своей работе, и спектаклю.

1. Когда собирается много людей театра, как на нынешнем съезде Союза театральных деятелей, часто приходится слышать: слишком мало уделяется внимания музыкальному театру, что, на мой взгляд, не совсем верно. О своих заботах и трудностях, действительно, в основном, говорят актеры драматического театра. Отчего это происходит? Возможно от того, что актеры музыкального театра (в частности, балета), пожалуй, больше заняты физическим трудом, нежели драматические артисты, и собственно театром. Поясню свою мысль — специфика нашего театра такова, что почти весь день, с утра и до вечера, мы должны проводить в репетиционном зале своего театра. И если говорить об актерском профессионализме, то, по-моему, он в большей степени присущ, именно, актерам музыкального театра.

А потом драматических театров просто больше по количеству, и у них, что совершенно естественно, больше проблем, больше раздоров.

Так что у меня нет никакого комплекса неполноценности в связи с тем, какое место занимает наша секция хореографии в том котле, в котором мы все варимся, и который именуется СТД.

2. Есть ли у меня пожелания к будущему руководству союза? Да, есть. Я уже могу отталкиваться от собственного опыта. Есть (как уже сегодня на заседании неоднократно говорилось) такие понятия, как человеческий и гражданский долг. И когда ты поставлен перед фактом — люди тебя избрали и хотят, чтобы ты занялся именно их судьбами, ты не можешь просто взять и забросить эту работу на второй, на третий, на четвертый план. Она должна стать главным делом твоей жизни.

Собственно говоря, вот почему я отказался от выдвижения своей кандидатуры на пост председателя. Я прекрасно понимал, что абсурдно предполагать, что можно одновременно руководить такими огромными коллективами, какими являются Большой театр и СТД.

И мне очень хочется пожелать председателю и его заместителям (секретариат это все-таки несколько иное) понимания того, что на протяжении ближайших пяти лет работа в Союзе театральных деятелей должна стать главным делом их жизни, а все остальное должно только сопутствовать этому делу.

3. Что касается моего отношения к балетной критике, то оно точно такое же, как и ко всем другим родам деятельности театра. Пресса — желтеет. Это — влияние времени, в котором нет места разбору произведения, а есть желание поскандалить, уязвить, побольше задеть человека, которого не любишь или которого порекомендовали осадить, поставить на место и так далее... И дело тут не в некомпетентности автора, потому, что речь идет о людях все знающих и понимающих, но которые думают одно, а говорят — другое, потом оправдываются в кулуарах: «Знаете, я не хотел, просто так получилось, мне сказали, сверху попросили и т.д.» Это самое высшее проявление непорядочности. Непорядочности, ворвавшейся сейчас в нашу жизнь из самых верхов и укоренившейся на страницах нашей прессы.

Что касается меня лично, то меня критика никогда не охлаждала в работе, наоборот, давала только дополнительный импульс. Конечно же, я тоже переживаю. Кто же не переживает, когда его бьют. Но у меня всегда появляется желание отстоять свои позиции, но не на страницах печати, а своей работой. Во мне подобные ситуации вызывают только еще больший прилив сил. Но люди разные. И многим (их большинство) такого рода критика наносит непоправимый вред, выбивая почву из-под ног. Когда художника «мордуют» — по одной щеке, по другой — это всегда отвратительно. И такая критика всегда лжива. Что тут поделаешь? Свобода! Сказали — слово полетело. Люди — читают. И верят. Хотя, по-моему, сейчас многие понимают, что не все то правда, что напечатано на страницах наших газет и журналов. Время — непростое, и оно очень точно отражает все происходящее в нашей жизни. Вот и пресса не избежала этого. Но, я надеюсь, все утрясется, все встанет на свои места. Сегодня плохо одно, раньше было плохо другое.

У меня ощущение, что все всё знают. Все могут учить.

Бывают статьи: читаешь их, не зная ситуации, спектакля, и даже поначалу посмеешься: «Как остро!» А потом вдумаясь, поймешь обстоятельства, мотивы двигавшие автором, и ужаснешься — ведь это же просто неприлично. Нельзя, нельзя издеваться над чувствами человека, над его душой, над его сердцем. Меня эта тема задает, это очень болезненный вопрос.

Дмитрий БРЯНЦЕВ:

Сегодня у нас — у всех членов театрального союза, и у драматических артистов, и у артистов балета, и у режиссеров, и у балетмейстеров — общие заботы. Конечно, у каждого из нас, имеются свои собственные проблемы, но они, как думается, решаемы в рабочем порядке.

То, что на съезде в ходе выступлений обнаружилось противоречия, возникли споры, наверное, нормально. Поскольку спокойная обстановка может означать только то, что у нас или все в порядке, или совсем все безразлично. А так как у нас все далеко не идеально, то волнения ораторов, возникшая дискуссия свидетельствуют о том, что, слава Богу, людям не наплевать на происходящее. Сейчас главная задача, чтобы все пришло к достойному, мудрому, нужному результату, что, к сожалению, бывает не всегда.

Конечно, каких-то вещей нам не хватает, не хватает денег прежде всего. Но кому их сейчас хватает?! У всех плохо — и у нас плохо. Кстати, когда к нам в театр на пост генерального директора пришел Владимир Георгиевич Урин, они перестали уходить непонятно куда. До этого происходило нечто необъяснимое, даже не знаю, как это назвать. Мы зарабатывали большие средства, а все куда-то улетучивалось, ничего не оставалось. Сейчас у нас сделан прекрасный внутренний ремонт театра, заменена аудиоаппаратура, мы добились замечательных результатов в усовершенствовании нашего осветительского оснащения. Владимир Георгиевич ничего из ряда вон выходящего не делает, он просто создает нормальные условия для творческого процесса тем людям, которые его направляют. А у нас в театре этим занимаются четыре человека — главный режиссер Александр Титель, главный художник Владимир Арефьев, главный дирижер Владимир Понькин, и я — главный балетмейстер. Обеспечивать нормальный творческий процесс сегодня, естественно, сложно. Нам также, как и всем театрам, не хватает денег и приходится удовлетворяться тем, что есть. Просто мы родились в этой стране, в это время, и это — данность. Если же тебе необходимо что-то большее, тогда напряги голову, постарайся заработать, получить, найти. И у тебя будет больше. А те времена когда, кто-то все сверху тебе ниспослет, прошли.

Разговор о балетной критике — это очень сложный, не пятиминутный разговор. Многие в ее сегодняшнем состоянии менястораживают. Я перестал читать статьи о балете. Потому что они стали очень дилетантскими, некомпетентными. Их сочиняют и пишут пришедшие в редакции газет и журналов молодые авторы и их, скажем так, вульгарный тон, амикишность, снохобидное похлопывание по плечу тех, о ком они пишут, высказанные, поплеывая, нравоучения, как я что-то должен делать, для меня неприемлемы. У меня сразу же возникает вопрос, если критик так хорошо знает, что и как нужно делать, почему бы ему самому не пойти в зал и не поставить спектакль вместо меня?! Сначала я раздражался, потом хотел чем-то ответить, а потом успокоился и пришел, как мне кажется, к достаточно мудрому определению. У такого рода критиков сейчас переходный возраст, как у шестнадцатилетних пацанов в подъезде, у каждого из которых финка в кармане. Вроде бы имея свободу действий, они похваляются друг перед другом, но не знают, как с этой свободой поступать, разве, что — оскорблять, задевать прохожих.

Так и ряд теперешних критиков считает, что свобода может выражаться в хамском тоне по отношению к окружающим людям. И каким людям?! У которых за плечами десять-двадцать спектаклей. Они даже отдаленно себе не представляют, что такое поставить хотя бы один спектакль, сколько на это уходит сил, энергии, времени, мыслей, чувств... Можно писать, о ком угодно и высказывать любое мнение, любую точку зрения, но обоснованно, в корректном тоне — «я думаю», «мне кажется», «мне хотелось бы»... Но когда вы захлебываетесь в собственном словоблудии, когда ваши слова просто брызжут, извините, сексуальными комплексами, мне ваше мнение просто неинтересно. Я запретил класть себе на стол любительские статьи, как ругательные, так и хвалебные. Есть только три-четыре критика, чье мнение мне интересно. Я знаю, им может не понравится то, что я делаю. Это естественно, я, как говорится, не девушка, чтобы всем нравиться. Но я знаю — мнение будет высказано в приличной форме.

Учиться я готов всю жизнь. Но если вы так уверены в себе: вперед — в зал. Я вам дам концертмейстера. Артистов. Дерзайте! Не можете?! Тогда, будьте любезны: — «я думаю», «мне кажется», «мне хотелось бы»... Только так. Исходя из этих позиций я согласен с вами подумать и порассуждать на любую тему.

Свобода не должна оборачиваться хамством, беспределом. Наглостью. Свобода должна контролироваться интеллигентностью, заложенной внутри человека.

Александр МУНТАГИРОВ:

Я впервые — участник подобного съезда. И, честно говоря, надеялся, что здесь будет несколько больше представителей балета. Но, тем не менее, все равно я очень доволен, что удалось встретиться и пообщаться кое с кем из коллег, что не только приятно, но и полезно. Так как сейчас, когда творческих командировок практически нет, мы видимся редко. А лично мне, как художественному руководителю балетной труппы Челябинского театра, общение просто необходимо. Что же касается проблем, то они у всех общие, и главная из них — нет денег на новые постановки. Если это — вопрос вопросов для столичных театров, то о периферийных и говорить нечего. Все, в основном, живут за счет того, что восстанавливают что-то из старых запасов. В общем-то перспективы у всех не очень радостные.

У нас очень трудно живут ветераны балета. Я понимаю, что сотрудники нашего отделения союза и рады бы помочь нам, да не чем. Даже льготные путевки у нас никто не берет, нет денег на дорогу, да и на сами путевки тоже.

На съезде неоднократно упоминалось, что делегаты в основной своей массе — люди среднего возраста и старше. А у молодежи сейчас очень большие сложности в жизни. Взять, к примеру, наш театр. Как я могу «заманить» к себе молодых артистов, только что окончивших училище (еще совсем детей) в наш экологически грязный город, для них чужой, где им предстоит жить одним, без родителей?! Заманиваю — работой. Работа-работой, но ведь должно же быть что-то другое, какие-то жизненные, наконец, житейские перспективы. А их нет: ни надежды получить жилье, ни наладить быт. Творческие-то проблемы, я надеюсь, мы разрешим. Хотя наш театр и не богатый, но мы, тем не менее, изыскиваем какие-то способы выжить. И ставим хорошие спектакли, шьем костюмы только в мастерских Большого театра, приглашаем отличных художников, приобретаем импортный линолеум. Но несмотря на все старания, нам все равно не всегда удается удержать актеров. Очень сильна актерская миграция по стране, и эмиграция артистов на Запад — тоже. Только мы вырастили артиста, только он встал на ноги, и все — уехал. Да и в России сегодня, когда штамп о прописке перестал быть обязательным для проживания в том или ином городе, легче стало устроиться на новом месте. Коллективов — полно.

Еще одна проблема — служба молодого танцовщика в армии. Как ее решить? У артиста балета профессиональный век очень короток, а ведь после армии ему долго — практически заново — приходится «входить в форму». А закона, регулирующего этот вопрос, не существует. Сейчас передо мной стоит эта сложная задача. Я пытаюсь решить эти вопросы здесь, в Министерстве. Но сколько уходит на это времени, сил, нервной энергии! Необходимо определенное законодательство, регулирующее отношение балета и армии. И здесь наш Союз не должен оставаться в стороне, а быть более активным.

Мне представляется, очень правильным, что сегодня должность главного балетмейстера везде заменяется на должность художественного руководителя. Совмещать административные обязанности с постоянной постановочной деятельностью — тяжело. А как художественный руководитель балета, я имею право пригласить того или иного хореографа на постановку, учитывая его возможности, его творческие пристрастия, его мастерство, согласуя все это с репертуарной политикой театра, с особенностями труппы. Я считаю — балетмейстеры должны работать по контрактам.

Союз театральных деятелей, как мне кажется, хочет работать полноценно, но не имеет такой возможности. Прежде мы всегда вызывали к себе на спектакли представителей Всероссийского театрального общества. Теперь такое мы себе позволить не можем. А любому коллективу необходим свежий взгляд, взгляд со стороны, нельзя вариться только в собственном соку — нужны встречи, беседы, дискуссии.

Вы здесь, в Москве, больше видите, больше знаете, а нам так нужен совет, доброжелательная критика, профессиональная помощь. Не столичным театрам следует оказывать больше внимания, пропагандировать их творчество, помогать им налаживать контакты друг с другом и со столицей. Этим призван заниматься театральный союз, тем более, что такие традиции прежде в СТД существовали. Я не говорю о том, чтобы присылали к нам большую группу критиков. Нет, но нам хочется чувствовать, что к нам относятся со вниманием, что за нас кто-то болеет. Я говорю сейчас именно о внимании к нашей творческой жизни. Раньше мы часто приезжали в Москву, если не на гастроли, то для участия в различных концертах. О нас постоянно писали. И сегодня мне очень жаль моих коллег — артистов, которые этим вниманием критики и прессы обделены.

Кстати, не секрет, что сейчас у многих зарубежных импресарио появился интерес к российским периферийным труппам. Так как мы, хоть об этом и неприлично говорить, стоим дешевле, да и качество наших спектаклей зачастую выше уровня постановок некоторых столичных коллективов, которые рождаются сейчас, извините за выражение, как мыльные пузыри и так же быстро лопаются. А такой театр, как наш, — стационар, со стабильным репертуаром, с добротой отрепетированными спектаклями, где и хореография, и оформление, и исполнение — все апробировано, продумано, проверено на «зрителе».

Поэтому я и обратился в журнал «Балет», с просьбой публиковать больше материалов о нашем театре. В журнале работают люди, небезразличные к периферии (ненавижу это слово!). А у нас есть чем похвастаться. Наш театр существует сорок лет, несколько месяцев назад мы получили звание «академический». Состоялось девяностое представление «Лебединого озера». Наши актеры успешно выступали на конкурсе «Арабеск», проходившем в Перми. Но, к сожалению, нерешенных проблем — масса. И повторяю в заключении — главная среди них — недостаток средств.

Публикация материалов по итогам съезда будет продолжена в следующем номере.

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ БАЛЕТНАЯ ОБУВЬ



Официальный поставщик Мариинского театра

R CLASS™
RUSSIAN

*Классические
традиции*

*Профессиональное
мастерство*

*Творческий
поиск*

*Индивидуальный
подход
к каждому
клиенту*

Москва, Тел./Факс: (095) 166-57-72



Прошедший сезон в Пермском театре оперы и балета отмечен двумя балетными премьерами, представляющими американскую хореографию, — это «Пер Гюнт» Э. Грига-Дж. Ланчбери в постановке Бена Стивенсона и «Концерто барокко» на музыку Концерта ре минор для двух скрипок и струнного оркестра И. С. Баха в хореографическом прочтении Джорджа Баланчина (постановка Адама Людерса.)

Спектакли совершенно разные: первый — большой действенный балет с обилием персонажей, сложной фабулой длится более двух часов, второй — одноактный, «бессюжетный», «чистый» балет, один из совершеннейших образцов балетного неоклассицизма. Выбор этих спектаклей руководством театра и их воплощение балетной труппой, оркестром, постановочной частью — бесспорные удаchi сезона.

Любопытно, что несколько десятилетий тому назад на пермской сцене уже появлялись, соседствуя и полемизируя друг с другом «Пер Гюнт» (1962 г.) Ксении Есауловой и «Токката» (1961 г.) на музыку Баха Марата Газиева, представляющие балеты разных типов — полюбившееся зрителям развернутое повествование К. Есауловой, восходящее к хореодраме, но в то же время полное интересных танцевальных и пластических решений, и утверждавшая в Пермском балете новую эстетику, возрождавшая принципы танцевального симфонизма композиция М. Газиева.

В этом ненамеренном повторе названий, имен композиторов, типов спектаклей можно предположить «хитрость истории», выявляющей определенные закономерности. Уходящий век в истории хореографического искусства был насыщен бурными событиями борьбы самых разных направлений, однако, в этой борьбе не оказалось победителей и побежденных. К исходу века стало ясно, что если кто и выиграл, так это сам балетный театр, безгранично расширивший свой репертуар, в котором теперь мирно уживаются философская драма Ибсена и проникновенное постижение философских глубин музыки Баха.

«Американский сезон» Пермского балета

ОЛЕГ
ЛЕВЕНКОВ

ИБСЕНОВСКИЙ СПЕКТАКЛЬ

«Пер Гюнт», поставленный впервые Беном Стивенсоном на сцене руководимого им Хьюстонского балета, выдержал испытание временем и бесспорно принадлежит к самым значительным работам балетмейстера. Строго говоря, Б. Стивенсон — воспитанник английской балетной школы, участник постановок Фредерика Аштона, Кеннета Макмиллана, Джона Кранко. Знание опыта этих хореографов по созданию драматических балетов в «Пер Гюнте» очевидно.

Сюжетные балеты не были редкостью на западных балетных сценах, однако известно, сколь влиятельным стимулом для создания многоактных драматических спектаклей названных хореографов явились гастроли советского балета на рубеже 50-60 годов и, в первую очередь, грандиозный успех «Ромео и Джульетты» Л. Лавровского. В творчестве этих балетмейстеров, как и их последователя Б. Стивенсона, сформировался новый тип балета с развернутым сюжетом, который нельзя назвать западным вариантом отечественной хореодрамы, справедливей его было бы определить как «новый действенный балет», в котором слиты воедино владение пластической образностью, мастерство балетной режиссуры, верность тансантичному началу балетного спектакля и, как это ни парадоксально, прагматически-спокойное отношение к архаичным приемам прошлого. Чтобы успеть изложить сложное повествование, Б. Стивенсон, как и его старшие коллеги, не пренебрегает стереотипами традиционной балетной пантомимы. Однако, архаизм в данном случае простителен, потому что условная жестикация не доминирует, не замещает развернутые хореографические сцены, а используется для скорого и экономного движения событий, которыми спектакль насыщен до предела, так как в нем сохранены почти все основные коллизии драматического первоисточника.

«Пер Гюнт» можно скорее назвать спектаклем ибсеновским, чем григовским. Известно, что композитор считал драматическую поэму Ибсена сюжетом неопозитическим, хореограф же сочинил балет лирико-романтический, исходя из поэтического начала богатой разными аспектами драматургической основы. Такой выбор балетмейстера, и он убедителен. Необходимость выбора и в значительной разнице



Сцена из спектакля «Конcerto барокко». Солистки — Н. МОИСЕЕВА и Н. ГУСЕВА.

Фото Е. Тюменцева

между многими идеями пьесы Ибсена и музыкой Грига, и в тех сложностях при обращении к партитуре, с которыми сталкивались многие постановщики: фрагментарность, яркость и самоценность отдельных номеров сюит, недостаточность материала для последовательного изложения сюжета, по существу, отсутствие музыкальной характеристики самого Пера.

Б. Стивенсон сделал предложение создать партитуру Джону Ланчбери, талантливому музыканту, композитору, дирижеру, прекрасно знающему специфику балетного театра. Постановщики избрали самый дерзкий и рискованный путь — создание новой партитуры на основе материала григовских сюит к «Пер Гюнту» и других фортепьянных и инструментальных произведений композитора.

Некоторая компилятивность в партитуре, конечно, присутствует, хотя Дж. Ланчбери не ограничился только отбором и оркестровкой. Он заново инструменто-

вал все фрагменты, приводя их к стилистическому единству, продиктованному замыслом хореографа, удлинил отдельные номера за счет вариационности, противопоставления и столкновения музыкальных тем, отказавшись от многих привычных для слушателей красот отдельных опусов Грига, исключив, например, «Утро» с его роскошной звуковой живописью. В итоге публика не слышит некоторых своих излюбленных мелодий, однако балетмейстер получает партитуру, пронизанную музыкальной живостью и ту внутреннюю пропорциональность номеров, которые позволяют ему убедительно выстраивать хореографическое действие.

Намеренный отказ от колористических достоинств музыки Грига не делает партитуру монотонной и монохромной. В исполнении оркестра под управлением Олега Крохмалю музыка звучит ярко, обещая стать одной из лучших работ в репертуаре оркестра.

«Пер Гюнт» Стивенсона — ибсеновский спектакль и по жанру, в котором близки и часто переходят друг в друга патетика и юмор, трагизм и фарсовость, как и в пьесе, предвосхищивший жанровый трагифарсовый симбиоз искусства XX века. В спектакле лирическое начало также погружено в стихию трагифарсовых двусмысленностей: сквозь разухабистое веселье на свадьбе Ингрид проступают моменты сатанинской одержимости; в кайрском бедламе алогизм поведения сумасшедших обнаруживает логику; в начальной сцене зрячая Озе ищет стоящего рядом с ней Пера, в финале слепая Сольвейг зрит его.

Пожалуй, нет таких эмоциональных состояний, на которые хореограф не ориентировал бы зрителя. Постановка точно разработана с учетом эмоциональных перепадов восприятия и, несмотря на свою длительность, динамична и цельна.

Интерес к спектаклю поддерживается и удачным изобразительным решением. В сценографии признанного мастера Аллы Коженковой много эффектных сцен, восхищает солнечно-песчано-золотистый Египет, в костюмах воспитанницы театра Людмилы Евстратовой наиболее удалась персонажи горного царства троллей.

Балетная труппа, встретившись с богатным материалом, исполняет все роли — от центральных до эпизодических — увлеченно и мастерски. Прежде всего это сам Пер Гюнт. На премьерных спектаклях можно было увидеть два состава, в одном Данила Лобас, в другом — Виталий Полещук.

Каждый из них в силу своей интеллектуальности проживает двухчасовой марфон, равный десятилетиям сценической жизни персонажа, по-своему, но у каждого исполнителя Пер Гюнт весел, обаятелен, влюбчив, силен и уверен в себе.

Случайно или сознательно, но Ибсен провел своего героя маршрутами древних викингов, только его Пер Гюнт — викинг ребячливый, дурашливый. К такой характеристике ближе трактовка образа у Д. Лобаса. Его могучая фигура контрастирует с простодушием и детским любопытством к миру: фантазии великовозрастного дитяти оказываются не в ладу с силой, данной ему природой для героических деяний.

В. Полещук более поэтичен и импульсивен, обладает большой способностью быть убедительным при резких сменах настроения и пластического рисунка роли в бесконечной круговерти событий, выпавших на долю его героя.

У обоих исполнителей кульминацией в развитии образа становится сцена отчаяния и прозрения, к которым Пера привела встреча с безумцами.

Своеобразие, да и сложность роли Пер Гюнта в том, что его безудержная фантазия не только гонит его по миру, но гонит его и от себя самого, от своей сущности, и каков он на самом деле — это лучше рассказывают женщины, встреченные и оставленные им.

Удачнейшие женские партии следуют одна за другой на протяжении всего спектакля. И первой здесь должна быть названа Сольвейг — Наталья Моисеева — та единственная, которая действительно увидела воздушные замки Пера. Родственность душ Пера и Сольвейг обнаружилась в их недоверии к штампам бытовых обрядов, в своеобразной «боязни ритуала».

Дуэты Пера и Сольвейг классичны и действенны. Бен Стивенсон — мастер

практически всех структурных форм современного балетного спектакля: дуэтов, трио, вариаций, па д'аксьонов, но среди них подлинным открытием спектакля являлась вариация Сольвейг.

Вариация — монолог Сольвейг возникает из смятения чувств при виде брошенной Пером Ингрид, в роли которой Наталья Гусева проявила незаурядное драматическое дарование. Сольвейг полна страдания к Ингрид, опасается за свою судьбу, молит Всевышнего отвести от нее «чашу сияю» и возвращается к светлому чувству, которым наполнила ее жизнь встреча с Пер Гюнтом — и все это балерина и хореограф передала в пределах одной классической вариации.

В двух других балеринских партиях, Женщины в зеленом и Анитры поочередно выступают Елена Кулагина и Юлия Машкина. Дочь Горного короля, Ю. Машкина царственна и властна. Своеобразна и ее вариация, построенная на «пластике природных состояний», пластике длящихся и вибрирующих линий.

Талантливому человеку хореография щедро раскрывает свои богатства, и балетмейстер ими умело пользуется. В спектакле достаточно много узнаваемых реминисценций, но это не заимствование и не пародия, а отправные точки для дальнейшего развития образов. Таково парадоксальное решение роли Анитры. В исполнении Е. Кулагиной Анитра ассоциируется то с первой красавицей гарема, то с канатной плясуньей, то с коверной акробаткой. Она то скользит нильской змейкой между четырьмя статичными атлантами-янычарами, то горделиво возносится над ними. Поддерживаемая «четырьмя кавалерами», она успевает не только очаровать — завлечь Пера, но и демонстрировать на протяжении пяти музыкальных номеров фантастическую выносливость и технику апломба, о которой Аврора и не смела и мечтать.

Спектакль изобилует актерскими удачами: Галина Фролова с легкой иронией танцует богатую Американку; Елена Гончарук и Наталья Нежданова показали себя незаурядными актрисами в роли Сумасшедшей. Запоминаются безутешная Озе — Людмила Тарасова, чванливый жених Ингрид — Дмитрий Дурнев, смешливая мать Ингрид — Вера Соколовская, строгий пуританин, отец Сольвейг — Константин Большухин. Молодежь балета с увлечением отплясывает халлинг в первом действии, а во втором оказывается убедительной в гротесковых ролях обитателей сумасшедшего дома, солисты и кордебалет выразительно проводят сцену в пещере Горного короля. Несомненно в этих удачах заслуги постановщика и его ассистента Дорио Переса, педагогов-репетиторов: Риммы Шлямовой, Валентины Байковой, Ольги Салимбаевой, Марса Миргарипова и художественного руководителя балета Кирилла Шморгонера.

В истории норвежского скитальца есть персонажи, придающие ей концептуальную завершенность. В драме Ибсена целый «недобрый десяток» персонажей, персонифицирующих опасности, подстерегающие человека на его жизненном пути. В балете их трое, и они умышленно поручены одному актеру. Сергей Загорюлько предстает сначала как Король гор, затем как египетский купец, а к концу спектакля, как Смерть (так не совсем точно в спектакле обозначен Пуговичник, представляющий Перу счет за бесцельность прожи-

тых десятилетий). Появление этих символических персонажей, сыгранных одним из самых пластичных актеров труппы, значительное достоинство спектакля. Однако картина видений-упреков оставленных Пером женщин, возникающих из траурного кортежа, выглядит несколько навивной и прямолинейной по сравнению с другими эпизодами балета.

При неприятии Пер Гюнтом ритуалов был все-таки один, к которому он стремился — ритуал коронавания, ритуал увенчания. Сам себя Пер увенчал мощными рогами оленя, в согласии с девизом: «Будь доволен собой!». Затем он был увенчан монстрами-троллями, затем возвеличен толпой безумцев и, наконец, спасен увенчанный верностью Сольвейг.

«КОНЧЕРТО БАРОККО»

Этот балет — дар Фонда Дж. Баланчина, и это действительно дар, давший отечественным артистам возможность освоить стилистику одного из баланчиновских шедевров.

У истоков балетной бахианы, начавшейся только в нашем столетии, — брат и сестра Нижинские. Прологом к встрече Баха с балетным театром являлись эвритмические опыты Э. Жак-Далькроза, стремившегося найти зримое пластическое выражение музыки композитора. Вацлав Нижинский, знавший попытки Далькроза, мечтал, а Бронислава Нижинская первой осуществила балет на музыку Баха. Вторым был М. Фокин с его «Стихиями» («Элементами»). Время не пощадило спектаклей Нижинской и Фокина, и воплощение музыки Баха на современной балетной сцене начинается теперь сразу с шедевра Баланчина.

Эвритмия, как выражение строгих музыкально-хореографических соответствий, никогда не была для Баланчина главной и конечной целью. Эвритмия для него была только условием и требованием времени повысить музыкальную грамотность балета и условием, без которого балет не мог освоить огромные пласты классической музыки и справиться со сложностями симфонизма XX века.

Танец по своей природе находится в «герофонных» отношениях с музыкой. Баланчин не мог не знать угрозы иллюстративности при тщательном следовании каждой ноте или визуальном воспроизведении тонкостей полифонического письма. Музыка, наряду с другими достоинствами, подвластна передаче всех форм движения, именно этим она, вероятно, и гипнотизировала Баланчина, и поэтому столь важен для него был ритм. Замечательным примером того, как хореограф преодолел эвритмические сложности, чтобы воплотить свое личное слышание и видение движения, является «Кончерто барокко».

Авторскую редакцию балета 1948 года в последнем сценическом варианте «Нью-Йорк сити балле» (белые костюмы на фоне черной «одежды» сцены) перенес Адам Людерс, в прошлом прославленный танцовщик труппы Баланчина. Исполнитель многих ролей, созданных балетмейстером специально для него, он теперь возвращает мэтру дань благодарности, приобщая артистов балета многих стран к ценностям баланчиновской хореографии.

(Продолжение на стр. 36)

«МАЙЯ»-2

ВАЛЕРИЯ УРАЛЬСКАЯ

Оговоримся сразу, что мы оставляем за скобками этой статьи вопросы организации конкурса и решения жюри, так как они — это уже прошлое, которое имеет своих авторов и исполнителей и которые за него в ответе. Не будем подробно останавливаться на таких принципиальных и внехудожественных проблемах, как двадцать восемь участников и суммы «освоенных» «во имя» их средств в нашу безденежную для культурных ценностей эпоху.

Определим лишь жанр происшедшего, как имевшее место танцевальное шоу, прошедшее в Санкт-Петербурге, Москве и планируемое еще иметь место в Париже и Нью-Йорке. В конце концов, нет ничего плохого в этом жанре, если вкус и художественные приемы устраивают организаторов и зрителей.

Мы остановимся на тех, кто вошел в число 22 увиденных нами на втором и третьем туре, исполнителях, поскольку, как уверяют нас все рекламные документы и выступления, и именно во имя открытия их талантов и было предпринято (прове-

дено) это мероприятие.

Одна из задач, которая ставилась условиями состязания перед его участниками — создать для 2-го тура хореографическую миниатюру на фрагмент музыки балета «Анна Каренина» Р.Щедрина — продолжила линию первого конкурса «Майя». Только тогда таким обязательным номером стала музыка «Кармен-сюиты» (музыка Ж.Бизе - Р.Щедрина), что, скажем прямо, будучи удачной идеей, принесла конкурсу своеобразное оригинальное звучание. Многие показанные композиции были художественно интересны хореографически, помогли раскрыться индивидуальностям исполнителей с новой стороны, незнакомой ранее зрителям, и просто запомнились как праздник встречи с талантами.

Почему же принесший успех первому конкурсу прием не получил, с нашей точки зрения, развитие на втором конкурсе?

Думается, что сложность, не преодоленная ни хореографами, ни исполнителями, таится в самом образе Анны. Если Кармен — се-

годня уже символ, и даже короткая миниатюра позволяет передать суть характера, то образ Анны Карениной требует более сложных в психологическом плане пластов проживания образа и развернутых событийных сцен. Потому, наверное, большинство хореографов останавливалось на сценах, иллюстрирующих события, скажем, такого эпизода, как «скачки». Образ же самой Анны в исполнении различных актрис оказался на редкость однозначным: они просто в меру своих возможностей и дарований изображали страдание. Причем, чем дальше хореографы отходили от непосредственно сюжетных фактов из толстовского романа, тем более они приближались к успешному решению темы. Наиболее удачной, с нашей точки зрения, стала сцена «Постскриптум», хореографа Ю.Петухова в исполнении В.Самодурова. Думается, что именно эта работа решила вопрос золотой медали артиста, так как выступая на третьем туре в вариации из балета «Дон Кихот», он допустил слишком много нечистых приемов, особенно в движениях-«связках».

Анализируя произведения современной хореографии второго тура, было бы несправедливо не назвать миниатюру финского хореографа И.Уотинена на тему «Петрушки» И.Стравинского в исполнении Йонаса Лундквиста. Искалеченной души существо, что было подчеркнуто красным крестом на

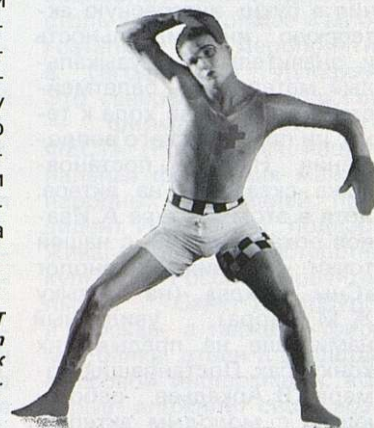
левой стороне груди, сохраняло оптимистический дух. И это производило жуткое впечатление, было так не привычно для близкого нам кукольного, радостного и Вечного Петрушки из русского фольклора, что воспринималось поначалу «как клиника». Но блестяще хореографически воплощенный Петрушка Й.Лундквиста убедил нас — а ведь и вправду Петрушки в наше время, смутной действительности конца XX века — это и впрямь люди не «от мира сего».

Мы вручили автору произведения, И.Уотинену, сумевшему как педагог передать молодому актеру весь пафос современного Петрушки не традиционный приз журнала «Балет».

Традиционный же приз журнала «Балет» педагогу, подготовившего молодого артиста к конкурсу, за верность стилю школы классического танца, нам, к сожалению, на самом конкурсе вручить не довелось. И не потому, что мы его не заметили, а потому, что он не был объявлен ведущим, и ошибку организаторы конкурса не исправили, хотя и обещали это сделать. Тем самым, они подвели и себя, и нас, скрыв правду, нарушив кодекс профессиональной честности, что так важно для молодого артиста. Нашим традиционным призом



В. САМОДУРОВ
в миниатюре
«Постфактум».



Й. ЛУНДКВИСТ
исполняет
отрывок
из балета «Петрушка».

награжден — объявляем тот факт публично — Марат Даукаев, известный артист Мариинского театра, а ныне — репетитор и педагог.

К конкурсу и уже не к первому М. Даукаев готовил артиста Санкт-Петербургского театра «Хореографические миниатюры» Андрея Иванова. Того самого Андрея Иванова, что на конкурсе в Хельсинки, буквально «отвоевал» своим танцем и артистизмом золотую медаль, а в Киеве на конкурсе имени Сергея Лифаря получил Гран при. Удивительный профессионал и труженик, Андрей Иванов успешно показался и на конкурсе «Майя». Предложенная молодым артистом трактовка образа Вестриса в миниатюре Л. Якобсона «Вестрис великолепный» оригинальна и убедительна.

Поставленный специально для юного М. Барышникова этот номер (особенно в памяти тех, кому довелось его видеть) навсегда сохранят печать обаяния и таланта артиста. Тем не менее, нельзя не оценить глубокую, смысловую многомерность и переменчивость натуры легендарного Вестриса, так изысканно переданную новым исполнителем. Начав с такой серьезной ноты, на втором туре Иванов несколько потерял от несостоявшегося хореографического решения номера «Бег» на музыку Р. Щедрина. Это вдвойне обидно, так как от хореографа М. Большаковой, поразившей нас несколько лет назад на конкурсе хореографов миниатюрой «Женский лирический» мы ждали многого — но «получив в руки» интересную актерскую индивидуальность и значительный музыкальный материал — балетмейстер не нашла ни хода к теме, ни пластического воплощения. Неудача постановщика сказалась на актере. Хотя в этом же туре А. Иванов показал яркий, с нашей точки зрения, монолог «Сны дождя» (на музыку Ж. М. Жарра), увиденный нами еще на предыдущих конкурсах. Постановщик номера В. Аркадьев, работающий с молодым актером в сотрудничестве не первый раз, ощущает его индивидуальность и умеет точно прорисовать хореографически не ординарную

А. ЯЦЕНКО
в вариации
из балета
«Дон Кихот».



мысль и пластическую идею миниатюры.

Наше решение (то есть тех членов редколлегии и работников редакции журнала «Балет», кто был в Санкт-Петербурге на конкурсе «Майя», а это — В. Гаевский, И. Бельский, Д. Куликов, А. Михалева и автор статьи — В. Уральская) было определено выступлением Андрея Иванова на третьем туре, где по замыслу организаторов, должен был торжественно классический танец. Артист блистательно, филигранно с удивительным чувством стиля и текста исполнил вариацию из балета «Лауренсия». Честь и хвала педагогу и ученику и благодарность от тех, кто ценит истинное в традициях и сохранении наследия. Поэтому и наш приз по достоинству его учителю — Марату Даукаеву за то, что они с Андреем Ивановым в минутной миниатюре заставили затаять дыхание от встречи с настоящим, с классикой.

А теперь о том, что мы увидели на третьем туре.

Удивительно, что на таком немногочисленном третьем туре, где выступало 13 но-

минантов, показалось бы такое большое количество фрагментов из «Дон Кихота», но эффектные, эпатажные вариации в исполнении конкурсантов не принесли радости. Золотой медалист состязания Вячеслав Самодуров также предстал перед нами, также именно в этой вариации, но и он не убедил нас ни чувством стиля, ни темпераментом, где он уступал испанскому танцов-

щику Игорю Йебрс.

Позволено, видимо, говорить о все уходящей роли классической школы танца и ее репертуара в общей оценке конкурсантов. Иначе трудно объяснить итоги прошедшего состязания, да и не только прошедшего, и решения его жюри. Да и в составе жюри конкурсов все меньше становится знатоков классического наследия, поборников чистоты текстов его сохранившихся версий, их канонов, стиля. Кто виной тому — время или недомыслие — трудно сказать. Да, у нас всегда были проблемы с современным репертуаром. Сегодня здесь ощущается первый прорыв. И честь и хвала в этом смысле и конкурсу «Майя». Но

зачем поддерживать одно за счет другого — ведь при таком положении скоро традиции «за уши будем вытягивать».

Разумное требовательное соединение, а оно на конкурсах возможно.

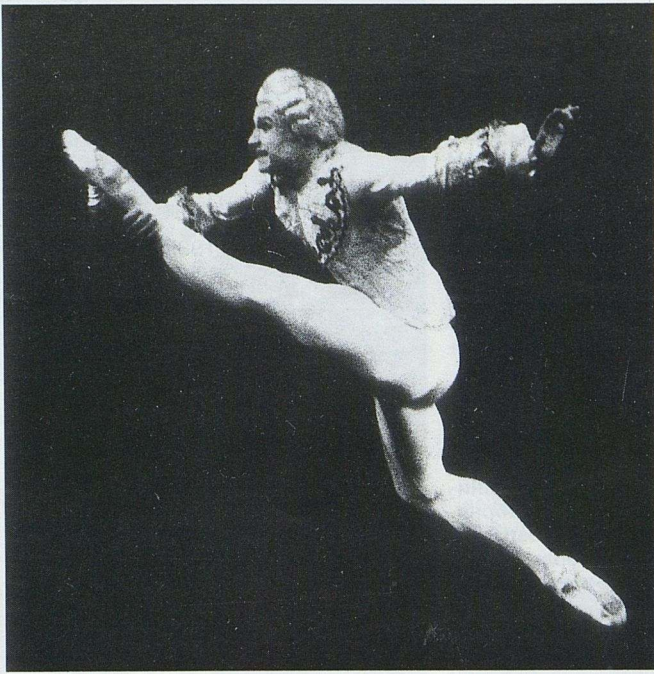
Скажем прямо — третий тур на конкурсе «Майя» не порадовал. За исключением уже упомянутого Андрея Иванова, конкурсанты и те, кто их готовил, позволили себе небрежность и необдуманность и в выборе репертуара.

Трудно сегодня, к сожалению, говорить о точности авторского текста, для многих классических вариаций и дуэтов, но одни версии вызывают больше, другие меньше сопротивления; все зависит от знания языка классического танца теми, кто готовил артиста (педагог-репетитор), тем, кто исполняет (танцовщик). Скажем, нет особых претензий к тексту дуэта из «Дон Кихота», показанного артистами Большого театра Анастасией Яценко и Ильей Рыжаквым (выступавшим как партнер).

Но сама исполнительница, получившая, кстати, серебряную медаль и фактически лидирующая на дан-

О. ПАВЛОВА
и **И. КУЗНЕЦОВ**
в композиции
«Последний
день Иуды».





А. ИВАНОВ
в миниатюре
«Вестрис великоленный».

Фото Д. Куликова

ном конкурсе как технически зрелая балерина, «страдает», мягко говоря, «непониманием» стиля.

Для московских артистов эта проблема все чаще становится камнем преткновения в освоении школы классического танца. И может быть, в общем контексте спектакля этого не замечает зритель и доволен количеством вихревых вращений, наличием лихих фуэте, уверенностью поз и прочими атрибутами эпатажа, подменяющими естественные проявления подлинного темперамента. Увы, даже во внешне эффектной *pas de deux* из «Дон Кихота» за всеми достоинствами техники танца нельзя не увидеть внутренней пустоты. Уже не впервые выступающая на подобных соревнованиях и безусловно зрелая профессионально А. Яценко не преодолела и ныне стилистические проблемы своей интерпретации. Может быть, ей об этом ничего не говорили. Ведь могла же артистка достаточно точно воплотить двуликий образ героини в миниатюре «Сладко ли утром?» (хореографа А. Петухова), представленном ею на втором туре в дуэте со своим коллегой по труппе Дмитрием Гудановым.

Классически изысканный артист, Дмитрий Гуданов, на данном конкурсе, где удельный вес классики не был значителен, несмотря на хорошую подготовку, «не про-

звучал» так, как того заслуживал. Возможно, из-за того, что выбор конкурсного репертуара и его «выстроенность» по турам оказались недостаточно расчетливыми, что обидно.

Не получил заслуженного признания и другой москвич — Илья Кузнецов (Имперский балет), активно «представленный» в конкурсной программе, но скорее используемый как партнер для показа артисток Имперского балета Ольги Павловой и Светланы Борносуд. Соиздалось впечатление, что репертуар как бы формировался не для него, а для более выигрышного показа этих танцовщиц.

Две конкурсантки Елена Горбач (Украина) и Ольга Павлова выступали на третьем классическом туре как вариационные исполнительницы. И были равны в скромной и достаточно строгой интерпретации классического танца, не проявив яркого индивидуального прочтения. Первая в итоге не получила никакого места, вторая стала обладательницей золотой медали, что еще раз подчеркнуло малый удельный вес классического танца на данном конкурсе. Елена Горбач — сильная танцовщица из Киева не достаточно обдуманно составила свой соре-

вновательный репертуар, что не позволило ей проявить себя в Санкт-Петербурге в полную меру.

Еще два молодых артиста России участвовали в этом, скажем, нашем внутреннем соревновании по классическому танцу — Данила Корсунцев (Московский театр классического балета) и Андриан Фадеев (Санкт-Петербургский театр балета).

Данила Корсунцев — красивый, перспективный танцовщик, представил на суд жюри очередную вариацию из «Дон Кихота». Обидно, так как выглядело это достаточно блекло технически и не ярко по накалу страсти. Ему безусловно ближе лирический стиль дуэтного танца и именно в таком качестве ему следовало бы заявить о себе. Хотя серебряная медаль более чем достойная оценка и делает наши претензии излишними.

Андриан Фадеев — молодой артист, недавний выпускник Вагановской школы вселяет надежды на будущее. Артиста готовил к конкурсу Андрис Лиэпа. Мы впервые встретились с ним как с педагогом и хотелось бы отметить обдуманый выбор репертуара, который способствовал выявлению необычной хрупкости в индивидуальности артиста и поддержать тонкий подход наставника к возвращению одаренного молодого артиста.

Только три представителя зарубежных театров выдержали испытания второго тура этого типично русского задания — на тему «Анны Карениной». Их мы и увидели в классическом репертуаре последнего этапа состязания. Испанский танцовщик Игорь Йебра — обаятельный, красивый и, конечно, же исполнявший вариацию из «Дон Кихота», где проявил меру вкуса, и если не поразил классической техникой, то был строг и имел явные преимущества перед другими в выявлении особенностей испанского характера.

В *pas de deux* из «Дон Кихота» австралийка Дайон Уэйр и выступивший на третьем туре в качестве партнера Юлиан Бретт сумели лишь передать текст, но не настроение дуэта. Д. Уэйр подтвердила многогранность балетной школы Авст-

ралии, где очень не плохо учат и предъявляют строгие требования к традициям классического танца, и, вместе с тем, дают значительные навыки в понимании современных стилей сценической хореографии. Думается, что не очень удачен для этой артистки стал выбор дуэта из «Дон Кихота» для конкурсного выступления.

Появление представитель Чехии Даниэля Забоя и Виктории Симончиковой на третьем туре было для нас неожиданностью само по себе. Их же выступление в *pas de deux* из «Эсмеральды» еще усугубило впечатление — пластически подвижные артисты, они скорее имели отношение к эстраднему, но не к балетному конкурсу, требующего соблюдения стилистики школы классического танца, лежащего в основе искусства балета.

И подумалось, что эта завершающая нота конкурса (а выступление чешской пары было последним в конкурсной программе), как бы подытожила его проблемы. И, если молодому (всего второй раз проводимому) конкурсу «Мая» жить, то еще и еще раз необходимо продумать его статус, систему требований в оценках, критериях, чтобы не было разочарований и натяжек, а все на нем происходящее было достойно славы и имени его устроительницы и жрицы.

Не стремясь отличиться от ныне существующей традиции, мы не могли не отметить в финале деятельность тех, кто сумел сфокусировать финансовые и организационные силы и провести столь дорогостоящее и многоэтапное мероприятие в сегодняшних условиях. Это генеральный продюсер — фирма «РОСИНТЕР-ФЕСТ» (Российская национальная федерация международных фестивалей, президент И. Гуревич), поддерживали ее Министерство культуры России, Правительство Санкт-Петербурга и Москвы, а также те фирмы, банки, отели и средства массовой информации, которые вложили свои возможные средства в эту культурную акцию.

Да будет их деятельность успешной и достойно отмеченной.

МОСКВА

В канун Нового 1997 года в Московском музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко произошло радостное событие: на сцену вернулась одна из лучших постановок В. Бурмейстера — «Снегурочка». Судя по тому, что задолго до первого представления все билеты на объявленные спектакли были проданы, москвичи соскучились по этой поэтичной сказке-балету.

Возобновили «Снегурочку» наши реперитории: В. Тедеев, М. Дроздова, Г. Крапивина, Л. Шипулина. Часто в классы к молодым артистам приходили их старшие коллеги: Н. Доренская, Е. Иванова, В. Васильев, А. Вдовин, В. Пилинский, В. Филлин, П. Сидорский, знающие, спектакль, что называется, «на зубок».

«Снегурочка» заметно помолодела. В балете занята большая группа дебютантов — их имена можно встретить и среди исполнителей главных партий, и среди участников массовых сцен и танцев.

Дирижируют спектаклем опытный Г. Жемчужин и молодой маэстро В. Басиладзе.

На первом представлении в заглавной роли выступила С. Кожанова, в роли Мизгира — Д. Ерлыкин, Купавы — И. Белавина.

Радует, что свой первоначальный вид обрели декорации, возобновленные по эскизам замечательного театрального художника Б. Волкова.

Для любителей театральной статистики хочу напомнить, что премьера «Снегурочки» состоялась 2 ноября 1963 года, а прошел спектакль 605 (!) раз.

Первой премьерой сезона стал одноактный балет московского композитора В. Бесединой «Суламифь». Автор писал музыку в самом тесном творческом контакте с театром. Либретто (по повести А. Куприна), хореография и постановка — главного балетмейстера театра Д. Брянцева. Музыкальный руководитель и дирижер — главный дирижер В. Понькин. Сценография главного художника театра В. Арефьева.

Заглавная роль поручена Н. Ледовской и Л. Мусаваровой, Царя Соломона — В. Кириллову и Г. Шалтыреву.

Завершит сезон еще одно возобновление. Вернется на сцену «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева в постановке Владимира Васильева.

Этот спектакль стал жертвой вопиющей бесхозяйственности нашей прежней дирекции. Оставленные под открытым небом железные станки покрылись ржавчиной. Танцевать на них стало опасно для жизни. Хочется надеяться, что после возрождения судьба «Ромео» будет более счастливой. Это возобновление примечательно еще по тому, что в репертуаре театра сегодня нет других балетов и опер Сергея Прокофьева, произведения которого всегда украшали нашу афишу.

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

Государственный академический театр классического балета под руководством Натальи Касаткиной и Владимира Василева завершил 1996 год успешными гастролями в США и Канаде. Балет «Щелкунчик» в постановке Н. Касаткиной и В. Василева уже четвертый раз в конце года приезжает в Америку. Газеты назвали его лучшим среди показанных в стране по сценической танцевальной выразительности.

Зрители и критика особенно высоко оценили хореографическое мастерство и драматический талант исполнительниц главной партии Мари Екатерины Березиной и Ольги Широких, а также исполнителя партии Щелкунчика — Ивана Корнеева. А в канадском городе Ванкувере билеты были распроданы в первые часы продажи. Успех театра был столь впечатляющим, что по настоятельной просьбе жителей города театр дал дополнительный спектакль.

В начале 1997 года в Пекине балетом «Дон Кихот» театр открыл свои гастроли в Китае.

Почти одновременно — в течение одного месяца — состоялись две премьеры балета П. И. Чайковского «Лебединое озеро» — в Большом театре России и в Театре балета Кремлевского Дворца.

Первая была показана 25 и 27 декабря 1996 года, вторая — 4 и 5 февраля 1997 года.

«Лебединое озеро» на сцене Большого театра России идет в новом либретто и в новой хореографии. Как пишет в буклете, выпущенном к спектаклю А. Агамиров, один из сценаристов, «со времен первой постановки «балет, как гигантский корабль, оброс ракушками и водорослями», «наносное необходимо было снять сочинить новую версию старого сюжета, отражающего дух и букву музыки...» Авторы либретто А. Агамиров и В. Васильев, балетмейстер-постановщик В. Васильев, дирижер А. Копылов, художник М. Азизян. В спектакле заняты Е. Андриенко и А. Антоничева (Царевна-Лебедь), Н. Цискаридзе и Д. Белоголовцев (Король), В. Непорожний и К. Иванов (Принц).

Спектакль, поставленный в Кремлевском Дворце, как сообщил на пресс-конференции художественный руководитель театра А. Петров, — это возрождение постановки А. Горского и А. Мессерера. Восстановление и сценическая редакция балета Е. Аксеновой и А. Петрова, характерных танцев III картины — Аллы Богуславской. Художник-постановщик С. Бенедиктов. В спектакле участвует Президентский оркестр Российской Федерации под управлением П. Овсянникова. В ролях — С. Романова, Ж. Богородицкая (Одетта-Одиллия), К. Матвеев, И. Кузьмин (принц Зигфрид), С. Асатрян, О. Корзенков (Злой гений Ротбарт). В. Кременский, А. Сабуров (Шут).

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

В конце сезона 1995—1996 годов состоялась премьера одноактного балета «Воскрешение» на музыку Рихарда Вагнера из оперы «Тристан и Изольда». Хореография, сценография, свет — Олег Виноградов. Солистка Александра Гронская.

Начало сезона 1996—1997 года также было отмечено премьерой одноактного балета «Гойя-дивертисмент» на музыку из произведений Михаила Глинки. Хореограф — Хосе Антонио; сценография, костюмы — Рошер Салас. Солисты: Фарух Рузиматов, Юлия Махалина, Ирина Желонкина, Ульяна Лопаткина, Дмитрий Корнеев, Ольга Ченчикова, Андрей Яковлев (второй).

Актерское содружество «Русская классика» в октябре показало премьеру балетно-драматического спектакля «Нижинский — трагедия русского фавна», на основу которого положен дневник Вацлава Нижинского. Хореография и постановка Владимира Карелина (по идее Ольги Обуховской и Владимира Карелина). Автор сценической композиции — Юрий Ломовцев, художник Евгений Драбин. Вацлав Нижинский — Владимир Аджамов, Ромола — Ольга Обуховская, Дягилев — Владимир Карелин. Текст дневника читает — Сергей Бехтерев.

Премьера Санкт-Петербургского театра балета «Красная Жизель» имеет подзаголовок «Трагедия русской балерины». Этот балет Бориса Эйфмана сочинен на музыку П. Чайковского, А. Шнитке, Ж. Бизе. Художник В. Окунев. Роли исполняют Елена Кузьмина, Вера Арбузова (Балерина), Александр Уткин, Александр Рачинский (Учитель), Альберт Галичанин, Богдан Хвойницкий (Чекист), Игорь Марков, Юрий Ананян (Партнер).

КРАСНОЯРСК

В 1996 году Театр оперы и балета дважды пригласил своих зрителей на премьеру. Им стали спектакли «Вечное движение» («Хореографические миниатюры» Л. Якобсона) в постановке А. Скларова (31 января 1996 года) и «Приключения Чиполлино» на музыку К. Хачатуряна (по одноименной сказке Джанни Родари), либретто и хореография А. Полубенцева, художник А. Васильев, дирижер А. Косинский (25 мая 1996 года).

С успехом прошел благотворительный концерт солистов балета Натальи Чеховской и Василия Полущина (9 февраля 1996 года).

Осенью 1996 года театр совершил гастрольное турне по Филиппинам, где показывал балеты «Лебединое озеро», «Дон Кихот». Наши артисты участвовали также в гала-концерте, посвященном юбилею филиппинской балерины Лисы Махуи.

В начале 1997 года состоялся 300-й спектакль «Лебединого озера». В планах театра — постановка балета «Дама-пик» Г. Банщикова (хореография и постановка А. Полубенцева).

А. САДОВСКАЯ,
заведующая литературной
частью театра.



Сцены из спектакля «Лебединое озеро».
(Большой театр России)
В роли Царевны-Лебедь Е. АНДРИЕНКО,
Короля — Н. ЦИСКАРИДЗЕ.

Фото Д. Куликова

от 1901 3681 1911000 111111
1111111111 1111111111 1111111111

ПЕРМЬ

К стодвадцатипятилетнему юбилею Пермского академического театра оперы и балета имени П. И. Чайковского балетная труппа подготовила большую концертную программу. В нее вошли «Серенада» на музыку П. Чайковского, которая явилась бенефисом кордебалета, фрагменты из классических балетов на музыку А. Адана, Л. Минкуса, Д. Обера, А. Глазунова, где свое мастерство продемонстрировали ведущие мастера сцены, хореографические миниатюры в постановке главного балетмейстера театра К. Шморгонера. Любители хореографического искусства с восторгом приняли «Танго» А. Пьяцоллы — премьеру специально поставленную к юбилейному вечеру, которую исполнили молодые танцовщики.



В дни юбилейных торжеств в спектаклях участвовали звезды мировой сцены, творческая биография которых началась в пермском театре: прима-балерина балетной труппы Боннской оперы Галина Рагозина-Панова, солистка Большого театра России Н. Павлова, партнером которой выступил Морихиро Ивата, солистка Санкт-Петербургского театра оперы и балета имени М. П. Мусоргского Регина Кузьмичева, солисты Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко Людмила Шипулина и Виктор Дик.

ЛЮДМИЛА ДЕМЕНЕВА

САМАРА

В нынешнем сезоне, уже 66-м в жизни Самарского академического театра оперы и балета, балетная труппа театра переживает свое второе рождение. После ухода из театра И. Чернышева, долгие годы бывшего главным балетмейстером театра, самарский балет оказался в своеобразном вакууме — не было премьер, поддерживался лишь старый репертуар, а к новым работам можно было отнести лишь танцы в операх и опереттах, поставленных в театре. Но в то же время под руководством Валентины Пономаренко, являющейся сейчас художественным руководителем балета, велась упорная и кропотливая работа, которая в минувшем году принесла свои плоды: состоялась премьера одноактного балета Минкуса «Пахита», никогда прежде не шедшего на самарской сцене. Постановку осуществила Екатерина Павлова (Санкт-Петербург). Главные партии на премьерных спектаклях исполнили Марина Дворянчикова и Дмитрий Голубев. Отличная же работа кордебалета в этом спектакле показала, что у самарского балета есть хорошие резервы.





Сцена из спектакля «Лебединое озеро»
(Театр балета Кремлевского Дворца).

Фото Д. Куликова

Весной 1997 года самарских любителей балетного искусства ждет новая премьера — балет Ц. Пуни «Эсмеральда». Ведутся интенсивные переговоры с Никитой Долгушиным, которого театр хотел бы видеть постановщиком этого спектакля. Театр также не забывает о предварительной договоренности с Михаилом Лавровским о постановке в Самаре его балета «Фантазия на тему Казановы» (на музыку Моцарта). Из-за огромной занятости балетмейстера работу над этим спектаклем решено перенести на будущий сезон.

В нынешнем сезоне совершенно по-новому раскрылся талант целой группы артистов самарского балета. Речь идет и о М. Дворянчиковой, и Д. Голубеве, и о совсем еще молодом Андрее Шалине. В тоже время В. Пономаренко, О. Гимадеева, С. Шикарева, В. Тимофеев, С. Воробьев, М. Козловский продолжают радовать публику своим мастерством. Нельзя не отметить Т. Сергееву и Г. Акаченка, которые наряду с В. Пономаренко ведут плодотворную работу педагогов-репетиторов. Под руководством В. Пономаренко и О. Бессоновой при театре работает хореографическая студия, выпускники которой пополняют его балетную труппу. И все же театр постоянно нуждается в новых творческих силах — укомплектованной балетной труппе.

И о традициях...

Весной 1997 года намечено провести очередной фестиваль балетного искусства, носящий имя нашей прославленной балерины Аллы Шелест. Каждый год лучшие артисты страны съезжаются в Самару, чтобы порадовать публику своим мастерством. Самарские зрители с нетерпе-

нием ждут этого фестиваля, который является ярким событием в театральной жизни города.

ВЛАДЛЕН МИХАЛЕВ

САРАТОВ

Репертуар Академического театра оперы и балета представлен, в основном, спектаклями классического наследия — «Щелкунчик» (в хореографии В. Вайнонена), «Спящая красавица», «Дон Кихот», «Жизель», «Лебединое озеро».

Великолепно поставленный в 1981 году балет Р. Щедрина «Конек-Горбунок» (хореография И. Бельского) не сходит с афиши театра до сих пор, и неизменно идет с аншлагом.

Большой популярностью пользуются также одноактные балеты: «Шопениана», «Видение розы», «Кармен-сюита», «Привал кавалерии» и другие.

В прошлом сезоне открытием не только для детей, но и для взрослых стала премьера балета К. Хачатуряна «Чиполлино». Веселый, озорной спектакль с красочными декорациями покорила зрителей своей новизной и непосредственностью. Яркое сочетание цветовой гаммы и сказочная условность дают простор для детского воображения. Этот спектакль — дебют хореографа А. Горбачева и художника Ю. Юрасова.

Трудности, которые не обошли стороной и саратовский балет, привели к тому, что в нынешнем театральном сезоне заявлена пока лишь одна новая постановка — балет Е. Гохман «Гойя» (хореография В. Бутримовича). А жаль! Возможности у балетной труппы есть. И немалые. В ее составе такие ведущие солисты, как Игорь Стецюр-Мова и Людмила Телиус, чье ма-

стерство знакомо и любимо зрителям не только России. Совсем недавно они вернулись из успешного турне по Аргентине. И уже получили новое приглашение от аргентинского импресарио. Перспективны молодые солисты Е. Сердешков и В. Ананьева. Радуют зрителей и исполнительницы ролей второго плана И. Метлина, Т. Орлова, Е. Каменщикова и другие.

В новом сезоне в театре произошли перемены. У балетной труппы — новый руководитель. Им стал бывший ведущий солист театра Валерий Нестеров. Назначение многообещающее. Тем более, что параллельно он осуществляет художественное руководство Саратовского хореографического училища, с которым, в последнее время, у театра несколько ослабла творческая связь. В перспективе уже намечается совместная работа над балетом Л. Делиба «Коппелия», где все детские партии будут исполняться воспитанниками училища, а главные — солистами балета. Идут переговоры о совместной работе и над балетом И. Морозова «Доктор Айболит».

МАРГАРИТА КАМИНСКАЯ

НОВОСИБИРСК

Осенью минувшего года Новосибирский театр оперы и балета показал премьеру балета П. Чайковского «Спящая красавица». Хореография М. Петипа в редакции К. Сергеева, возобновление С. Вихарева. Музыкальный руководитель и дирижер А. Людмилиин. Сценография и костюмы А. Гриневича. В ролях — Т. Кладничкина (Аврора), В. Григорьев (Дезире), Л. Зайцева (Фея Сирени), А. Беспалов (Фея Карбос).

Начало нового года ознаменовано для балетной труппы театра гастролями в Испании и Португалии.

Если вспомнить события 1996 года, то прежде всего стоит отметить премьеру одноактного балета «Арго» на музыку В. Гевиксмана и Д. Минами (Германия). Спектакль представляет собой соединение двух полярных традиций — классического балета и стиля японского танцевального авангарда будто и является результатом совместной работы новосибирской труппы и Международного института театра Франкфурта-на-Майне. Идея, проект, либретто, режиссура Бернда Динтера (Германия). Хореография Т. Капустиной (классическая часть), Кристин Шо из Германии и Тео Янсена из Швеции (буто). Музыкальный руководитель и дирижер А. Людмилиин. Сценография Эрхарда Бенца (Германия). Костюмы Маши Виллюкци (Великобритания). Проект осуществлялся в рамках десятилетия международной программы культурного развития под эгидой ЮНЕСКО.

Мини-фестиваль лучших балетных спектаклей, прошедший в конце ноября, был посвящен 50-летию со дня премьеры первого балетного спектакля на сцене новосибирского театра. Зрители увидели «Лебединое озеро», «Корсар», «Спящую красавицу». Завершился праздник большим концертом. В рамках фестиваля состоялось чествование художественного руководителя балетной труппы Владимира Владимировича в связи с его 50-летием.

ТАТЬЯНА ГИНЕВИЧ



Л. МИШАКОВА
(Снегурочка)
и С. ОРЕХОВ
(Мизгирь)
 в спектакле
«Снегурочка»
(Московский
музыкальный театр
имени К. С. Станиславского
и Вл. И. Немировича-
Данченко).

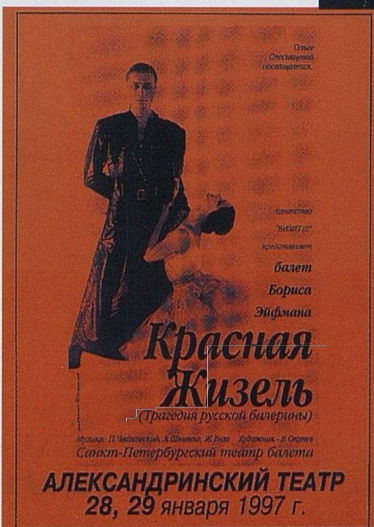
Фото В. Лапина

ВЕСТИ ИЗ ТЕАТРОВ



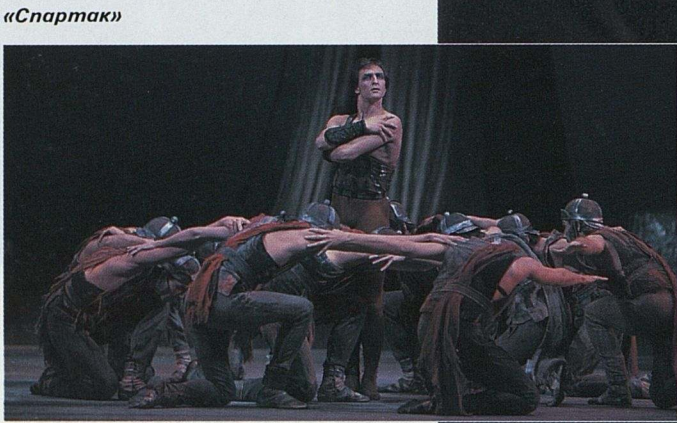
Афиши
и сцена
из спектакля
«Красная Жизель»
(Санкт-Петербургский
театр балета).

Фото Д. Куликова

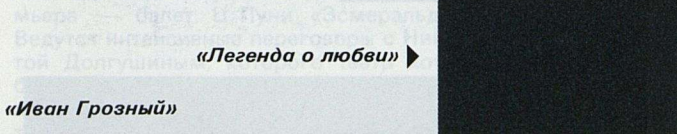




«Щелкунчик»



«Спартак»



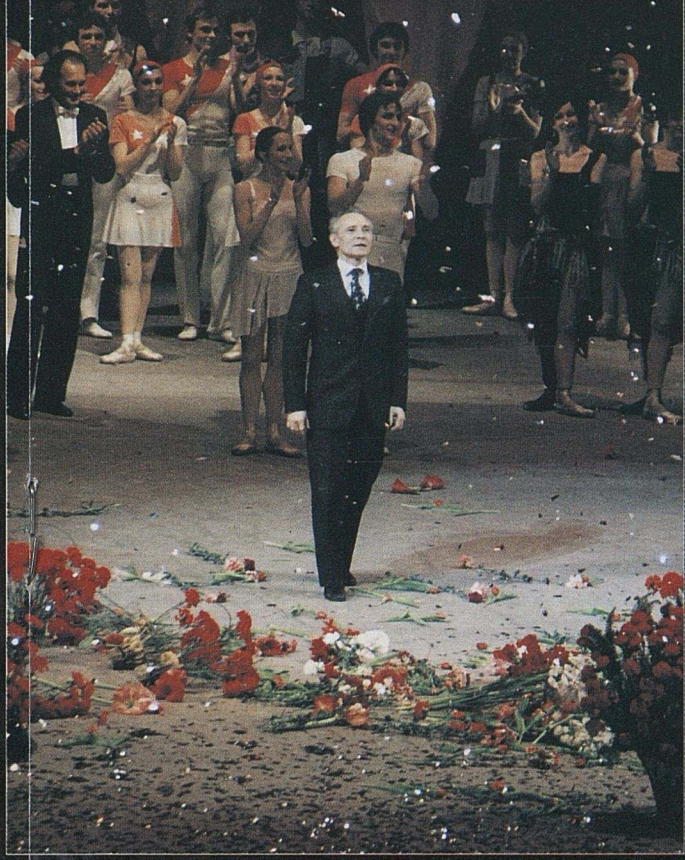
«Иван Грозный»



70 и 50 — этими двумя цифрами украшен нынешний юбилей выдающегося хореографа XX века: 70 лет — со дня рождения, 50 лет — творческой деятельности. Однако к ним по праву должна быть добавлена еще одна, официально не отмеченная, — 30 лет его служения отечественному искусству танца на посту главного балетмейстера и художественного руководителя балетной труппы Большого театра. Эти три десятилетия — годы ее блистательного цветения. В спектаклях Григоровича обрели мировую известность представители нескольких артистических поколений коллектива. Столичные артисты были участниками рождения всех самых значительных полотен мастера — московских версий «Каменного цветка», «Легенды о любви», а также «Щелкунчика», «Спартак», «Ивана Грозного», «Ангара», «Ромео и Джульетты», «Золотого века», его постановок шедевров наследия — балетов Чайковского, «Раймонды», «Баядерки», «Дон Кихота»...

Помимо самого Юрия Николаевича в Большом театре в этот же период ставили свои балеты почти сорок различных хореографов, причем некоторые не один раз, они создали свыше 60 спектаклей, в разные годы украшавших афишу прославленной труппы. Добавим, что в течение этих тридцати лет она 91 раз выезжала в зарубежные турне. И всегда ее гастроль сопровождалась триумфальным успехом.

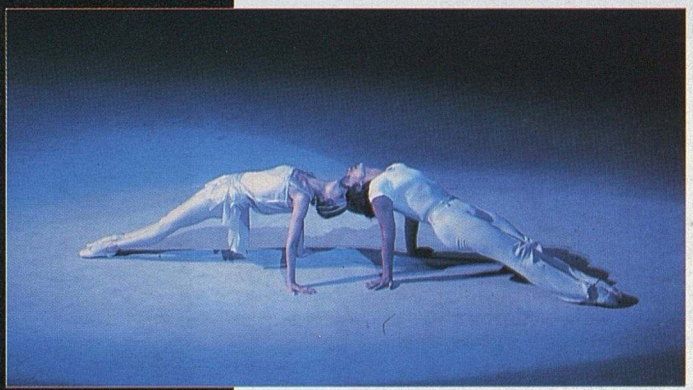
На публикуемых фотографиях Д. Куликов в а запечатлены сцены из спектаклей Ю. ГРИГОРОВИЧА.



Поздравляем народного артиста СССР, лауреата Ленинской и Государственных премий, профессора Юрия Николаевича Григоровича — с юбилеем!



«Ангара»



«Золотой век»



«Каменный цветок».



«Полуночное солнце».
Эскиз костюма танцовщицы
в движении.
(1915)

«Полуночное солнце».
Эскиз декорации
с группой танцовщиц
и танцовщиков (1915).



Портрет Н. ГОНЧАРОВОЙ.



«Русские сказки».
Эскиз задника декорации
«Призрачный лес,
где живет Баба-Яга» (1916).

«Полуночное солнце».
Эскиз театральной маски
в кубистическом
стиле (1916).



...Мясину помогал Ларионов. С ним Мясин обсуждал каждое положение, стремясь достичь лаконизма и простоты в движениях и группировках, которые соответствовали бы как древней живописи, так и манере русских художников-примитивистов. Общение с Ларионовым не сводилось, однако, к постановке танцев. «В беседе с ним мне много открылось», — писал Мясин. На этой странице публикуются эскизы и рисунки М. Ларионова.

ЕЛИЗАВЕТА
СУРИЦ

Русские балеты Леонида Мясина

(Окончание. Начало в № 86 за декабрь 1996 года — январь 1997 года)

Работа над «Литургией» прервалась, когда стало ясно, что получить записи церковных песнопений из Киева в связи с военными событиями не удастся. Предполагалось, что позднее к постановке вернуться. Во всяком случае так считал Мясин, который писал Большакову в январе 1916 года об этой работе как еще реальной. В действительности «Литургия» так и осталась незавершенной. И все же мысль о создании религиозного балета не покидала Мясина и дальше.

Когда в 1915 году выяснилось, что работу над «Литургией» приходится прекратить, Дягилев тут же поручил Мясину постановку другого балета. Он напомнил ему, проиграв на фортепиано музыку оперы Н. Римского-Корсакова «Снегурочка», в танцах которой артист участвовал, будучи в кордебалете Большого театра, и выдвинул идею спектакля, жанр которого был определен как «русские сцены и танцы». При этом Дягилев снова, как и в «Литургии», предложил Мясину в качестве консультанта Михаила Ларионова. Тот должен был помочь при постановке танцев и одновременно создать оформление спектакля — декорации и костюмы.

Ларионов предложил построить балет вокруг образа языческого бога Ярилы, которого крестьяне славят в обрядах и танцах, а также легенды о Снегурочке, тающей в лучах солнца, когда к ней приходит любовь. Мясин начал балет с игры «Гори, гори ясно...», возвращающей его к дням детства. После этой игры все участвующие образовывали круг, сидя на корточках, звучала ария Леля, исполняемая за кулисы певицей Зоей Розовской, и Снегурочка танцевала свое соло. Еще одним персонажем балета был Бобыль, деревенский гуляка и балагур, от которого отмахивались девушки, над которыми подтрунивали парни. Балет заканчивался скоморошьею пляской: недаром сам Мясин участвовал в танцах скоморохов оперы «Снегурочка» в Большом театре.

Мясин рассказывает о своей работе с Ларионовым. Как он обсуждал с ним каждую сцену при постановке, как Ларионов помог ему оснастить знакомые с детства народные танцы движениями, которые рождались из бытовых и обретали форму, близкую примитивистской живописи. И, конечно, лубочный характер декораций и костю-

мов Ларионова во многом predetermined стиль хореографии. Основным элементом декорации был хоровод из ярко-красных, летящих вверх тормашками над сценой солнц. И на самой сцене тоже кружили хороводы: парни в высоких шапках, в прямых и жестких, покрытых орнаментом, рубахах навыпуск, девушки в лаптях или сапожках, длинных и широких сарафанах, в кокошниках (или киках) самой причудливой формы и почти полуметровой высоты, фантастически ярких (преимущественно тоже красных с золотом). По словам корреспондента «Кристен Сайанс Монитор», видевшего спектакль в США в начале 1916 года, Мясин заставлял артистов «танцевать то стоя, то сидя, то лежа». Особо отмечены были движения на полу, выполненные «иногда с поднятой ногой, иногда перекачиваясь с боку на бок».⁶

Для деревенских парней хореограф сочинил эффектный скомороший танец, в котором они, выскакивая один за другим из-за кулис, высоко прыгали и ударяли при этом о землю палками с бычьими пузырями. Сам Мясин изображал Полночное солнце. На нем был блестящий красно-золотой костюм, который сиял на фоне чернильно-синего неба. К его рукам были прикреплены металлические тарелки, также изображавшие солнце (они были окаймлены красными остриями-лучами). Мясин бил в тарелки, одновременно крутя их и заставляя сверкать, то вниз, у колен, то над головой, то справа, то слева. Все это проделывалось в строгом ритме. Прыжки были основаны на классическом танце, богатом разнообразными выполняемыми в воздухе движениями, но им была придана эксцентрическая окраска. Танцовщик не останавливался ни на мгновение, чтобы создать впечатление беспрестанно вращающегося солнца.

На основании отдельных сохранившихся описаний можно предположить, что при сочинении хореографического текста Мясин использовал те же приемы, что художник при создании картины, воспроизводящей стиль лубка или иного примитива, принадлежащего народному искусству. Здесь налицо было нарочитое огрубление поз и движений, когда хореограф уходит от классического идеала и сближается с танцем этнографическим или просто бытовыми телодвижениями, то есть прибегает



Леонид МЯСИН.

к стилизации, сродни стилизации живописной. Здесь и стремление добиться «органичной простоты» (organic simplicity), о которой пишет Мясин и которую есть основание рассматривать как результат влияния Ларионова.⁷

Лидия Соколова, участница спектакля (в качестве одной из крестьянских девушек), критически отозвалась о костюмах Ларионова, который, по ее мнению, не соотносился с нуждами танца. «Хотя костюмы были красочны и на них было приятно смотреть, они оказались невероятно неудобными. Наше искреннее желание отдаться танцу и плясать с увлечением было раздавлено в зародыше. На талию приходилось привязывать ужасные толщинки, а поверх надевались тесные и тяжелые костюмы. Высокие, напоминающие митры русские головные уборы, едва только они сбивались на бок, уже невозможно было снова установить прямо. Это было обидно, потому что если бы наши движения не были так стеснены, мы танцевали бы с меньшим воодушевлением, чем в «Князе Игоре».⁸

Думается, однако, что Ларионов неслучайно одел танцовщиков в столь неудобные костюмы. Он прекрасно понимал, что в них нельзя танцевать по-балетному легко и свободно. Все время будет заметно усилие: привычная грация будет нарушена при напряжении плеч и шеи, сисящихся удерживать в неподвижности громоздкое сооружение на голове; утяжеленные фигуры будут выглядеть более монументальными, даже неуклюжими. Возможно, именно это ему и было нужно: он хотел заставить танцевать своих героев как персонажей, сошедшие с его картин. При этом выглядеть они должны были как на его картинах и двигаться той же тяжелой, грубоватой размашистою поступью, распорыв ног, деревянно раскинув руки.

Балет «Полночное солнце», впервые по-

казанный в Женеве 20 декабря 1915 года, затем в Париже 29 декабря, имел успех. Он исполнялся постоянно и во время гастролей в США, которые проходили в начале 1916 года. Мясина он убедил, по-первых, в том, что он способен ставить балеты, во-вторых, в том, что русский фольклор таит в себе огромные возможности для создания танцевальных спектаклей.

Помимо «Литургии», о которой хореограф не переставал думать, его занимал в начале 1916 года еще один проект: балет Стравинского «Свадебка». Изначально предполагалось, что его будет ставить Нижинский и еще в ноябре 1914 года Дягилев называет его в качестве постановщика в письме к Стравинскому. Он упоминает, правда, и Мясина, но с сомнением: «он еще слишком молод»⁹. Впоследствии этот балет был, по-видимому, обещан Мясину, который писал в цитированном письме: «Кроме этого, у меня есть уже другая работа — балет «Свадебка», который теперь кончает Стравинский. Это бесконечно интересно и близко, и я буду на небе, если мне удастся сделать это хорошо. Музыка совершенно замечательная...».

Тем не менее, спектакль не был осуществлен. Стравинский неоднократно проигрывал Дягилеву музыку первоначально написанную для большого оркестра, вносил изменения. К постановке приступили значительно позже, когда Мясин уже ушел из труппы Дягилева: премьера «Свадебки» с хореографией Б. Нижинской состоялась в июне 1923 года.

Мясин, между тем, уже в 1916 году начал ставить еще один «русский балет». Ставил он постепенно, по частям. Летом 1916 года труппа Дягилева гастролеровала по Испании. Здесь был поставлен небольшой балет на испанский сюжет «Менины» (по Веласкесу) и Дягилеву захотелось, чтобы он шел вместе с таким же коротким русским балетом. В качестве музыки он предложил «Кикимору» А. Лядова, на которую и была поставлена сценка с тем же названием, изображающая Кикимору и Кота. Премьера состоялась 25 августа в городе Сан-Себастьян. Позднее, весной 1917 года, к этой сцене были добавлены две другие: «Бова-Королевич» и «Баба-Яга» (на одноименную музыку), а также пролог и эпилог. Балет получил название «Русские сказки». И, наконец, отдельные дополнения вносились еще в конце 1918 года во время гастролей в Лондоне. Были поставлены интермедии, соединяющие части: отдельные танцы, сцена «Похороны дракона» и «Плач Царевны-Лебеди». На всех этапах Мясин работал с Ларионовым и Гончаровой.

Балет открывался короткой сценой перед внутренним занавесом, который напоминал гигантский яркий ковер, раскрашенный наподобие русских деревянных игрушек и утвари. На синем поле изгибались стебли огромных фантастических цветов, красных и голубых, торчали остроконечные листья, громоздились в беспорядке разноцветные геометрические фигуры, тут и там мелькали светлые силуэты птичек с распорхнутыми лапками. Появлялся мужик-кукольник в крестьянской одежде, который, пританцовывая, показывал зрителям куклы Кикиморы и Кота, тем самым наводя на мысль, что все дальнейшее надо воспринимать как разыгранный в балагане спектакль.

Комната Кикиморы представляла в обрамлении двух гигантских, под самый потолок, изображений лошадиных голов на круто изогнутых шеях (опять же типичный элемент русского орнамента). У правой стены возвышалась яркозеленая изразцовая печь,

украшенная птичками и цветами. Огромными цветами была разрисована также стоящая в центре люлька Кикиморы, а над всем на фоне пронзительно желтой стены нависали три больших круглых бревна.

Согласно сказке, которую иллюстрировал Лядов, Кикимора (кстати, персонаж мужского рода) спал в люльке, во сне угрожающе ворча, а проснувшись, проклинал все вокруг. В балете же Кикимору изображала танцовщица Лидия Соколова и наряд ее был женский — синяя юбка и розовая кофта в пятнах, красные чулки, волосы, собранные наверх в неряшливый пучок с криво воткнутым в него гребнем. Дополнительно к костюму Ларионов придумал для нее и устрашающий грим (сохранился эскиз грима и фотография более поздней исполнительницы — Брониславы Нижинской):



Леонид МЯСИН
в роли Егорушки в спектакле
Малого театра «Бедность — не порок».

лицо пересекали вертикально синие и черные полосы, рот был увеличен и танцовщица скалила зубы, в моменты крайнего озлобления кусала пальцы. В сценке участвовали два персонажа — Кикимора и полосатый рыжий Кот (Станислав Идзиковский), у которого на шее был повязан яркий платок. Идзиковский великолепно подражал повадкам кота, изгибал спину, потягивался, тер лапой за ухом. Кот служил Кикиморе и охранял ее. Он укачивал Кикимору в люльке, она же часто просыпалась, злилась, размахивала скрюченными руками с длинными, как когти, ногтями, потом опять погружалась в сон. Но вот Кот, заснув и сам, не успевал успокоить Кикимору, и та вылезала из люльки. Гневаясь на Кота, она била его соломенной плеткой, гналась за ним. Кот, в недоумении, защищался, сначала слегка, затем более энергично. Все вместе составляло стремительно танцующий дуэт, где Кот взвизывал в разнообразных прыжках (Идзиковский обладал редкой элевацией), а Кикимора в ярости то всаки-

вала на табуретку, то гналась за Котом, угрожая ему хищными когтями; затем ударяла Кота трижды топором по голове, и, после того, как он, кувиркнувшись, затихал, выпрыгивала в окно и улетала. Вбежавший Кукольник, приходил в ужас от свершившегося и ударял плеткой Кота, который «оживал» и, удивляясь подобному поведению своего сотоварища-актера, на четвереньках убежал за кулисы.

Следующая за этой сценой интермедия на фоне занавеса начиналась выходом девушек в русских костюмах и с платочками в руках, за которыми следовали крестьянские пары и группа, несущая в люльке Кикимору, по-прежнему, скрипящую зубами и размахивающую руками. После того, как последним за кулисы исчезал в присядке Кукольник, открывалась следующая сцена: озеро, освещенное зеленоватыми лучами луны, водяные растения, с веерообразными головками, заросли кувшинок, составляющих сплошной ковер поверх воды. Танец Царевны-Лебеди в белом, чуть отливающим перламутром платье, отороченном пухом, и в высоком густо расшитом жемчужом кокошнике — медленный, печальный, говорящий о том, что она — пленница и рвется на свободу, состоял из скользящей поступи и движений рук, волнообразных как поверхность озера, перебиваемых жестами отчаянья. Убедившись, что желанный избавитель не идет, она с рыданиями падала на землю. После затемнения возникла новая декорация — двор в замке Змия, держащего в плену Царевну и ее восьмерых сестер. Огромный Змий о трех головах, с шевелящимися огненными языками, свернул кольца своего чешуйчатого тела рядом с лестницей.

Одним из основных моментов действия в этой картине было одевание Царевны сестрами. Ларионов придумал удивительный костюм. Он состоял из горностайевой накидки, которая укреплялась на шее, и начинающейся непосредственно от нее голубой расшитой серебряными узорами юбки невероятной ширины и длины. (Сохранилась фотография Любови Чернышевой в этом костюме). Юбка была так велика, что под ней скрывались все сестры и, когда Царевна медленно проплывала к лестнице, ее сравнивали с «гордым кораблем, движущимся на раздутых парусах»¹⁰. Затем сестры парами выходили из-под юбки и исполняли русский танец, отличающийся, как вспоминает Лидия Соколова, необычайно сложной игрой кистей рук.¹¹ Следующий эпизод был связан с появлением Бовы-Королевича. Поднявшись по лестнице, сестры сверху знаками давали знать Царевне о его приближении. Бова-Королевич вылезал на коне, вырезанном из тонкой доски и выкрашенной в белый цвет.

Леонид Мясин, изображающий Бову-Королевича, был одет в зеленый с золотом костюм, имитирующий кольчугу и шлем. Он держал в руках украшенный золотом щит и лицо его было расписано легкими штрихами, что опять же должно было напоминать народные игрушки или лубки. Мясин пишет, что придумывая движения в сцене битвы Бовы-Королевича со Змием, он имел в виду изображения воинов на старинных иконах.

Интермедия между второй и третьей сказками изображала похороны Змия. Трое крестьян несли три его головы, а зади шел рыдающий Кот, который большим платком вытирал слезы. Похороны завершались веселым танцем под музыку пьесы Лядова: «Я с комариком плясала...»

Для последней картины Ларионов напи-

сал «Призрачный лес», где жила Баба-Яга. Это был страшный лес. Он был такой густой, что деревья полностью скрывали небо. Их коричневые стволы были покрыты чешуей, напоминающей змеиную, листья деревьев изгибались и заострялись к концу, заканчиваясь свисающим красным цветком, точно змеиная голова с жалом. Посреди поляны стояла избушка на курьих ножках (ее изображали два танцовщика), в которой жила Баба-Яга Костяная нога. Исполнявший эту роль танцовщик Николай Кремнев действительно плясал, имея прикрепленную к одной ноге высокую подставку, из-за которой он, естественно, хромал, как и положено Бабе-Яге, но кроме того проделывал на ней всевозможные сложные пируэты. В лес к Бабе-Яге забрела девочка, которую Баба-Яга и сопутствующие ей три страшных волосатых и бородатых дьявола хотели поймать и съесть. Но, защищаясь, девочка осеняла себя крестным знаменем, отчего дьяволы падали на землю и укатывались за кулисы, а Баба-Яга убегала. Девочка пускалась в пляс, который служил сигналом для начала общего праздника.

В финальной пляске участвовали все действующие лица. Кот изощрялся в прыжках, дьяволы несли шлейф Царевны, появляющейся с Бовой-Королевичем. Мясин писал, что ставя этот танец, он отдал волю воображению и поставил такое количество разнообразных комбинаций, сменяющих одна другую у кордебалета и солистов, что зритель не в состоянии был их рассмотреть.

Таков взрыв чистой танцевальности в финале спектакля может до некоторой степени объясняться тем, что на протяжении всех предыдущих сцен Мясин был преимущественно исполнителем замысла художника и ему приходилось не столько сочинять свое, сколько «отанцовывать» то избушку Бабы-Яги, то фантастическое одеяние Царевны, то скачку на деревянном коне. Да, собственно, и в других спектаклях, которые Мясин ставил в этот период (а иногда и в более поздние годы) нередко хореографу приходилось выступать в роли слуги художника.

Тем не менее для Мясина такое сотрудничество с художниками, даже при их ведущей роли, не было, по-видимому, в тягость. Художники, в свою очередь, ощущали его как единомышленника. Конечно, Мясин прошел у Ларионова как бы курс обучения ремеслу и долго находился под его влиянием. Но можно напомнить и о другом случае. В 1921 году готовился балет С. Прокофьева «Шут». Предполагалось, что его будут ставить Мясин с Ларионовым, но случилось так, что Дягилев неожиданно уволил Мясина. Фактически спектакль ставил один Ларионов, потому что польский танцовщик Тадеуш Славинский, которому Дягилев предложил постановку, оказался к этому неспособен. И вот в рецензиях на спектакль при описании танцев возникают ссылки на хореографический почерк Мясина. Вероятно, давая указания Славинскому, Ларионов основывался на опыте своей предшествующей работы. В «Шуте» тоже преобладали угловатые резкие движения, прерывистые мелкие «дергающиеся» па, стремительный темп, быстрая смена ритмов, о которых неизменно писали критики всех мясинских балетов.

«Русские» балеты Мясина были созданы главным образом в первые годы работы у Дягилева (1915—1919) и ставились они вместе с Ларионовым и Гончаровой. К более поздним постановкам относятся новая хореографическая редакция «Весны свя-



*Леонид МЯСИН
исполняет фарруку.*

щенной» в 1920 году, но в спектакле были использованы сохранившиеся от постановки Нижинского декорации и костюмы, а также балет, созданный много позже — в 1938 году — «Богатыри» (на музыку А. Бородина) в труппе Русский балет Монте-Карло. Здесь опять художником была Наталия Гончарова.

Леонид Мясин прожил долгую жизнь (умер в 1979 году в возрасте 83 лет) и поставил свыше 80 балетов. Его интересы были разнообразны и простирались от комических эстрадных номеров до бетховенских симфоний, и все же несколько тем сопутствовало ему всегда: тема религиозная, фольклор, жанровая комедия. Столь же постоянной была и потребность работать в союзе с художником-живописцем. Эти интересы, как и эта потребность, определились еще в пору московского детства Леонида Мясина, влияние которого он ощущал всю жизнь.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. L. Massine. My Life in ballet, L. 1968, p. 19.
2. Там же.
3. Из письма Л. Мясина А. П. Большакову. ГЦТМ, л.ф.34. № 181570.
4. Ygor Stravinsky (with Robert Craft) Memories and Commentaries, L., 1962, p. 51.
5. Специалисты, в частности, Г. Г. Поспелов, склонны датировать эскизы костюмов «Литургии», опубликованные в альбоме, более поздним временем — 1920-ми годами.
6. N. Macdonalds. Diaghilev observed by eritics in England and the United States of America, N.Y., 1975, p. 139.
7. О влиянии футуристов см.: L. Garafola. Diaghilev's Ballet Russes, N.Y. Oxf., 1989, p. 82.
8. L. Sokolova. Dancing for Diaghilev, L., 1960, p. 71.
9. См. письмо С. Дягилева к И. Стравинскому от 25 ноября 1914 года, опубликованное в «Memories and Commentaries» в переводе на английский язык. Цитируется по книге R. Buckle. Diaghilev, L., 1979, p. 287.
10. C. W. Beaumont. Complete book of ballets, L., 1941, p. 704.
11. L. Sokolova. Dancing for Diaghilev, p. 101.

ВНИМАНИЮ ЧИТАТЕЛЕЙ!

Продолжается подписка
на журнал «БАЛЕТ»
на первое полугодие
1997 года.

Она производится
в редакции,
почтовых отделениях
России
и агентстве

«Книга—сервис».

Контактные телефоны:

(095) 299-64-78

(редакция журнала),

(095) 129-29-09

(агентство

«Книга—сервис»)

ВИКТОР
ИГНАТОВ
(Фото автора)

ТРИУМФЫ ДАРОВАНИЙ

В течение двух недель в столице Франции проходил 7-й международный конкурс, на который приехали 200 танцовщиков из 39 стран. Такой широкой представительности конкурс достиг за свою 12-летнюю историю впервые, и произошло это не случайно. Демократизм, доступность и престижность парижского форума молодых артистов балета составляют его главные приоритеты. Нужно отметить, что и президент конкурса г-жа Бернадетт Ширак его возглавляет и поддерживает весьма эффективно, являясь супругой г-на Жака Ширака, ранее мэра Парижа, а теперь президента Французской республики.

По традиции парижский форум проходил в два раунда — для исполнителей современного и классического танцев. Во втором раунде были две возрастные группы — младшая и старшая (15—19 и 20—26 лет). Каждый участник, прошедший предварительный отбор, должен был исполнить в двух турах три вариации. В отличие от предыдущих конкурсов, которые проводили в роскошном зале «Опера-Комик» (старейший музыкальный театр Парижа), в этом году выступления конкурсантов состоялись в «Аудиториуме дез Аль», современном амфитеатре с более широкой сценой, хотя и менее впечатляющей для зрительного восприятия классического танца. При нынешнем более скромном бюджете конкурса было трудно снять дорогой зал «Опера-Комик». Однако финалы современного и классического танца, как и заключительный гала-концерт призеров, все-таки прошли в престижном Театре Елисейских Полей, где в 1913 году

состоялась «скандальная» премьера гениального балета В. Нижинского «Весна священная».

В работе жюри современного танца участвовало девять хореографов, представлявших Францию, Великобританию, Италию, Германию, Голландию и Южную Африку. Его возглавил Жан-Клод Расейер — танцовщик-хореограф, инспектор министерства культуры Франции. Жюри классического танца составляли звезды балета — Майя Плисецкая (Россия), Сильвия Томова (Болгария), Фернандо Бухонес (США), Эрик Ву-Ан (Франция), Джорджи Закали (Венгрия), а также Дерек Дин (артистический директор Английского национального балета), Милорад Мискович (председатель Международного совета танца ЮНЕСКО), Као Жинронг (директор школы танца в Пекине). Это именитое жюри возглавил Сирил Анатасов — известный премьер Балета Парижской Оперы.

Главной особенностью нынешнего конкурса оказалась убедительная доминанта современного танца, который по сравнению с классическим балетом был представлен шире, разнообразнее, интереснее и ярче. Поэтому не случайно, что из двух Гран при по 40 тысяч франков, соответственно для каждого раунда, высшая награда за исполнение классического репертуара осталась неврученной. В регламенте конкурса предусмотрены 10 позолоченных и 10 серебряных медалей с соответствующими премиями по 30 и 15 (для младшей группы — по 20 и 10) тысяч франков. Кроме этого, существуют две специальные премии жюри «Флоранс Гульд Фондейшн», две премии «АРОП» и премия «Масако Ойя», соответственно, по 15, 10 и 10 тысяч франков. На нынешнем конкурсе присуждалась также новая премия «Фонда Рудольфа Нуреева» в 40 тысяч франков.

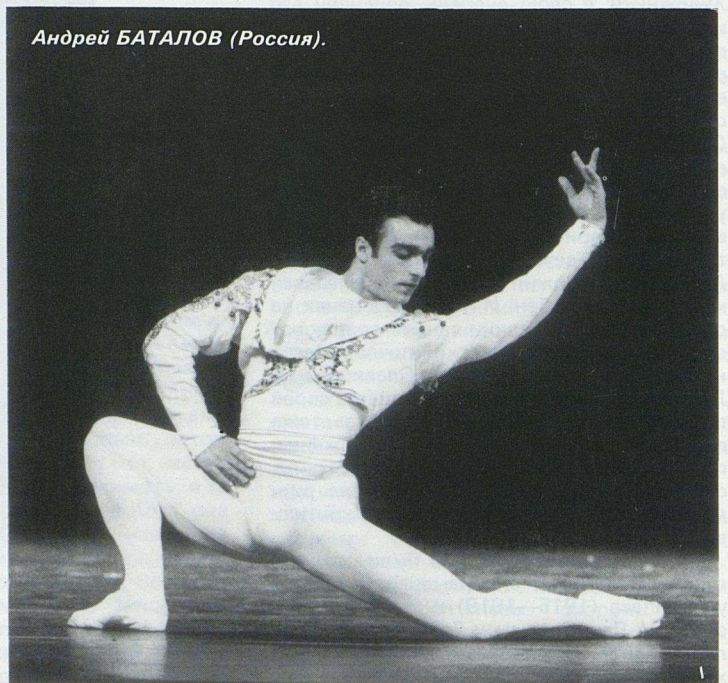
Вручение наград впервые происходило в Елисейском Дворце — официальной резиденции президента Французской республики. Ее гостеприимная хозяйка г-жа Б. Ширак по завершению конкурса устроила большой прием.

В кратком обзоре трудно рассказать о всех призерах, поэтому назову наиболее ярких. Гран при современного танца и позолоченную медаль Парижа получил Июваль Пик — 25-летний артист из Израиля, который в финале удачно представил оригинальную версию «Умирающего лебедя» К. Сен-Санса в хореографии Охада Нахарена. Первой премии был удостоен Санг Жи Джиа, 23-летний китаец, который буквально всех околдовал своей восточной магией и совершенством ритуально-философского тан-

Даниэла СЕВЕРИАН
де САРВАЛЬХО
(Германия).



Андрей БАТАЛОВ (Россия).



Юкари КАМИ
и Амилькар МОРЕ-ГОНЗАЛЕС
(Франция).



Эми ХАРИЯМА (Россия).



ца, искусно сотканного из экзальтированной пластики и причудливой акробатики. Лучшим современным дуэтом были названы французские танцовщики — Жиль Барон и Давид Лера (25-и и 23-х лет), которые в небольшой миниатюре (всего 8 мин.) создали большой и глубокий спектакль. Такого же высокого артистизма и осмысления в танце достигла китайская пара — Шен Шен и Миао Хиаолонг (22-х и 19-и лет), получившая вторую премию взыскательного жюри.

В «классическом раунде» несомненно самым блистательным был Андрей Баталов, удостоенный первой премии. 22-летний артист Мариинского театра абсолютно всех ошеломил фантастически высокими прыжками и идеально чистыми пируэттами. Вторым триумфатором конкурса был Карлос Лопес-Молеро, 20-летний солист Балета Мадрида. В финале он исполнил классическую миниатюру, которую специально для него поставил на музыку фламенко Виктор Ульяте. Темперамент Карлоса, его страстность и одержимость танцем имели грандиозный успех.

Даниэла Севериан де Сарвальхо (23 года), и Роза Ромеро (21 год), представительницы Германии и Мексики, получили, соответственно, первую и вторую премии. 19-летняя японка из Осака Эми Харияма, представляла Россию и получила вторую премию в младшей группе (первые премии танцовщику и балерине не были вручены). Очаровательная Эми восхищала изысканной красотой поз, утонченностью линий, грациозной хрупкостью рук. Премия Фонда Рудольфа Нуреева была вручена обаятельной 19-летней француженке Мари-Солен Буле. Премию «Масакко Ойя» получила 22-летняя японка Ию Такаяма — воздушная, изысканная балерина.

Среди классических дуэтов первой премии были удостоены японка Юкари Камии и кубинец Амилькар Море-Гонзалес (21 и 19 лет, Франция). Эта пара совершенно блистательно и безупречно чисто исполняла все три па де де из балетов «Дон Кихот», «Корсар» и «Эсмеральда» (Диана и Актеон), восхищая публику и жюри совершенством техники и полетностью танца. Вторую премию получили Дельфин Бае и Стефан Фаворэн (23 и 25 лет), артисты Балета Парижской Оперы.

Во время приема в Елисейском Дворце мне удалось записать несколько интервью. Первым моим собеседником стал Андрей Баталов:

— **Где вы учились и как складывается ваша карьера?**

«С 1984 по 1992 год я учился в хореографическом училище имени А. Я. Вагановой. Потом два года работал в оперном театре имени Мусоргского, затем перешел в Мариинский театр. Я считаю, что моя карьера складывается удачно. Я много работаю и, как мне кажется, чего-то достигаю».

— **Парижский конкурс для вас первый?**

«Нет, четвертый. Я уже участвовал в международных конкурсах в Будапеште, Перми и Нагое. В 1996 году я получил три золотые медали: в России, Японии и вот теперь — во Франции».

— **Как можно объяснить столь грандиозный ваш успех?**

«Я — человек верующий, верю в судьбу и Бога. Думаю, что это необходимо каждому, особенно в искусстве. Как бы танцовщик ни был одарен, он должен иметь веру и, конечно, работоспособность. Какие бы ни были у него потрясающие данные, нужно много работать. Работа — это главное в искусстве балета. Интенсивно работая, даже танцовщик без особых данных может достичь фантастических результатов».

— **Что вам доставляет наибольшую радость на сцене?**

«Танцуя, я стремлюсь к контакту с публикой и получаю удовольствие от аплодисментов. В танце должен быть магнетизм, им нужно зрителей заворожить так, чтобы от тебя нельзя было оторвать глаз».

— **О чем вы мечтаете сейчас в Париже?**

«Я очень рад, что получил здесь первую премию. Для меня это было неожиданно. Накануне я волновался и нервничал. Теперь мне нужно работать дальше. В данный момент я хочу найти хороший контракт в Европе, хотя бы на год, чтобы просто заработать себе на жизнь. В Мариинском театре я танцую очень редко, и в будущем этот театр мне не предоставит все те партии, которые я хочу и могу исполнить. К сожалению, это связано с моим невысоким ростом. Естественно, что по канонам классики я не могу быть партнером балерины, которая выше меня».

Какой бы совершенной не была моя техника, мне не получить ведущих партий в «Лебедином озере» и «Спящей красавице». Я танцую только в «Корсаре» и «Дон Кихоте». Честно говоря, мне надоело исполнять одно и то же. У меня просто начался творческий голод. Невозможно танцевать только эти балеты. Это неинтересно, нет удовольствия. Но, может быть, в Мариинском театре все еще обернется для меня удачно. Не хочу загадывать».

Следующее интервью по-русски дала японка Эми Хариюма:

— *Как случилось, что на конкурсе вы представляли Россию?*

«В 1993 году я приехала из Осаки на неделю в Москву с группой японских девушек, мечтавших о балете. Русские педагоги увидели мои способности, и мне разрешили заниматься в Московском хореографическом училище. В этом году я его окончила и теперь еще год буду стажироваться в Московском музыкальном театре имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко».

— *Кто вам выбрал для конкурса вариации и кто с вами занимался?*

«Репертуар я выбирала сама, включала в него и то, что больше всего люблю. Я репетировала свои вариации в Японии и Москве. Со мной работала Маргарита Сергеевна Дроздова — прима-балерина театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко».

— *Как вы оцениваете свой успех в Париже и какие у вас планы на будущее?*

«Парижская премия — это для меня не столь уж важно. Я была бы счастлива, если бы зрители получили удовольствие от моего танца, от его одухотворенности, технического совершенства. Я мечтаю танцевать в «Лебедином озере». Но для этого мне, конечно, нужно много учиться».

Приведу также выдержку из беседы с Сирилом Атанасовым, председателем жюри классического конкурса:

— *Какие вы видите трудности в работе жюри и организации конкурса?*

«В конкурсе участвовало много чудесных танцовщиков и танцовщиц, искусство которых оценить было нелегко: они исполняли свои вариации безупречно и имели равную технику, хотя и разные характеры. Нас могут упрекать за то, что мы присудили первую премию японо-кубинской паре, представлявшей Францию. Но этот дуэт прошел все туры без ошибок и по сумме баллов оказался первым. Однако это не свидетельствует о том, что у других конкурсантов меньше достоинств».

Я уже говорил главному администратору Сирилу Лафори, что нужно иметь больше наград, чтобы отметить конкурсантов, близких по своим оценкам. Сейчас существует только две награды каждой категории. Было бы лучше иметь их три. К счастью, помимо официальных призов имеются еще и другие».

Есть и еще одна проблема — организация финального гала-концерта. Сейчас в нем участвуют все призеры как современного, так и классического танца. Мы не можем делать разные гала. И это хорошо, что они вместе, потому что такой вечер представляет танец в целом. Мы все находимся на одном и том же корабле, который называется сцена. Но, чтобы его не перегружать обилием участников, может быть, следует предоставить сцену золотым и серебряным лауреатам, а остальных выбирать по жеребьевке. Все призеры не могут участвовать в гала».

— *На конкурсе наиболее широко были представлены французская и русская школы танца. Могли бы вы их сопоставить?*

«Это очень трудно. Французы привезли свою школу в Россию. Она была там хорошо сохранена, но трансформирована, в частности, переработана Вагановой и поколениями педагогов, которые внесли дополнения в ту или иную интерпретацию движений. Это две большие школы, которые параллельно стремятся к одному — к совершенству. Русская и французская школы — это одна и та же планета, хотя у каждой есть свои особенности. Но мы скоро подойдем к тому времени, когда начнем явственно ощущать, что они сближаются, двигаются навстречу друг другу».

Париж, декабрь 1996 года.

ВИТЕБСКИЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

Всякий фестиваль или конкурс, становясь регулярным, обрастает неким ореолом. Новичок, включающийся в его орбиту, пожалуй, знакомится раньше с этим сложившимся набором представлений о событии, а потом — с его реальными условиями, официальным «Кратким положением о...» и в конце концов видит все воочию. В этом смысле Международный фестиваль современной хореографии (IFMC) в Витебске — не исключение. Исключителен его имидж: ведя родословную от 1986 года, от «почти неформального», еще общероссийского фестиваля «молодежного эстрадного танца» с крутыми брейкерами и прочими симпатичными ребятами, не отягощенными условностями искусства, IFMC постепенно, шаг за шагом обрел статус значительного события. Наследие «неформального прошлого» осело в плоти фестиваля, определило его необыкновенную, конкурсам несвойственную теплоту, где все — открытые мастер-классы, традиционный «успокоительный» праздничный вечер после первого тура, многочисленные предусмотренные мелочи, — создают доброжелательную атмосферу закулисья. Добавьте к этому великолепную организацию, четкий режим «сказано-сделано» и практически отсутствие столь привычных нам неувязок — таков внешне витебский IFMC.

На отборочный тур нынешнего, 9-го фестиваля, было прислано более 80 видеокассет. Из 22 отобранных трупп в Витебск приехало 19, и их просмотр логично распределили организаторы по принципу «от худшего к лучшему».

Театр танца «Контрасты» (Петропавловск-Камчатский), лица необщее выражение демонстрировал через обязательный черно-белый контраст сценических костюмов — в редкой зависимо-

*Сцена из спектакля «Ночные видения»
(Труппа Guandon Modern Dance Company, Кумай).*



сти от исполняемого произведения. Исключением была миниатюра «Сальвадор Дали без границ» — весьма обязывающее, если не претенциозное, название. Девочки в противогазах, полосатых гетрах и ботинках US-Navy поначалу заинтересовали, но, увы, остались показательным примером того, как оригинальная идея остается на поверхности.

Общее впечатление от первого блока — с исключением, о котором ниже — час ученичества, час самодеятельности, плотно замешанных в единое целое. К чести выступавших, первого немного больше.

Второй блок был чуть интереснее. Выделялся таллиннский «Fine 5 Dance Theatre» и модерн-балет «Галерея» из Гродно. Есть идея, есть стильное, интересное решение, есть все это воплощающие исполнители. Есть лоск, выдающий сценическую «обкатку» произведения и есть шарм группы, мыслящей в одном направлении.

Каунасская «Аура» — это профессионально и интересно, но без «увы» — часто кажется, что и хореография, и сценические приемы видены много раз. Или в другом случае — стилистика хореографического фона, эдакой качественной балетной подтанцовки несуществующему солисту наложило на происходящее на сцене оттенок эстрадности. Кажется, витебский фестиваль не о том...

И наконец, об обещанных исключениях. Фольклорный театр «Госцица» из Минска и камерный балет «Арборе» (Кишинев). Многодушные девичьи коллективы с объемной программой было трудно смотреть. Имея претензию исполнить сцену вилис в соответствии с белорусским фольклором, красивые девушки «Госцицы» поразительно напоминали моисеевских ведьм из «Ночи на Лысой горе». «Арборе» и вовсе взялась за библейские тексты в качестве камертона, а чтобы быть еще современнее — за некогда модную «Женщину в песках». Песчинки плутали по сцене, а затем



Фото А. Глебова

преследовали Женщину в лучших традициях балетной буквальности. Зрелище было печальным.

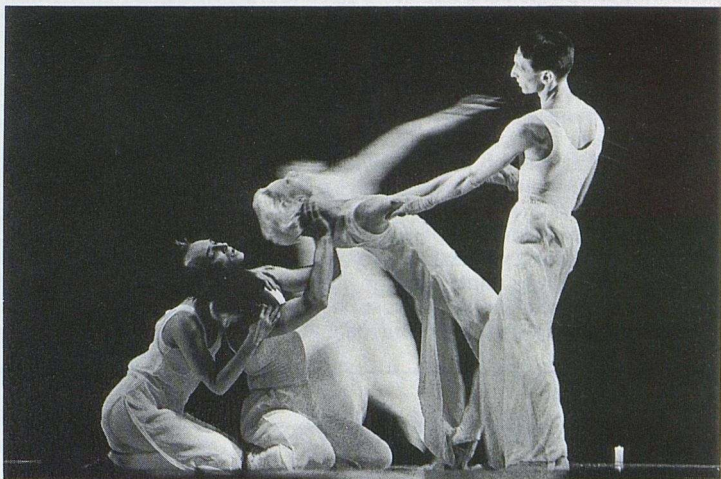
Относительно многих других коллективов, не преодолевших барьера первого тура, хочется сказать только то, что все еще будет. Трудно обличать, зная, какими трудами выживают провинциальные труппы современной хореографии. Как правило, их руководители — хореографы трезво осознают свой уровень и приезжают в Витебск (потому, что такого больше нет нигде), и «далеко до ADF и Монпелье». Среди них есть многообещающие, как уже упомянутый модерн-балет «Галерея» из Гродно, показавший на гала-концерте миниатюру «Парафраз» в хореографии А. Тебенькова (приз «Надежда» как лучшему белорусскому коллективу) и другой финалист, «Русский вариант» из Челябинска («Разговоры ни о чем», хореография О. Поны).

В лучшем положении были труппы, уже сделавшие себе имя в современной хореографии. Любимцы Витебска — театр «Провинциальные танцы» (Екатеринбург) и театр «Балет Евгения Панфилова» (Пермь). «Провинциалы», долгое время стажировавшись в Германии, обрели безупречную стильность, а также выучку и лоск привычной, стереотипной современной немецкой труппы: вышколаченный профессионализм, экспрессия, ладно скроенная хореография, музыка Карла Орфа. Второе место на конкурсе при том, что первое решили не присуждать.

С Панфиловым, как обычно, сложнее. Оба показанных одноактных балета — посвященный Марку Шагалу «Барабаны для вселенной, а скрипка для печали» и «Восемь русских песен» были попыткой выразить национальный характер. Оба были непосредственны и доступны. Только в «Песнях» Панфилов был больше



Фрагмент хореографической миниатюры «1994»
(Труппа «Fine 5 Dance Theatre», Эстония)



Сцена из спектакля
«Список иллюзий»
(Кинетический театр
Саши ПЕПЕЛЯЕВА,
Россия).

Сцена из спектакля
«Восемь русских песен»
(Театр танца
«Балет Евгения
ПАНФИЛОВА»,
Россия).

уверен в себе и ему не понадобилось ничего, кроме голоса Ивана Суржикова и хореографии. В «Барабанах...» стала нужной внешняя атрибутика современной хореографии — джаз-ударник и скрипач на сцене, веревочная лестница, уходящая в «небеса», конструкторский изыск дельтапланов — крестов для исполнителей. Нередкий парадокс: Панфилов разочаровал авторитетных членов жюри, но очаровал зал, хлопавший в такт «...русских песен». Здесь ни тени Марты Грехэм, ни руки немецкого экспрессионизма. Здесь идея сродни чувству и эмоциям, а звучит все удивительно щемяще: так серьезен лубок и развязна лиричность.

Яркость и многочисленность российской провинции и ближнего зарубежья, включавшего приличный (четыре труппы) десант из Прибалтики, чуть было не оставила в тени Москву. Три мини-труппы, исполнители которых заняты в номерах друг друга. Если бы одной из них не был Кинетический театр Саши Пепеляева. Измученный выживанием (всего за несколько недель до фестиваля коллектив был на грани развала), привыкший к камерному залу и сугубо своему, «тусовочному» зрителю, театр смог на большой сцене показаться так, что был назван открытием IFMC — 96. Оставаясь откровенно синкретичным, Пепеляев демонстрирует, во-первых и в «главных», концепцию, подчиняя ей остальное: музыку, слово, сценографию, движение. Жюри соединило несоединимое: третье место в номинации «Одноактный балет» вместе с театром Евгения Панфилова получили спектакли Кинетического театра «Список иллюзий» и «С четверга на пятницу». Впрочем, так ли уж несоединимое? В этих произведениях живет мифологизированная «загадочная русская душа», выраженная, в одном случае, режиссером, чье мышление формирует совре-

менный российский мегаполис, а в другом — уже состоявшимся «народным оригиналом», талантливым шукшинским «чудиком».

Не обошлось без интриг. Явно выделявшаяся на общем фоне первого тура труппа «Fine 5 Dance Theatre» из Таллинна (руководитель Рене Ныммик) каким-то чудом не прошла на второй тур. Чудом, поскольку это был тот редкий случай, когда в ее оценке сошлись: пресса, критика, участники конкурса из других коллективов, искушенный зритель. Вопрос был поднят на пресс-конференции и по невнятным объяснениям жюри можно было сделать определенный вывод. На жюри не произвела впечатления реакция нормального интеллигентного человека на трагические события 1994 года в Эстонии — гибель парома в Балтийском море. Скорбеть без истерики, без надлома и надрыва — разве это не может выглядеть художественно и иметь место в современной хореографии? Утешением труппе стал диплом секции критики и прессы. Что касается слишком наглядных эффектов — пресловутых свечей или разноцветных шариков (миниатюра «Bubbles»), то и номер призера конкурса, китайских артистов из «Гуандон модерн компани», поначалу произвел впечатление довольно эклектичной помеси модерна с ориентализмом в духе «Баядерки». И чтобы смириться с этим и предлощенный язык воспринять, понадобилось время. Кстати, и лингвистические упражнения: заявленное в программе, как «Эхо древности», название миниатюры переводилось, как «Ночные видения», обретая претенциозность и уходя от своей сути.

Вполне понятно и закономерно стремление витебского конкурса обрести большую респектабельность и престиж — к тому есть объективные и субъективные предпосылки. В этом ракурсе естественным выглядит состав жюри: четыре представителя «настоящего» зарубежья, соседствует с двумя хозяевами и одной россиячкой. Тем не менее, мучает нелогичность произошедшего: китайская труппа «Гуандон модерн компани» в количестве трех человек с тремя миниатюрами заняла три призовых места в своей номинации. Никто не спорит, что современная хореография призеров, имея свое лицо, звучит на уровне неизмеримо более высоком, чем показанное в этом разделе. Но — уж если контраст был и в предварительном видеоварианте столь очевиден, то не

стоило ли его пренебречь? Скажем, представить выступление гостей в качестве внеконкурсных и поощрять их не как призеров — так танцевала французская артистка Паскалин Вернье, проводившая, кроме того, мастер-классы.

Что касается общих впечатлений, то они многослойны. Значительная часть трупп-участниц балансирует на грани самодейности-профессионализма, причины чего сплошь материальные и в сфере искусства не лежат.

При выходе на профессиональный уровень появляются другие проблемы. Труппа, угадывающая вкус европейских (читать — международных) судей, как правило, напоминает виденное много-много раз. Ученичество и эпитонство — вещи разные. Но когда мы пытаемся звучать «очень по-своему», то это, как правило, вообще ни на что не похоже. Как деликатно заметил член жюри Бенджамин Феликсдал, если танец — отражение времени, то происходящее на витебской сцене — это отражение жизни в стране. И еще: на фестивале задумайтесь о том, как незаметно, исподволь заштампованность грозит любому, даже такому изначально противостоящему конформизму явлению, как современная хореография. И как много надо иметь чуткости и такта зарубежным миссионерам, чтобы не уверовать в свою абсолютность, бесконечно просвещая нас — страждущих, сидящих и стоящих в холодных залах, с неопитским рвением стремящихся увидеть и узнать...

Благодарить Витебск — мало.

Создайте фестиваль конкретные люди — интеллигентные умницы из местных музеев, не работающие на нем, а живущие: некто Кубик, заполночь отвозивший в гостиницу «затанцевавшихся», чудо-доктор, пятый раз совмещающий личный отпуск и свою профессию со знанием искусственного зрителя.

Честь и хвала двигателю прогресса: организатору, катализатору, мозговому центру фестиваля **Марине Романовской**. Работая в диапазоне от «выбивать» до «привлекать», она, в свою очередь, благодарит СП «БЕЛВЕСТ» в лице генерального директора **Ларисы Кузнецовой** и Министерство культуры Беларуси, которые помогают, «зная, зачем это нужно». Спасибо им и — до встречи, десятый витебский фестиваль.

«АМЕРИКАНСКИЙ СЕЗОН» ПЕРМСКОГО БАЛЕТА

(Продолжение со стр. 22)

Тон спектаклю, в самом прямом смысле, задает струнная группа оркестра под управлением Вадима Мюнстера. Экспрессивно, что есть неперемное условие исполнения этого произведения, звучат *Vivace* и *Allegro*, выразительно и напевно льется *Largo*, которое сам Бах любил исполнять в храме во время обряда причастия. Из трех составов сольного дуэта предпочтительнее справедливо можно отдать Борису Гамусу (партия первой скрипки) и Людмиле Ивоиной (партия второй скрипки).

Балет начинается «первым ударом смычка», которому соответствует релее, энергичный подъем танцовщиц на пальцы из партерной пятой позиции. И в дальнейшем становится очевидным, что это балет партерный. Он не есть только балет ног и стоп, как его обычно характеризуют, но акцент в пол и отталкивание от пола в нем бесспорно преобладают. Можно предположить, что хореограф интуитивно уподобляет механику танца и способ извлечения звука, усматривая аналогию между усилием нажима смычка для возникновения звука и предварительного акцента в пол танцующих, где этот партерный нажим необходим для возникновения и вращающего движения.

Высокой оценки заслуживают все исполнители. Елена Кулагина и Юлия Машкина абсолютно органичны в стилистике Баланчина; Виталий Полецук безукоризненно проводит адажио; восемь танцовщиц, ни на секунду не покидающих сцену на протяжении всего балета, никак нельзя

назвать кордебалетом, точнее эту восьмерку было бы назвать ансамблем. Причем, кордебалетом их нельзя назвать не только из-за сложности пальцевой техники и стремительности темпов. Постановка сама по себе не предполагает строгой субординации исполнителей.

Ансамбль восьми танцовщиц — мир музыкального произведения, который задает хореографические темы солистам, множит эти темы, демонстрирует их многозначность. Ансамблю еще требуется время для более строгой фиксации положений рук, а в некоторых моментах большей синхронности исполнения, но уже достигнуто главное — ощущение импровизационности, будто только это движение и должно было родиться сейчас из этих звуков.

Красоты спектакля не останавливают равнодушным зрителя, многие из них вызывают живую реакцию зала и, конечно, одно из самых эффектных мест: семь тактов музыки, повторяющиеся дважды в 3-ей части, в которых остинато солирующих скрипок вторит стакато (мелкие, сухие прыжки на пальцах) танцовщиц, при этом монотонное однообразие па украшается мерными перемещениями фигур, меняющими рисунок группы, а на эту основу накладывается синкопированное движение рук. Хореография Баланчина убеждает в том, что ритм есть бесконечные вариации на тему дискретности. В своем обожествлении ритма Баланчин оказывается созвучен не только со Стравинским, но и с древними мудрецами, говорившими, что музыка есть исчисление души.

Контраст экспрессии ритмических пульсаций и бесконечных спиралей длящихся мелодий и линий близок эстетике стиля барокко, давшего название сцени-

ческой версии концерта Баха. Безгранична фантазия балетмейстера в плетении узоров, которые одновременно подобны и русским хороводам, и живым закручивающимся барочным волотам. На этом пластическом континууме построена 2-ая часть — адажио, и завершается оно такой же живой волотой, возникающей из многократной обводки балерины в позе аттитюд.

Уникальная музыкальность Баланчина — аксиома, но не верно было бы забывать, что он мастер театральный, и если хореограф не подтекстовывает сюжет под музыку, то это не значит, что он отказывается от самоценности хореографического инобытия музыки. Напротив, он его создает. «Чистый» баланчинский балет полон мотивов, тем, событий, сюжетов. Представляется, что в «Корчерто барокко» явлены события одной души, воплощенные двумя исполнительницами. В их танце много единого, много унисона и перекличек одинаковых па, но развиваются образы строго зеркально.

Партия второй солистки начинается с мятущегося порыва, к отказу от которого и к запрету которого она приходит в 3-ей части. Партия первой солистки начинается с утверждения статики вертикали, затем в адажио, благодаря партнеру, она познает восторг полета, и в 3-ей части уже для ее танца характерны порыв и стремление.

Финальная группа, как и начальная, строго симметрична, и это обрамление целого приводит на мысль, что сюжет балета — чудо противоречия, таящееся в гармонии, единстве, унисоне, симметрии. Да ведь и сама симметрия есть всего лишь абсолютно сгармонизированное противоречие.

**НАВСТРЕЧУ
МОСКОВСКОМУ
БАЛЕТНОМУ
КОНКУРСУ**

Как уже объявлялось,
Московский
международный
конкурс
артистов балета,
который проводится
с 1969 года
под эгидой ЮНЕСКО,
будет проходить
в Москве
с 19 по 30 июня 1997 года.



**МЕЖДУНАРОДНЫЙ
КОНКУРС
АРТИСТОВ БАЛЕТА**

**VIII INTERNATIONAL
BALLET COMPETITION**

МОСКВА 1997 MOSCOW

Оргкомитет конкурса,
рассмотрев
многочисленные просьбы
организаций и артистов,
постановил внести
следующие изменения
в Условия конкурса:

Разрешить принимать
участие в конкурсе артистам
балета и студентам
в возрасте от 16 до 25 лет
(в условиях обозначен
возраст 18-25).



Компания ИСТ-ЛАЙН предлагает
собственное чартерное рейсы в ИТАЛИЮ,
КИТАЙ, ЮЖНУЮ КОРЕЮ, ТУРЦИЮ,
ПАКИСТАН, ИНДИЮ, ТАИЛАНД, ГРЕЦИЮ.

Предоставляется комплекс услуг по обработке
грузов - консолидация, хранение, помощь в
растаможивании, разгрузка, доставка.

Комплекс ИСТ-ЛАЙН - координатор
Агентства Воздушных Сообщений ИСТ-ЛАЙН

- заключают соглашения с туристическими
фирмами на долгосрочное обслуживание;
- предоставляют специальные тарифы и
значительные скидки при оформлении
групповых перевозок;
- разрабатывают графики полетов
туристических групп;
- организуют блоки мест на заграничных
направлениях.

427-8011, 427-8022, 427-2852
427-7348 (факс)

EAST LINE
АГЕНТСТВО ВОЗДУШНЫХ СООБЩЕНИЙ

**ИСТ ЛАЙН
- это выбор
Государственного
академического театра
классического балета**

*Только за последний год
мы были на гастролях в
Китае, Франции, США,
Канаде, Испании, Италии
И каждый раз волнение:
Вовремя ли дойдет груз -
декорации и костюмы.
Наш новый партнер
ИСТ ЛАЙН предоставил
ЛУЧШИЙ СЕРВИС
в авиане перевозках
за всю историю театра*

Исаева

Ballet

Каждый вечер — УНИКАЛЕН

Концертная программа под разными названиями, но по жанру «вечер балета» — своеобразная традиция нашего театра.

И сколь бы ни был велик репертуар балерины или танцовщика, они с удовольствием специально готовили сценические миниатюры, чтобы показывать их на вечерах балета. А если создать такой номер не удавалось, исполняли фрагменты из тех спектаклей, что шли на сцене театров. А молодые нередко пробовали себя в отрывках еще до того, как вся партия становилась для них репертуарной. Так или иначе, любой вечер балета приносит с собой неожиданное, новое. Будь то встреча с новым хореографом, новыми произведениями, новыми исполнителями или старыми знакомыми в новом репертуаре. Потому в вечерах балета всегда жив дух эксперимента, поиска и нередко — успеха. Тем вечера балета и привлекали зрителя и ранее, и ныне.

«ГАЛА» — В БОЛЬШОМ

Похоже, на сцене Большого театра России рождается новая традиция — традиция проведения масштабных гала-конcertов. И прошедшие в нынешнем сезоне три грандиозные пред-

ставления подтверждают правомерность высказанного предположения. Причем, для них характерна также и еще одна особенность — они весьма разнообразны по жанрам, содержанию, по своему, если выражаться официальным языком, целевому назначению. Действительно, юбилейный ве-

Нужен для вечера балета хороший организатор, обладающий знанием искусства, артистов и отменным вкусом. Они теперь называются новым именем — продюсер и их роль в общении зрителей и артистов трудно переоценить. Так, в минувшем году в одной только Москве, несмотря на сложные для культуры времена, вечера балета проходили в Большом театре России, Зале имени Чайковского, Кремлевском дворце, на сцене театров имени Евг. Вахтангова, имени А. С. Пушкина.

Их устроители — Большой театр России, Зал имени Чайковского, Российская хореографическая ассоциация, фирмы «Дубль В», «Постмодерн-театр», «Золотой век». А за ними — люди, чья профессия как уже говорилось, — продюсер, и они имеют конкретные имена. О них наш рассказ, а также о тех вечерах балета, которые проводились в столице в прошедшем 1996 году.

чер Ольги Лепешинской можно назвать бенефисом замечательной артистки, органично вписавшимся в международный культурный проект «Бриллианты мирового балета», а впечатляющее действо «Терпсихора. Вчера-сегодня-завтра» в честь 50-летия балетмейстерского факультета Российской академии театрального искусства скорее выглядел как живой творческий рассказ о полувекковой деятельности этой кузницы хореографов. Вечер же, посвященный 60-летию со дня рождения Мариса Лиепы, — это вечер памяти выдающегося артиста, чье искусство многие годы украшало спектакли прославленной труппы Большого театра.

Если говорить о «Бриллиантах мирового балета», то, наверное, среди самых знаменитых балерин планеты найдется не так уж много артисток, к которым бы так точно подходило слово «бриллиант», как к Ольге Васильевне Лепешинской. «В истории хореографического

искусства Ваше имя стоит особо. Вам довелось воплощать на сцене наряду с классическими и образы нового балетного аттра, который родился в России в первой половине двадцатого века. Это был поистине Театр балета, где вы были величайшей актрисой», — написали в своем «Посвящении Ольге

Ольга ЛЕПЕШИНСКАЯ
на бенефисе
в Большом театре.
Фото Д. Куликова



Лепешинской» артисты Большого театра России. К сожалению, теперь с каждым годом становится все меньше людей, видевших Ольгу Васильевну на сцене. И на вечере в Большом театре на помощь зрителям пришел кинематограф. Он вернул нам искусство Лепешинской в его живом, трепетном виде. И, наверное, естественно, что самых бурных оваций были удостоены именно эти кинофрагменты — из «Дон Кихота», «Вальпургиевой ночи», из выступления на концерте в госпитале, где Лепешинская вместе с П. Гусевым танцует виртуознейшей «Вальс» Мошковского... Пока мы живы, жив и танец артиста. Но помимо киноотрывков, зрители, собравшиеся

ского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, выступали гости из Парижской оперы (Франция), Американского театра балета и Хьюстон-балета (США), Баварской оперы (Германия), представители трупп Королевских балетов Швеции и Великобритании.

Автор сценария и режиссер-постановщик В. Гордеев. Продюсер О. Шевчук. Вечер организован при поддержке Управления печати и информации Правительства Москвы, радио «Эхо Москвы». Официальные спонсоры — компания «Де Бирс», авиакомпания «Британские авиалинии», отель «Метрополь», Ассоциация российских производителей брил-

лени артистов Большого театра и им же завершился, но в финале в пышном шествии вместе с танцовщиками шли педагоги и сотрудники факультета-юбиляра. И в этом режиссерском замысле (автор сценария и режиссер программы Л. Павлова, балетмейстер и режиссер И. Чернышев) как бы нашло свое зримое воплощение та прочная связь времен, та преемственность поколений, которая и составляет силу отечественного балетного искусства.

Показанное зрителям представление выглядело в некотором роде как экскурсия на занятия факультета — в его учебные залы и классы: мы словно побывали на уроках историко-бытового, испанского клас-

шившемуся. И, может быть, о нем не стоило бы писать, а лишь дать информацию как о факте, если бы... в оперативной прессе не появилось немало статей, характер обвинений в которых нам представляется не бесспорным и в чем-то обидным.

Никто не скрывает, что вечер памяти в честь ушедшего артиста — это стремление вспомнить о том, кого не стало, но кто дорог нам и чье искусство представляет ценность значительную.

В данном случае речь идет о Марисе Лиепе — фигуре не только бесспорной и многими любимой, таланте ярком и самобытном — рано ушедшем, одним из первых в своем звездном поколении. Это оставило у всех осадок боли и некоей вины, желании восполнить недоданное или поблагодарить памятью. Можно было бы, конечно, посвятить его памяти спектакль, как нередко делают в Большом театре, можно просто составить вечер балета из фрагментов спектаклей. Устроители же решили по-иному. Вечер проводила молодая фирма «Золотой век», чья деятельность напрямую связана с фамилией Лиепе и его наследниками.

Андрис-сын, Илзе-дочь — главные произведения Лиепы-отца. И желание детей участвовать в организации вечера его памяти не только не зазорно, но и естественно и обусловлено. Вряд ли стоит в этом упрекать тех, кто имеет на это право не только по семейной, но и по творческой линии. Не просто и не однозначно складывалась творческая судьба и Андриса и Илзе, и то, что они пошли по стезе отца, отнюдь не облегчило их путь. А ответственность была нелегким грузом. Достигнутое ими обоими и каждым в отдельности — плод их способностей и трудолюбия, достойно всемерного уважения.

Итак, вечер. Он был целенаправлен и до жестокости логичен в своем посвящении. С уважением и данью таланту своему современнику и коллеге открыл его Владимир Васильев, передав затем слово ведущему и сорежиссеру (совместно с Б. Львовым-Анохиным) Андрису Лиепе.

В программу входили одноактный балет «Шехеразада», восстановленный несколько лет назад и идущий в Санкт-Петербурге, на сцене Мариинского театра, а также фрагменты репертуара Марисы Лиепы, исполненные солистами Большого театра, и номера-посвящения. Не равные по уровню исполнения и хореографии, они воплощались от чистого сердца в день памяти и, с нашей точки зрения, — вне обсуждения.

Завершался вечер большой



в огромном зале Большого театра, увидели исполнителей из самых разных трупп, танцевавших репертуар балерины. Критики уже написали, что Лепешинская оказалась непревзойденной, и это, думается, совершенно естественно — великих балерин в столетии рождается не так уж много. Ольга Васильевна — одна из них и повторить ее — невозможно. Но участники концерта, тем не менее, помогли нам увидеть Лепешинскую еще с одной — мало известной ее российским почитателям — стороны. Программа помогла нам представить себе масштабы ее деятельности как педагога. Ведь эта сторона ее творчества обрела признание не у нас в России, а за рубежом. Берлин, Рим, Дрезден, Будапешт, Вена, Белград, Стокгольм, Гамбург, Нью-Йорк, Токио... Как написал ее биограф, в педагогическом деле Лепешинской сохраняются и по-своему развиваются черты ее индивидуальности. И потому среди участников концерта, наряду с воспитанниками Московской государственной академии хореографии, артистами Большого театра России, Санкт-Петербургского Мариинского театра, Москов-

Педагоги балетмейстерского факультета Российской академии театрального искусства (ГИТИСа) отзывают на приветствия гостей юбилейного вечера.

Фото Д. Куликова

лиантов, ресторан «Театр» в гостинице «Метрополь», фирма «Кураре-Н».

У большого красочного представления «Терпсихора. Вчера-сегодня-завтра» такого количества спонсоров не было. На обложке буклета, выпущенного к этому гала, сказано: «Кафедра хореографии балетмейстерского факультета Российской академии театрального искусства благодарит руководство, артистов и сотрудников Большого театра России за подготовку и проведение юбилейного вечера».

Да, этот вечер стал своеобразным даром выпускников, работающих ныне в Большом театре России, своему родному факультету (его художественный руководитель — профессор Р. Стручкова).

...Спектакль начался торжественно-роскошным полонезом из глинкавского «Сусанина» (в постановке Р. Захарова) в испо-

сического танца, мужского классического танца... В драматургическую ткань вечера были включены также кинофрагменты из спектаклей и концертов, которые рассказали зрителям о сценическом творчестве бывших и настоящих педагогов факультета — Р. Захарова, Л. Лавровского, А. Лапаури, Р. Стручковой, В. Васильева, Е. Максимовой...

В программу вечера вошли также сцены и отрывки из балетов «Золушка», «Призрачный бал», «Бахчисарийский фонтан», «Спящая красавица», «Ромео и Джульетта», «Баядерка», «Анюта», «Фантазия на тему Казановы», «Наполеон», а также фрагменты концертной программы Русского народного хора имени М. Е. Пятницкого. Среди исполнителей — артисты Большого театра, Санкт-Петербургского Мариинского театра, Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, театра «Кремлевский балет», «Русского камерного балета «Москва», Русского народного хора имени М. Е. Пятницкого.

Творческий вечер, посвященный памяти Марисы Лиепы, относится сегодня к факту свер-

сценой из первого акта балета «Спартак», режиссерски построенный так, чтобы подчеркнуть неповторимость в этой роли Мариса Лиепы, навсегда оставшимся в памяти всех видевших его своеобразным эталоном мастерства.

К юбилею вышла в свет книга М. Лиепы «Хочу танцевать сто лет».

Те, кто пришел на вечер, вернулись к воспоминаниям о большом Актере и Художнике балетного искусства и отдали дань уважения ему, его творчеству и его наследникам.

«ДУБЛЬ В» ПРЕДСТАВЛЯЕТ...

Деятельность гастрольно-концертной фирмы «Дубль В» (художественный руководитель и продюсер В. Сергеев) весьма объемна — она вбирает в себя и организацию зарубежных гастролей, и проведение различных фестивалей, поддержку отдельных коллективов, и еще многое другое... Но, думается, наибольшей популярностью пользуются у москвичей цикл бенефисов «Ведущие мастера классического балета», которые проводятся фирмой уже в течение пяти лет. Они предлагаются зрителю по сезону, сериями из нескольких концертов. И один не бывает похожим на другой, обогащает и расширяет представленные любителям балета о мастерах отечественной хореографии — балетмейстерах, танцовщиках, педагогах...

Разговор о недавно завершившейся серии вечеров сезона 1996 года мы начнем с вечера, который в репертуаре цикла занимает особое место, — вечера памяти Александра Годунова.

Трагический портрет так рано ушедшего от нас артиста был воссоздан теми, кто появлялся в тот день на сцене Московского театра имени А. С. Пушкина, где состоялся вечер. Первый учитель Александра Годунова Юрис Капралис рассказал о мальчике, который много лет назад (а кажется — совсем недавно) пришел в Рижскую балетную школу и начал постигать азы мастерства. Мы увидели и самого Годунова, репетирующего, танцующего — живо: кинематограф сохранил нам его образ. Устроители вечера показали нам и кадры голливудских фильмов, съемками в которых танцовщик зарабатывал на жизнь. Талант большого художника оказался за океаном невостребованным. Своеобразным олицетворением его трагедии стали фрагменты одной из кинолент, где Годунов танцует в ресторане. Горько сложилась его судьба за океаном: наверное, он оказался слишком русским для Америки...



Скульптурный портрет Александра ГОДУНОВА.

(Автор — О. Закоморный).

«На сцене он был актером очень сдержанным, так же, как и в жизни. Никому не навязывал себя, ожидая от зрителя сотворчества, а от друзей — понимания», — сказано в буклете, выпущенном к вечеру. Эти слова, думается, можно поставить эпиграфом к концерту, участники которого танцевали «в память Александра Годунова», и тем самым продемонстрировали понимание его человеческой судьбы, его искусства, его устремлений, призывая зрителей к сотворчеству. В программке, где перечислялись предлагаемые нам номера, под их названиями стояли слова: «А. Годунов танцевал с...» и затем следовала дата или «Посвящение А. Годунову».

В концерте участвовали солисты Большого театра, Московского музыкального имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, Московского театра классического балета, театра «Балет России». Режиссер-хореограф вечера С. Власов.

Ильгиз Галимуллин — солист той же труппы, где когда-то начинал московский период своей биографии Александр Годунов. Танцовщик яркого темперамента, динамичной исполнительской манеры,

он демонстрирует в спектаклях Московского театра классического балета виртуозный, эмоционально выразительный танец. Его герои излучают заразительный оптимизм, увлекая не только партнеров, но и зрителей своей молодой стихийной энергией, несут в себе задор и живую силу. Таким он был и в номерах, составивших программу его вечера — в дуэтах из «Корсара» (с Есие Нарисава), «Сотворение мира» (с Ольгой Широких), «Дон Кихота» (с Людмилой Васильевой)... Но во втором отделении концерта мы встретились с другим Галимуллиным — серьезным, сосредоточенным... Таким он выглядел в современных миниатюрах, сочиненных известным пермским хореографом Евгением Панфиловым специально к этому вечеру. Иная стилистика, иной эмоциональный настрой, наконец, иные лексические краски. И то, что Галимуллин обратился к этим произведениям, требующим от актера не пластических возгласов, но тихой, шепотом, беседы со зрителем о потаенном, свидетельствует о творческой зрелости артиста.

В последние годы Лилия Сабитова много гастролит. После большого перерыва мы

видели ее на вечере памяти Александра Годунова и вновь убедились — это личность, которой есть, что сказать своим искусством. Ее бенефис, который вскоре состоялся, был посвящен памяти недавно скончавшейся матери, что наложило особый отпечаток на всю его атмосферу. Программа состояла из трех наиболее значительных, с нашей точки зрения, постановочных и исполнительских работ из обширного репертуара Лилии Сабитовой.

Первая — моноспектакль «Эхо Дункан в России», — выдержала уже испытание временем. Обратясь к творчеству Айседоры Дункан, Сабитова заимствовала у нее не столько приемы «босоногого» танца, сколько — идеи. В первую очередь — гармонии с природой и культ естественной пластики, которой она живописует портреты различных женщин, в том числе и самой Дункан.

Второй монобалет — «И снится мне, что я Кармен», — имеет исповедальный характер. В нем представлены различные душевные состояния героини, образ которой трудно отделить от создавшей его актрисы. Им обоим свойственно победительное чувственное очарование, внезапная смена настроений, резкость, подчас, граничащая с беспощадной откровенностью. Монтаж из произведений Бизе с гитарной музыкой помог Сабитовой найти синтез национальной пластики с классическим танцем.

Всегда было интересно наблюдать, как Сабитова работает над очередным замыслом — как он видоизменяется, обогащается, а иногда и теряет что-то ценное из ранее найденного. Вот и завершивший программу балет «La Traviata» также претерпел несколько редакций. В показанный на данном вечере спектакль обрел драматургическую и хореографическую целостность.

Все, что происходит в спектакле, — это не развернутые эпизоды, а мгновенно пронесшиеся в сознании Альфреда (Г. Благовещенский) воспоминания. И, тем не менее, они логически выстраиваются в историю жизни героини. Травиата возникает, как неясное видение, а затем ее образ обретает реальные черты прелестного существа, живущего по инерции. Сабитова черпает вдохновение как постановщик и актриса в дивной записи оперы Верди с участием солистов театра Ла Скала — Ренаты Скотто, Джанни Раймонди. Особенно запоминается момент зарождения у героини большого чувства к Альфреду. Переливам колоратурных рулад певицы, найден зрительный образ — трепет тонких, гибких рук танцовщицы (выразительность рук — одна из самых обаятель-

Танцует
Лилия
САБИТОВА.

Фото Д. Куликова



ных особенностей пластики (Сабитовой). Вообще надо сказать, в музыке Верди ищет Сабитова хореографические краски для своих решений — в партии Виолетты явно видна стилистика романтического балета, особенно в позировке рук, тогда, как танцы кордебалета построены на элементах бытовых танцев XIX столетия. Все вместе взятое рождает образ эпохи.

Остается добавить, что участвовавшие в спектакле артисты театра «Балет России» под руководством Станислава Власова, танцевали увлеченно, воссоздавая атмосферу роковой неизбежности трагического финала.

А вот этот вечер балета был дан в честь режиссера драматического театра. Но если сказать, что этот режиссер — Борис Александрович Львов-Анохин, один из крупнейших отечественных балетных критиков, то объяснений не потребует.

Авторы необычного вечера — продюсер и художественный руководитель фирмы «Дубль В» Валерий Сергеев и балетмейстер Станислав Власов — выстроили его в виде оживших страниц книг и отрывков из статей юбиляра: в зале мягко «за кадром» звучал голос Бориса Александровича, читающего фрагменты своих произведений разных лет, а на сцену выходили те, кому они были посвящены.

В программе участвовали Никита Долгушин и совсем юные студенты Пермского хореографического училища Дарья Соснина и Марат Уртаев (Львов-Анохин писал о художественном руководителе училища, замечательном педагоге — Людмиле Сахаровой), солисты Большого театра России Геннадий Янин, Илзе Лиена, солисты Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко Наталья Ледовская и Владимир Кириллов, солисты Ансамбля народного танца под руководством Игоря Моисеева (тоже одного из «персонажей» юбиляра) Ангелина Черепанова и Денис Берко, а также Светлана Смирнова (партнером Смирновой и Лиены в тот вечер выступил гость из Вильнюса Пятрас Скирмантас), Лилия Сабитова, станцевавшая здесь свою премьеру — фрагмент балета «Баллады улицы Афин». Прозвучал отрывок из статьи, посвященный творчеству Натальи Касаткиной и Владимира Василёва, и артисты руководимой ими труппы исполнили фрагмент балета «Сотворение мира» А. Петрова (хореография Н. Касаткиной и В. Василёва).

Особым подарком юбиляру стало выступление солистов Боннской оперы Татьяны Невосовой и Андрея Клема, исполнивших «Реквием» Моцарта в хореографии Валерия Панова, на чье творчество в свое время Львов-Анохин также обратил внимание.

Артисты Нового драматического театра, который возглавляет юбиляр, также преподнесли ему хореографическое поздравление-шутку — остроумную пародию на музыку Сен-Санса.

Закончить краткий очерк об этом юбилее хотелось бы тем, как он начался. Артисты московского театра «Балет России» станцевали сцену из балета «Жизель», только... без Жизели. То место, где полагалось находиться исполнительнице этой партии пувовало — его высвечивал луч света. Это место в душе Львова-Анохина навсегда заняла Галина Сергеевна Уланова. Именно «Жизель» с ее участием когда-то определила судьбу Бориса Александровича, навсегда связавшего свою жизнь с балетом. Словами из книги Львова-Анохина «Галина Уланова» и начался этот юбилейный дивертисмент в честь народного артиста России, режиссера, балетного критика, сценариста Бориса Львова-Анохина.

«Юбилейный дух», по-видимому, оказался близким компании «Дубль В». И последний вечер цикла «Ведущие мастера классического балета» в 1996 году принял форму гала-концерта в честь пятнадцатилетия журнала «Балет», что, признаемся, оказалось сюрпризом для самого юбиляра, узнавшего о готовившемся подарке за несколько дней до его «вручения».

Вечер, очевидно, следуя разноплановости журнала постарался охватить все жанры балетного и танцевального искусства. В нем приняли участие солисты ведущих московских балетных коллективов — Большого театра России, Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, Театра классического балета под руководством Н. Касаткиной и В. Василёва, театра «Русский балет», театра «Балет России» под руководством С. Власова, Русского камерного балета «Москва», Хореографического театра под руководством Б. Мягкова, театра «Ренессанс-балет», театра танца России «Гжель» под руководством В. Захарова, «Степ-компани» под руководством В. Кирсанова...

Участники концерта показали отрывки из классических балетов, номера в современной хореографии, были также представлены народный танец и степ. Переключкой жанров прозвучали фокинский «Умирающий лебедь», завершивший первое «классическое» отделение (миниатюру исполнила солистка Большого театра Людмила Семяняка), и «Танец с мячом» на музыку К. Сен-Санса, показанный чемпионкой России по художественной гимнастике Юлией Барсуковой во втором отделении концерта.

К сожалению, нет возможности поименно перечислить всех участников этого гала-концерта — их было более тридцати человек.

Кстати, свой цикл «Ведущие мастера классического балета» сезона 1996 года фирма «Дубль В» также открыла вечером, посвященном журналу «Балет», — торжественной церемонией награждения лауреатов его приза «Душа танца» 1994—1995 годов.

Редакция журнала благодарит всех, кто принес журналу на этих вечерах свои хореографические поздравления, тех, кто их организовал и провел, — Валерия Сергеева, Бориса Львова-Анохина, Станислава Власова, а также постоянную ведущую цикла Элеонору Беляеву.

НА САМУЮ ШИРОКУЮ АУДИТОРИЮ

Всего три года продюсерской фирме «Постмодерн-театр». Но сделано за это время немало — выпуск и прокат спектаклей — балетных, оперных, драматических, организация гастролей, фестивалей, концертов, издательская деятельность, проведение арт-выставок и бенефисов. О том, что сделано и что будет еще сделано, мы попросили рассказать генерального директора фирмы Ираду Акперову.

Итак, слово Ираде Акперовой.

— Какими критериями Вы руководствуетесь, приглашая исполнителей к участию в ваших вечерах и спектаклях или решая провести юбилей того или иного артиста?

«Наша фирма старается пропагандировать артистов, которые, как мы считаем, должны по праву занять достойное место на «балетном Олимпе». А поводы, по которым мы избираем артистов для проведения бенефиса или творческого вечера, могут быть разными. Например, мы недавно провели творческий вечер народной артистки России и Татарстана Ирины Хакимовой, которая завершает свой балетный путь...

А вообще, честно говоря, я отбираю исполнителей по своему усмотрению, но естественно, прислушиваясь к советам людей, которым доверяю. Актер должен потрясти меня своим искусством. Вот мой критерий. Это не значит, что у артиста все должно быть идеально — данные, техника, стиль. Идеальных артистов вообще не бывает. Меня привлекает в актере яркое личностное начало, неповторимость инди-

видуальности, способность излучать со сцены мощную (положительную) энергию и заражать ею зрительный зал, который готов прийти на такого исполнителя еще и еще раз.

Так было в случае с Алексеем Ратманским. Сейчас люди идут «на Ратманского», на его вечерах зал (мы проводили его бенефисы) взрывается от восторга, а ведь всего год назад он был мало известен в Москве. Для меня Ратманский вообще — образец артиста: такого тонко чувствующего и профессионального художника мне давно не приходилось встречать. А по роду своей деятельности приходилось сталкиваться со многими.

Прошлый сезон мы закрыли спектаклем-дивертисментом «Преображение света» («От классики до модерна»), который состоялся при полном аншлаге. Идею этого проекта мы придумали совместно с Еленой Богданович: она удивительно талантливый человек, и я отношусь к ней с огромной нежностью. Мы задумали объединить в одном спектакле балет разных эпох. В первом отделении был полностью показан второй акт «Лебединого озера» П. Чайковского с Любо-

Елена КНЯЗЬКОВА в миниатюре «Март» на вечере «Звезды балета Москвы».

Фото Д. Куликова



вью Кунаковой в роли Одетты, партию Зигфрида исполнил Александр Горбачевич. Кордебалет был представлен труппой «Московского фестиваль-балета» под руководством Сергея Радченко.

Второе отделение мы посвятили классике двадцатого века, в частности, хореографии К. Голейзовского и других мастеров. В этом отделении танцевали Владимир Кириллов, Илзе Лиена, Эгле Шпокайте, Эдвардас Смалакис, Сергей Бондур (танцовщик из Киевского муниципального театра оперы и балета; у него совершенно неповторимая грация и пластика пантеры). Кстати, балетные критики назвали Бондура «открытием» сезона 1995-1996 годов. И мне очень приятно, что именно мы открыли его Москве.

В третьем отделении выступали артисты Русского камерного балета «Москва». Они показали балет Елены Богданович на музыку Астора Пьяцоллы «Странники» (солисты — Марина Никитина и Вячеслав Кричмарев).

Так мы пытались выразить преобразование танца. К спектаклю были подготовлены интересные декорации и все строилось на игре света (тут использовались очень необычные приспособления).

Назову еще один из принципов, по которым мы формиру-

ем программу. Мы стараемся брать редко исполняемые произведения, которые представлялись публике не более одного раза. И, как правило, артисты стараются танцевать у нас премьеры. Ратманский специально ставит новые номера для наших спектаклей и вечеров.

— Ваши ближайшие планы?

«Первая премьера нынешнего года уже состоялась на сцене театра имени Евгения Вахтангова, где мы постоянно работаем. В одном отделении мы показали балет Алексея Ратманского на музыку Рихарда Штрауса «Прелести маньеризма», который поставлен на звезду мирового балета, приему-балерину Большого театра России Нину Ананишвили. В нем также участвовали и другие артисты Большого и Мариинского театров — Татьяна Терехова, Алексей Фадеечев, Сергей Филин. Другое отделение состояло также из новых номеров. В нем приняли участие Нина Ананишвили, Алексей Фадеечев, Владимир Кириллов, Наталья Ледовская, Геннадий Янин, Татьяна и Алексей Ратманские, Татьяна Боровик, а также Марина Никитина, Вячеслав Кричмарев.

Вообще планов очень много, но какие из них будут реализованы, в первую очередь, сегодня сказать трудно, так как это зависит от многих причин, как

Любовь КУНАКОВА — участница вечеров фирмы «Постмодерн-театр».

Фото «Постмодерн-театр»



творческого, так и финансово-порядка».

— Вы знаете свою аудиторию? Кто ходит на ваши спектакли?

«Основной наш контингент — люди среднего достатка, интеллигенция — врачи, ученые, инженеры. Очень много студентов. Учащихся и студентов хореографических училищ мы, если есть такая возможность, пускаем бесплатно. Ходят к нам и так называемые белые воротнички — клерки. Они любят театр. Просто у них мало свободного времени. Мы распространяем свои билеты и по банкам. Много бывает иностранцев, представителей дипломатического корпуса. Но на наши спектакли могут попасть и пенсионеры. Для них мы делаем скидки. По предьявлению пенсионного удостоверения люди могут купить билеты за десять тысяч».

8 мая 1996 года мы провели благотворительный гала-концерт для ветеранов в честь Дня Победы с участием ведущих солистов театров Москвы и Санкт-Петербурга.

Мы стараемся работать не для элитарного узкого круга зрителей, который постоянно ходит на балетные спектакли. Я пытаюсь расширить эту сферу. И считаю, что одна из основных функций искусства — воспитание вкусов публики. И наши проекты и программы преследуют, хотя это слово и вызывает сегодня не очень хорошие ассоциации, пропагандистские цели. Поэтому мы работаем на самую широкую аудиторию, используя самую разнообразную рекламу, которая только может быть, и на радио, и на телевидении, и в прессе».

ВОЗРОЖДАЯ ЗАБЫТОЕ

Александр Эммануиловну Чижову многие знают как неутомимого энтузиаста — пропагандиста народного творчества, прежде всего — танцевального. Работая сначала во Всесоюзном доме народного творчества, а затем в ансамбле «Березка» и во Всероссийском обществе охраны памятников истории и культуры, она активно и целенаправленно занималась решением жизненно важной для нас проблемой — собираньем и популяризацией хореографического фольклора. Результатом этого огромного труда стали, начиная с 50-х годов, регулярные концерты фольклорных коллективов в Москве, в Зале имени П. И. Чайковского, которые заняли в культурной жизни столицы значительное место. К сожалению, финансовые трудности прервали развитие примечательной традиции — с 1991 года эти вечера не проводятся. Однако концертно-просветительская деятель-

ность А. Чижовой продолжается. И снова ее цель — не дать исчезнуть прекрасному, возродить забытое, познакомиться с ним по возможности самый широкий круг людей. Об этом мы беседуем с Александрой Эммануиловной. Вот что она рассказала:

«В основном, меня интересуют хореографы, чьи произведения незаслуженно забыты. Например, как это не странно, — Михаил Фокин. Его наследие огромно, а что мы знаем? Помимо «Лебедя» еще несколько сочинений. Для этого вечера мы пригласили Никиту Долгушина с его труппой — они много делают для возрождения полотен хореографа в России. Затем меня заинтересовало наследие Касьяна Голейзовского. При помощи благотворительного фонда «Русский балет» в Москве, в Зале имени Чайковского, прошли два вечера и один — в Большом театре, где исполнялись миниатюры балетмейстера. Готовить их артистам очень помогла вдова Касьяна Ярославича — Вера Петровна Васильева-Голейзовская. Она не только предоставила архивные записи, киноматериалы, но и сама проделала титанический труд как балетмейстер-репетитор, передавая артистам хореографический текст, что называется «с ног в ноги». Я также, будучи режиссером этих программ, привлекла к работе первых исполнителей, репетировавших включенные в программу номера с самим Голейзовским. Проводила я в Москве и концерты, посвященные хореографическому творчеству Леонида Яковсона.

— Сейчас Вы организуете концерты, посвященные 850-летию Москвы...

«Предполагалось, что концерты, приуроченные к этой дате будут проводиться регулярно: они включены в планы правительства Москвы и Управления по организации подготовки к 850-летию столицы. Первый прошел в октябре 1996 года, в его программе сочетались фрагменты русских опер на исторические сюжеты и хореографические композиции. На сцене в соответствующем оформлении шли сцены из опер М. Глинки, М. Мусоргского, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, С. Прокофьева...

Вечер «Звезды балета Москвы», состоявшийся в конце минувшего года, — второй из этого цикла. Готовя его как режиссер, я старалась, чтобы зрители увидели не только фрагменты текущего репертуара, но и разные хореографические прочтения знаменитых балетов XX века. (например, в программу вошли отрывки из спектаклей «Ромео и Джульетта» Л. Лавровского и К. Макмиллана), а также новые номера, впервые показываемые на



*Эта юная балерина
ОЛЯ СВИРИНА
исполняет кубинский
народный танец «Павлин».*

*Оля занимается
в детском хореографическом
центре «Исцеление»,
где детям не только помогают
постичь основы высокого
искусства хореографии,
но и лечат, используя при этом
богатые возможности
народного танца.*

*Врачи, педагоги, дети - их подопечные,
родители благодарят
Открытое Акционерное Общество
«Аэрофлот» -
Российские Международные авиалинии»
за оказываемую центру
постоянную спонсорскую помощь.*

сцене Зала имени Чайковского.

Концерт — сценическое произведение, как и спектакль, со своей идеей, драматургией. В каждом номере, включенном в его программу, заложена авторская мысль, которую должен почувствовать зритель. Мне как режиссеру далеко не безразлично, кто и как танцует, кто и как чувствует мысль и стиль постановщика. Поэтому подготовку всегда начинаю с определения концепции представления. Исходя из нее разрабатываю режиссерскую партитуру концерта.

Моя цель — «подать» танцовщиков как можно выгоднее, эффектнее, выигрышнее. Но нельзя забывать и интересы зрителей, создаваемую им атмосферу, а «настроить» их

эмоции, их восприятие бывает нелегко. Но мы все равно продолжаем идти путем, как говорится, проб и ошибок. В концерте «Звезды балета Москвы» участвовали артисты ведущих столичных трупп.

Планов и проектов очень много, но останавливают финансовые трудности, но хочется, чтобы юбилей столицы был бы отмечен достойно, чтобы вечера в честь праздника стали бы традиционным украшением московской концертной жизни».

Обозрение подготовлено
**В. УРАЛЬСКОЙ,
Л. ГУЧМАЗОВОЙ,
Г. ИНОЗЕМЦЕВОЙ,
В. КОЛОБОВНИКОВЫМ,
А. МИХАЛЕВОЙ,
Н. ШЕРЕМЕТЬЕВСКОЙ**

В 1971 году ленинградское отделение издательства «Искусство» в серии «Театральные мемуары» выпустило воспоминания Тамары Карсавиной «Театральная улица», ставшие бестселлером, а ныне — библиографической редкостью. Перевод Г. Гуляницкой и редактора И. Ступникова сохранили удивительное обаяние рассказчицы, великой балерины, красавицы и интеллектуалки. В подлиннике мемуары были составлены по-английски, и впервые опубликованы в Лондоне в 1930 году, в 1948-м дополнены и уточнены, в частности, появилась новая,



Тамара
Платоновна
КАРСАВИНА (1913).

заключительная глава о С. П. Дягилеве. Вариант, предложенный советским читателям, по цензурным соображениям вышел в свет купированным. В преддверии 125-летия со дня рождения С. П. Дягилева мы именно этой главой начинаем публикацию неизвестных у нас в России фрагментов книги Тамары Карсавиной. Думается, очень личные воспоминания балерины о Пигмалионе, каковым для нее стал Сергей Павлович, обогатят представление читателей о характере этого великого деятеля русской культуры.

**ВАДИМ
КИСЕЛЕВ**

ТАМАРА КАРСАВИНА

Неизвестные главы

«ТЕАТРАЛЬНОЙ УЛИЦЫ»

Портрет Дягилева

Для рождественского показа 1900 года репетировали «Щелкунчика». За границей, где дается только его последний акт, невозможно получить представление о тонком романтическом очаровании этого спектакля. Сам дух Рождества, суэта домашних приготовлений, облагороженная предчувствием приближающегося праздника, а для детей — время ожидания самого прекрасного, великолепного и таинственного. Это настроение, увиденное через призму странного и нежного романтизма Гофмана, находит самое лучшее выражение в «Щелкунчике».

Именно в перерыве репетиций «Щелкунчика» я, все еще возбужденная представлением, впервые увидела Дягилева. Он заглянул в почти опустевший зал и скоро ушел. Незначительное происшествие, казалось бы, вовсе не связанное с тем, что занимало меня тогда, но показалось оно необычно уместным — словно еще один волшебный трюк доктора Дроссельмейера.

Появление Дягилева произвело на меня неизгладимое впечатление, и если я возвращаюсь здесь к только что описанному эпизоду, то лишь для того, чтобы сказать о главном достоинстве Дягилева — о его личном обаянии, сыгравшем такую важную роль во всех его великих достижениях, особенно в создании Русского балета.

Первая встреча с Дягилевым дала мне лишь предчувствие его очарования. Вся сила его мне еще предстояло испытать. Можно судить, о его власти над умами и волей всех, попадающих в сферу его деятельности, по его господству над плеядой его блистательных сотрудников. Даже Бенуа, обладающий уникальным сочетанием эрудиции, великолепного мастерства, ума трезвого и проницательного, часто уступал то мягким, то взволнованным аргументам Дягилева. И это, несмотря на то, что сам он обладал более глубокой культурой и лучшим художественным образованием.

Достоевский определил характерную черту русского ума как способность представлять себе целое по темным и часто разрозненным его фрагментам. Дягилев, русский в душе, несмотря на свой показной космополитизм, обладал этой способностью в высочайшей степени. Может быть, даже свое художественное образование, скорее выборочное, нежели систематическое, он приобрел не по велению прихотливой фантазии, а по зову своего гения, интуитивно показывающего ему верный путь. Возможно, он инстинктивно страшился, что его тонкий дар предчувствия мог быть раздавлен слишком тяжеловесными документальными познаниями.

Но именно его неотразимое очарование, менее поддающееся анализу, нежели его влияние в его кругу, именно обаяние, одинаково пленяющее всех с первого взгляда, было самой примечательной чертой его личности и одним из источников его успеха.

Пока я лично не познакомилась с Дягилевым, я очень мало знала о нем. Таким образом, я совершенно неподвзятым взглядом увидела чудесную выставку русского исторического портрета, организованную Дягилевым. Он добился разрешения занять Таврический дворец, который ранее никогда не использовался для подобных целей. Он, нарушая заведенный в России обычай, позаботился о том, чтобы выставка оставалась открытой в вечерние часы. Огромные залы Таврического дворца, доселе в своем мертвом покое подобные лишь гробницам великолепного прошлого, обрели новую жизнь при свете свечей в хрустальных подсвечниках. Здание населили портреты, смотрящие со стен и странно воздействующие на зрителей своей значительностью. Они были живыми, а мы — лишь призраками грядущего под их взглядом. Не знаю, какое волшебство было сотворено там, но факт остается фактом — публика, обычно говорливая на подобных выставках, затихла здесь, словно замороженная. [...]

[...] Но если тогда, по своей неосведомленности, я не осознала полностью значения этой выставки, она все же произвела на меня двойное действие. Она укрепила мою веру в Дягилева; она дала мне критерий подлинности и навсегда избавила меня от обмана подделок.

В то же время я не стремилась познакомиться с Дягилевым получше не столько потому, что не представлялось такой возможности. Я тайно боялась узнать слишком много. Общественное мнение объявило его «порочным, глубоко испорченным и опасным». Я хотела защитить мою робкую приязнь от разочарования. Но все равно чувство, более глубокое, чем интерес, заставляла меня пытаться узнать человека, скрывающегося за этой изумительной работой. Так что задолго до того, как мои отношения с Дягилевым установились на основе взаимной симпатии, я позволяла себе искать сведения о нем только у наших общих друзей.

Одним из них был Боткин. Мало у кого мне приходилось встречать такую терпимость и такой неугасаемый оптимизм, как у этого пожилого человека. Врач по профессии, а еще более по призванию, Боткин был также известным коллекционером, другом группы «Мир искусства». Насколько Боткин был дружен с Дягилевым, можно понять по его доброй шутке: «Для Сережи моя квартира — второй дом». Оказываясь неподалеку, Дягилев обязательно заходил к нему и, поцеловав руку госпоже Боткиной, спрашивал ее: «Можно мне пойти побренчать на пианино?» Часто он часами сидел в библиотеке, разбирая ноты.

Позже этот пример помог мне понять, что Дягилев, хоть и ленивый на вид, в действительности был наделен невероятной работоспособностью. Я думаю, его разум никогда не стоял на месте, даже когда он, как гостеприимный хозяин, участвовал в застольной беседе, не относящейся к искусству. Глубокие его размышления шли параллельно этой светской болтовне. Сама необязательность его была обдуманной. В этом он признался сам, когда пришел на встречу со мной с опозданием на целый день: «Мое расписание подчиняется срочности стоящей передо мной задачи; часто я нахожу более выгодным довести до конца дело, которым я занимаюсь, чем бросить его ради встречи, назначенной в другом месте.» Это объяснение показалось мне убедительным, тем более, что оно было изложено так прямо и чистосердечно. [...]

На праздничном вечере, который мадам Морис Эфрусси устроила в своем доме и который так приятно закончил наш первый парижский сезон, я напрасно искала глазами Дягилева среди гостей. Только когда началась прелюдия к «Сильфидам» и мы, артисты, под листвою пергола выступили на сцену, я заметила его. За маленьким фонтаном стиля барокко в центре сцены были располонены зеркала. Получившийся эффект одетых в бе-

лое фигур, удлиняющихся и растворяющихся в зеленоватом стекле, был фантастически прекрасен. Но Дягилев не замечал его. Он стоял один в дальнем конце шпалер, составляющих ложи нашего театра на открытом воздухе. Он смотрел невидящим взглядом, не принадлежа, казалось, к этому времени и месту; не сознавая, что идущее представление можно считать его торжеством. Он выглядел встревоженным и усталым. Как раз перед моим выходом на сцену я заметила, что он ушел. Нижинский не танцевал в тот вечер; он внезапно заболел.

В течение нескольких дней между окончанием этого представления и последним спектаклем сезона труппа не видела Дягилева. Артисты, вероятно, были разочарованы и даже пали духом от такого небрежения. Ведь все мы — от первой танцовщицы до рабочих сцены — ожидали его одобрения или критики. Мы чувствовали свою значительность, когда он время от времени беседовал с нами о деталях постановки или советовался в связи с какой-то проблемой. Он делал это нечасто, но его обращения всегда составлялись и произносились с величайшим искусством. Образно говоря, он обладал особой аурой. Его присутствие настаивало на нужный лад и артистов, и весь театральный персонал.

Я узнала от Боткина, что в то время Дягилев был очень обеспокоен серьезной болезнью Нижинского. Тем не менее, когда перед отъездом из Парижа в Лондон я зашла к нему в Гол-



Тамара КАРСАВИНА
в миниатюре «Русская сказка» (1923)
костюм И. Билибина.

Тамара
КАРСАВИНА
(Нимфа Эхо)
в балете
«Нарцисс
и Эхо»
(1911).



Т. Карсавина.

ландской отель, он был рассеянно добр и охотно позволил мне одолжить из его библиотеки ноты для оркестра, которые были мне нужны для моего сезона в Колизее. Тогда он не сделал никаких замечаний о моем независимом ангажементе, но впоследствии, когда оказалось, что мой второй ангажемент в Колизее идет в разрез с его планами, мне пришлось несладко. Я простила его сильные выражения, когда он отозвался о моем выступлении («в мюзик-холле») как о «проституции искусства». Еще более охотно я прощала ему явные признаки собственнической ревности на более поздних этапах нашего сотрудничества. Дягилев раздражался упреками, когда я желала иногда на время уйти в свою личную жизнь. Он говорил, то ли в шутку, то ли серьезно: «Терпеть не могу твою семью. Она отнимает тебя у меня. Зачем ты не вышла замуж за Фокина? Тогда бы вы оба принадлежали мне». Он обижался на меня за то, что я все еще цеплялась за Мариинский театр: «Не понимаю, в чем для тебе прелесть Петербурга? Ты тоскуешь по напомаженным усам Теляковского или истерическим овациям юнцов в галерке? Или просто хочешь похвастаться своей новой парной упряжкой?» [...]

[...] Как я уже сказала, я никогда не обижалась на Дягилева за его собственническое отношение. С самого начала я по своей воле была его сторонницей. Больше того, уже тогда я чувствовала, что его, редкие впрочем, горячие упреки нельзя приписать одному его эгоизму. Теперь я хорошо понимаю, что неприятные черты его характера, его невниманье к другим, способность безжалостно отделяться от прежних соратников, больше не удовлетворяющих его требованиям, — эти недостатки были лишь оборотной стороной его достоинств. Главным его достоинством представляется мне преданность искусству — преданность абсолютная, священнодейственная. Он жертвовал другим для искусства, когда, по его мнению, искусство этого требовало. Но он жертвовал и своими материальными интересами. Если бы он предпочел извлекать из своих успехов коммерческую выгоду, он мог бы организовать свое предприятие на более крепкой и выгодной основе. Но он избрал неуверенность в завтрашнем дне во имя дальнейших исследований искусства и его будущего. [...]

[...] После окончания нашего второго парижского сезона я с большим удивлением и некоторой тревогой слушала рассказ Дягилева о его дальнейших планах. Он считал, что хореография Фокина принадлежит прошлому. Будущее балета должно быть доверено постановщику, прислушивающемуся к новейшим влияниям. По его мнению, от большей части репертуара следовало просто отделаться, как от балласта. «Что же вы собираетесь сделать с балетами Фокина, Сергей Павлович?» Он нетерпеливо отмахнулся: «Не знаю. Могу продать их все оптом». Дягилев открыл мне свои планы, чтобы выяснить, последую ли я за ним по этому новому направлению. Не помню, упомянул ли он Нижинского как будущего хореографа. Я заверила его в своей поддержке, но не скрывала, что я встревожена и расстроена. Этот разговор потряс меня. Я не могла так легко отказаться от своей веры и энтузиазма. Слова Дягилева показались предательством. Я еще

не была знакома с его истинным кредо. Я не знала, как быстро будущее опьяняло его, так что настоящее казалось затхлым и устаревшим. Мне неизвестно, что заставило Дягилева впоследствии изменить свои планы. Но я уверена, что, пользуясь сотрудничеством Фокина до 1914 года, он избежал раскола в труппе [...]

[...] После постановки «Жар-птицы» я стала постепенно замечать маневры Дягилева. В этом балете, пользующемся беспорным успехом, была для меня прекрасная роль. В следующем сезоне мое участие в новой постановке, «Синий Бог», оказалось сведенным до роли второго плана. Главным исполнителем стал Нижинский. Это само по себе вовсе меня не встревожило. Когда однако, вдобавок к этому из репертуара изъяли много балетов с лучшими моими ролями, я почувствовала себя обеспокоенной и униженной. В конце концов, положение сложилось невыносимое и назрело выяснение отношений. Однажды к вечеру, во время нашего зимнего сезона в Мюнхене, Дягилев вошел ко мне в комнату с письмом в руке. Он бросил письмо на стол, велел: «Читай!» и стал шагать из угла в угол, осыпая меня время от времени горькими обвинениями. Он «пригрозил змею на своей груди». Я оказалась «неблагодарной девчонкой». Я «ссорила его с его друзьями». Письмо было от леди Рипон. Я едва могла его прочесть сквозь слезы, но дело было вот в чем: она защищала меня, прося Дягилева изменить свою политику и дать мне подобающее место в постановках. «Не обижайте Карсавину», — писала она. Я честно призналась, что доверилась леди Рипон, но только после того, как изложила претензии Дягилеву. Он был слишком рассержен, чтобы слушать мои оправдания, и ушел, не помирившись. К счастью, в тот вечер не было спектакля: посмотрев в зеркало, я поняла, что мне лучше не показываться на людях. Я заказала ужин к себе в номер. Вскоре после этого Дягилев появился снова, уже успокоившись. Несколько принужденно он пригласил меня присоединиться к его гостям во время ужина. Я сначала колебалась, но увидев его покрасневшие глаза, с удовлетворением поняла, что ему тоже пришлось хорошенько поплакать. Я приняла его приглашение как искупительный дар. За ужином мы помирились.

Более того, Дягилев постарался загладить свою вину. Он заказал «Саломею» — балет специально для меня. После этого у меня не стало причин для жалоб: я была осыпана чудесными ролями.

Даже во время этого моего разлада с Дягилевым не возникало и речи о каком-либо соперничестве между мной и Нижинским. Тогда я и не могла найти оправдания Дягилеву, но теперь я понимаю его. Совершенно естественно, что, имея артиста такого масштаба, как Нижинский, Дягилев хотел расширить роль танцовщика, доселе всецело подчиненного роли балерины. Его склонность к отказу от господства женщин была связана с его взглядом на будущее балета, самая суть которого, могла лучше выражаться резкой мужественной стихией, нежели женской грацией.

Перевод Галины Северской

(Продолжение следует)

АНОНС!

Автор анонсированных в этом номере журнала воспоминаний Анатолий Сергеевич Тольский — один из представителей знаменитой московской балетной династии Холффиных. Хореографы, танцовщики, педагоги — выходцы из этой семьи — составили славу отечественного балета.

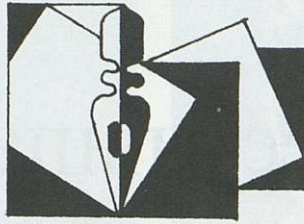
Анатолий Сергеевич Тольский — воспитанник Московского хореографического техникума имени А. В. Луначарского, где постигал искусство танца под руководством Асафа Мессерера, Виктора Цаплина, Сергея Чудинова, а мастерство актера — под руководством Рубена Симонова. По окончании техникума Тольский — в труппе «Московский Художественный балет», которой руководит известная артистка Викторина Кригер. Впоследствии коллектив вошел в состав Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. С 1930 по 1965 годы он, яркий характерный актер, исполняет здесь ведущие партии в балетах «Ночь перед Рождеством», «Бахчисарайский фонтан», «Лола», «Штраусиана», «Эсмеральда», «Винзорские проказницы», «Берег счастья», «Маскарад» и другие. Многие из них он долгое время танцевал, не имея дублеров.

Завершив активную сценическую деятельность, Анатолий Сергеевич работает как педагог в хореографической мастерской Москонцерта, в народном балетном театре Дворца культуры завода «Серп и Молот», в хореографическом коллективе Дворца культуры Автозавода имени Лихачева. Недавно Анатолию Сергеевичу Тольскому исполнилось 85 лет. В течение своей большой жизни в балете он был свидетелем многих событий, о которых и повествует в своих воспоминаниях. Предлагаем нашему читателю отрывок из будущих публикаций.

АНАТОЛИЙ ТОЛЬСКИЙ

ИЗ ПЕРЕЖИТОГО: НАЧАЛО

Коллектив, названный «Московский Художественный балет» под руководством Викторины Кригер, состоящий из сорока энтузиастов балетного искусства, старались следовать



Анатолий Сергеевич
ТОЛЬСКИЙ
(30—40-е годы).

в своей деятельности заветам французского реформатора и теоретика хореографического искусства Жана-Жоржа Новерра. Помните его слова: «Поменьше сказок о феях, поменьше чудес, побольше естественности! Лишь картины из жизни волнуют нашу душу, потрясают ее, приводят в восторг, театр есть и должен быть правдивой картиной человеческой жизни».

Балетмейстер Николай Холфин, работая в тридцатые-сороковые годы, в труппе Викторины Кригер, как и Новерр, в своих творческих поисках стремился к обновлению хореографического искусства, добивался того, чтобы главное место в балетах заняли драматургия, режиссерская разработка сюжета, выразительные сценические образы, боролся с балетными штампами. И чтобы осуществить свои мечты, он задумал поставить комедийный балет. За основу такого спектакля он взял музыку П. Гертеля к балету «Тщетная предосторожность». Новое либретто, которое он сочинил, ограничено «укладывалось» на партитуру, созданную композитором. Этот спектакль единого сквозного действия был назван его создателем «Соперницы». Жизнерадостное, искрящееся весельем произведение пользовалось огромным успехом у зрителей и имело большой резонанс у прессы. Балет «Соперницы», показанный в 1933 году, стал нашей «Чайкой», как пьеса Чехова для Московского Художественного театра. Известный критик П. Марков писал: «Балетный коллектив в спектакле «Соперницы» впервые полностью воплотил идею танцующего актера... Это было

действенным применением принципов МХАТ в балетном спектакле».

О чем повествовал балет? Образ главной героини как бы раздваивался. Дочь обедневшей помещицы Лиза-барышня и служанка Лиза любят садовника Колена. А мать барышни Марцелина задумала выдать дочь за сына помещика-богача Мишо — Никеза. В результате самых невероятных и смешных ситуаций свадьба расстраивалась. И тем не менее, Колен отдавал свое сердце Лизе-служанке.

В Москве и других городах страны, где мы показывали спектакль, он проходил с огромным успехом. Например, на гастролях в Ленинграде в 1935 году, очень важных для нас, во время представления «Соперницы», на котором присутствовали артисты Кировского и Малого оперного театров, в зрительном зале не смолкали аплодисменты, дружные взрывы смеха. А Мария Сорокина в роли Лизы-служанки завоевали любовь и признание и зрителей, и мастеров балета города на Неве.

Вспоминаю встречу трех балетных коллективов, на которую нас пригласили ленинградцы. Вечер прошел на славу! А на память каждый его участник получил шуточное «меню», состоящее из блюд, остроумные названия которых вызывали улыбки. Перечень был составлен по всем правилам.

Холодные закуски:

1. Миноги а-ля Улановы ноги.
2. Семга Каплан.
3. Агриппинчики в сухарях.
4. Искалеченные ножки, соус Вайнонез.

Горячее:

1. Бризе купе а-ля па-де-ша, соус кабриоль и антраша.
2. Почки Шапиро в белом вине.
3. Язык Соллертинского с горчицей из Пиотровского.

Кавказская кухня:

1. Чабукиани на вертеле.

Сладкое:

1. Парфе Захарова по эскизу Ходасевич.

Вина:

1. Кабардинское Кригеровского розлива.
2. Мордвейн.
3. Гислинг.
4. Лопуховка московская крепкая.

Крупнейший реформатор русского театра, режиссер Владимир Иванович Немирович-Данченко также заинтересовался творчеством нашего коллектива. Посмотрев балет «Соперницы», Владимир Иванович сказал: «Каким-то чудом, где-то в стороне почти незаметно создан коллектив, внутренние тонкости которого те же, что и у нас — борьба со сценическими штампами, бессмыслицами... И чем глубже идет революция в музыкальном искусстве, с одной стороны, и в балетном с другой, тем стремительнее она, эта революция, толкает оба эти искусства в объятия друг друга».

В 1935 году «Московский Художественный балет», по решению Наркомпроса РСФСР, слился в единый организм с Музыкальным театром города Москвы, которым руководил Немирович-Данченко.

Актеры балета и оперы быстро нашли общий язык, завязалась крепкая дружба двух коллективов. Участие балета в оперных спектаклях было «не механическое, а синтетическое», — отмечал Владимир Иванович.

Мы, ведущая группа солистов и артистов балета, всегда с радостью участвовали в творческих поисках своих коллег — оперных артистов, стремились быть неотделимой частью сценического действия и осмысленно решать задачи, поставленные режиссурой.

Первое выступление артистов балета состоялось в музыкальном спектакле «Карменсита и солдат», где А. Фин, В. Бурмейстер, И. Иноземцева и я исполнили испанский танец. Затем в комической опере «Перикола» молодая М. Сорокина огненно-страстно, с виртуозным блеском исполнила перуанский танец к всеобщему восхищению зрителей и участников оперы. И Владимир Иванович разрешил актрисе повторить «на бис» экзотический номер, что в театре случилось впервые.

ЖИЗНЬ, вместившая целый ВЕК

Среди выставок, которые регулярно устраивает Музей академии Русского балета имени А. Я. Вагановой к юбилейным и памятным датам, одна — открывшаяся в конце лета 1996 года — была особенной. Ее герой — Анатолий Иосифович Вильтзак — в этот день отметил свое столетие. И, думается, среди массы поздравлений, пришедших в Сан-Франциско, в небольшой дом на углу 43-й Авеню и улицы Фултон, сообщение о выставке было самым ценным — ведь это было известие, что Анатолия Иосифовича помнят, любят и чтут в его родной школе, в его родном и любимом Петербурге.

100-летний возраст, жизнь, вместившая целый век, — уже повод, чтобы говорить об уникальности человека и его судьбы. Но и без рекордных цифр имя Анатолия Вильтзака вписано в историю русского и мирового балета.

Жизненный путь А. Вильтзака исключительно богат на события, встречи, испытания, города и страны, где пришлось побывать, искушения и везение, которое не раз поспедало очень вовремя.

Вильтзак родился в цирковой семье и первый артистический опыт получил маленьким мальчиком в Петербургском цирке Чинизелли. Потом было Императорское театральное училище (нынешняя Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, которая помнит своего старейшего выпускника и заслуженно им гордится). И — Мариинский театр. На его сцене Вильтзак выступал в 1915-1921 годах. Сразу получил солидные партии, очень быстро занял положение ведущего танцовщика. Исполнил главные партии почти во всех спектаклях классического и современного репертуара. Эффектная внешность Вильтзака, благородство его манер, строгая мужественность и техническое совершенство были как нельзя кстати в балетах Петипа, Иванова, Горского, Фокина.

С большой теплотой вспоминает Анатолий Иосифович своих партнерш: Кшесинскую, Преображенскую, Трефилову, Ваганову, Седову, Егорову, Карсавину, Гердт, Люком, Виль, Маклецову. Спесивцеву он отмечает особо: мимолетные встречи в школьные годы, партнерство на Мариинской сцене и за границей, неудавшийся роман...

В 1921 году Вильтзак обвенчался с известной танцовщицей Людмилой



Анатолий ВИЛЬТЗАК
(Петроград, 1920).

А. ВИЛЬТЗАК (Раб)
в балете «Шехеразада» (1920).



Шоллар. Так началось «па де де на всю жизнь». Вскоре молодожены, вслед за многими коллегами, покинули голодный Петроград.

Четыре года успешной работы Вильтзака и Шоллар в труппе Дягилева закончились нелепым скандалом. Но на следующий день после увольнения пришла телеграмма из Лондона с приглашением от Фокина. За долгие годы кочевой жизни Вильтзак танцевал в труппе Иды Рубинштейн и Русском балете в Монте-Карло, сотрудничал с Брониславой Нижинской и Джорджем Баланчинным, выступал в Риге, Буэнос-Айресе, Сиднее, объехал полмира и всюду оставил частицу своей души, всюду пропагандировал впитанные с детских лет идеалы русской балетной школы.

С переездом в 1936 году в Соединенные Штаты связано начало регулярной педагогической деятельности Вильтзака. В сороковых годах в центре Нью-Йорка существовала Школа Вильтзака и Шоллар, куда специально приезжали совершенствоваться даже европейские балетные знаменитости. Именно в этой школе началось восхождение звезды Алисии Алонсо. Там занимались Александра Данилова, Тамара Туманова, Ирина Баронова, Джером Роббинс, Розелла Хейтауэр, Мария Толчиф, Джон Тарас, Жорж Скибин.



Моей дорогой
школе
Академии
русского
балета
имени Вагановой
в память
обо мне и моей
драгоценной
супруге
Людмила Шоллар

Л. Шоллар и А. Вильтзак
1942. 11 февраля Анатолий Вильтзак

Л. ШОЛЛАР и А. ВИЛЬТЗАК
в концертном номере (1930).

Позже Вильтзаки обосновались в Сан-Франциско, Анатолий Иосифович работал в местной балетной труппе и школе, там же до конца дней преподавала и его супруга Людмила Францевна. В 1982 году Балет Сан-Франциско торжественно чествовал своего старейшего члена, уходящего в отставку. Полный сил Анатолий Иосифович решил тогда тряхнуть стариной — поставил дивертисмент «Вариации Вильтзака». Благодаря деятельности А. Вильтзака традиции русской школы и сегодня живут в искусстве танцовщиков Балета Сан-Франциско.

Журнал «Балет» (тогда еще «Советский балет») был первым отечественным изданием, рассказавшим о судьбе Анатолия Вильтзака в конце 80-х годов. (Позже И. Ступников опубликовал в журнале фрагменты воспоминаний А. Вильтзака) Благодаря той первой публикации автору этих строк удалось разыскать адрес Анатолия Иосифовича, начать с ним переписку и, наконец, побывать у него в Сан-Франциско в феврале 1994 года.

Наши ежедневные встречи в течение двух недель были необычайно трогательны. В разговорах и мыслях Анатолий Иосифович непрестанно обращался к России, к годам ученичества и на-

чала артистической карьеры в Петербурге. Каждый день он воскрешал тени прошлого. Кшесинская, Ваганова, Фокин, Карсавина, Спесивцева, Дягилев становились реальностью, как в то время, когда старший воспитанник Театрального училища Вильтзак шалил, а младший Баланчивадзе (в дальнейшем — всемирно известный балетмейстер Джордж Баланчин) его прикрывал, или когда в 1919 году балерина Смирнова, выходя в «Дочери фараона» на вариацию, отдавала Вильтзаку-Таору свою кофточку, в которую куталась на холодной сцене во время кордебалетных танцев.

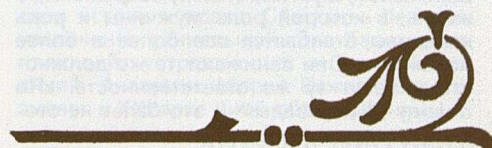
Итогом поездки в Сан-Франциско был большой чемодан с рукописями, фотографиями, видеозаписями и другими материалами личного архива, которые Анатолий Иосифович передал в Петербург, в Академию Русского балета. Они и составили основу юбилейной выставки. Среди ее экспонатов — семейные фотографии, уникальные снимки 1920-30 гг.: А. Вильтзак и Л. Шоллар в ролях, групповая фотография труппы Дягилева 1924 года, фото с Михаилом Фокиным после репетиции балета «Дон Жуан» в 1936 году, с Ольгой Спесивцевой на гастролях в Австралии в 1934 году (тогда у Спесивцевой произошло



А. ВИЛЬТЗАК с артистками труппы «Балет Сан-Франциско» после премьеры балета «Вариации Вильтзака» (1982).

обострение душевной болезни, в результате которой великая балерина оставила сцену) и др. Представлены программа «бывш. Мариинского театра» 1920 года — «Спящая красавица» с Вильтзаком-Дезире и программа премьеры «Вариаций Вильтзака» в Сан-Франциско, сообщение о награждении А. Вильтзака Международной медалью Нижинского два года назад, русский пейзаж, написанный А. Вильтзаком в начале 90-х гг. Из документов нью-йоркской школы Вильтзака и Шоллар можно узнать, что в ней занимались многие известные артисты. Особую ценность представляют рукописи воспоминаний и дневник, который Анатолий Иосифович вел в течение многих лет со дня отъезда из России. А в центре экспозиции фотография с подписью «Моей дорогой школе — в память обо мне и моей драгоценной супруге Людмиле Шоллар».

АНАТОЛИЙ ВИЛЬТЗАК.
Сан-Франциско, 1994».



Азиатская фреска

МОРИСА БЕЖАРА

К 70-летию со дня рождения



Морис Бежар широко и горячо любим во всем мире. Его масштабные спектакли, многие из которых шли на больших площадках, античных и спортивных аренах, позволили хореографическому искусству стать достоянием десятков миллионов зрителей. Помимо популяризации танца, имя Мориса Бежара олицетворяет неиссякаемый талант.

Творчество французского хореографа, режиссера, педагога, литератора высоко оценено во многих странах. А недавно Морис Бежар удостоился почестей и на своей родине: впервые в истории Франции хореограф был провозглашен академиком, членом Института — ассамблеи пяти французских академий.

Создав более двухсот постановок, хореограф устремлен в будущее. В июне 1992 года, когда Бежар прощался в Лозанне со своей знаменитой труппой «Балет XX века», я спросил его: «Морис, а что же дальше?» Ответ был лаконичен: «Дальше то же, что и всегда — спектакли». Действительно, хореограф остается верным своей фантастической увлеченности танцем, которая неизменно его ведет к вершинам творческих озарений, созданию подлинных шедевров. И подтверждением этому одно из его новых сочинений — азиатская фреска «Шехеразада», о которой и пойдет речь ниже.

Академик Морис БЕЖАР
на торжественной церемонии
в театре «Эспас Карден».

Фото В. Игнатова

В предисловии к своему новому балету Морис Бежар написал: «Я вижу в Шехеразаде восточный революционный элемент, который существует так же у женщин, как и у мужчин. Я вижу современную жизнь, в которой роль мужчины и роль женщины становятся все более и более похожими. Они занимают те же должности и несут ту же ответственность. «По поводу Шехеразады» — это балет не столько «сексуальный» или «сентиментальный», сколько динамичный и мощный

в том же смысле, как и моя «Весна священная». Определенная чувственность, конечно, может быть. Но, главным образом, я хочу представить идеи борьбы. В моей хореографии я показываю противоположность того, что говорится, например, во фразе текста: «Азия, Азия, Азия. О, ты чудесная страна сказок». Я скорее вижу страну молодую и современную со сказками будущего».

Нужно сказать, что Бежар поставил свой балет всего за два месяца по заказу Даниэля Баренбойма, музыкального директора Берлинской Штаатсопер. Партитуру спектакля составляют четыре произведения: «Шехеразада» — симфоническая поэма для голоса и оркестра М. Равеля (1903); «Фейерверк» — фантазия для оркестра И. Стравинского (1908); иранская национальная музыка, написанная для балета М. Бежара «Фарах» (1973); «Шехеразада» — симфоническая сюита Н. Римского-Корсакова (1888). Постановка М. Бежара почти ничего общего не имеет с арабскими сказками «1001 ночи» и знаменитым бале-

том Фокина за исключением двух костюмов — Шехеразады и Раба, которые выполнены по эскизам Л. Бакста. В новом спектакле все костюмы созданы М. Бежаром, а декорации — Г. Нойбертом.

Почти двухчасовой балет идет без антракта и представляет собой впечатляющую фреску современного азиатского мира. Пряный аромат Востока прежде всего источает красочное пятно (заставка на авансцене), которое кажется волшебным окном в экзотические интерьеры сказочной Персии. Но вот полотно заставки размывает вверх, и взору зрителя открывается неожиданно современная и очень контрастная картина. На сцене расставлены большие телевизоры. На подвижных стойках, порой компонованные попарно, они транслируют множество азиатских программ. Над светящимися экранами и игровыми автоматами пространство сцены разрезает огненная полоса неоновых ламп, поверх которых свисают десятки блеклых афиш с надписями на языках азиатских народов. В этом упрощенном

*Сцена из балета
«По поводу Шехеразады».
В роли Шехеразады — Беттина ТХИЛ,
Араба — Ральф СТЕНГЕЛ.*

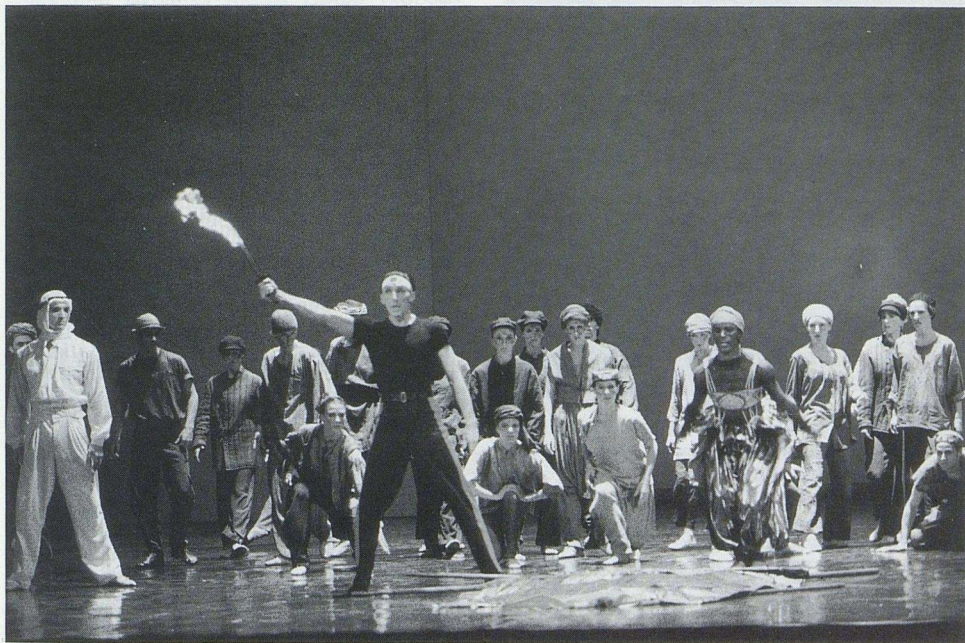
Фото Марион Шен

декоре однако очень емко воплощается контрастная атмосфера современной Азии. Каким же она предстанет в видении М. Бежара, который считает ее своим домом и который уже 22 года (с 1973 года) исповедует ислам?

На этот вопрос отвечает серия динамично сменяющихся эпизодов. Например, первая картина, как и все последующие, построена на контрастах. На богатом персидском ковре двое влюбленных исполняют причудливое адажио. А вокруг суетятся роботоподобные «деловые люди», одетые в одинаковые черные костюмы клерков, с кейсами и портативными телефонами.



*Сцена из балета
«По поводу Шехеразады». В центре
— Оливер МАТЦ
(Японец с факелом).*



Они выносят на сцену коробки, из которых вынимают и демонстрируют зрителям современную аппаратуру — компьютер, телевизор, видеомagneтофон, электроорган, электронную радиотехнику.

Вторая картина в балете, несомненно, самая красивая и самая возвышенная. В романтической голубой дымке вначале появляется одинокий музыкант. Он самозабвенно играет на флейте, и движения его тела, словно флейта, излучают изысканную пластическую мелодию... Далее зрителей завораживают арабские танцы, в которых как бы купаются восемь влюбленных пар. В центре этой мозаики, которая мерцает изумрудной зеленью костюмов и янтарным загаром полуобнаженных тел, Шехеразада с партнером исполняют па де де, ослепляя зрителей белизной восточных одеяний... Азиатский мир выглядит здесь ярким танцевальным ковром, которому особую магию придает вокальный и инструментальный аккомпанемент. Пиршество пьянщца дивертиссента взрывает ужасная сцена убийства.

После большой паузы как весеннее дуновение в зале заструилась музыка Римского-Корсакова. На авансцене появляется Шехеразада. Слуги помогают ей сменить исламский наряд на красочный костюм Бакста. Начинается новое действие с участием отдельных персонажей из знаменитых персидских сказок.

Впечатляющие и последующие сцены спектакля. Эпизоды из знаменитых арабских сказок сменяются картинами современной жизни азиатских стран со всеми ее катаклизмами, противоречиями, борьбой.

Последняя картина спектакля насыщена поэзией и оптимизмом. Взору публики открывается гигантская голубая карта мира, на которой мы видим доминирующие на земле очертания Азии. В центре сцены на персидском ковре, как в начале спектакля, вновь — танцующий дуэт. Постепенно к исполнителям присоединяются и другие персонажи балета — Принцесса с Принцем, Роза, Японец с антиядерной символикой, Китайка с палочками и пиалой с рисом. Черный раб уносит за кули-

сы Шехеразду — это олицетворение сказки. Стройный юноша с надеждой простирает руку к величественной карте Азии — этот жест как бы символизирует веру в светлое будущее континента...

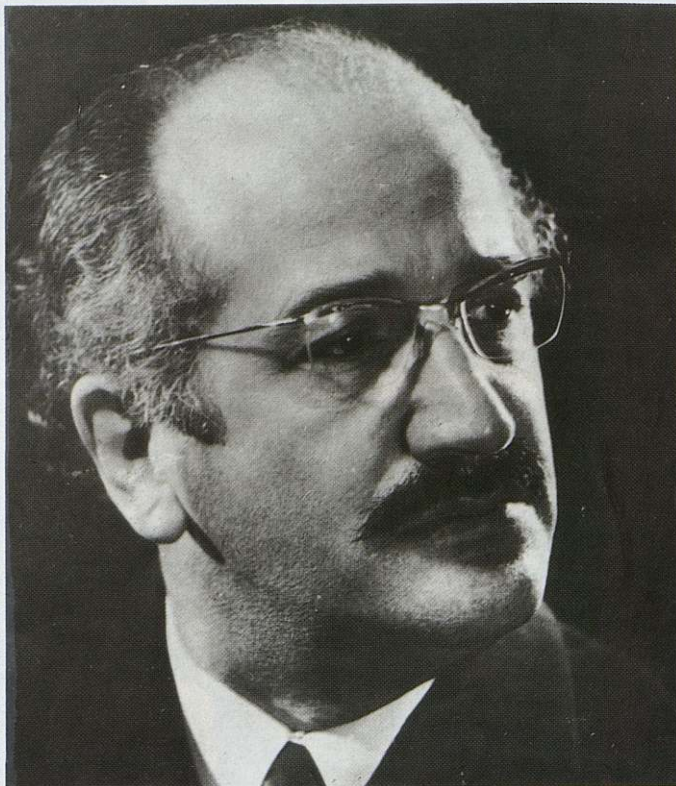
Так заканчивается эта многоликая азиатская пластическая мозаика, составленная из поэтических и драматических картин, впечатляющее сценическое полотно. Благодаря высокому исполнительскому мастерству, берлинской труппе удалось достойно представить масштабные замыслы М. Бежара. С особым блеском и виртуозностью свои партии интерпретировали Беттина Тхил (Шехеразада), Штеффи Шерцер (Роза), Оливер Матц (Колониалист и Японец), Раймондо Ребек (Флейтист и Безразличный), Уве Кротил (Сибиряк). Отмечая техническое совершенство и артистизм труппы, нельзя не сказать, что в балете М. Бежара все-таки многим танцовщикам часто не хватало восточного шарма, который совершенно необходим для сценического воплощения сказочной темы «Шехеразады».

Добавлю, что в несколько иной, сокращенной, версии хореограф поставил этот спектакль и для своей труппы «Бежар. Балет Лозанны». Хотя по численности она в три раза меньше труппы Берлина, хочется верить, что оба варианта постановки М. Бежара публика разных стран примет с энтузиазмом. В этом убеждают впечатления Андре-Филиппа Эрсена, главного редактора парижского журнала «Сезон де ла данс». Рецензию на премьеру балета в Лозанне он заканчивает такими словами: «Давно Бежар так не отстаивал свою позицию поддержки борьбы народов, которые вооружены только собственными руками, которые стремятся восстановить свои истоки и права. Спектакль без преувеличения гениальный. Это балет ослепляющий, устрашающий и ошарашивающий. Академик Морис Бежар предсказывает в XXI веке иной образ жизни».

ВИКТОР ИГНАТОВ

ЭМИЛИЯ
ШУМИЛОВА

«ВСЕ — МУЗЫКА...»

Ярослав Антонович
ВОЩАК.

(Из воспоминаний)

*«Все — музыка и свет:
нет счастья, нет измен...
Мелодией одной звучат
печаль и радость...
Но я люблю тебя: я сам такой Кармен.»*

И еще:
*«Сама себе закон —
летишь, летишь ты мимо,
К созвездиям иным, не ведая орбит...»*

И очень близкой поэтическому образу Блока — вольной птицей в полете за мечтой предстала Кармен в белорусском спектакле. Не «колдунья», «не чертова девка» из новеллы Мериме, а воспетая музыкой Бизе юная Кармен, свободно устремившаяся навстречу любви, счастьем и... смерти. Это было событие грандиозное! Прорыв в новую красоту и новую истину в вечной теме.

Ярослав Антонович говорил, что необходимо партитуру «как бы открыть заново, преодолеть привычное, известный автоматизм, накопленный в опыте общения с оперой Бизе, воспользоваться возможностями более высокого градуса ее звучания, в соответствии с новой инструментальной Шедрина».

Вспоминаю, как шла на оркестровую репетицию новой постановки балета А. Хачатуряна «Спартак» в Белорусском Большом театре, шла не без тревоги и волнения, опасаясь разочарования. Уж очень большим событием в жизни советского искусства стал в свое время «Спар-

так» в постановке Ю. Григоровича, С. Вирсаладзе, Г. Рождественского на сцене Большого театра, увенчанный Ленинской премией.

Но буквально с первых мгновений репетиции меня захватило могучее, ликующее звучание всего оркестра, в помпезном марше Рима, торжествующего победу. А после безудержного буйства победителей, возникла музыкально-хореографическая тема побежденных. И с ней — почти тишина в оркестре — мелодия плача-шепота скорби пленников и пленниц...

Вощак рассказывал о работе над «Спартак»: «Нельзя не отметить щедрость партитуры Хачатуряна и обилие музыкального материала, которого в наше время хватило бы на два балета. Мы стремились организовать музыку в один симфонический цикл».

На вопрос об отсутствии Эгины в минском «Спартаке», он говорил: «Мне всегда казалось, что этот образ не отвечает исторической правде, излишне театрален. Изучая труды древних историков, включая Плутарха, я нашел возможным исключить образ Эгины из художественной ткани балета. Таким образом, усилилось социальное звучание спектакля. Кроме того, в балет был включен новый незаслуженно забытый материал творения Хачатуряна. Восстановлены хоровые фрагменты, которые явились яркой эмоциональной краской. Впечатляюще звучит ансамбль ударных, сопровождающих победный танец спартаковцев, и другие эпизоды».

Думая о белорусской постановке «Болеро» М. Равеля (ее создавали дирижер Ярослав Вощак, балетмейстер Валентин Елизарьев, сценограф Эрнст Гейдебрехт) хочу привести слова самого Мориса Равеля: «Часто должны пройти годы, прежде чем внутренний смысл музыки откроется слушателям». Потому что минские авторы будто впервые обратились к достаточно «заигранной» партитуре. Они сумели услышать в ней сигналы иных интонаций, чувств, образов и оживить их еще неизвестные грани в едином музыкально-хореографическом и сценографическом решении, весьма смелом и современном. Им удалось успешно преодолеть инерцию представлений, какие возникали в опыте прошлых встреч с «Болеро» и породили ошибочные мысли об ожидании здесь «экзотики» испанского народного танца. В «Болеро», так же как и в ранее написанном Равелем для симфонического оркестра «Вальсе», танцевальные ритмы, их рисунок — только повод для глубокого и значительного музыкального обобщения. В форме, которая кажется простой и ясной, раскрывается сложный эмоционально-психологический образ. «Великая музыка, я уверен в этом, всегда идет от сердца, — считал Равель. — Музыка, созданная только путем техники, не стоит бумаги, на какой она написана». И в «Болеро» живет сердце Равеля, испанского француза или французского испанца (его отец был француз, а мать — испанка). «Я — баск, — говорил о себе композитор. — Баски ощущают неистово, но предаются этому мало и только в отдельных случаях». И, наверно, самое великое достоинство белорусского спектакля в том, что в нем оживает это музыкально-чуждое сердце неистового баска Равеля (через горячее сердце музыкального руководи-

теля спектакля, дирижера Ярослава Вошцака!).

«Лучше умереть стоя, чем жить на коленях!» — вот мысль, что становится идейно-художественным кредо спектакля. Она — и в том, как звучит оркестр, как развертывается мелодия уже в самом начале балета — приглушенно, затаенно, насто-роженно.

...Стальной ритм «Болеро» раскручивается как пружина в неуклонном динамическом нарастании — от инструмента к инструменту, от группы к группе инструментов, набирает силу все более интенсивного движения как бы с трудом сдерживаемого напряжения. Это объединение звучащих сил вскипает, наконец, в неимоверном триумфе коллективного эмоционального взрыва и ниспадает затем в вязкой страшной плазме, похожей на вулканическую магму. (Хорошо помню как на репетицию — послушать оркестр — сбегались свободные артисты и сотрудники театра и чего стоил этот «небольшой» спектакль сердцу Вошцака!).

Но, может быть, самым значительным произведением, рожденным под музыкальным руководством Ярослава Вошцака в Белорусском Большом театре, явилась «Кармина Бурана» Карла Орфа (хореография В. Елизарьева, сценография Э. Гейдебрехта, хормейстер А. Когадеев). Название этому произведению, как известно, дали песни бродячих поэтов-вагантов (средневековых вестников Возрождения), вдохновившие немецкого композитора Карла Орфа на сочинение музыки. Так встретились век XII и XX. На вопрос, почему он обращается в своем творчестве к наследию, к старине, Орф отвечал: «Меня привлекает не старина, а значительность содержания. Все преходящее уносится временем, остается духовная мощь!»

Именно «духовная мощь» свободного самовыявления человеческого в Человеке средневековой поэзии захватила, увлекла Орфа и получила воплощение в его музыке.

В белорусской постановке события, противоречия внутренней жизни и судьбы Поэта и его Возлюбленной объединяют и цементируют единство композиции. Но свободолюбие вагантского характера, функции наместника-певца, берет на себя героиня под «псевдонимом» Блудница (на мой взгляд, не очень точное название столь яркой и многослойной партии!). Она искушает, словно испытывает Поэта, смеясь очаровывает Аббата, становится в спектакле живым персонифицированным олицетворением самой Фортуны.

При этом славянский характер интерпретации обнажает в музыке живые человеческие чувства, покоряет тающей в произведении Орфа жизненной силой, одушевленной в спектакле. Доверие к единству выразительных средств, что завещано истоками народного творчества, очень близко эстетике Орфа, здесь надежно осуществляется на новом витке художественного могущества искусства. Волшебство театра захватывает многогранностью слышимого и зримого образа: в синтезе оркестрового, хорового звучания, пения солистов — баритона, сопрана, тенора (в удивительно широком диапазоне!) и сценического решения. Хореография так органично выливается из музыки, что кажется импровизационной, естественной как дыхание...

Успех спектакля на гастролях в Москве летом 1984 года был триумфальным! О нем много и восторженно говорили и писали, но нам с Вошцаком было осо-

бенно дорого письмо Ивана Семеновича Козловского. Некоторые фрагменты его письма могу здесь процитировать. «Вы один из мастеров-дирижеров, обладающий выверенным звучанием и симфонической и оперной музыки, — с такими словами обращался к Ярославу Антоновичу великий певец. — Это высочайшее качество оставило добрую славу о Вас. На много лет!

Если, по выражению Станиславского, у певца, поющего Ромео, должна быть белая голова и молодая шея, то вы такой, дай Боже, много-много лет. Это с такой ясностью и убедительностью звучало на спектакле «Кармина Бурана». Какое было тонкое и благородное звучание всего спектакля и как он блистательно решен! Ничего лишнего и все нужное.

На авансцене так прекрасно высоко, достойно, торжественно и убедительно звучал хор в смокингах и концертных платьях. И думалось — сколько прекрасных спектаклей можно было бы создать, если бы этот принцип был применяем!

Ах, Эллада, Эллада, какое громадное влияние, исчисляемое веками, породило эту творческую простоту. Вот готовое решение «Царя Эдипа» Стравинского, Энеску и других — я знаю по крайней мере пять авторов.

Творчество балетмейстера необычайно убедительно, особенно — начало и конец — простота движений так таинственно и гармонично связана с музыкой, пением. Просто найдена гармония слышимого и видимого. Очень убедительны все солисты. [...]

Мне думается, этот спектакль должен и будет жить долго-долго и в нем — Ваше имя, дорогой маэстро Ярослав Антонович!

Да и сама форма Вашего дирижирования удивительно сдержанна, скромна и статична. Нет игры «в темперамент» и всякое наивное мудрствование — может быть, только так, и не иначе, от наоборот — впечатляет, как бы говоря «все бывает и все минет, но я оставляю грядущим поколениям интерпретировать по-другому». [...]

Вам, Вашим коллегам желаю радости в искусстве,

а значит — и в жизни.

25.VII.84.

С почетом И. КОЗЛОВСКИЙ»

Этим посланием великого певца Ярослава Антоновича очень дорожил. Да, пожалуй, «Кармина Бурана» принесла ему удовлетворение. В одном из интервью он говорил: «Особую ответственность испытываешь, когда встречаешься с музыкальным материалом, где единство формы и содержания есть как будто осязаемое состояние, и если то, что чувствуешь внутренним слухом, читая текст партитуры, удастся реализовать в материализованном звучании и передать свое ощущение слушателям-зрителям, тем более если удастся передать его в единстве всех компонентов музыкального театра — тогда я счастлив!»

И еще одно письмо я хочу предложить читателю. На этот раз оно написано Вошцаком и адресовано Юрию Николаевичу Григоровичу после просмотра телефильма «Жизнь в танце», куда были включены эпизоды из балета «Иван Грозный».

«...Та сцена, вернее, монолог Грозного с присутствием Анастасии, — писал Ярослав Антонович, — на мой взгляд, присуща творениям Данте. То, о чем я мечтал всю жизнь — любой жанр имеет право существовать, когда может любую тему до

конца высказать — осуществилось в Вашей постановке...

Это гениально! Я еще в жизни ничего подобного не видел! Я пришел к выводу, что Вы не такой великий, как я думал прежде, Вы — больше! Потому, очевидно, что вобрали в себя мышление, дух и Чехова, и Достоевского. Всем поэтическим миром — от Пушкина до Есенина. (Но в нравственном Вы до ужаса — толстовец!) несете доброе! Все русские противоречия... И Толстой тут, и Блок, и Есенин, и даже Маяковский!

...Я, как все, восхищался «Спартак», искренне им восхищался. Но в «Грозном» Вы пошли дальше, по накоплению естественного опыта многих опусов, возвращая и синтезируя из сказанного раньше, здесь в «Грозном» сказали главное. Величайшее уважение искусству русского откровения!

Не считайте меня сентиментальным. Но неужели сегодня, в век технократии, мы потеряли способность восхищаться!?

Спасибо, что даете, храните такую для нас возможность, что можно восхищаться!

Друг мой! Я 40 лет пытался создавать в профессии нашего музыкального театра людей, имеющих право проживать в этой профессии. Но как часто они, подобно той породе птиц, что забывают о своем гнезде, вылетали в свет, уже на втором спектакле, после премьеры забывая об истоках успеха. Не огорчайтесь, если так поступают некоторые из созданных Вашей хореографией, вулканическим Вашим дарованием, считая, что они сами альфа и омега искусства. Вы — слишком большой, чтобы из-за них огорчаться...

26 апреля 1986 года мы вышли из театра после телевизионной записи и обнаружили с удивлением, что с неба падает какой-то странный «глицериновый» дождик... Мы не знали, что в этот день случилась черномыльская трагедия и облако пошло прямо на Минск. От нас еще недели три это скрывали. Наверное, тогда Ярослав Антонович получил изрядную долю радиации, достаточную для того, чтобы произошла раковая опухоль гортани. Он много работал последние годы: ставил «Дон Карлоса» Верди и «Салавата Юлаева» Исмагилова в Башкирии, с белорусским молодым композитором В. Солтаном работал над новой национальной оперой «Дикая охота короля Стаха». Между дневной и вечерней репетициями ездил на облучение в больницу. Все видели, как он тает на глазах. В конце концов, сердце, раненное пятью инфарктами, не выдержало... Но и за три часа до смерти, он говорил о музыке и сожалел, что премьера «Стаха» откладывается, как ему объяснили потому, что не готовы декорации...

Спектакли, поставленные Вошцаком, продолжают свою сценическую жизнь. Верю, что в творчестве его учеников сохраняются важнейшие художественные принципы Маэстро:

— музыка рождается из тишины, за такт до ее звучания в оркестре, поэтому так важен ауфтакт дирижера в пластике жеста, взгляде, оттенках мимики, как бы провоцирующий предстоящее состояние музыки;

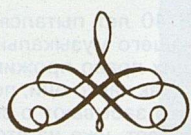
— помните, что «в такте много времени», как любил повторять Вошцак, по своему реализует «умение длить музыку как раздумье» (Асафьев);

— «bel canto» он требовал не только от вокалистов, но и от артистов балета;

— исполнители обязаны воссоздать мысли композитора, сердцем пережить, почувствовать его внутреннее состояние...

Редакция
журнала «Балет»
благодарит все театры,
редакции журналов и газет,
организации,
а также авторов,
коллег, читателей
и друзей журнала,
тепло поздравивших
нас с юбилеем.

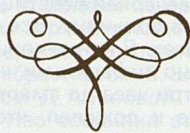
Коллектив журнала
«БАЛЕТ»



ВНИМАНИЮ ЛЮБИТЕЛЕЙ БАЛЕТА!

В редакции
журнала «Балет»
вы можете приобрести
следующие книги:

1. Г. Добровольская.
«Щелкунчик».
2. Т. Устинова.
«Избранные русские
народные танцы».



ЛЮБИТЕЛЯМ БАЛЕТА!

В редакции
журнала «Балет»
продаются журналы
и карманные календарики
прошлых лет.

ОЧЕНЬ ДЁШЕВО!

Здесь рождаются

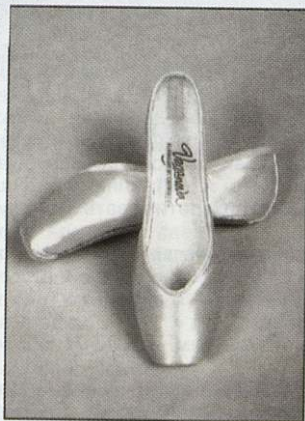
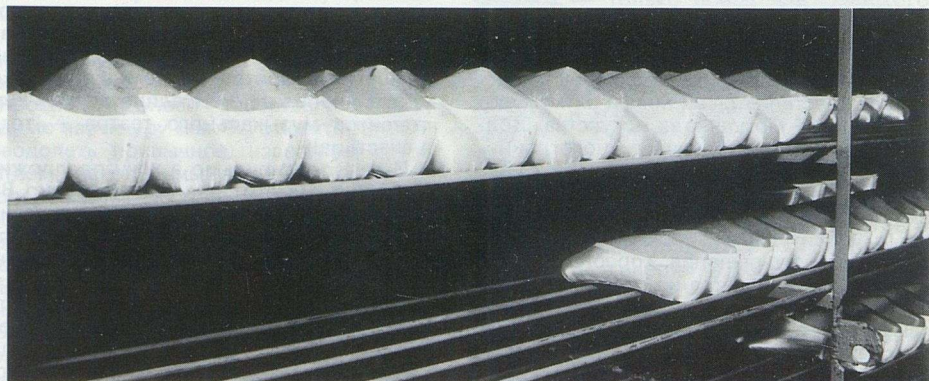


Фото Д. Куликова

В этом уголке старой Москвы, в самом начале улицы Большая Полянка, стоят два, на первый взгляд, ничем не примечательных особнячка. Но поднимитесь по крутой лестнице в один из них, и вы попадете в поистине сказочный город мастеров. Маленькие, хорошо освещенные комнаты, сосредоточенные лица «колдующих» на своих столах людей в окружении огромных стеллажей, а на них — колодки, колодки... Здесь — фабрика по изготовлению пуантов фирмы «Гришко», где создаются легкокрылые атласные туфельки для Аврор, Золушек, Жизелей...

Глава фирмы Николай Гришко был преподавателем экономики, а в период первых кооперативов решил сделать ставку на собственное производство балетной обуви, которая в то время была большим дефицитом. Но, как он считает, главной ошибкой первых полутора лет работы стало его доверие к сложившимся в этой области привычным стандартам: веками копились мастерами секреты таинственного ремесла изготовления балетной обуви. И потому пietet перед традициями всегда оставался непререкаемым. Но традиционные способы производства не позволили перейти на выпуск значительно более качественной продукции.

И Николай Юрьевич в поисках новых технологий обратился за помощью к науке. Результаты такого



туфельки для Золушки



Мастер по изготовлению пуантов
А. КОШЕЛЕВ.

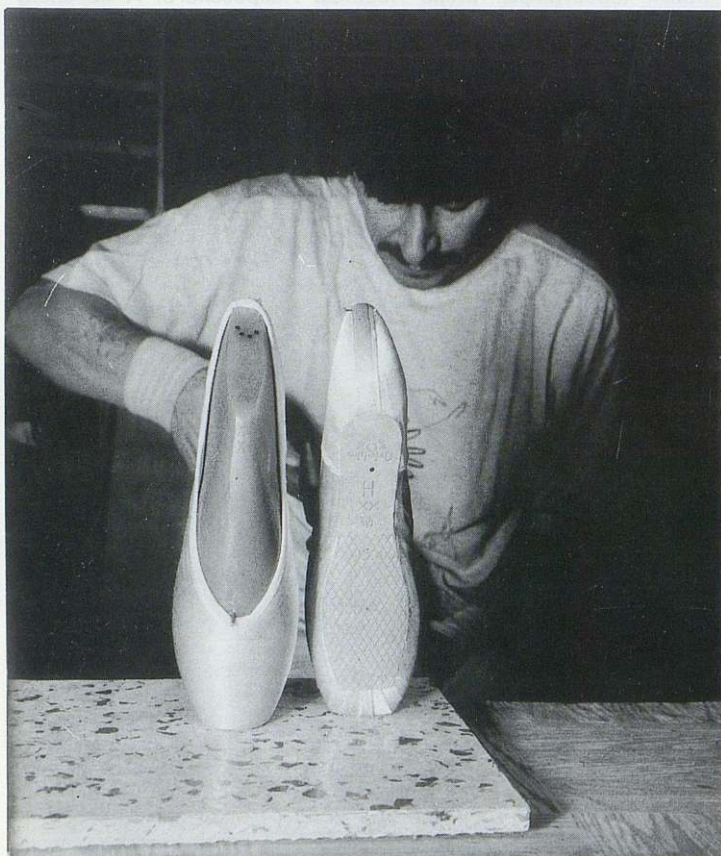
содружества не замедлили сказаться: например, основа качественных пуантов — клей — в раскладке специалистов имеет сорок (!) характеристик. Так же серьезно обстоят дела с составом для супинаторов — упругой прокладки туфельки. При этом все многочисленные компоненты пуантовой обуви на фабрике фирмы «Гришко» изготавливают из экологически чистых материалов, включая бязь, мешковину, атлас, а клей — на базе пшеничной и кукурузной муки. Как шутит сам Николай Юрьевич Гришко, этот клей можно есть вместо йогурта.

Постоянным усовершенствованием технологии в фирме «Гришко» занимается единственный в мире кандидат наук, защитивший диссертацию («по балетной обуви»). Это Х.К. Темишева, которая руководит штатом специалистов, осуществляющих научную разработку рекомендаций для производства. Результат такой организации труда: три основные модели пуантовых туфель — «Ваганова», «Фуэте» и «Элита». К этим моделям, изготавливаемым вручную, теперь добавилась новинка — быстро завоевывающая популярность «Маяя», в производстве которой использу-

Grishko



Один из старейших мастеров фабрики — Э. Б. ВОЙНОВСКИЙ.



Мастер по изготовлению пуантов
В. АНДРИЯШИН.

ется машинный труд. Характеристику туфель включает, кроме названия, модели и размера, пять полнот и пять степеней жесткости, что удовлетворяет любым анатомическим и профессиональным требованиям.

Обувь «Гришко», будучи твердой, «не стучит» (кому из нас не знакомо это раздражающее перестукивание во время танцев не только кордебалета, но и солистов?!). И обладает тем оттенком благородного розового цвета, который уже называется теперь «цветом Гришко». И, по словам Николая Юрьевича, пуантовые туфли его фирмы втрое легче продукции мастеровских Большого театра, а также прочнее и долговечнее. Неудивительно, что пуанты «от Гришко» предпочитают известные артистки Надежда Грачева, Галина Степаненко, Юлия Махалина, Вера Тимашова, в них танцует Московская государственная академия хореографического искусства. Ежемесячно 12 тысяч пар пуантов отправляются в 32 страны мира с надписью «Гришко. Сделано в России».

ЛЕЙЛА ГУЧМАЗОВА



Творческое
содружество

“ЛЮРИТ”
ПРЕДЛАГАЕТ

для
- ТЕАТРА - КИНО -
ТЕЛЕВИДЕНИЯ -

Грим, Профессиональная косметика,

- устойчивость к высокой температуре софитов (предотвращает “текучесть” грима)
- до 40 оттенков и видов каждой позиции
- линия аквагрима для бодиарта и фантазийных гримов
- спец линия для африканской и азиатской кожи

Составы и материалы для спецэффектов

- латекс и спецформы для всевозможных накладок
- спец клеи разной фиксации
- имитация крови, старческого лица, шрамов
- цветная пудра и многое другое

Флюоресцентная и фосфоресцирующая косметика

Блестки

Лаки для волос (до 60 оттенков) Сопутствующие средства для грима

- губки, профессиональные кисти, пуховики, кофры и многое другое

Постижерские изделия

- парики (жизненные и театральные)
 - бороды, усы, баки
- шиньоны, локоны, накладки, косы
 - ресницы

Инструменты для постижерских изделий

- тресбанки, карды, крючки, стойки для париков, головные и бородные болваны

Принимаем заказы на изготовление любых постижерских изделий из натурального волоса, каниколона, моноволокна

Наш адрес:
121835, Москва,
Арбат, 35, оф. 377
тел. (095) 248-92-87,
факс 248-40-82

ЮБИЛЕИ

Преодолевая все трудности...

В конце минувшего года в театре имени Евг. Вахтангова москвичи тепло приветствовали спектакли Русского камерного балета «Москва», посвященные пятилетнему юбилею этого коллектива.

Основателем и руководителем его является Николай Басин — человек большого театрального опыта. Основную задачу свою он видит в том, чтобы предоставить каждому коллективу или хореографу, пришедшему в театр, полную творческую свободу. «Да, они очень разные. И это — хорошо, — отмечает он. — В их разности я вижу специфику нашего театра, его преимущества и перспективу». Поэтому в балете «Москва» собраны различные по стилю танцевальные группы, во главе которых стоят оригинально мыслящие, рискующие и способные на творческий поиск хореографы. Их целью является возрождение лучших традиций русской классической школы и развитие современного направления в хореографическом искусстве, базирующегося на этих традициях.

У театра нет пока собственного дома. Правда, поздравление, полученное от столичного правительства, обнадеживает. В своем послании мэр Москвы Юрий Лужков отметил бесспорные заслуги молодого творческого коллектива — ровесника новой России и выразил уверенность в том, что театр найдет верные решения в преодолении «объективных трудностей». И действительно, театр продолжает жить и работать, преодолевая все трудности.

В настоящее время в репертуаре театра 14 балетных спектаклей и программ, которые высоко оценены публикой в нашей стране и за рубежом. Труппу театра отличает высокий профессионализм. В ней работают выпускники ведущих хореографических училищ страны. Наряду с молодыми артистами, среди которых дипломанты двух Международных конкурсов в Париже М. Никитина, В. Кричмарев, в труппе театра работают именитые мастера сцены Г. Шляпина, Н. Чеховская, А. Головань, В. Полушин и другие.

В юбилейных программах были представлены лучшие спектакли, созданные за минувшее пятилетие. Вечера открылись спектаклем «Театр времен Нерона и Сенеки», поставленным доцентом Санкт-Петербургской консерватории Эдвальдом Смирновым. Хореографическая драма на музы-

ку Альфреда Шнитке раскрывает сюжеты древнеримской истории, описанные в одноименной пьесе Эдварда Радзинского. В этом спектакле, так же, как и в постановках: «Темные аллеи», «Вечерок», «Смерть в Венеции», «Беляницы, румяницы», показанных в юбилейных вечерах, раскрывается яркий хореографический почерк Э. Смирнова. В них драматическое действие наполняется широким спектром исторических и литературных ассоциаций и требует от исполнителей не только блестящей балетной техники, но и драматического таланта.

При аншлаге прошла премьера «Жизели», которую прославленный танцовщик Михаил Лавровский восстановил в редакции своего отца — выдающегося балетмейстера Леонида Лавровского. А на следующий день в переполненном зале показывала свои номера группа, возглавляемая молодым талантливым хореографом Еленой Богданович — лауреатом многих конкурсов современного танца. Наряду с такими известными ее работами, как одноактный балет «Странники», хореографические миниатюры «Ритуал», «Тотем», «Полька-игрушка» и другие, были представлены новые ее номера на музыку А. Сперанского, Ж. Бреля. Все композиции Е. Богданович исполнены глубокого лиризма и искренности. Вместе с тем, их отличает лаконичность, внутренняя сила и стремление выразить на сцене сверхъестественное, символическое.

В том же вечере участвовала группа «Графический балет», бережно сохраняющая творческое наследие оригинального мастера современного танца Геннадия Песчаного. Исполнителей на сцене объединяло единое энергетическое движение и стремление создать абстрактную графику музыки в сценическом пространстве. Своей трагической сосредоточенностью и необычной выразительностью хореографические композиции Г. Песчаного оказали огромное эмоциональное воздействие на зрителей.

Завершая юбилейные вечера гала-концертом, Русский камерный балет «Москва» представил зрителям свое новое детище — Центр современной хореографии, который отныне будет действовать при театре, открывая и поддерживая молодые дарования.

РУЗАННА МАРТИРОСЯН



*Г. ШЛЯПИНА и А. ГОЛОВАНЬ
в балете «Жизель».*

Фото Ю. Барыкина

*М. КУДЯКОВА и А. ХАСАНОВ
в балете «Театр времен Нерона и Сенеки».*





Артисты Государственного академического ансамбля народного танца и его художественный руководитель Игорь Моисеев, наверное, уже привыкли к триумфам — ведь им аплодировали жители всей нашей планеты. И, тем не менее, успех концерта в Зале имени Чайковского впечатлял по-особому. Собравшиеся здесь зрители пришли не только поздравить популярную труппу с ее 60-летием



— с моисеевцами встречались в тот вечер люди, давно связанные с этим театром танца крепкими узами, — его бывшие артисты, его друзья-коллеги из других коллективов, многолетние любители-почитатели его искусства, отдающие ему свое признание, свою любовь, свое сердце уже годы и годы, начиная с первых его шагов... Программа юбилейного вечера, как сообщил выступивший в начале представления Игорь Моисеев, вобрав в себя произведения, родившиеся на разных этапах жизни ансамбля, стала своеобразной антологией его творческих исканий и завершилась масштабной пластической фреской — «Половецкими плясками» (в постановке Игоря Моисеева).
На снимке Д. Куликова вы видите фрагмент «Половецких плясок».

Индекс 870947
ISSN 0869-5199

