

БАЛЕТ

июль-август

1997



В этом номере
читайте материалы,
посвященные творчеству
Санкт-Петербургского
государственного театра
балета Бориса Эйфмана.



Солист Мариинского театра
Андрей Баталов, удостоенный Гран При.

Фото Д. Куликова



ЗАКОНЧИЛСЯ VIII МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС АРТИСТОВ БАЛЕТА В МОСКВЕ



ПРЕДСТАВЛЯЕМ ЕГО ЛАУРЕАТОВ

| | | |
|---------------------|-------------------|--|
| Баталов Андрей | Россия | Гран При |
| | Мужчины (дуэт) | |
| Цискаридзе Николай | Россия | 1 премия |
| Кузнецов Константин | Беларусь | 2 премия |
| Ким Ионг Голь | Корея | 3 премия |
| Мора Фернандо | Дания | 3 премия |
| | Женщины (дуэт) | |
| Чжань Дзянь | Китай | 1 премия |
| Сурнева Ирина | Россия | 2 премия |
| Кузьменко Оксана | Россия | 3 премия |
| Огнева Наталья | Россия | 3 премия |
| | Мужчины (соло) | |
| Корнехо Герман | Аргентина | 1 премия |
| Ронников Михаил | Россия | 3 премия |
| | Женщины (соло) | |
| Александрова Мария | Россия | 1 премия |
| Кожокару Алина | Румыния | 2 премия |
| Глурджидзе Елена | Россия | 3 премия |
| Ван Юань Юань | Китай | Премия и Диплом за лучшую постановку номера современной хореографии «Притяжение» |
| Цын Хуа Синь | Китай | |
| Мелентьев Алексей | Россия | Премия и Диплом лучшему концертмейстеру |
| Тарасова Эльвира | Россия | Премия и Диплом за партнерство |

Призом журнала «Балет» отмечен педагогический дебют Людмилы Шипулиной (Россия), подготовившей к конкурсу Ирину Сурневу.

БАЛЕТ

июль–август 1997

(91)



На первой странице обложки:
Елена Кузьмина и Альберт Галичанин
в спектакле «Красная Жизель» (Санкт-Петербургский театр балета Бориса Эйфмана).

Фото Ю.Белинского

На четвертой странице обложки: РЕКЛАМА.

Сдано в набор 15.07.1997
Подписано в печать 15.08.1997
Формат 60x90 1/8
Бумага импортная
Печать офсет
Усл. печ. л. 6,5
Усл.кр. – отт. 20,25
Уч.–изд.л. 8,24
Заказ № 2708

Издательско–полиграфический
Центр на Патриарших прудах
ООО «Фирма Апрель»

Журнал зарегистрирован
в министерстве печати и информации
Рег. № 01604

© «Балет» 1997

ЛИТЕРАТУРНО–КРИТИЧЕСКИЙ
ИСТОРИКО–ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ
ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит 6 раз в год
на русском языке,
дайджест на английском языке –
1 раз в год.

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

В НОМЕРЕ:

Итоги VIII Международного конкурса
артистов балета в Москве.....1
Nota bene3
Вести из Большого театра.....3

ПОРТРЕТНАЯ ГАЛЕРЕЯ
Санкт–Петербургский театр балета
Бориса Эйфмана.....5

ПРЕДСТАВЛЯЕМ НОВЫЕ ИМЕНА....15

КОНКУРСЫ, ФЕСТИВАЛИ, БЕНЕФИСЫ
А.Михалева. Саша Вальц и другие...25
И.Махаев. Дягилевская антреприза –
вновь в Париже.....27
Э.Шумилова. Танцы в Сибири.....29

БАЛЕТ: XX ВЕК
В.Васильев: «Он аккумулировал танец
в себе»30

Юбилеи33 (43)

ИЗ БИБЛИОТЕКИ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»
Т.Карсавина. Глава из книги
«Театральная улица»34 (44)

КОНКУРСЫ, ФЕСТИВАЛИ, БЕНЕФИСЫ
А.Максов. На крыльях Икара38 (34)
А.Колесников. Варшавский дебют
«Приза Бенуа».....39 (35)
Е.Козленкова. Снова в Кванчжоу ..41(37)
Я.Седов. Праздник Вадима Писарева
в Донецке.....42 (38)

ВСТРЕЧИ В РЕДАКЦИИ
Евгений Панфилов: «Меня вдохновила
музыка Сергея Прокофьева»47

(Редакция приносит извинения
за ошибку в нумерации страниц
со стр. 33 по 44. В скобках указана
цифра, стоящая внизу страницы).

Главный редактор
В.И.УРАЛЬСКАЯ

Редакционная коллегия:
Г.В.БЕЛЯЕВА–ЧЕЛОМБИТЬКО
В.В.ВАНСЛОВ
В.Я.ВУЛЬФ
В.М.ГАЕВСКИЙ
Г.А.ГУЛЯЕВА
Г.В.ИНОЗЕМЦЕВА
(ответственный секретарь)
В.Г.КИКТА
С.Н.КОРОБКОВ
В.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 (Беларусь)

Советники по экономическим
вопросам:

М.С.АРНОПОЛЬСКИЙ
Н.Ю.ГРИШКО
В.Н.КОВАЛЬ
В.М.ЛОГИНОВ
М.М.ЧИГИРЬ

Художник:
Е.И.КОЗЛЕНКОВА

Адрес редакции:
103050, г.Москва, К–50,
ул. Тверская, 22–Б
Телефоны: 299–24–89
299–64–78
Факс: 299–51–76

АВТОРСКИЙ ТЕАТР, ЕГО РОЛЬ, ПРАВА, ДОСТОИНСТВА И ПРОБЛЕМЫ

Для нашей страны авторский театр – явление не новое, но как бы официально не обозначенное (нелегитимное, как ныне принято говорить), а следовательно, вроде бы, несуществующее. Вместе с тем четкое понимание этого явления позволило быть более точным и при оценке подобных коллективов. Не всякий, даже ярко одаренный, хореограф, то есть автор новых произведений сценической хореографии, создал в силу тех или иных причин (чаще всего организационного, то есть ситуативного характера) свой авторский театр. К примеру, трудно назвать хореографа, чей репертуар был бы по своим художественным достоинствам равен шести новым полнометражным названиям балетов Ю. Григоровича. Но Юрий Николаевич основную часть своей творческой деятельности (30 лет) провел в рамках академического Большого театра – театра, как принято называть на Западе, репертуарного, как и Санкт-Петербургский Мариинский театр, где он ранее трудился. Своего авторского театра ему пока не суждено было создать. Мы говорим о театре Григоровича, но в некоем другом концептуально-творческом смысле. Подобная судьба у любого хореографа, чье творчество протекает в условиях традиционной оперно-балетной структуры. Иначе быть не может и не должно, если мы хотим сохранить в балетном искусстве творения, накопленные за многие десятилетия или даже столетия его развития в России. Причем сохранить не в памяти или какой-либо форме фиксации, а в живом творческом организме, в его жизни на сцене.

Авторский театр – это феномен, созданный одним хореографом, чье творчество позволяет иметь свой репертуар, своих исполнителей и общую творческую судьбу. Практически такие театры танца появились в мире, в том числе и в России, в начале XX века с зарождением направления модерн. Их создавали творческие лидеры, коими выступали хореографы – исполнители. Такими были труппы Мари Вигман, Рудольфа фон Лабана, Рут Сен-Дени, а затем Марты Грэхем, Хосе Лимона, Мерса Каннингема... Постепенно от лидеров модерн танца принцип авторского театра стал использоваться и в других видах сценической хореографии.

В России в 20-х годах это движение остановилось на студийных формах (к примеру, студии Греминой, Лукина), мог, но, к сожалению, не возник авторский театр Касьяна Голейзовского. Слишком поздно родился театр Леонида Якобсона. В 30-е годы в Советском Союзе авторский театр народного танца создал Игорь Моисеев, затем Павел Вирский и Надежда Надеждина и их сподвижники в национальных республиках. Одним из первых театров, можно сказать, состоявшийся авторский театр нашего времени стал Ленинградский театр современного балета, ныне Санкт-Петербургский театр балета Бориса Эйфмана. Этот коллектив – младший современник таких авторских театров, как Мориса Бежара, Пины Бауш, которые являются ныне гордостью мира. Мы также можем гордиться своим театром танца, автор которого Борис Эйфман. Сейчас у нас появились авторские театры Геннадия Абрамова, Евгения Панфилова, Александра Пепеляева, Ольги Бавдилович и др. Они будут возникать и впредь, будут закрываться, создаваться новые... У них будет формироваться свой зритель. Ясно одно, у авторских коллективов не простая творческая судьба, свои проблемы, и чем больше мы будем о них знать, тем точнее будет наше понимание и суждение. Вот почему редакция журнала в этом номере знакомит читателя подробно с лидером авторских театров России – с Санкт-Петербургским театром балета под руководством Бориса Эйфмана. Хотелось только заметить, что спектакль, то есть результат творчества – тот вклад, который оценивает публика и критика и во имя жизни которой творит хореограф, живет по законам общим для любого творческого коллектива и оценивается по законам, предложенным автором произведения, где бы он ни создавался – в традиционных или авторских творческих структурах.

Вести из Большого театра

В честь Международного Дня танца в Большом театре был показан балет «Лебединое озеро» (версия Владимира Васильева). Главные партии в этом спектакле исполнили Анна Антоничева (Принцесса-лебедь), Константин Иванов (Принц), Дмитрий Белоголовцев (Король).

Гастроли

Балетная труппа – второй год подряд – выступала на земле древней цивилизации – в Египте. О гастролях рассказывает руководитель поездки Вячеслав Гордеев:

«График Гастролей был очень напряженным. Мы привезли два балета П.И. Чайковского – «Щелкунчик», который был показан пять раз подряд, и «Лебединое озеро» Юрия Григоровича, прошедшее шесть раз в течение шести дней. Мы, как и год назад, постарались показать в спектаклях всех наших ведущих солистов. В «Щелкунчике» выступали Анастасия Яценко, Марианна Рыжкина, Ирина Пяткина, Юрий Клевцов, Николай Цискаридзе, Михаил Шарков. Главные партии в «Лебедином озере» исполнили Нина Семизорова, Надежда Грачева, Галина Степаненко, Андрей Уваров, Марк Перетокин. Практически во всех сольных партиях также были заняты наши лучшие составы. Так что мы не только познакомили каирскую публику со спектаклями, но и показали ей всех исполнителей. Поэтому, как и в прошлом году, зрители и организаторы наших гастролей остались очень довольны. Спектакли посетил Президент Х. Мубарак.

В результате мы получили новое приглашение выступить в Египте – в марте 1998 года».

*Чуть раньше группа артистов театра под руководством Ларисы

Трембовельской впервые побывала в Бангладеш. Балет представляли Ирина Зиброва и Николай Дорохов. В качестве приглашенных солистов в поездке участвовали танцовщики Московского музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко Наталья Крапивина, Георгий Смиленски, Ольга Кряжева, Герман Шалтырев. На сцене Национального музея в Дакке была показана большая концертная программа, в которую вошли фрагменты из «Лебединого озера», «Щелкунчика», «Дон Кихота» и других спектаклей.

*Расширилась география гастролей балета Большого театра и в России. Группа артистов посетила Йошкар-Олу. На сцене Русского драматического театра состоялся гала-концерт, включавший Па де катр, «Умирающего лебедя», фрагменты из «Жизели», «Раймонды», «Дон Кихота», «Тщетной предосторожности», «Щелкунчика», «Шопенианы», «Спартак», «Легенды о любви». Их исполнили Нина Семизорова, Анна Антоничева, Нина Сперанская, Марианна Рыжкина, Анна Иванова, Татьяна Расторгуева, Константин Иванов, Дмитрий Белоголовцев, Евгений Керн, Вячеслав Голубин, Кирилл Шулепов.

Дебюты

*Только что вернувшаяся на сцену театра «Спящая красавица» (2 апреля) пополнилась, как уже сообщалось, множеством новых исполнителей. Среди них была и Мария Аллаш, выступившая в роли Феи Сирени.

О своей новой работе Мария Аллаш рассказывает: «Фея Сирени была моей многолетней мечтой –

Н. Ананишвили в балете «Баядерка»





Галина Степаненко (Принцесса Аврора) и Сергей Филин (Принц Дезире) в балете «Спящая красавица».

еще с хореографического училища. Это очень сложный и важный образ. Именно Фея Сирени сотворила «Спящую красавицу», без ее вмешательства не состоялась бы эта прекрасная сказка. Она – воплощение добра, силой искренности, любви, красоты побеждающего зло.

Трудности в работе над партией были связаны лишь с тем, что параллельно с возобновлением «Спящей красавицы» готовилось восстановление «Раймонды», где я также была занята. Я люблю сложные партии, люблю преодолевать себя – меня это даже захватывает. Но в данном случае не было никакой борьбы с собой – настолько удобно для меня все поставлено. Я просто выходила и танцевала в свое удовольствие. Очень помог настрой моего педагога Риммы Клавдиевны Карельской (когда-то она сама танцевала Фею Сирени), которая все время повторяла: «Слушай себя и танцуй так, как чувствуешь ты...»

*В балета «Сильфида» (26 апреля) появилась новая колдунья Медж – Мария Володина. В репертуаре танцовщицы также – Белая дама и Мазурка в «Раймонде», гос-

пожа Штальбаум в «Щелкунчике», Испанский в «Дон Кихоте», Королева и Венгерский в «Лебедином озере», Капулетти-мать в «Ромео и Джульетте».

*Еще одну Жизель увидели зрители среди исполнительниц этой роли на афише Большого театра. 3 мая в партии впервые выступила Наталия Маландина. Она работает в театре десятый сезон после окончания Московского хореографического училища (класс С. Афанасьевой). Ее репертуар обширен и разнообразен: Мирта («Жизель»), Дульцинея («Дон Кихот»), Гюльнара («Корсар»), Ваханка («Вальпургиева ночь»), Бьянка («Укрощение строптивой»), Магнолия («Чиполлино») и другие. Н. Маландина – лауреат балетного конкурса имени С. Лифаря в Киеве (1994)

*Зрители, пришедшие в театр 7 мая на спектакль «Раймонда», также стали свидетелями дебютов Сергея Филина (Жан де Бриен), Андрея Никонова (Бернар), Евгения Керна (Беранже), Анастасии Яценко и Ирины Зибровой (вариации в сцене «Грезы Раймонды»), Ольги Лавренковой и Вячеслава Голубина (Сарацинский танец), Любови Филипповой (Венгерский), Елены Волковой и Максима Валу-

Мария Аллаш (Фея Сирени) в балете «Спящая красавица».

кина (Мазурка).

*И в «Баядерке» (14 мая) прошли премьеры – здесь впервые выступили Анна Антоничева (Никия), Владимир Непорожний (Солор), Мария Филиппова (Гамзатти).

Юбилеи

*В честь юбилея Риммы Клавдиевны Карельской – мастера классического танца, замечательной Раймонды, Мирты, Повелительницы дриад, Заремы, а также педагога и репетитора театра, мая шла «Баядерка» с участием Нины Ананишвили (Никия), Андрея Уварова (Солор), Марии Аллаш (Гамзатти).

Ирина Семиреченская, одна из нынешних учениц Риммы Клавдиевны, говорит: «Ни усталость, ни плохое самочувствие для нее будто не существуют, когда дело касается любимого театра. Бывают такие минуты, когда я чувствую, что она гораздо моложе меня. Кажется, годы для нее ничего не значат. Театр – вся ее жизнь, к нему она относится со священным трепетом.

Римма Клавдиевна – максимум, поэтому с ней не всегда легко. Я много слышала о том, что она никогда не давала себе поблажек, когда танцевала сама. И нам она всегда помогает адекватно оценить себя, хотя это трудно, а порой и больно. Но для людей, посвятив-

ших себя балету, это просто необходимо».

*В тот день 4 мая – в театре шла солнечно юная «Спящая красавица». Без специального уведомления в программке никто бы не смог заподозрить, что она на сцене – почтеннейшая юбилярша, которая отмечает 500-е представление в Большом театре.

Впервые «Спящая красавица» была показана на этой сцене 17 января 1899 года. Этим благоговейным переносом шедевра П. Чайковского и М. Петипа началась в Москве деятельность Александра Горского. С той поры спектакль неоднократно ставился в Большом театре. Ныне балет идет в редакции Юрия Григоровича, премьера которой состоялась в 1973 году.

Главные партии в юбилейном спектакле исполняли Галина Степаненко (Принцесса Аврора, 1-е выступление), Сергей Филин (Принц Дезире), Нина Сперанская (Фея Сирени), Александр Петухов (Фея Карабос, 1-е выступление), Анна Антоничева (Принцесса Флорина), Дмитрий Белоголовцев (Голубая птица). В этом же спектакле впервые выступили Анна Иванова (Красная шапочка), Светлана Гнедова (Золушка). За дирижерским пультом в тот вечер стоял Альгис Жюрайтис.

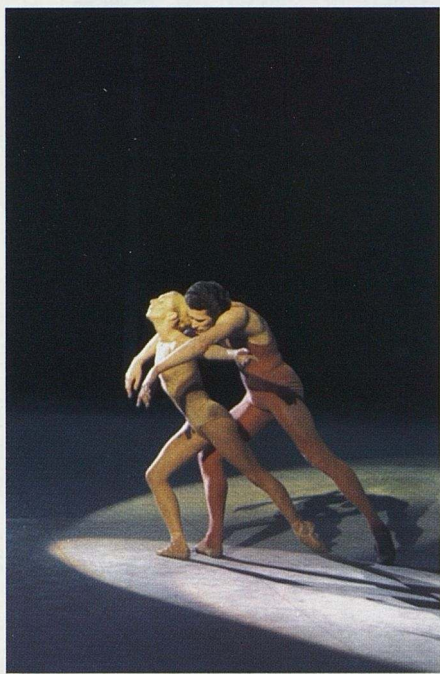
Материал готовила Анна Галайда
фото Н. Баусовой



САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОМУ ГОСУДАРСТВЕННОМУ ТЕАТРУ БАЛЕТА БОРИСА ЭЙФМАНА - 20 ЛЕТ

Санкт-Петербургский театр балета изначально возник как авторский театр, театр одного хореографа, что в 1977 году было явлением уникальным, скорее, исключением из правил. Получив в свое распоряжение маленький коллектив, не имея ни сцены, ни постоянных репетиционных помещений, Борис Эйфман сумел первой же программой произвести сильнейшее впечатление: видеовизию его "Двухголосие" с Аллой Осипенко и Джоном Марковским до сих пор вспоминают этот камерный балет как потрясение...

В своих спектаклях Борис Эйфман обращается к важнейшим вопросам человеческого бытия, стремится проникнуть в тайны человеческой психики. Философская направленность — характерная черта его творчества.



"Прерванная песня". А. Осипенко, Д. Марковский
"The broken-off song". A. Osipenko, D. Markovsky

Балетмейстеру чужда концепция "искусства для искусства", его не привлекает игра рисунка и форм сама по себе. Каков бы ни был сюжет эйфмановского спектакля, хореограф всегда вскрывает важнейшие нравственные проблемы, стремится понять и отразить противоречия жизни, духовного мира человека. Именно конфликтность привлекает балетмейстера, в его спектаклях напряженность драматических коллизий, кажется, достигает предела. Однако показывая жестокое устройство мира, Эйфман не ограничивается простым отображением — он проникает вглубь человеческой души, в подсознание, где и коренятся источники зла. Стремление Эйфмана к драматизации и высшему напряжению проявляется в построении массовых сцен, которым придается особое значение: почти всегда это кульминации спектаклей, где кордебалет принимает активнейшее участие и несет важную смысловую нагрузку. Сегодня в России это единственный театр современного балета, поражающий грандиозными ансамблевыми построениями. Причем в "Идиоте" и "Подпоручике Ромашове", "Чайковском" и "Реквиеме" кордебалет предстает не просто толпой действующих лиц — он является носителем отдельных тем, порой помогая выделить центральные идеи балета. Использование хореографической полифонии, полифонии тем и идей позволяет наиболее полно и глубоко отразить в спектакле волнующие балетмейстера проблемы нравственно-философского порядка.

Создавая свой стиль, Эйфман прорабатывал самые разные пластические системы, театр стал для него своеобразной лабораторией, где, в зависимости от требований материала, можно было причудливо мешать элементы классики и модерна, создавать экспрессивную пластику тел, соединяя их в сложнейших поддержках. Добиваясь нужного эффекта, хореограф не ограничивает себя рамками чисто балетного спектакля, ибо для него главное — это театральность. В конце XX века, когда чистота жанра стала казаться пресной, когда музыканты оркестра В. Спивакова

29 сентября 1977 г.
БКЗ "Октябрьский" Ленинград

"Только любовь". Музыка Р. Шегрина, аранжировка для рок-группы В. Цакадзе. Либретто и хореография Б. Эйфмана. Художник — А. Вагин. Солисты — Н. Кузнецова, Ю. Шипило, Г. Голубев.

"Двухголосие". Музыка из репертуара "Пункт Флойд". Хореография Б. Эйфмана. Исполнители — А. Осипенко и Д. Марковский.



"Двухголосие". А. Осипенко, Д. Марковский
"The Duet". A. Osipenko, D. Markovsky

"Двухголосие" мне не забыть никогда — для меня это как шагреновая кожа..."

Алла Осипенко. "Смена". 4 июля 1982

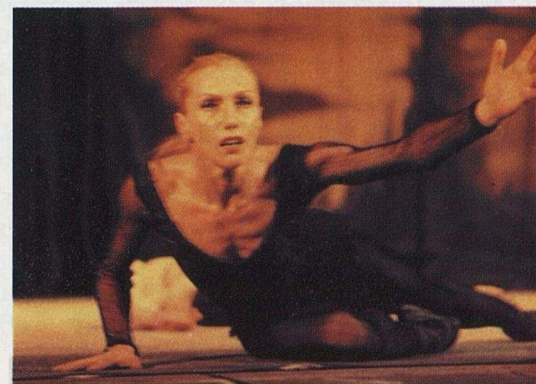
"I will never forget the "The Duet" — it is like shagreen leather for me..."

A. Osipenko. "Smena". 4 July 1982

"Под покровом ночи". Музыка Б. Бартока. Либретто и хореография М. Муррмаа. Солисты — А. Осипенко, Д. Марковский.

"Искушение". Музыка Р. Уэйкмана. Либретто и хореография Д. Зейферта. Художник — А. Крючков. Солисты — В. Гальдикас, А. Ларина, Т. Ромалио, В. Волков.

"Прерванная песня". Музыка И. Калныньша. Либретто и хореография Б. Эйфмана. Художник — А. Крючков. Солисты — А. Осипенко и Д. Марковский.



"Под покровом ночи". А. Осипенко
"Under the veil of the night". A. Osipenko

поют, танцовщики Д. Ноймайера произносят текст, в спектаклях Р. Виктюка актеры существуют в особом танцевально-пластическом мире, когда театр снова, как в XVII веке, вернулся к синтетическому зрелищу, труппа Эйфмана, не сообразуясь с привычными, консервативными представлениями, сильно укоренившимися в России, движется вместе с рекой времени. В спектаклях Санкт-Петербургского театра балета виртуозная работа с предметами позволяет возникать множеству ассоциаций. Многозначность, многофункциональность каждого предмета придает балетам Эйфмана особый колорит, и лодка в "Убийцах" становится гробом, свадебная фата вяжет Чайковского по рукам и ногам, балетный станок в "Красной Жизели" превращается в крест, на котором распинают Учителя... Однако ни цирковые, ни какие-либо другие эффекты не возникают там, где хореограф задумал говорить исключительно танцем: в "Прерванной песне" и "Идиоте", "Легенде" и "Реквиеме" один за другим возникают емкие хореографические образы; словно в калейдоскопе, сменяются замысловатые картины, составленные бесконечными сочетаниями человеческих тел.

Для большинства спектаклей Санкт-Петербургского театра балета характерна экспрессионистская манера, и если бы не сознательное стремление Эйфмана не ограничиваться рамками одного стиля, то пластическое направление труппы можно было бы назвать неэкспрессионизмом. Однако, начиная с "Убийц", в спектаклях хореографа стали появляться сюрреалистические картины. Предельно драматизируя внутренние противоречия героя, в "Чайковском" Эйфман приходит к использованию приема двойников. Но, прежде всего, сюрреалистичные краски возникают тогда, когда балетмейстер обращается к теме безумия, стремясь заглянуть в иной тип человеческого мышления, в подсознание, в область фантазий. И в "Дон Кихоте", и в "Красной Жизели" реальность вдруг начинает расплываться, и сложный внутренний мир героев вклинивается в действительность, сметая рамки условностей.

В спектаклях Эйфмана нередко используются кинематографические приемы: рапид, быстрая смена кадров, подбор необходимых для каждого кадра музыкальных фрагментов, монтаж и даже иллюзия комбинированной съемки — и в этом тоже характерная особенность современного театра.

С самого начала существования труппы в спектаклях участвовали выдающиеся артисты: А. Осипенко и Д. Марковский, М. Лиена и Н. Долгушин, В. Ганибалова и Г. Мезенцева, В. Аджамов и В. Михайловский. То, чего им, наверное, не хватало на академических сценах, — живое, современное искусство — они находили в театре Эйфмана, где танцовщики — это прежде всего актеры, проживающие на сцене жизнь своих героев. Артистов, создавших незабываемые образы в первых спектаклях театра, — В. Морозову и И. Емельянову, М. Мельникову и Н. Кузнецову, О. Калмыкову и С. Фокина, Р. Куприева и В. Мухамедова — сменило новое поколение. Появление последних эйфмановских спектаклей связано с творческими индивидуальностями А. Галичанина и И. Маркова, Е. Кузьминой и В. Арбузовой, А. Гордеева и А. Рачинского, Ю. Ананьяна и С. Зимина.

В зарубежной прессе, посвященной гастролям коллектива, неоднократно отмечалось, что в последние годы театр Бориса Эйфмана вошел в число самых известных трупп современного балета. И если десять лет назад интерес к театру во многом был вызван ореолом диссидентства, образовавшимся вокруг хореографа, то в последние годы труппа привлекает внимание как явление российского и мирового балетного искусства. Путь театра, опирающегося на духовные традиции русского балета и одновременно ведущего поиск новых выразительных средств, словно отражает картину последнего десятилетия XX века, когда человечество накануне следующего тысячелетия подводит итог своему пути и одновременно всматривается вдаль.

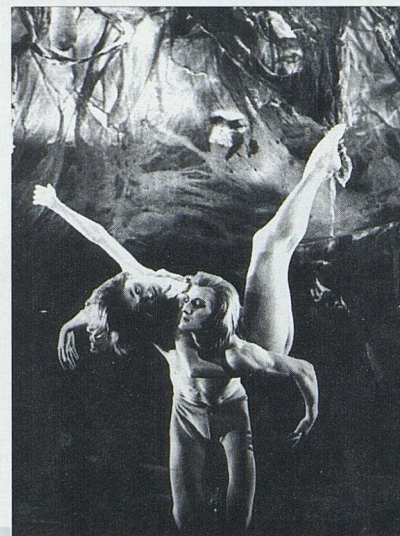
Ольга Ведехина

7 июля 1978 г. Ленинград

"Жар-птица". Музыка И. Стравинского. Либретто и хореография Б. Эйфмана. Художник Б. Сотников. Жар-птица — А. Осипенко, Иван-царевич — Д. Марковский, Кашей — В. Гальдикас.

14 июля 1979 г. КЗ "Россия" Москва

"Вечное движение". Музыка А. Хачатуряна. Либретто и хореография Б. Эйфмана. Исполнители — Н. Голубцова, А. Матинкин, В. Морозова, Ю. Шипило, Э. Крупинина, А. Сазонов, Т. Хабарова, О. Игнатъев.



"Бумеранг". Н. Кузнецова, В. Михайловский
"The Boomerang". N. Kuznetsova, V. Mikhailovsky

"Бумеранг". Музыка Д. Маклафлина в записи оркестра Махабишну. Либретто и хореография Б. Эйфмана. Художник — Б. Коротеев. Мэки-Нож — В. Михайловский, Пичем — О. Игнатъев, Полли — Н. Кузнецова, Дженни-Малина — В. Гальдикас.

"Умение в яркой, увлекательной и динамичной форме рок-балета не только взволновать молодого зрителя, но и заставить его задуматься, — безусловный признак зрелости Ленинградского ансамбля балета под руководством Бориса Эйфмана."

А. Деген. "Смена". 19 июля 1979

"The ability not only to excite a young viewer in the bright, thrilling and dynamic form of rock-ballet, but to make him or her think, too..., is, without doubt a sign of the maturity of the Leningrad Ballet Ensemble led by Boris Eifman." A. Degen "Smena". 19 July 1979

5 января 1980 г. Ленинград

"Поединок" (сюита из балета "Гаянэ"). Музыка А. Хачатуряна. Хореография Б. Эйфмана. Исполнители — Н. Голубцова, В. Михайловский, В. Каверзин

1980 г. Москва

"Идиот". Музыка — Шестая симфония П. Чайковского. Либретто по мотивам романа Ф. Достоевского и хореография Б. Эйфмана. Художник — О. Аверьянов. Князь Мышкин — В. Михайловский, Настасья Филипповна — А. Осипенко, Рогожин — Д. Марковский, Аглая — В. Морозова.

ИНТЕРВЬЮ С БОРИСОМ ЭЙФМАНОМ

Ольга Ведехина: Борис Яковлевич, каким Вам виделся Ваш Театр в 1977 году?

Борис Эйфман: Видел ли я перспективы этого театра? Смутно... Конечно, к 1977 году у меня уже был опыт, я поставил много одноактных балетов, "Гаянэ". Более того, уже был европейский опыт работы, но все-таки мышление было локальное, я бы сказал, советское. Зато была неистребимая потребность работать, сочинять хореографию.

В первой же программе было очень важно выделиться на фоне той классической системы, которая существовала тогда в нашем балетном театре. Надо было занять свое место, свою нишу в многоцветье театров (а тогда в каждом маленьком городишке, в каждой автономной республике был свой театр), поскольку изначально предполагалось, что это будет гастрольная труппа. Надо было сделать качественный скачок в создании нового типа балетного театра. Тяготение к драматизации танца у меня было всегда, такова моя природа. Я всегда к танцу относился как к искусству драматическому. Мне всегда было важно, что выражает движение — просто бессознательный поток движений для меня не являлся элементом большого искусства, казался проявлением физической, а не духовной деятельности человека. Поэтому изначально работа в моем театре строилась на том, чтобы движение достигало особого эмоционального и драматического



смысла. Желание сделать как можно более коротким путь от эмоции к движению стало приемом моего театра, который сохранился на протяжении двадцати лет.

Вначале было много случайного, были трудности. Если первую программу мы выпустили очень быстро, то потом у меня был год какой-то растерянности, потому что началась гастрольная жизнь, мы давали по 100—150 спектаклей в год. Я окупился в ту негативную, типично советскую театральную ситуацию, при которой все окружение провоцировало не на творческий процесс, а на деградацию. В труппе, для которой балет не профессия, а вынужденное времяпрепровождение, я, в основном, боролся за то, чтобы люди не пили водку. Много лет я потратил на то, чтобы создать в театре тот творческий климат, который необходим для художника. Так что, с одной стороны, я ощущал огромную радость, что получил артистов, что можно ежедневно работать, и в то же время — бесконечные гастролы по маленьким городам, ужасные гостиницы, поездка, борьба за театр, — сейчас все это вспоминается без всякой ностальгии. Я поставил



"Игуом". Д. Марковский, В. Михайловский
"The Idiot". D. Markovsky, V. Mikhailovsky

"В течение пятидесяти минут и я, и — смею вас уверить, — подавляющее большинство зрителей были охвачены объединившим всех ощущением высокого, трагического искусства... Счастливая идея — поставить этот спектакль на музыку Шестой симфонии Чайковского — оправдала себя полностью... Эта постановка доказала, что у балета и большой литературы огромные перспективы творческого слияния."

*Е. Евтушенко. "Советская культура"
2 сент. 1980*

"During fifty minutes both I and — may I assure you — the overwhelming majority of the viewers were seized by a unifying feeling of a high and tragic art... The lucky idea to stage this performance to the music of the Sixth Symphony by Tchaikovsky has fully justified itself... This production has proved that the ballet and the big literature have vast prospects of creative merging."

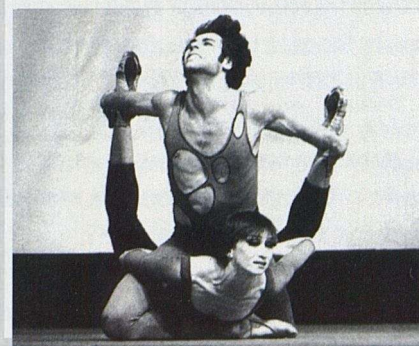
*Е. Yevtushenko. "Sovetskaya kultura"
2 september 1980*

27 июня 1981 г. БКЗ "Октябрьский" Ленинград

Камерные балеты "Автографы":

На музыку А. Вивальди, Концерт для двух скрипок с оркестром. Исполнители — В. Михайловский и Н. Кузнецова

На музыку А. Шнитке, Концерто гротто № 1 (IV и V части). Исполнители — В. Гальдукас и С. Фокин.



"Автографы" (Концерто гротто).

С. Фокин, В. Гальдукас

"Concerto grosso". S. Fokin, V. Galdikas

“Бумеранг”, о котором “Нью-Йорк Таймс” опубликовала статью под заголовком “Борис Эйфман — человек, который осмелился”. Целое поколение выросло с памятью об этом спектакле. “Бумеранг” соединил широкую массу людей с балетным театром. Я своим, небежаровским путем шел к соединению балета с поп-культурой, — конечно, совсем в других условиях. Мы работали в больших залах, и огромный “Октябрьский” заполнялся практически всегда. Тогда рок-концерты зачастую запрещались, а мы сумели на базе хорошей рок-музыки создать театральное зрелище. Я думаю, именно после “Бумеранга” сформировалась идеология нашего коллектива — театр для людей, потому что для меня не существует театра без зрителей, как не существует театра без актеров. Вообще степень необходимости друг в друге определяет разные стили театра. Для меня важно было эмоциональное сопереживание, потрясение, в те годы я часто употреблял слово “катарсис”. Отдача, с которой работали мои актеры, заражала. Более того, в эту эмоциональность, в эту энергетику мы вносили свою философию.

После того как мы завоевали широкую аудиторию, мы выпустили балет “Идиот”, где внешне был совсем другой поворот событий, но по сути это было продолжение той же линии: проникновение вглубь человека, в его психологию, в тайны человеческого существования, желание открыть новые возможности психо-физической деятельности человека. Я считаю, что вся наша двадцатилетняя деятельность — это именно желание открыть новые возможности психо-физики человека. Если бы мы делали более авангардные спектакли, бессюжетные, то это бы воспринималось как “лабораторные исследования”. Но дело в том, что я никогда в жизни не имел права на эксперимент, я, как сапер, не имел права на ошибку. Почему? Потому что наш театр изначально зависел от кассы. Никогда не забуду, как в Ленконцерте висела таблица показателей кассовых сборов коллективов. На первом месте были “Поющие гитары”, очень популярный тогда ансамбль, на втором месте — Пьеха, а на третьем мы, оставив позади множество всяких рок-групп и поп-ансамблей. Это было уникальное явление: балетная труппа кассово конкурировала с эстрадой. Но только на таких условиях я мог выжить тогда, впрочем как и сейчас. Денег нам давали мизер, надо было выживать. И можно сказать, что, начиная с “Идиота”, выработался стиль театра, его эстетическая идеология. Были отходы вправо-влево, но в целом мы шли единожды выбранной дорогой.

О. В.: А изменилась ли сегодня Ваша эстетическая программа или Вы продолжаете эту линию и сейчас?

Б. Э.: В основном я продолжаю эту линию. Если сравнить “Идиота” и “Карамазовых”, то это одно и то же направление. Все эти 20 лет я пытался выдавливать из себя раба своих слабостей, своих человеческих ограничений, я стремился к совершенствованию себя и своей профессии. Главное — это было совершенствование своей внутренней органики, потому что если этого не происходит, то ничего не может произойти и во внешней деятельности.

Самое важное для меня — это театр для людей, как средство общения. Хореографу отпущена Богом большая привилегия: общение с многомиллионной аудиторией, не знающей языкового барьера. Нельзя, имея такой инструмент воздействия, не воспользоваться им. Когда думаешь об этой многомиллионной аудитории, конечно, инстинктивно размышляешь, как ее заинтересовать. Отсюда стремление к откровенной театральности. Для чего? Чтобы вовлечь в игру как можно большее количество людей. Ты заманиваешь их в свою игру, а потом предлагаешь свои условия, свою концепцию, свою философию. В какой-то степени ты гипнотизируешь этих людей и делаешь их подвластными своей воле.

Конечно, не все ходят к гипнотизерам, не все хотят, чтобы на них воздействовали, это естественно. Многие хотят спокойно сидеть в кресле и наслаждаться красотой. Но масса людей хочет театральных переживаний, эмоциональных потрясений, и они получают взамен заряд энергии, той силы, которая им необходима. Наш театр через внешнюю театральность, через сюжетную в большей или меньшей степени добивается магического воздействия на аудиторию. И не сюжет увлекает публику, а та магическая волна, которая идет на зрителя. Многие это воспри-

На музыку Л. ван Бетховена, Седьмая симфония (II ч.). Исполнители — А. Осипенко и М. Лиена. Хореография Б. Эйфмана. Художник — О. Аверьянов.

“Я увидел, что в балетах Эйфмана нет движения ради движения, ради красоты позы... что в некоторых случаях хореография может сказать больше, чем слово.”

В. Михайловский

“Вечерний Омск” 17 апреля 1981

“I have seen that there is no movement for the sake of movement or for the sake of beauty of the pose in Eifman's ballets, that in some cases choreography can say more than words.”

V.Mikhailovsky. “Vecherny Omsk”. 17 april 1981

26 октября 1981 г. Ленинград

“Познание”. Музыка Т. Альбинони. Хореография Б. Эйфмана. Исполнитель — В. Михайловский.

26 января 1982 г. Москва

“Безумный день, или Женитьба Фигаро”. Музыка — Дж. Россини в обработке Т. Когана. Либретто по мотивам комедии П. Бомарше и хореография Б. Эйфмана. Декорации — В. Коротеев, костюмы — Л. Луконина. Граф Альмавиба — В. Михайловский, Графиня — В. Морозова, Фигаро — С. Фокин, Сюзанна — В. Ганибалова, Керубино — К. Мамбеев.



“Безумный день, или Женитьба Фигаро”.

В. Михайловский, В. Ганибалова

“La folle journee”. V. Mikhailovsky, V. Ganibalova

“Наша хореография давно не знала такой смешной и пластически остроумной комедии.”

Ю. Чурко. “Советская Белоруссия”.

9 февраля 1985

“Our choreography has never known such a funny and plastically witty comedy.”

U.Churko. “Sovetskaya Byelorussia”

9 february 1985

нимают как благо, а некоторые как зло. Но ни одно явление искусства не воздействует на всех одинаково, это просто невозможно.

Геннадий Альберт: Вы так легко можете переходить из жанра в жанр, а были какие-то импульсы, Вас кто-то вдохновлял? Откуда такая свобода в Вашей пластике?

Б. Э.: Нет, я еще не достиг свободы. У меня как бы позднее развитие. Если бы я воспитывался в той среде, где воспитывался Ноймайер или Килиан, работая с Крэнко, в свободном мире... А я жил в советской системе, где за каждое мое движение меня били, топтали, не давали ставить. Я твердо убежден, что репрессии не провоцируют художника на творчество, наоборот: они загубили Якобсона. Говорят: его так били, а он расцветал. Нет, он не расцветал, а погибал. Просто у него была такая мощь таланта, что его не могли забить до конца. Если бы ему давали работать и развиваться, это был бы гений мирового масштаба. Его талант не меньше, чем баланчиновский, но совсем другой. И если бы я развивался в другом мире, я достиг бы большей свободы.

О. В.: А. Л. Волинский воспел движения классического танца, посвятив им "Книгу ликований". А что для Вас чистое движение?

Г. А.: У Вас есть своя пластическая система?

Б. Э.: Я как раз не хотел бы заключать себя в какую-то систему, потому что любая система ведет к самоповтору, схематизации. А я всегда жду какой-то неожиданности, сюрприза от самого себя, и (правда, это редко бывает) на знакомые эмоции возникает новая, незнакомая реакция и новое движение. Это результат работы внутренней лаборатории, ты расширяешь границы своих возможностей. Что такое чистое движение? Для меня его не существует. Когда ребенок в колыбели начинает двигать ручками, чем это вызвано? У него происходит внутренний эмоциональный процесс, который отражается в движениях тела. Этот ребенок — метафора моего творчества. Ты видишь в его глазах эмоцию, а в теле — отражение этой эмоции. Это чистое движение? Да, но оно вызвано изнутри. Когда ребенок смеется, у него одни движения, когда плачет — другие, когда пугается — третьи, но вся его внутренняя жизнь передается через движения.

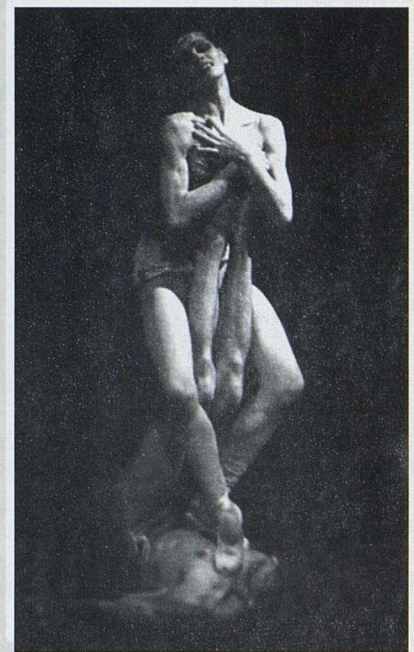
Я стремлюсь к тому, чтобы движение приобрело свой первобытный смысл. Если нет связи между жизнью внутренней и внешней, то это больной человек.

О. В.: У Вас в театре вначале были программы камерных балетов, одноактные спектакли. Последние несколько Ваших работ — это большие двухактные спектакли. Связано ли обращение к крупной форме с изменением восприятия сценического времени? Ведь некогда такой роман как "Мастер и Маргарита" у Вас был сконцентрирован в одноактном балете.

Б. Э.: Я действительно как-то раньше не ставил большие спектакли, если не брать в расчет "Гаянэ" и "Двенадцатую ночь". Думаю, это было связано и с возможностями труппы, и с финансовыми возможностями. Сегодня двухактная форма наиболее отвечает моим представлениям о необходимом времени для моего спектакля. Сложился даже некий стереотип (например, в "Камазовых" и "Красной Жизели"). Первая часть похожа на экспозицию, вторая — разработка и финал. Мне нравится такая форма, мне удобно с ней работать. Я беру глобальные темы, а для того, чтобы глубоко в них проникнуть и реализовать их, нужно время. Для меня сейчас один акт пролетает, как мгновенье. Хотя я бы хотел поставить одноактный, более формалистичный балет, поменять несколько свою стилистику, не думать о философии спектакля — "покопаться" в своем языке, поискать новые формы.

О. В.: Можно ли сказать, что все Ваши спектакли являются отражением Вашей жизненной философии, итогом размышлений о жизни? Полностью ли Вы открыты и всегда ли Вы открыты или иногда возникают какие-то перегородки, разделяющие жизнь и творчество?

Б. Э.: Мои спектакли и есть мои размышления. Я не философ, я хореограф. Истинное выражение моих философских представлений о добре и зле, смерти и жизни, о любви и есть моя хореография.



"Легенда". Т. Стадник, Р. Курпиев
"The Legend". T. Stadnik, R. Kupriev

17 ноября 1982 г. Баку

"Легенда". Музыка Т.Когана. Либретто и хореография Б. Эйфмана. Художник — А. Хрущева. Царь — С. Фокин, Любовь — В. Ганибалова, Власть — В. Гальдикас.

10 января 1983 г. Москва

"Комедианты" — камерный балет. Музыка Ж. Оффенбаха. Хореография Б. Эйфмана. Исполнители — Н. Голубцова и В. Михайловский.

13 января 1983 г. Москва

"Художник" — камерный балет. Музыка Ф. Шуберта. Хореография Б. Эйфмана. Художник — В. Михайловский, Возлюбленная — В. Морозова, Демон искусства — Р. Курпиев.

6 апреля 1983 г. Москва

Камерные балеты "Метаморфозы":
"Ария". Музыка Э. Вила-Лобоса. Хореография Б. Эйфмана. Женщина — И. Емельянова, Душа — В. Морозова, Мужчина — В. Мухамедов.
"Рангеву". Музыка О. Николаи. Хореография Б. Эйфмана. Кавалер — К. Мамвеев, Барышня — Т. Корочкова, Губернантка — И. Пьянцев.
"Предисловие к Гамлету". Музыка И. Брамса. Хореография Б. Эйфмана. Клавдий — А. Иваненко, Гертруда — В. Гальдикас, Король — С. Фокин, Гамлет, Гамлет-видение — К. Мамвеев.
Костюмы Л. Лукониной.

30 апреля 1983 г. Ленинград

"Каприс" — камерный балет. Музыка Г. Берлиоза. Хореография Б. Эйфмана. Исполнители — Л. Филина, С. Вихарев.

Нар. арт. России

АЛЛА ОСИПЕНКО:

Спасибо, Борис, за муки творчества, за совместные поиски, за счастье работать в Вашем коллективе при его создании.

Желаю Вам и вашей труппе долгих и счастливых творческих лет.

Засл.арт.России

ВАЛЕРИЙ МИХАЙЛОВСКИЙ:

Работать в театре Эйфмана — это значит жить в нем. Нужно забыть, что у тебя есть дом, что есть вообще какая-то другая жизнь. Но я считаю, что мне повезло: у меня были удивительные роли, абсолютно разные по пластике. А князь Мышкин — это вообще роль моей жизни. Я многому научился, работая с Борисом Яковлевичем и потрясающими артистами: Аллой Осипенко, Марисом Лиена, Джоном Марковским, Галей Мезенцевой, Валей Ганибаловой. Думаю, многие могут мне позавидовать. В спектаклях Эйфмана есть образы, философия — то, что должно быть в настоящем спектакле.

Мне было легко работать с Борисом Яковлевичем, потому что, как мне кажется, я его очень хорошо понимал. Бывало, на репетиции он давал мне какую-то схему, а я уже чувствовал, что он хочет.

Я бы с удовольствием станцевал в последних спектаклях Эйфмана. Это настолько близко, знакомо! В каждом спектакле — напряженная жизнь героев, взлеты, падения, развитие образов. Я знаю, что в этой труппе трудно работать: нужно отдавать себя сполна, ведь театр — это своеобразный храм, вступив в который, ты должен служить своему искусству. Но иначе невозможно, это и есть жизнь.

Нар. арт. России

ВАЛЕНТИНА МОРОЗОВА:

Наверное, мне просто повезло. Алла Евгеньевна Осипенко ввела меня в “Жар-птицу”, потом я станцевала “Искушение” Зейферта, “Бумеранг”. А первая партия, поставленная на меня, была Аглая в “Идиоте”. Я попала в созвездие артистов: Осипенко, Марковский, Михайловский — рядом с ними я чувствовала себя мышонком. Вначале многое не получалось, ведь раньше на меня никогда не ставили. Слез было много... А потом постепенно Борис Яковлевич стал создавать новые спектакли: “Безумный день”, “Поединок”, “Двенадцатая ночь”, камерные балеты... Я смотрела на него, как на Бога. В труппе была атмосфера, которая очень редко бывает в балетном театре — все время шла постановочная работа.

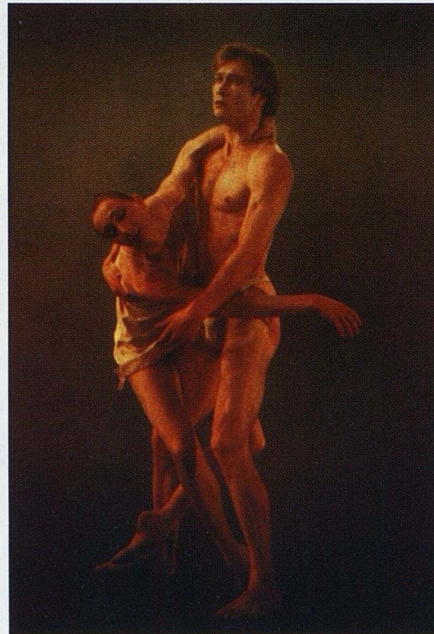
Я считаю, что моей творческой судьбе может позавидовать любая балерина, потому что на меня столько поставлено балетов! Это большое счастье.

Засл. арт. России

АЛЬБЕРТ ГАЛИЧАНИН:

Когда я был солистом Малого театра, мне всегда не хватало работы. Согласитесь, один спектакль в месяц — это недостаточно для молодого артиста. А балеты Эйфмана были, как струя свежего воздуха. Работа, которую я получил в его труппе, сразу меня увлекла. Я почувствовал совершенно особую атмосферу, ведь театр изначально возник как экспериментальный. Другого такого в России не было. Здесь собрались очень интересные люди — ведь очень немногие могли в то время отказаться от классики. И общая атмосфера была веселая, труппа очень сплоченная — одна семья. Все вместе делали капустники, все знали друг о друге — такая большая коммуналка.

Первая роль, которую Эйфман поста-



В.Морозова, А.Галичанин в балете “Убийцы”

V.Morozova, A.Galitchanin. “Therese Raquin”

вил на меня, была в балете “Человеческие страсти”. Эйфман настолько меня увлек, что я с радостью работал буквально днями и ночами. Потом Эйфман поставил на меня девять балетов. Особенно любопытно было с Чайковским. Я два раза отказывался от партии: всю жизнь был героическим танцовщиком — и вдруг такой романтичный, нежный герой. Эйфман посоветовал посмотреть фильм “Смерть в Венеции” Висконти, очень помог фильм со

22 июля 1984 г. Москва

“Двенадцатая ночь, или Что угодно”. Музыка Г. Доницетти в обработке Т. Когана. Либретто по мотивам комедии В. Шекспира и хореография Б. Эйфмана. Художник — М. Азизян. Герцог Орсино — В. Мухамедов, Оливия — В. Морозова, Виола — Н. Голубцова, Мальволио — В. Михайловский, Сэр Тоби — С. Фокин, Эндрю Эгзючик — К. Матвеев, Себастьян — А. Семенчуков, Мария — И. Емельянова.



“Двенадцатая ночь, или Что угодно”.

И. Савицкий, С. Фокин, И. Емельянова

“The twelfth night”.

I. Savitsky, S. Fokin, I. Emelyanova

“Вместе со всем зрительным залом в течение двух актов спектакля я смеялся, радовался, отдаваясь веселью непосредственному, увлекающему. Как профессионал могу сказать, что достичь такого эффекта соучастия зрителя балетному театру нелегко.”

М. Лиена. “Советская культура”. 9 августа. 1984

“Together with the entire audience I laughed and rejoiced for the hours, surrendering to a merriment immediate and taken away. As a professional, I can say that it is not easy to achieve such an effect of viewers' co-participation for a ballet group.”

M.Liëna. “Sovetskaya Kultura”, 9 august 1984

24 января 1986 г. Москва

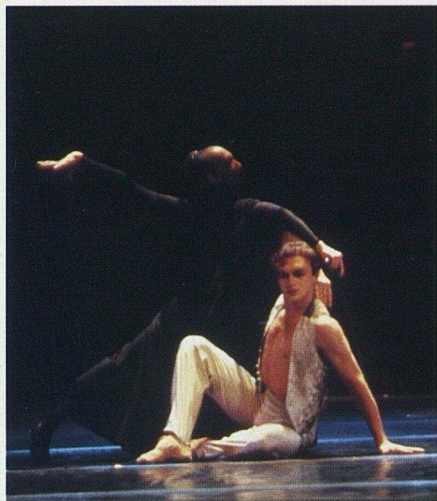
“Погноручик Ромашов” (“Поединок”). Музыка В. Гаврилина. Либретто по повести А. Куприна и хореография Б. Эйфмана. Декорации — Б. Коротеев, костюмы — Н. Воробьева. Ромашов — А. Гордеев, Шуручка — В. Морозова, Мать — И. Емельянова, Николаев — В. Курамшин, Рауса — В.Гальдикас, Хлебников — О. Тимуришин.

9 апреля 1986 г. Москва

“Интриги любви”. Музыка Дж. Россини в обработке Т. Когана. Либретто по мотивам комедии П. Бомарше и хореография Б. Эйфмана. Декорации — Б. Коротеев, костюмы — Л. Луконина. Альмавива — В. Михайловский, Фигаро — С. Фокин, Розина — В. Морозова, Бартоло — Н. Козлов, Базилио — А. Ибаненко.

Смоктуновским в роли Чайковского. Много прочитал литературы. И стал думать. Мы очень много спорили в репетиционном зале, Эйфман специально меня провоцировал. Вообще интересно работать над психологическими партиями. Постоянно идет поиск: ищешь положения рук, нюансы в мелких движениях. Даже если образ обобщающий, образ-символ, я пытаюсь найти слабость героя, сделать его человеческим...

ИГОРЬ МАРКОВ:



И. Марков в балете "Чайковский"
I. Markov. "Tchaikovsky"

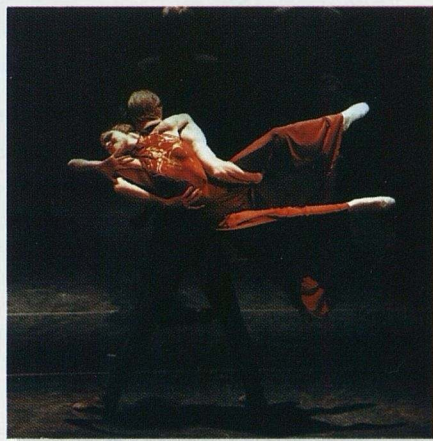
Вначале, когда я только пришел в эту труппу, здесь была своя, актерская атмосфера, очень ценилось актерство — даже не столько высокий профессионализм (хотя его тоже уважали), сколько актерский посыл, азарт, с которым ты выходил на сцену. Я считаю, у меня была хорошая закалка. Мне всегда было интересно смотреть, как, с каким азартом работает Михайловский. Он никогда не позволял себе быть невнимательным, расслабиться. В то же время ярким примером был Алик Галичанин — тоже азартный, но по-другому: открытый темперамент, удобольствие, с которым он всегда относится к работе. Это совершенно искренний человек, одержимый своей работой, необыкновенно работоспособный. Тогда это меня просто поразило.

Любопытно, что роли оказывают какое-то влияние на мой характер. После Двойника Чайковского во мне появился интерес познавать людей, Алеша Карамазов усугубил это желание, внес новые краски. А после Лифаря в "Красной Жизели" даже появились задумки собственных спектаклей. Мне кажется, зритель очень устал и от иллюстративных спектаклей, и от бессюжетных. По-моему, приходя в театр, кроме талантливо поставленных спектаклей люди хотят найти выход, ответ на

свои вопросы. Может, очередным этапом должно стать не отражение вечного спора добра и зла, а поиск ответа...

ЕЛЕНА КУЗЬМИНА:

Что мне нравится в нашем театре: готова новый спектакль, мы прорабатываем много разного материала. Я бы, наверное, никогда столько не узнала о Спесивцевой, если бы не спектакль о ней. Для меня по-настоящему прожить жизнь моей героини, сыграть роль несравнимо важнее, чем сделать 32 фуэте. Мне интересно именно быть актрисой. И мне нравится постоянно раздвигать свои возможности. По-моему, профессионал — это артист, который не позволяет себе на сцене ни на минуту расслабиться. Если ты не проживаешь спектакль, это видно зрителю. Ты только подумал о том, чтобы дать себе передохнуть, а это уже видно. Профессионал должен быть Артистом до глубины души. Самой моей любимой балериной до сих пор остается — не в обиду другим будет сказано — Ирина Емельянова. Она истинно эйфмановская танцов-



Е. Кузьмина в балете "Красная Жизель"
E. Kuzmina. "Red Giselle"

щица, масштабная, каждый ее жест был такой значительный!

Как только я пришла в театр балета, мне почти сразу стали давать сольные партии, брать в гастрольные поездки. Правда, я довольно долго была во втором составе и не могла растанцеваться полностью, набрать силу. Мы ведь, как наркоманы: спектакли нам необходимы!

Материалы подготовила О. Ведехина



"Интриги любви". Сцена из балета
"Les Intrigues de l'Amour". Scene from the ballet

27 февраля 1987 г. Москва

"Монолог". Музыка Г. Канчели. Либретто и хореография Г. Алексидзе. Художник — Г. Алексидзе. Мужчины — В. Мухамедов, Мать — И. Емельянова, Отец — А. Махмудов, Страсть — Н. Василенко, Образ смерти — В. Гальдикас, Нежность — М. Мельникова.

"Мастер и Маргарита". Музыка А. Петрова. Либретто по мотивам романа М. Булгакова и хореография Б. Эйфмана. Художник — Т. Мурванцзе. Мастер — В. Аджамов, Маргарита — В. Морозова, Воланг — В. Михайловский, Иешуа — И. Яковлев, Пилат — Н. Долгушин.

"Этот спектакль проникнут чувственной атмосферой, доведенной до совершенства. В высшей степени выдающееся произведение."

"Он стейдж". Япония.
9 февраля 1990

"This performance is full of sensual atmosphere brought to perfection. It is a highly outstanding work of art."

"On stage". Japan, 9 February 1990.



"Мастер и Маргарита". В. Морозова
"Master and Margarita". V. Morozova

St. Petersburg State Ballet Theatre Boris Eifman – 20 years

St. Petersburg Ballet Theatre from its very beginning was primarily a Theatre of the Author, that is a Theatre of one Choreographer, an extraordinary phenomenon, almost unique in Russia of 1977. Boris Eifman having a small group of dancers without a permanent ballet venue, without rooms for rehearsals managed to impress the public by his very first production. Those who saw his "The Duet" with Alla Osipenko and John Markovsky still remember this chamber ballet as a staggering event.

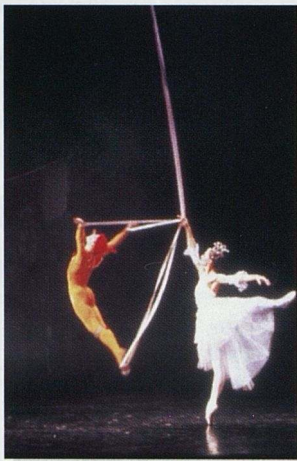
Boris Eifman, aiming at a wide and interesting repertoire, has started with experiments in the world of ballet, being in a constant search, trying various genres from a small choreographic piece to a large two-part ballet. Recently the Eifman theatre has added ballets on tragic lives of P. Tchaikovsky and O. Spesivtseva to its repertoire. The choreographer has taken the risk and offered his audience a new concept in "The Karamazovs". Using F. Dostoyevsky's drafts of a novel that had been written Eifman projected the destinies of his characters onto actual historic events as they are interpreted today.

In his productions Eifman addresses major problems of human life, he attempts to

29 апреля 1989 г. Ленинград

"Пиноккио". Музыка Ж. Оффенбаха в обработке Т. Когана. Либретто и хореография Б. Эйфмана. Декорации — А. Горенштейн, костюмы — И. Чередникова. Пиноккио — Н. Рябин, Карбас — А. Рачинский, Фея — М. Мельникова, Голубь — В. Хабалов, Пиноккио-мальчик — А. Саулов, Кот Базилио — О. Новожилов, Лиса Алиса — И. Емельянова, Коломбина — О. Калмыкова.

26 апреля 1990 г. Ленинград



"Пиноккио". Сцена из балета
"Pinocchio". Scene from the ballet

"Этот спектакль и в самом деле — волшебная сказка, которая завораживает своим нескончаемым танцевальным фейерверком."

С. Ткаченко. "Смена". 13 августа 1989

"Indeed, this performance is a fairy tale charming with its endless dancing fireworks."
S. Tkachenko. "Smena", 13 August 1989

"Человеческие страсти". Музыка Х. Сарманто. Либретто и хореография Б. Эйфмана. Художник — Ю. Лукала. Исполнители — А. Галичанин, И. Емельянова, Г. Муртазаева, Т. Матвеева, Р. Бичурин.

11 февраля 1991 г.

12

Малый театр оперы и балета
Санкт-Петербург

"Убийцы" ("Тереза Ракен"). Музыка И. С. Баха — Г. Малера, А. Шнитке. Либретто по мотивам романа Э. Золя и хореография Б. Эйфмана. Декорации — Ю. Устинов, костюмы — Е. Рапай. Тереза — В. Морозова, Лоран — А. Галичанин, Камилл — В. Михайловский, Г-жа Ракен — И. Емельянова.

"В "Терезе Ракен" хореографу удалось в совершенстве передать удушающую атмосферу романа Золя."

Р. Сирвен "Le Figaro", Франция, 11 марта 1991

"In "Terese Raquin" the choreographer has managed to perfectly interpret the suffocating atmosphere of the Zola's novel."

R. Sirvin. "Le Figaro". 11 March 1991

22 августа 1991 г.

БКЗ "Октябрьский" Санкт-Петербург

"Реквием". Музыка В. А. Моцарта. Либретто и хореография Б. Эйфмана. Декорации — С. Пастух, костюмы — Е. Рапай. Мать — В. Морозова, Юноша — И. Марков, Мужчина — А. Галичанин, Старик — А. Гордеев, Женщина — О. Калмыкова.

25 июня 1992 г. Санкт-Петербург

"Из мыслей, возникших у Эйфмана при слушании "Реквиема" Моцарта, исполненного такой печалью, из раздумий о том, откуда и куда направляется человек в этом мире и в космосе, возникла хореография пленяющего зрителя балета "Реквием".

"Wolfsburger Allgemeine",
Германия, 7 октября 1991 г.

"Eifman's thoughts that were generated when he listened Mozart's "Requiem", which is full of such sorrow, and his meditation on the start and end of the man's way in this world and in the universe were the source of the choreography of the captivating ballet "Requiem"."

"Wolsburger Allgemeine",
Deutschland. 7 October 1991



"Реквием". Сцена из балета.

"Requiem". Scene from the ballet.

"Жизель". Музыка А. Адана. Либретто Ж. Сен-Жоржа, Ж. Коралли, Т. Готье. Хореография Ж. Перро, Ж. Коралли, М. Петипа. Постановка К. Тер-Степановой. Декорации — Ю. Устинов, костюмы — И. Кустова. Жизель — О. Калмыкова, Альберт — И. Марков, Ганс — А. Гордеев, Мирта — Е. Кузьмина.

11 октября 1992 г.

Эрмитажный театр Санкт-Петербург

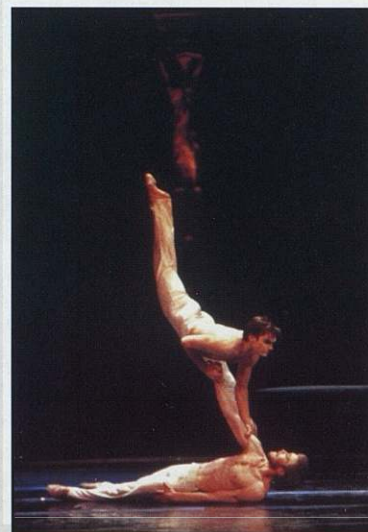
"Иллюзии". Музыка К. Пети. Художник — В. Зайцев. Либретто и хореография Б. Эйфмана. Он — Ю. Ананян, Она — И. Зырянова, Мечта — Е. Кузьмина.

12 сентября 1993 г.

Оперная студия Санкт-Петербургской консерватории

"Чайковский". Музыка П. Чайковского. Либретто и хореография Б. Эйфмана. Художник — В. Окунев. Чайковский — А. Галичанин, Двойник Чайковского — И. Марков, фон Мекк — В. Морозова, Милокова — И. Зырянова, Принц, Юноша, Джокер — С. Зимин.

25 июня 1994 г.



"Чайковский". А. Галичанин, И. Марков
"Tchaikovsky". A. Galitchanin, I. Markov

penetrate the mysteries of a human mind. Philosophical orientation is typical of his work. The ballet master is alien to the concept of "art for the art's sake", he is not attracted to the change of dance form as it is. Whatever the plot of Eifman's ballet, the choreographer always strives to reveal major moral problems, to understand and reflect life's conflicts and contradictions of the inner world of a human being. The artist is attracted to conflicts, in his ballets one feels a tension of dramatic collisions reaching its peak. However focusing on a harsh world his characters have to live in, Eifman does not simply reflect events, but Artist to fully reflect moral and philosophical problems in his productions that touch to the heart the Master himself and his audience.

Eifman, creating his own style, studied various rhythmic and choreographic devices. His theatre has become an artistic laboratory to him in which he is fantastically mixing elements of classic and modern dance depending on the artistic objective, creates expressive plastics of bodies, joining them in complex movements. Trying to achieve the effect that he aims at Eifman does not limit his creative endeavours to the framework of a ballet performance. At the turn of the 20-th century when a pure genre seems to be dull when musicians in V. Spivakov's orchestra are singing, the J. Neumeier's dancers are reciting text,



"Дон Кихот, или Фантазии безумца". А.Рачинский, А.Смородина
"Don Quixote, or Madman's Fantasia". A.Ratchinsky, A.Smorodina

"Эйфман создал самый сложный из своих балетов, подтверждающий его огромный талант и вдохновение, которые ярко проявились в его предыдущих произведениях."

Ж. Маннони

"Le Cotidian", Франция, 5 октября 1993 г.

"Eifman has created the most complex of his ballets confirming his immense talent and inspiration that have vividly manifested themselves in his previous works."

G. Mannoni. "Le Quotidien". France, 5 October 1993

Александринский театр Санкт-Петербурга

"Дон Кихот, или Фантазии безумца". Музыка Л. Минкуса. Либретто и хореография Б. Эйфмана (использованы фрагменты классической хореографии). Художник — В. Окунев. Кипри — О. Твердохлебова, Базиль — А. Галичанин, Дон Кихот — А. Рачинский, Санчо Панса — А. Дондэ, Мерседес — В. Арбузова, Эспада — Г.Рубчихин, Гамаш — С. Зимин, Доктор — Е. Бичурина, Лоренцо — Р.Бичурин.

30 июня 1994 г.

Александринский театр Санкт-Петербурга

"За последние несколько лет балет Эйфмана с огромным успехом объездил много западных стран, а его имя вошло в элиту мировых балетмейстеров... Именно в "Дон Кихоте" Эйфману наиболее полно удалось воплотить свои творческие концепции"

М. Скрипник.

"24 часа". Израиль. 17 апреля 1996

"For a few recent years Eifman's ballet has been on successive tours of many western countries, while his name has entered the elite of the world balletmasters... It is in "Don Quixote" that Eifman has succeeded in most completely embodying his creative concepts."

M.Skripnik. "24 chasa", Israel

17 april 1996

2-я картина "Лебединого озера". Музыка П. Чайковского. Хореография Л. Иваново. Одетта — Е. Кузьмина, Зигфрид — Ю. Ананян, Ротбарт — А. Рачинский.

10 октября 1995 г.

Александринский театр Санкт-Петербурга

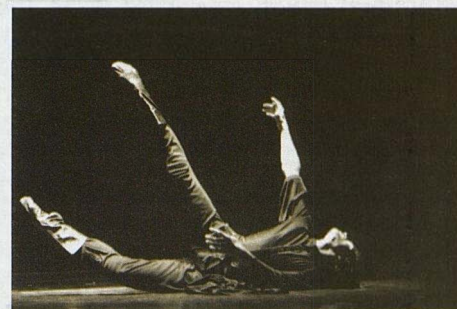
"Карамазовы". Музыка С. Рахманинова, Р. Вагнера, М. Мусоргского. Либретто по мотивам романа Ф. Достоевского и хореография Б. Эйфмана. Художник — В. Окунев.

Алексей — И. Марков, Иван — А. Галичанин, Дмитрий — Г. Рубчихин, Федор Павлович — А. Гордеев, Грушенька — В. Арбузова, Катерина Ивановна — Е. Кузьмина.

28 января 1997 г.

Александринский театр Санкт-Петербурга

"Красная Жизель". Музыка П. Чайковского, А.



"Карамазовы". И.Марков

"Brothers Karamazovs." I.Markov

"Итак, состоялась премьера балета Бориса Эйфмана "Карамазовы" — на мой взгляд, вершина его творчества. Впрочем, будем надеяться, что иные вершины у этого балетмейстера еще впереди."

И. Ступников

"Час Пик", Россия, 28 октября 1995 г.

So, the premiere of Boris Eifman's ballet "The Karamazovs" has taken place. In my opinion, it is the peak of this creative work. Though, we shall hope that other peaks of his choreographer are ahead him.

"Chas Peak", Russia 28 October 1995

Шнитке, Ж. Бизе. Либретто и хореография Б. Эйфмана. Художник — В. Окунев.

Балерина — Е. Кузьмина, Учитель — А. Уткин, Чекист — А. Галичанин, Партнер — И. Марков.



"Красная Жизель". В.Арбузова, Ю.Ананян
"Red Giselle". V.Arbuszova, Y.Ananian

actors in drama productions of R. Viktyuk exist in a special dance and rhythm world, when the theatre returned back to synthetic performance of the XVII century the Eifman's dancers would not follow conventional conservative concepts that are very strong in Russia, they move forward together with the changing tide of time. The virtuoso work with objects in the productions of the St. Petersburg Ballet Theatre brings about a multitude of associations. Multi-functionality of each object adds a very special meaning to Eifman's ballets, thus a boat in the "Therese Raquin" seems to become a coffin, bridal veil hobbles Tchaikovsky, a ballet bar in the "Red Giselle" turns into a Cross for the Teacher. But despite all these no circus or other type associations appear when the Master wants to speak with the language of dance: in "Broken Song", in "Idiot" and in "Legend" and "Requiem" one admires multi-faceted choreographic images, the patterns of human bodies follow one another like in kaleidoscope.

Most of the St. Petersburg Ballet Theatre productions are characterized by expressionism which without Eifman's purposeful desire not to be limited by a single style the artistic orientation of his ballets might have allowed us to call them neo-expressionistic. However already in "Therese Raquin" Master showed us some sur-realistic scenes. Bringing the inner contradictions of his hero to the limit in "Tchaikovsky" Eifman resorts to the help of double acting. His sur-realism becomes particularly spectacular when the Master portrays insanity striving to understand sub-consciousness or another type of human thinking: the fantasies. Both in "Don Quixote" and "Red Giselle" the reality suddenly becomes vague and complex world of the main characters enters the theatrical reality breaking its limits.

Eifman frequently uses cinematographic devices like rapid change of patterns, special musical background for each shot, montage and even an illusion of a combined shooting, following the trends of the modern theatre.

From the first days of the Theatre its company included outstanding dancers like A. Osipenko and J. Markovsky, M. Liepa and N. Dolgushin, V. Ganibalova and G. Mezentseva, V. Adzhamov and V. Mikhaylovsky. These dancers were attracted to Eifman by live modern approach to dancing, where they not only danced the part, but lived the life of their heroes, the things they lacked in their classic companies. His first dancers who created unforgettable ballet characters of Eifman's first production like V. Morozova and I. Yemelyanova, M. Melnikova and N. Kuznetsova, O. Kalmykova and S. Fokin, R. Kupreyev and V. Mukhamedov are followed by a new generation of young dancers. The latest Eifman's productions are closely associated with talented dancers like A. Galichanin and I. Markov, E. Kuzmina and V. Arbusova, A. Gordeyev and A. Ratchinsky, Yu. Ananyan and S. Zimin.

Foreign press reflecting on the foreign trips of the theatre repeatedly put the Eifman's theatre among the most famous modern ballet companies. If a decade ago the interest to this theatre was due to its nonconformist performances today the company attracts its audience as an event of the Russian and world ballet art. The development of this theatre that has its roots in the spiritual traditions of the Russian classic ballet and its strive for new expressive devices seems to reflect the essence of the last decade of this century when the mankind is thinking over the past, at the same time looking forward for the future.

Olga Vediokhina



"Requiem". Scene from the ballet
"Requiem". Scene from the ballet

"Максимально напряженный, удивительно открытый мир героев балета Эйфмана покоряет нас подчас неожиданными поворотами нравственных прозрений."

*Л. Надарейшвили. "Заря Востока", 13 января 1982
"Заря Востока". 13 января 1982*

"A most intense and amazingly open world of the heroes of Eifman's ballets conquers us by sometimes unexpected turns of moral discoveries."

L.Nadareishvili. "Zarya Vostoka", 13 January 1982



"Поединок". Сцена из балета
"Duel". Scene from the ballet

"Последние постановки Эйфмана как раз и отличается от предыдущих полная свобода творческой фантазии. Именно в такой момент, вероятно, творческая личность становится Мастером".

Н. Аловерт.

"Новое русское слово – Russian Daily – Novoye Russkoye Slovo".

16 сентября 1994

"It is by complete freedom of creative fantasy that the recent productions by Eifman differ from the previous ones. Perhaps, exactly at such moments, a creative personality becomes a Master."

"Novoye Russkoye Slovo"

16 september 1994

"Борис Эйфман – безусловно самый интересный из современных русских хореографов, он притягателен и своей личностью, и постоянным желанием обновления."

"Ле Фигаро", Франция, 5 ноября 1992 г.

"There is no doubt that Boris Eifman is the most interesting of the modern Russian choreographers, he attracts others by both his personality and a permanent desire of renewal."

"Le Figaro", France,

5 novembre 1992

"Борис Эйфман такой же классик, как Бежар, Ноймайер или Ролан Петти."

"Ле Фигаро", Франция, 20 сентября 1993 г.

"Boris Eifman est un classique comme Bejar, Neumeier ou Roland Petit."

"Le Figaro", France,

20 septembre 1993

Фотографии:

Н.Аловерт
В.Барановского
В.Каберзина
В.Перельмутера
Ю.Фрама

Год назад журнал открыл на своих страницах новую рубрику – «Представляем новые имена». Сегодня ее прошлогодние дебютанты активно работают в сфере оперативной балетной критики, теории балетоведения, истории. В нынешнем выпуске журнала вы снова знакомитесь с молодыми авторами – слушателями семинара–факультатива, который редакция проводит совместно с Московской консерваторией имени П.И. Чайковского. Его посещают не только ее студенты, но и представители других учебных заведений.

Как видно из публикуемых материалов, круг их интересов весьма многогранен – и классическая хореография, и танец модерн, и сценическая жизнь фольклорной пляски, и вопросы истории... Объединяет их главное – стремление проникнуть вглубь изучаемых проблем, найти новые аспекты их решения, предложить свое толкование общеизвестным фактам, желание «подобрать ключи» к раскрытию «белых пятен» истории...

АННА ГРУЦЫНОВА,
студентка Московской консерватории
имени П.И.Чайковского

ДВА “ЛЕБЕДЯ”, РАЗДЕЛЕННЫЕ ВЕКОВОМ

Камилл Сен–Санс написал свою “зоологическую фантазию” “Карнавал животных” более ста лет назад, в 1886 году. Фокин поставил на музыку одного из номеров этого цикла хореографическую миниатюру для блистательной Анны Павловой. В одной из статей Фокин вспоминал об этом так: “... Как–то Павлова пришла ко мне и сказала:

– Хор императорского оперного театра просил меня принять участие в их концерте в Дворянском собрании. Ты не мог бы мне помочь выбрать музыку?”

В то время я увлекался игрой на мандолине и как раз разучивал дома, под аккомпанемент своего школьного товарища, “Лебедя” Сен–Санса.

– А что, если взять “Лебедя” Сен–Санса? – предложил я. Она сразу же поняла, что роль Лебеда ей подходит как нельзя лучше. А я, оглядев ее тонкую, хрупкую фигурку, подумал: “Она создана для Лебеда...”

В статье Г.Добровольской “М.Фокин и его “Умирующий Лебедь” приводятся воспоминания М.Горшковой (ученицы Фокина), которые, возможно, могут дополнить рассказ балетмейстера. “Анна Павлова должна была танцевать на концерте в Дворянском собрании Адажио из “Лебединого озера”.

За несколько часов до концерта заболел ее партнер. Костюм Одетты уже был взят из гардероба, и положение казалось безвыходным. Тут–то и пришел на помощь Фокин. Найдя среди нот Павловой “Лебедя” Сен–Санса, он поставил этот номер за какие–нибудь 10–15 минут”.

Сравнивая два свидетельства, недоумеваешь – так как же, все–таки, было дело? Наверное, это даже и не так важно. Пусть во всем известной (на первый взгляд) истории будет некая тайна. Однако охватывает ужас, когда начинаешь думать о чуде создания миниатюры. Ведь если бы не концерт в Дворянском собрании и не увлечение Фокина игрой на мандолине, “Умивающего лебеда” могло бы вообще не быть!

Но, как известно, в истории вообще, и в истории балета, в частности, сослагательного наклонения нет. Рождение “Лебеда” – тайна, это чудо, возникшее на пересечении многих случайностей.

«Лебедь» не был тем произведением, которое родилось у Фокина внезапно. Ведь балетмейстер играл эту пьесу на

мандолине, а потому уже как бы жил ее образами. Кроме того, Г.Добровольская напоминает, что на “Лебедя”, несомненно, воздействовал и образ Одетты–лебеда из “Лебединого озера”, а В.Красовская отмечает, что финальная поза Лебеда точно соответствует позе Одетты перед началом ее адажио с Зигфридом (здесь вспоминаю слова Горшковой о том, что “Лебедем” заменили именно это адажио). Но, существует еще одна незримая и, возможно, не улавливаемая слухом особенность. При сопоставлении первых тактов “Лебедя” и *pas d'action* из “Лебединого озера” обнаруживается некое сходство мелодий (кстати, близки и тональности их воплощения – “Лебедь” – G–dur, *pas d'action* – Ges–dur), которое тоже могло повлиять на создание образа “Лебеда”.

Однако Фокин ставил своего “Лебеда” почти век назад и именно для Анны Павловой. Все последующие исполнительницы (а танцевали его Галина Уланова и Наталия Дудинская, Майя Плисецкая и Ольга Моисеева, Наталия Бессмертнова и Людмила Семеняка и многие другие) вносили в миниатюру что–то свое, отличающееся от первоначального варианта, несмотря на то, что все, в той или иной мере, претендуют на определенную повторность хореографического текста. Но трудно говорить о полной тождественности. И дело даже не в том, что потерял характер движений и по желанию исполнительницы меняется темп исполняемой музыки, просто балет – искусство временное, и прошедшие 90 лет наложили свой отпечаток и на манеру исполнения, и на саму трактовку образа, и на восприятие слушателями музыки, ставшей основой для хореографической миниатюры.

Делая попытку сравнить “Умивающего лебеда» Анны Павловой и Ульяны Лопаткиной, я не ставлю целью скрупулезно высчитывать точность повторения движений, скорее – это определенное соотношение образа Лебеда 90 лет назад и теперь, в конце века. Для человека 1907 года “Лебедь” Сен–Санса был изобразителем идеальной пластики, такой, какая сквозит в каждом движении царственной птицы. Сам Фокин в брошюре “Умирующий лебедь” (1925 г.) пишет: “Впечатление от “Умивающего лебеда” – может быть тем сильнее, возвышеннее, чем в более красивой, стильной, ирреальной форме выражается его эмоциональное содержание”.

Округлые, обтекаемые секстовые ходы, склоняющиеся, словно изгиб шеи лебеда, и “уплывающая” вверх, будто скользкий силуэт птицы, мелодия, это выражение лирики в высшем ее проявлении... Не зря, наверное, Фокин настоятельно советовал поручать исполнение пьесы виолончели с аккомпанементом арфы, именно виолончели – наилучшему выразителю голоса человеческой души, инструменту с бархатистым тембром.

Павлова танцует именно такого Лебеда. Отсюда – особая пластика рук, которые удивительно лаконичны в движениях. “Руки... медленно поднимаются над головой, потом раскрываются подобно крыльям”, – так указывал Фокин. Руки Павловой (как и все тело) – выражение плавности, глиссандированности (если можно так выразиться). Это – лебедь на глади вод. Сам балетмейстер допускал “более лирическое или более драматическое” исполнение. “Я допускаю оба харак–



Анна Павлова

тера интерпретаций, – пишет он, – и предлагаю исполнительницам следовать по пути, подсказанному их индивидуальностью, или акцентировать более драматический или лирический момент, ибо они оба налицо в данном произведении”.

На мой взгляд, Павлова выбрала лирику. Это – сама красота во всем совершенстве. Даже в умирающем лебеде прославляется бессмертие красоты.

“Лебедь” Лопаткиной не мог быть таким же, как в 1907 году. Это произошло в силу того, что между двумя исполнениями не просто прошло 90 лет, прошел XX век, а это говорит о многом. Естественная простота трактовки уже невозможна. “Умирающий лебедь” – уже не бессмертие красоты. В XX веке его можно назвать олицетворением красоты, которую можно потерять, а потому трагедия здесь проявляется в полную силу. Лирический момент раньше соседствовал с трагическим. Теперь последний перевесил. Сейчас, на грани двух столетий, в любую лирику привнесено ощущение трагедии, и любая, самая прекрасная лирическая мелодия, именно в своей высшей лирике уже содержит ее (противоположности в апогее смыкаются). “Лебедь” Сен-Санса, почти на подсознательном уровне, становится особенно пронзительным и каким-то естественным в своей пронзительности. Почему самая прекрасная мелодия Чайковского именно в силу проявления высшей лирики вызывает у слушателя слезы? Почему pas de deux принца Коклюша и феи Драже из «Щелкунчика» (написанное, кстати, как и “Лебедь” Сен-Санса, в G-dur) называют одним из самых трагических эпизодов балета (основываясь, конечно же, лишь на музыке), да и сам балет понимают как балет-трагедию? Просто высшая точка лирики имеет и свою обратную сторону, своего двойника, и этим двойником следует назвать трагедию. Такого рода понимание музыки, вероятно, уже связано с прошедшей исто-

рией XX века, с его бесчисленными трагедиями, которых, конечно же, не было в XIX веке.

Лопаткина танцует сейчас не просто совершенство красоты, она танцует ее трагедию, и трагедия воплощается, в первую очередь, в движениях рук. Насколько у Павловой они уподобляются лебединым крыльям, настолько у Лопаткиной они как бы отделены от ощущения плавности. Они нервны и живут собственной жизнью. Именно в движениях рук разыгрывается трагедия всего прошедшего времени. Она проходит в этих нескольких минутах, пока танцует “Лебедя” Лопаткина. Вероятно, такие руки в начале столетия и не поняли, и не приняли бы. Но сейчас нервность, звучание движений “на грани”, некоторый “надрыв” (в хорошем смысле слова) взмахов рук кажутся очень оправданными. Мало того, наиболее подходящими для нашего времени.

Хореография – (повторюсь) искусство временное, и это утверждение относится не только к невозможности точного повтора создаваемого образа. Ведь восприятие и ощущение меняются не только с увеличением опыта отдельного человека. Все, что произошло за определенное время, накладывает отпечаток на последующее исполнение, поэтому невозможно сказать, какой из исполнителей наиболее близко подошел к идеальному воплощению образа. И то, и другое воплощение оригинально и неповторимо. Павлова в начале века и Лопаткина в его конце создали два совершенно разных по ощущению “Лебедя”, и выяснить, кто из них лучше, – невозможно.

ЛИТЕРАТУРА

1. М.Фокин. Против течения. Л.–М., 1962.
2. М.Фокин. Умирающий лебедь. Л., 1961.

Ульяна Лопаткина

Фото Д. Куликова



«Волшебное зеркало» - балет с «ужасной» музыкой?

Что сказать о музыке Арсения Корещенко* в балете «Волшебное зеркало»? Ее практически никто не знает – она забыта. В прессе мы можем прочитать лишь негативные высказывания. Сам М. Петипа, осуществлявший постановку в 1903 году, называл музыку просто «ужасной». Рецензент «Петербургской газеты», скрывшийся под буквами N.N., написал после премьеры: «В музыке г-на Корещенко нет и намеков на мелодии. Публика по достоинству оценила музыку молодого композитора. Когда после конца спектакля г-н Корещенко вышел с исполнителями балета, то он был встречен дружным шиканьем». Известный критик В. Светлов отмечал, что в ней нет «ни танцевальных ритмов, ни подходящих темпов, ни ясно выговоренных мелодий, ни симфонических кусочков». То есть в ней нет ничего! Но почему же тогда постановка балета А. Горским в Москве через два года – в 1905 году – имела успех: спектакль долго держался в репертуаре Большого театра. А московская критика видела в нем «призыв к чему-то новому». В чем же здесь дело? За ответом я обратилась к клавиру произведения, и картина открылась несколько неожиданная, хотя, возможно, и закономерная.

Итак, балет состоит из четырех актов и семи картин, имеет огромное количество действующих персонажей – реальных и фантастических.

Рассмотрим структуру первого акта. Он начинается с интродукции, которая заключает в себе программное содержание всего балета: здесь противопоставляются прекрасная тема Принцессы и тема «взгляд Королевы», а также переход к следующему № 1.

Далее следует пантомимная сцена: садовники и садовницы делают букеты, им объявляют о прибытии Короля и Королевы, сеньоров, дам. После этой сцены идет сюита из танцев:

- а) садовников и садовниц,
- б) продавцов бриллиантов и богемского стекла,
- в) итальянских продавщиц,
- г) брюссельских кружевниц,
- д) русского танца,
- е) продавщиц драгоценных камней.

После такой продолжительной танцевальной сюиты – снова пантомимный эпизод: Королева видит среди предлагаемых товаров «волшебное зеркало», и в музыке возникает тема «взгляд Королевы», Король покупает понравившуюся ей вещь. Королева радуется и показывает всем зеркало, чтобы люди видели ее отражение – отражение самой прекрасной на свете.

После двух танцев – полонеза и мазурки она вновь смотрит в зеркало, но на этот раз видит в нем не свое отражение, а отражение Принцессы (в оркестре звучит тема Принцессы).

Появляются Принцесса и ее жених Принц, и Королева узнает в ней привидевшуюся ей в зеркале девушку. Затем идет сцена приглашения к танцам, которая включает в себя Grand pas d'action (Большой действенный танец), четыре вариации и коду.

Первое действие завершается сценой, в которой Королева вновь обращается к волшебному зеркалу и опять видит в нем изображение принцессы. Она гневается...

Я так подробно рассказала о первом акте, для того, чтобы читатель мог обрести представление о структуре балета в целом.

Далее вкратце его действие развилось следующим образом. Второй акт, состоит из трех картин. Королева приказывает увести Принцессу в лес. Кормилица заводит девушку в чашу, где она находит жилище гномов. Но и там ее постигает гнев Королевы, и вернувшиеся домой гномы, находят девушку мертвой.

В третьем акте рассказывается о том, что Принц отправляется на поиски Принцессы и в конце концов набредает на жилище гномов.

Четвертый акт – шестая картина начинается с похоронного марша и шествия гномов. Старший гном приводит Принца, Королеву и свиту к гроту, где стоит гроб с телом Принцессы. Любовь Принца возвращает Принцессу к жизни. Королеву обвиняют в злодеяниях, она умирает.

Последняя, седьмая, картина. Зал во дворце – общую радость по поводу победы над злом выражает сюита танцев.

Как вы видите, и сюжетика и драматургическое строение балета традиционно. Пантомимные драматические эпизоды чередуются с танцевальными сюитами. Тем не менее, здесь есть нечто, что отличает этот балет от подобных по структуре сочинений. Это – достаточно сильное влияние на балет программной музыки. В чем оно выражается? Прежде всего в комплексе лейтмотивных тем, на которых «держится» вся музыкальная структура балета. Рассмотрим их.

Полнее всего композитором очерчен облик Королевы. Она имеет четыре темы. Назовем их – темы «взгляд Королевы», «коварные думы», «мщение Королевы», а также тема нищенки, которая дает Принцессе отравленное яблоко. Вот эти четыре темы характеризуют Королеву и располагаются в пантомимных эпизодах, которые собственно «держат» драматургию балета. Проявляясь в первом акте, первой и третьей картине второго акта, первой картине четвертого акта, они служат как бы точками опоры сюжетной линии балета. Эти лейтмотивные темы убеждают в том, что музыка произведения далеко не хаотична, имеет четкую выверенную структуру со своими сильными и слабыми сторонами.

Наряду с комплексом тем Королевы в балете присутствует комплекс тем Принцессы. Вернее – это всего одна тема, которая постоянно варьируется. Она противопоставляется темам Королевы по своему идеальному и действительно прекрасному в музыкальном отношении материалу. Как уже было сказано, это противопоставление имеет место уже в интродукции – тут сразу заявлен главный конфликт. В своем основном – идеальном – виде эта тема в первый раз возникает в тот момент, когда Королева видит Принцессу в зеркале. В дальнейшем она появляется в тех сценах, где так или иначе присутствует образ Принцессы. Эту тему, как мне кажется, можно назвать «идеальным стержнем» балета, поскольку мы слышим его во всех актах.

Хотелось бы отметить, что Арсений Корещенко понимает хореографический термин вариация и в музыкальном смысле – он просто пишет вариации на тему. Вариации Принцессы – тому пример.

Помимо этих двух противопоставленных друг другу комплексов тем, в музыке сочинения, конечно, присутствуют и другие. Жанрово-окрашенная – Кормилицы, гномов, Короля, которая изменяет свое ладовое отклонение – окраску в зависимости от его эмоционального состояния.

Существуют в балете также лейтмотивы леса – хроматические ходы в низком регистре (интродукция, второй, а также третий, четвертый акты), наиболее полный вид она обретает в его третьей картине.

На взаимодействие этих основных лейттем и строится действие балета. Надо отметить, что подобное вовлечение принципов программной музыки с ее лейтмотивной системой не было типично для балета. Здесь А. Корещенко идет своим путем. Он делает пантомимные сцены более осмысленными, действие происходит не только на сцене, но и в музыке. Своей прелести не лишены и танцевальные эпизоды балета.

Музыка балета «Волшебное зеркало» – не примитивна, наоборот, композитор демонстрирует высокий профессионализм. Это, наверное, и навело известного критика В. Светлова на мысль об ее учености, об обилии контрапунктов. Непонятно, как в данном случае Светлов понимает значение слова «контрапункт»: если как простой контрапункт (буквальный перевод точка против точки – мелодия, сопровождающая заданную мелодию), то подобное явление есть в каждом балете и в этом нет ничего ученого, если как сложный контрапункт (как – сочетание мелодий, которая дается потом в перестановке), то такого явления в балете просто нет. Сложный контрапункт употребляется в полифонических произведениях Палестрины, Баха, Шостаковича, а также иногда в серьезной симфонической музыке. Вообще «усложнение» музыкальной ткани применяется Корещенко лишь в действенных пантомимных сценах балета. Танцевальные сцены полностью выдержаны в «балетном духе». Обвинять же музыку Корещенко в отсутствии подходящих танцевальных темпов – совсем неразумно.

Теперь с позиции музыканта конца XX века, можно с уверенностью сказать об эстетической значимости музыки балета «Волшебное зеркало» и оценить ее скорее в положительную сторону. Это подтверждается также успехом постановки в Москве, о чем говорилось выше.

Будет ли когда-нибудь восстановлен балет «Волшебное зеркало»? Неизвестно... Но если даже в ближайшее время это не случится, клавиры с музыкой А. Корещенко будут ждать своего нового хореографа в хранилище музыкальной библиотеки.

* Корещенко Арсений Николаевич (1870–1921) – композитор, дирижер, музыкальный критик, ученик С.И.Танеева и А.С.Аренского. Автор опер, балета, симфонических и камерных произведений.

Философская идея «Легенды о любви»

Спектаклю «Легенда о любви» Ю. Григоровича было уделено много внимания в нашей балетной литературе. Общеизвестно, что «Легенда о любви» – одна из наиболее совершенных постановок балетмейстера с точки зрения танцевально-образного воплощения.

Если раньше балетмейстеры показывали надреальный, трансцендентный мир условно, в виде мечты, то у Григоровича этот мир становится главным объектом действия, то есть балетмейстер ставит задачу изобразить не самих героев и происходящее с ними, а законы трансцендентного мира, где разные, не связанные между собой явления, могут происходить одновременно или следуя друг за другом. Например, после картины колдовства – исцеления Ширин идет сцена шествия. Казалось бы, между ними нет никакой связи.

Однако шествие в надреальном мире является продолжением колдовства, которое, затронув одного человека, затем распространяется вокруг. Шествие завораживает, увлекает, плотно «облегает» трех героев: Мехменэ Бану, Ширин и Ферхада. Но, зарождаясь в зыбкой, неустойчивой атмосфере, их отношения заранее обречены. Внезапно погасший свет создает ощущение исчезающего пространства, отношения героев возникают на спонтанном уровне.

С самого начала балет притягивает зрителя таинственным магнетизмом, сумрачным дыханием полузабытой легенды. Лаконичность художественного оформления С. Вирсаладзе будит воображение, создает видения многих причудливых очертаний. Возникает ощущение, что за спинами героев танцуют какие-то невидимые существа.

В балете сделан прорыв в иную реальность, но эта реальность эмоционально тяжела, уродлива. Эту реальность приносит в дом безумное отчаяние Мехменэ Бану, которым она охвачена из-за смертельной болезни сестры. Используя слабость и бессилие Мехменэ, колдун-незнакомец совершает свое черное дело: под предлогом вернуть к жизни Ширин, он овладевает красотой Мехменэ. В восточном мировоззрении тело и душа представляют собой единое целое, значит, Мехменэ отдает ему не только свою телесную красоту, но и гармонию души. Поэтому мы видим облик Мехменэ таким противоречивым: она то стремится вернуть убежавшего вместе с Ширин Ферхада, то отправляет его в горы добывать воду, то готова простить его... О противоречиях в душе Мехменэ говорит и кордебалет – образное отражение внутреннего мира героини: в нем соединяются танцы уродливых шутов и прекрасных девушек.

Насколько горяча и страстна Мехменэ, настолько холодна и бесстрастна Ширин. Она – легкое неземное существо, она – как спящий ангел. Можно подумать, что Ширин оживил не кол-



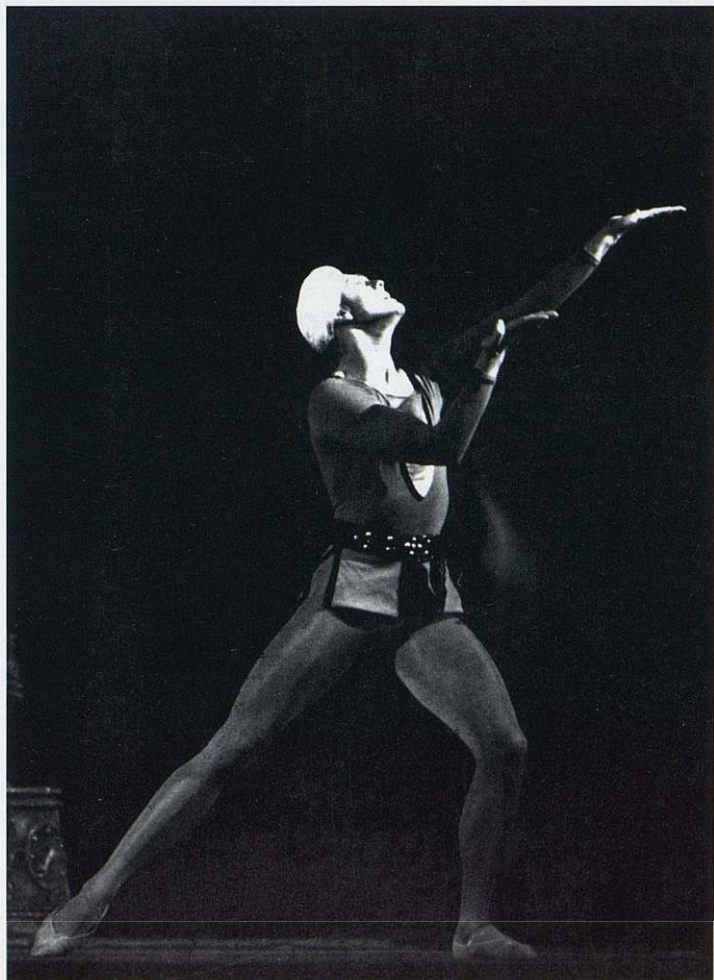
Марина Леонова – Мехменэ Бану

дун, а любовь Ферхада. Но Ферхад оживляет ее только в своих мечтах, а в жизни она так и остается холодной. Душевный мир Ширин не знает бездны, как не знает и взлета, и в танце окружающего ее кордебалета часто используется принцип однолинейности, уравновешенной повторяемости движений.

И Ширин, и даже Мехменэ Бану – личности замкнутые и пассивные на протяжении всего действия спектакля, они зависимы от колдуна-незнакомца.

Ферхад – наиболее сильный в духовном плане герой. Только он порывает с отношениями, возникшими между ним, Ширин и Мехменэ, поскольку понимает, что его любовь к Ширин бесплодна. Ферхад как художник необычайно чуток ко всему происходящему, и если любовь приносит горе, то это для него – уже не любовь. Натура Ферхада-художника прекрасно передана в картине танца воды и в адажио-мечте с Ширин. Ферхад несет в мир чистоту, лучезарность. Недаром доминирующий цвет костюма Ферхада – голубой. Этот цвет – символ любви. Но Ферхад одинок в страшном мире, изображенном в «Легенде о любви», и, осознав это, вырывается из него.

Юрий Васюченко – Ферхад.



Людмила Семеняка – Ширин.

Разрыв отношений, как и возникновение их, происходит на спонтанном уровне: нет никакого внешнего конфликта. В последнем трио герои внутренне чужды друг другу, но отчужденность осознает полностью только Ферхад и в финале балета высоко вознесенная под массой фигура Ферхада иносказательно означает, что духовно Ферхад намного выше и Мехменэ, и Ширин.

Финал балета в реальном мире воспринимается как трагедия несостоявшейся любви; в мире трансцендентном происходит избавление от замкнутой бесконечности зла, луч любви, сохраненный Ферхадом, размыкает колдовской круг.

Балет «Легенда о любви» относится к тем шедеврам искусства, которые хранят в себе непостижимую тайну. Кажется, что балет сочинен на едином порыве, дыхании: события в нем развиваются стремительно и создают необычайный накал происходящему. «Легенда о любви», быть может, является тем спектаклем, в котором нет главного героя, а есть единая всепоглощающая идея.

Фото Д. Куликова

О судьбе «МУЗЫКАЛЬНОГО ДВИЖЕНИЯ»

Какова судьба пластических и хореографических студий, возникших в начале века в нашей стране? В этой статье разговор пойдет о студии “Гептахор”, собственно, даже не о ней, (это не историческая справка и не дань прошлому), а о том, чем стала впоследствии эта работа, чем она является сейчас.

В 1905–1907 годах в Санкт–Петербурге, на Бестужевских курсах встречаются семеро девушек – Наталья Педькова, Стефанида Руднева, Юлия Тихомирова, Камилла Тревер, Ильза Тревер, Катерина Цинзерлинг и Наталья Энман, отчего и возникло название их объединения–“Гептахор”, что в переводе с греческого означает “пляска семерых”. Это были чрезвычайно серьезные девушки, занимавшиеся наукой (археологией, античной историей и филологией, египтологией, химией), влюбленные в искусство и музыку, богато одаренные, светлые духом. Воодушевленные философией Ф.Ницше, музыкой Р.Вагнера, лекциями их кумира Ф. Зелинского и танцами Айседоры Дункан (в “Гептахоре” ее имя произносили правильно – Изадора), они начинают систематическую «двигательную» работу – ищут, чтобы найти ответ на вопрос: как связана музыка и движение человека? Поначалу двигались в темноте (вроде случайно), это было одним из толчков, позволившим услышать себя, свое тело, помогавшим слышать музыку, слышать своим телом, потом пришло понимание – убрать зеркало перед двигающимися, убрать зрение, даже закрыть глаза. Выяснилось, что в ходе работы происходит изменение зрения, появляются способности почти вслепую двигаться в пространстве, развивается боковое зрение. Позже – в 20–ые годы – велись эксперименты и со зрением и с восприятием, учились управлять конвергенцией глаз и искали пути к развитию пространственного восприятия (объемного восприятия) и восприятия движения. Однако главное состояло не в развитии зрения как такового, двигательная практика постепенно приводила к столь коренным изменениям человека, что по существу, возникало новое видение – видение человека, его внутреннего мира, жизни в нем, особенно глубоким становилось восприятие движения, через которое, как оказалось, можно чувствовать внутреннее состояние человека, состояние его духа, переживаемые им эмоции. Изменялось восприятие искусства: становилось целостным, очень чувствительным к тому действию, которое оказывает произведение искусства (улавливается то чувство, которое владело художником). Картина ли, скульптура воспринимается как живой дышащий организм, так как сердце откликается трепетом, чувствуешь их притяжения, отталкивания, их градус, когда–то отданное тепло... Действие бывает сильным – ведь чувствует все тело. Но может быть еще важнее, чем восприятие искусства, приходящее новое видение и переживание стихии природы – будто рушится стена между человеком и миром. И тогда – какая полнота существования и возможность осуществления приходят к человеку, какое счастье, какая радость и чистота! Поэтому так смело и неожиданно названа книга еще не вышедшая в свет Стефаниды Дмитриевны Рудневой «Воспоминания счастливого человека». Несмотря на голодные 20–ые, трагические 30–ые и 40–ые, жизнь по углам без собственного дома, непризнание, травлю, вся жизнь Рудневой поражает цельностью, невероятной преданностью

своему делу, идее, духовной ясностью, здоровьем и стойкостью. Человек систематического ума, она собрала, обобщила и описала огромный материал – проделанную студией «Гептахор» работу по созданию метода музыкального движения. Стефанида Дмитриевна умерла в возрасте почти ста лет и в свои девяносто она занималась не только теоретической, но и практической работой.

Через так называемый «тренаж» – упражнения, созданные «Гептахором», – чувствуешь пробуждающуюся в тебе силу, какую–то первородную свежесть и детскую безгрешность, безбрежность. Удивительно, а сейчас почти невероятно : это безусловно позитивная работа, помогающая человеку собраться, встать на огонь, приносит желание и силу жить. Именно такую целеустремленность, а вместе с ней – остроту, сердечность излучают фотографии «Гептахора».

Наверное, похожее впечатление когда–то произвела на молодых девушек – будущих «гептахорок» и Айседора Дункан. Она была настоящей, был настоящим ее восторг и энтузиазм, она бежала, потому что хотела бежать, она прыгала, потому что хотела прыгать, она стояла, когда хотела стоять, она танцевала, потому что по телу разливался пробужденный музыкой то огонь, то нег и тогда уходила обыденная жизнь рук и ног, они становились орудиями, глашатаями, сосудами, куда вливалась новая жизнь, они свидетельствовали теперь о божественной красоте. Айседора открыла шлюзы, будила, звала: срывайте путы, рвитесь из плена, вы свободны, откройте в себе природу, священную природу! И сама своими плясками пыталась показать, как человек может быть свят, как свято может быть его тело.

Никто из “гептахорок” никогда не учился у Айседоры или ее учеников. Наверное, они об этом мечтали, но – слава Богу – этого не произошло. Но, думаю, попали они в одну из ее школ, то и ушли бы сами, не найдя там того, что с одержимостью искали. Искали метод работы, метод воспитания движения.

Поиск “Гептахора” лежал в самых разных областях: от изучения скульптуры, законов ее построения, выразительности до знакомства с различными системами гимнастик. Прошел он и мимо системы ритмики. Эмиля Жак–Далькроза: ведь задача, которую он перед собой ставил, казалось, была схожей – предлагался систематический метод, путь. Ответ найден: связь между музыкой и движением – ритм, подчините движение ритму. Помните, как апостол системы Жак–Далькроза в России князь С.Волконский с пафосом провозглашал новую эру в развитии пластики: покончено с дилетантизмом, с интуицией и отсутствием техники в области пластики, связь движения с музыкой должна быть обоснованной. Он писал о выразительных возможностях пластики: “Движение в балете присочинено к музыке, не родится из нее... Не выдуманные отдельно от музыки пластические формулы дадут возможность этой свободе и этой выразительности показать все то, на что они способны; не тому рисунку надо подчинять телодвижения, который, зажмура глаза, придумывает балетмейстер и пластический результат которого слагается в его голове, а тому рисунку, который мы слышим в музыке, и динамический корень которого в звуковом движении, в ритме. Как всякий материал, телодвижение, чтобы стать искусством, должно быть подчинено закону, но закон этот мы найдем не в чувстве и не в зрительных требованиях пластики, а в звуке, в той правильности, с которой он располагается в бесконечном разнообразии скорости, медленности, силы, слаботы, легкости и тяжести. Тело человеческое должно быть подчинено музыке...”

«Гептахор» не принял системы Жак–Далькроза, однако столкновение с ритмикой сделало более ясной собственной интуицию. Музыкальное движение нацелено на целостное восприятие всего музы–

кального потока, стремится ответить той силе, которая музыкой посылается, а не формально расчленять и структурировать музыку.

Человек ничего не интерпретирует, то есть не переводит с одного языка на другой (с музыкального на пластический какого-то содержания), не объясняет нам музыки, он живет этой музыкой, она для него реальна. Суметь так пережить музыку, воспринять ее как реальность – это и значит ответить на музыку, ответить своим существом, своим сердцем.

Сознательно ориентировать свое движение лишь на формальный ритм – значит воздвигнуть стену между собой и музыкой. Не отбивайте телом ритм, иначе вы закрываете для себя возможность петь телом музыку, воспринять ее внутреннее движение. Критики писали, что танец Айседоры неритмичен, кто с удивлением, кто с чувством превосходства. Находим у С. Волконского об Айседоре: “Ее руки ритмичнее ног, но в общем она мало ритмична, и это особенно ясно в тихих темпах: походка ее с музыкой врозь, она часто ступает между нот, она делает лишние (по музыке) шаги, начинает новую фигуру в середине фразы и т.п...” . Дело, конечно, не в том, что Айседора не могла воспроизвести ритмический рисунок, ее танец подчинялся другому: бесконечному, вечно рождающемуся, непрерывному движению, воплощенному в музыке.

Действительно, многие ищущие на новых путях хореографии восприняли и увидели прежде всего особенную дункановскую пластику, как бы тягучий, перетекающий тип ее движений, завораживающую плавность, то ли человек спит, то ли плывет в воде. Своим цепким профессиональным глазом за магией этого льющегося танца они рассмотрели работу мышц – как достигается такая плавность движения, разгадали как будто технику – владение расслаблением тела – так возникло новое искусство хореографии с поиском новой техники и нового репертуара выразительных движений – балет модерн. Но подражая приемам пластики, тому, что видно, новаторы как будто не расслышали музыки и не восприняли главного: как рождается подобный танец, его источника. А может быть восприняли, но не захотели принять, не смогли пойти в ту сторону?

А что же сама Айседора? Всю жизнь Айседора, а может быть, еще последовательней ее брат и сестра – Раймонд и Элизабет Дункан стремились создать школу. Айседора не была только артисткой, и она безусловно чувствовала, что должна сделать нечто большее, выполнить миссию, принести весть, вдохнуть новую жизнь в людей. Жар ее убежденности почти пророческий. Отсюда – ее постоянная, собственно центральная, и довольно непонятная для окружающих идея учить детей движению, отсюда ее обнаженная перед людьми жизнь и трагическая судьба – расплата и мученичество одновременно.

Трудная история ее школ известна, одна из них была создана в 1921 году и в Москве. Руководила работой школы в Москве после отъезда Айседоры ее приемная дочь и ученица Ирма Дункан.

Возникшая в Москве школа, потом студия просуществовала до 1949 года, в основном, гастролируя. Опыт студии малоизвестен, хотя и поныне живы «прямые» ученицы Айседоры и Ирмы Дункан в России.

В европейских школах Айседоры постоянно преподавала Элизабет Дункан, Раймонд Дункан организовал собственную студию и работал над созданием гимнастики, изучением принципов движения. Несколько наиболее способных учениц из первой школы Айседоры стали ее приемными дочерьми. В дальнейшем они создадут собственные школы, где будут обучать танцу Дункан. В настоящее время центры Айседоры Дункан существуют в Америке, Англии, Франции, Германии, в них преподают теперь уже ученики учеников приемных дочерей Айседоры Дункан и учеников Элизабет Дункан. Есть малочисленные последователи, живущие уединенной жизнью в Калифорнии, и у Раймонда Дункана.

Один из расхожих штампов, связанных с танцем Дункан, а далее с так называемым свободным танцем, – это идея импровизации движения. Но дело в том, что импровизация может быть разной и понимать ее можно по-разному. Возможна импровизация как вариации на тему, импровизация как выражение настроения, как самовыражение и т.д. Айседора была настроена на совсем другую волну и чтобы понять смысл и природу ее импровизации, нужно искать там, где искала она. Помните, что говорит о процессе создания танцев сама Айседора: она ждала, подчас мучительно долго, пока под воздействием музыки в ней проснется танец, проснется движение – то самое, что сопровождало и создание этой музыки. Все движения такого танца должны быть пронизаны чувством, переживанием музыки. Что происходит в этот момент, как тело становится живым, говорящим, теплым, возторженным? Айседора стала нащупывать этот путь: “...Я пыталась найти и наконец нашла первоначало всякого движения... Из этого открытия родилась теория, на которой я основала свою школу. Классическая балетная школа утверждала, что такое первоначало находится в центре спины у основания позвоночного столба. Вокруг этой оси, говорит балетный учитель, руки, ноги и туловище должны свободно двигаться, создавая впечатление движущейся марионетки. Этот ме-

тод порождает искусственное механическое движение, недостойное подлинного танца. Я же, напротив, искала такой источник танцевального движения, который проникал бы во все поры тела. По прошествии многих месяцев, научившись сосредоточивать всю свою силу в этом единственном центре, я обнаружила, что когда я слушаю музыку, вибрации ее устремляются потоком к этому единственному источнику танца, находящемуся как бы внутри меня. Вслушиваясь в эти вибрации, я могла претворять их в танце». Значит, суть состоит в том, что тело не отвлеченно движется в танце, а воспринимает вибрации музыки, заложенный в ней заряд и выступает проводником музыкальных потоков.

Об идее импровизации танца споткнулись многие. Оказалось (да это и сама Дункан отмечает), что научить детей импровизировать под музыку довольно легко. Дети с энтузиазмом двигаются, ухватывая некоторые довольно грубые характеристики музыкальной ткани. При этом отсутствует глубина переживания музыки, ее душевное постижение, так как вместо восприятия музыки как целого выхватываются части, частности, тело, казалось бы, так много двигающееся, остается непробужденным.

С другой стороны, принцип импровизации провозглашают и представители современной хореографии, свободного танца. Идея свободы очень проста, важно, что мы будем понимать под свободой.

Айседора, как видим, искала тайную пружину своих танцев, чтобы найти методические приемы обучения новому искусству. Внимание к центру движения, расположенному в области солнечного сплетения, способности к восприятию музыки, особой настройке ума и тела перед импровизацией, танцем – все это наметки, начала нового подхода.

Было знакомство с учением Франсуа Дельсарта, где вскрыты многие законы эмоциональной выразительности тела: перемещение центра тяжести и др. Идеи Дельсарта сплелись с поиском путей рождения движения: как одно движение порождает другое, рождается из другого, а не выполняется независимо, через остановки, паузы в теле.

Но как это преподавать, что должно быть результатом такого обучения? И здесь, в педагогике похоже был проигнорирован или не понят принцип связи музыки и движения. Обучение сводилось, с одной стороны, к выполнению собственно двигательных упражнений под достаточно поверхностно связанную с ними музыку, к разучиванию движений (традиционный, обычный ход в танцевальной педагогике) и повторению (также через этап разучивания движений без музыки) танцев самой Айседоры. С другой стороны, детям предлагалось импровизировать под музыку. В результате дети (и взрослые) учились повторять танцы Айседоры (хотя тоже вопрос: что значит повторить и в каком смысле можно повторить танец Дункан), но оказались несостоятельными в собственном творчестве – неспособными создать свои собственные танцы. Дункан мечтала о воспитании творческой личности, но путь к творчеству оказался не прост.

В конце концов, Айседора была Айседорой: противоречивая, трагическая, великая душой, дочь своего времени и абсолютно из этого времени выпадающая. Она танцевала как умела, жила в танце, разговаривала с людьми через танец, священнодействовала, то молилась, то колдовала. И так тщетны попытки воспроизвести ее хореографию сегодня, потому что хореографии там очень мало, и она вся давно ассимилирована балетом...

Не зная сначала работы в школах Дункан, но восприняв дух собственных танцев Айседоры, группа “Гептахор” почти сразу поняла и выделила то, что сделает ее методический, а потом и эстетический поиск столь уникальным и смелым: если вы хотите научить человека жить в музыке, подлинно создавать танец, то путь разучивания движений, подражания движению не годится. Обычно при обучении хореографии ученики отрабатывают отдельные танцевальные движения, танцевальные “па”, если они и выполняются под музыку, то последняя служит лишь фоном, организующим ритм и темп движения. Конечно так, скажет любой педагог, а как же иначе? Идея другого пути состояла в том, чтобы центром занятий сделать восприятие и переживание музыки, развитие через движение этого восприятия. Движение начинает выступать в другой роли: оно не выполняется как гимнастика, не создает так называемый пластический образ, а помогает лучше расслышать, сосредоточиться и глубоко пережить музыку. Такое взаимодействие с музыкой имело в виду, когда С. Руднева говорила о едином музыкально-двигательном процессе. Здесь важно понять: в случае единого музыкально-двигательного процесса восприятие музыки не предшествует движению (как это можно себе представить: послушал музыку, воспринял ее идею и дальше придумал соответствующий пластический образ и какое-то подходящее движение), движение должно стать ее живым восприятием.

Если удастся пробудить такую прямую двигательную реакцию на музыку – не опосредованную всякими соображениями, рассуждениями, страхом и анализом, то движение начинает приобретать новые



Стефанида Руднева.

качества и открывать то, что обычно является внутренним невидимым процессом: тело человека приобретает особый тонус и подвижность (оживает, дышит), начинает как бы искать музыку, нащупывать движение, буквально осязая музыку, последняя как бы вливается в тело и перетекает внутри него по невидимым сосудам. Процесс вхождения в музыку на самом деле сложный, трудный, но именно в такой работе раскрываются заложенные в произведении импульсы, заряд, побуждения.

Такое двигательное проживание и, тем самым, переживание музыки, такую реакцию можно пробуждать и воспитывать, и первые шаги в этом направлении сделаны "Гептахором". Прежде всего стал разрабатываться тренаж, позволяющий работать над способностью воспринимать музыку, откликаться (как мы иногда говорим) и одновременно по особому – над телом человека, развивать его двигательные и чувствительные возможности. Это единый процесс, в этом – вся суть подхода.

Расскажем подробнее о тренаже. Так называемые упражнения представляют собой специально подобранные музыкальные отрывки или маленькие целые произведения с найденной их двигательной формой, выполнить которую и предлагается занимающимся. Так что же опять повторение движений? Попробуем объяснить, почему это не так (хотя с тренажом можно работать и неправильно, то есть стремиться к копированию движений, не понимая его подлинных задач).

Во-первых, эти движения никогда не разучиваются отдельно от музыки, не выполняются по частям, фрагментарно, отсутствует какой бы то ни было счет, подсчет движений, тактов. Да их и невозможно по-настоящему выполнить без музыки, их нельзя толком выполнить, если вы не расслышали, не восприняли в этой музыке то, ради чего все задумывалось. Приведем пример: представьте себе, легкие толчки в музыке побуждают к бегу, сначала едва намеченному, сдержанному, только внутри разгорается пламя, и вот бег усиливается, вырывается наружу нарастающее ликование и, наконец, взрывается прыжком – одним, другим, темп движения ускоряется, захлестывающее чувство льется теперь свободно, бурно в широком, напористом, страстном беге и ... еще нарастающее звучание, всего два повторяющихся многократно аккорда, но это тормоз на всех парах, как-будто ваш бег встречает препятствие, как бы колеса паровоза увязли бы в песке ..., упираются руки, ноги, остановка с последним звуком музыки. После однократного показа попробуйте выполнить, по существу вам предлагается теперь самостоятельно найти данную "двигательную форму". Это удастся, если "расслышать" музыку, тогда ноги попадут в бег, они сами изменят его скорость и длину шага и точно войдут в прыжок, найдут отталкивание и способ приземления и т.д.

Теперь о самом движении: ведь не театральным бегом мы бежим и не "по-классически" прыгаем, даже стоим... Такое движение можно назвать естественным. Но что это значит? Может быть, просто надо ходить как обычно ходишь, бегать и прыгать как бегаешь и т.п. А вы попробуйте это сделать естественно, ведь двигаемся мы и в обычной жизни, как правило, довольно противоестественно и, конечно, не до конца выявляя возможности движения. Естественное движение – что это значит? Естественность понимается как то, что у человека природное. Но если его не учить ходить и вставать (то есть надо про-

будить специальную активность), он сам не встанет и не начнет ходить. В этом смысле человек – существо вообще неестественное, но, с другой стороны, в ходьбе, стоянии выражена именно сущность человека. Это его здоровое состояние, естественное. Значит, естественное движение – движение, выражающее человеческую сущность, к нему человек предназначен, без него невозможно полноценное и, в конечном счете, совершенное развитие человека.

Естественное движение обнаруживает себя тем, что оно схватывается человеком сразу, как бы угадывается, его не надо разучивать, а выполнение тут же приносит чувство освобождения и прояснения, радости. Наши подскоки, махи, броски, все эти "тянуть" или "толкать", "поднимать", "опускать", "разводить", "хлестать", "упираться", "мять", "качать" и т.п. – это такие движения. Часто даже при первом показе и выполнении возникает такое чувство, что ты это когда-то делал.

Естественное движение никогда не имеет фронтальной развертки, оно всегда многомерно, объемно, повернуто сразу во все стороны (а не в одну – к зрителю) и, кстати, многозначно, символично.

Естественное движение строится как процесс развития движения, а не как последовательность законченных движений, действий: рождаясь от первого толчка, нарушения равновесия, оно вовлекает остальное тело в движение по закону действия (нигде не остановленной) гравитационной силы, сопряженности всех частей тела. Например, легкое смещение центра тяжести вперед вызовет отклонение корпуса вперед, ноги как бы отстали, остались сзади, они в последнюю очередь вовлекаются в падение и делают шаг, но передвижение центра тяжести этим не останавливается, падение корпуса продолжается, и вы делаете следующий шаг. Это ходьба, в которой человеческое тело действует в единстве, а не работает по частям; ноги не иницируют, а лишь подхватывают и продолжают движение, что в свою очередь, вызывает продолжение падающего движения корпуса. Каждое движение побуждает следующее без прерыва, не уловим сам переход.

Практика, построенная на принципах естественного движения, приводит и к естественному развитию тела. Здоровое развитие определяется не наличием накаченных мускулов и раскрученных во все стороны суставов, а предполагает пронизанное умом тело, знающее, в чем его вред и польза, это ваш друг, а не враг.

Конечно, представленное в этой статье осмысление работы "Гептахора" и оснований разрабатываемого им метода музыкального движения отражает наше сегодняшнее видение, наш сегодняшний поиск. Сам "Гептахор" свою работу буквально так не осознавал, да и задачу решал другую: дело предшествовало теории, рефлексии. Позже были предприняты попытки описания метода (преимущественно описания упражнений), были разработаны программы работы с детьми. Уже в 1926 году была написана коллективная статья, в которой выделены принципы организации музыкального движения, основные виды движений и приемы их выполнения. Но надо сразу сказать, что непосвя-

Эксперимент с постижением «музыкального движения» продолжается...
На уроке Ольги Поповой.

ценному трудно понять, о чем идет речь, даже причастному практике нелегко разобраться. Например, пружинность движений, что это за качество?

Совместная работа 60 – 70-х годов с музыковедами и психологами частично нашла отражение в публикациях, посвященных сопоставительному анализу музыкальной и найденной двигательной формы музыкальных произведений (см. статью С.Рудневой и Г.Ильиной) и процессу преобразования двигательных импульсов в эстетически выразительное движение (статья С.Рудневой и А.Пасынковой).

Официально студия «Гептахор» была открыта в Петрограде в 1924 году. За десять лет своего существования она успела сделать очень много: велась серьезная и, теперь мы понимаем, уникальная методическая работа, создавались упражнения для занятий со взрослыми и детьми, шла работа над самим движением – участники коллектива искали и разрабатывали особую двигательную технику, развивали музыкально-двигательную «реакцию», велась бурная концертная деятельность, конечно, одно из центральных мест занимала педагогическая работа. Всего не перечислишь. Яркая, наполненная жизнь коммуны, украшенная чудесными праздниками и ритуалами, притягивала к себе людей, излучала энергию и радость.

В 1934 году государственная студия «Гептахор» была закрыта.

Стефанида Дмитриевна Руднева рассказывала, что только благодаря поддержке академика Орбели, хорошо знакомого с работой студии, никто из коллектива не был арестован и репрессирован. Все созданное коллективом С. Руднева, переехавшая в Москву, сохранила. Позже в Москве стали работать и две талантливые ученицы – участницы студии с начала 20-х годов – Эмма Михайловна Фиш и Лидия Степановна Генералова.

Хотя внешние обстоятельства предопределили область, в которой развивался метод, – музыкальное воспитание преимущественно в дошкольных учреждениях, но была в этом еще и своя внутренняя логика. Детская психика еще не знакомая штампом и еще целостно функционирующая (слово, поведение, чувство – все слито) наиболее благодатна, открыта и перспективна для подобной работы. Наблюдение за детским творчеством и движением одновременно являлось и является источником обнаружения различных типов движения, характерных приемов их выполнения и т.п. Но, с другой стороны, труднее добиться сосредоточенности и длительного интереса к работе у детей.

Созданный «детский материал» был издан и поныне популярен среди музыкальных работников, его находишь почти в каждой издаваемой книге по ритмике, по лечебной ритмике, по творческим танцам для детей. К сожалению описанные упражнения не используются по назначению, в лучшем случае берется лишь поверхностное содержание музыкальных игр.

Основы детской педагогики в музыкальном движении заложила Л.Генералова. Серьезное, сосредоточенное состояние детей на ее

уроках достигалось не обычными методами поддержания дисциплины, а через вовлечение детей в музыкальное произведение: надо было услышать начало музыки, точно услышать конец, смену звучания и т.п. Был найден особый стиль общения с детьми, многие приемы в работе с музыкой и детьми, позволяющие добиться эмоциональной реакции на музыку. Конечно, центральной фигурой урока оставался педагог: без его полного включения в музыку «здесь и сейчас» метод не срабатывал – это очень серьезное требование. Другое условие – это умение воспринимать состояние ребенка, видеть его изнутри.

В конце 50-х годов изменилась ситуация в стране и музыкальное движение вышло из подполья. Э. Фиш организовала студию музыкального движения, которую направила на сценическую работу. Существование студии (1957–1970) сопровождалось постоянной критикой: то возмущались босыми ногами и грязными пятками, то клеймили за мелкобуржуазную эстетику. Постоянная борьба за студию, беспрерывные нападки, организационные неприятности – Э. Фиш приходилось платить слишком дорогую цену за возможность работать открыто. Созданные ею постановки и танцы очень выразительны, неповторимы, ярко отражают ее человеческую и пластическую индивидуальность.

Несценическое направление работы продолжила ученица С. Рудневой Ольга Кондратьевна Попова. Имея за плечами большую практику работы с детьми (младшими школьниками и дошкольниками), она стала признанным мастером урока¹. Ее результаты удивляли: наблюдая урок со стороны было совершенно непонятно как это делается, как удается педагогу соблюдать благоговейный порядок, как достигается такое глубокое взаимодействие ребенка с музыкой, такая свобода движения, раскованность и др. Ольга Кондратьевна идет дальше в указанном «Гептахором» направлении: пытается пробудить занимающихся внутреннюю реакцию на музыку, создавая в уроке для этого условия, по крупницам буквально «собирая» необходимое состояние, настраивая психофизический аппарат. Углубленно работая над тренажом, она раскрывает его психотехническую, внутреннюю сторону, потому так не видна и неясна логика урока, его абсолютно нетрадиционная техника и направленность.

Сейчас с «музыкальным движением» работают ученики Ольги Кондратьевны Поповой и Эммы Михайловны Фиш. Они должны найти путь, по которому следует идти дальше. Эксперимент, начатый почти девяносто лет назад, продолжается...

Мы бы не хотели, чтобы сложилось впечатление, что получается все как бы само собой: слушай музыку и реагируй движением. В том то и дело, что если специально не организовывать этот процесс и постепенно, шаг за шагом, не развивать, никакая импровизация не является и свободного движения не возникает. Такая работа должна длиться годами, неспешно вырабатывая «новое» тело человека. У нее есть свои этапы: от пробуждения чувств человека, через последовательное освобождение от всего мешающего, сковывающего, отвлекающего от восприятия музыки, к переживанию просветленному, в этом смысле свободному, то есть открытому благостному опыту музыки.

Говоря о методе работы, мы сознательно обратили внимание на «нетехнологические» моменты, но составляющие сущность подхода, из которых далее вырастают конкретная методика и техника: это неформальное отношение к музыке, ни одного движения не в музыке, никогда музыка – никогда не фон движения, а его содержание. Чем отличаются такие занятия от традиционного обучения хореографии? В отличие от принятого в хореографии, идет не отработка движений, а прежде всего идет работа над состоянием человека, над его способностью переживать музыку. Отсюда происходят и столь неожиданные для «развлекательного» танцевального искусства («искусства для ног») достаточно глубокие последствия занятий, их влияние на человеческую личность.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Волконский С. Художественные отклики. Спб., 1912.
2. Дункан А. Моя исповедь, Рига, 1928 г.
3. Ритм и культура танца. Л., 1926.
4. Ильина Г., Руднева С. К вопросу о механизме музыкального переживания. – «Вопросы психологии», 1971, №5.
5. Руднева С., Пасынкова А. Опыт работы по развитию эстетической активности методом музыкального движения. – «Психологический журнал», 1982, №3.
6. Руднева С., Фиш Э. Ритмика: музыкальное движение. М., 1972.
7. Раевская Е., Руднева С., Соболева Г., Ушакова З. Музыкально-двигательные упражнения в детском саду. М., 1969, Издание 2.



Фламенко в лучшем виде

«Сестры Люсия и Мария Альбаран, их мать Маруха Эредия, а также все певцы и танцовщицы из испанского ансамбля знают суть идеального ритма. Их фламенко назван лучшим в мире...» – так была представлена московским зрителям труппа, которая недавно выступала в столице. И мы с удовольствием познакомимся с ее искусством.

Народное искусство разных стран всегда привлекало зрителей своим колоритом и яркой индивидуальностью. Тем более интересна в этом плане испанская культура, а в особенности искусство фламенко. Сочетая в себе влияние вос-

Мария Альбаран

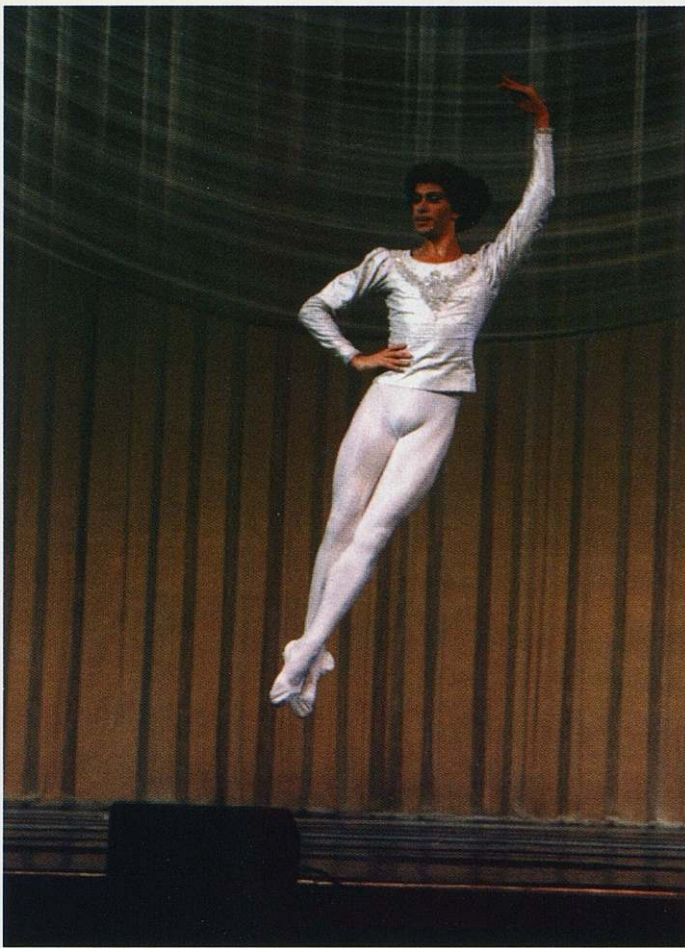


точной и западной культур, оно приобрело оригинальный, свойственный исключительно этому жанру, колорит.

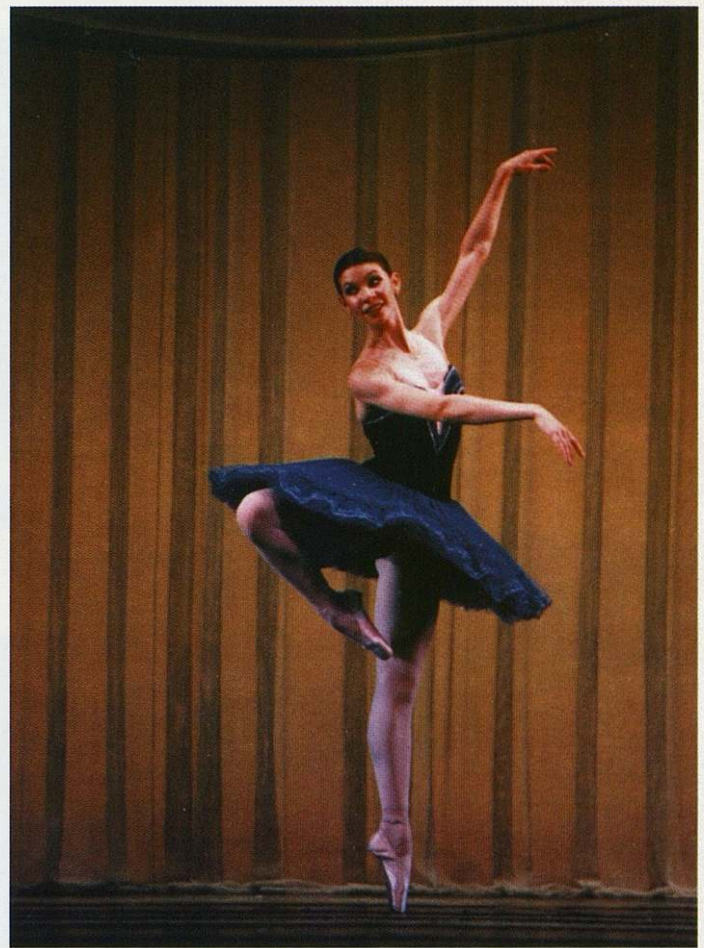
Как и всякое подлинно народное искусство, природа которого синкретична, фламенко существует не как обособленное явление, а в тесном контакте с другими жанрами. В частности, этот танец неотделим от музыки, где под его влиянием вырабатывается особая манера со своим составом ансамбля, приемами игры, неповторимым гармоническим строем. Большое значение имеет и особый стиль пения – канте хондо, которая поражает своей глубиной и драматичностью, бесконечно льющейся причудливой мелодией. И потому хочется говорить не только, вернее не столько, о техническом мастерстве танцовщиц, сколько обо всем представлении в целом, о его музыкальности и народной природе.

Прежде всего поражает многофункциональность участников этого действия. Так, Мария Альбаран продемонстрировала и изумительное владение гитарной техникой, и умение танцевать, и искусство народного пения. Такое разностороннее дарование как раз было свойственно народным музыкантам, и в этом отношении мы можем наблюдать продолжение давней культурной традиции. Впечатление близости к народным истокам производит также и высокая степень сыгранности всего, довольно большого по составу, коллектива, хотя, вместе с тем, чувствуется и сильное влияние импровизационности. Подобное сочетание свободы и слаженности звучания может быть лишь в том случае, если каждый из музыкантов труппы является исполнителем высокого уровня. Для того, чтобы так владеть музыкальной импровизационной тканью мало одного лишь владения техникой исполнения, нужно глубоко чувствовать народные музыкальные истоки.

(окончание на стр. 33)



Николай Цискаридзе (Россия)



Мария Александрова (Россия)

Золотые лауреаты
VIII Международного
конкурса артистов
балета в Москве.



Фото Д. Куликова

*Чжань Цзянь и ее партнер, дипломант
конкурса Тамила (Китай).*





Солисты Мариинского театра
Майя Думченко
и Евгений Иванченко
в па де де из балета
"Спящая красавица"



ПРИЗ «ДУША ТАНЦА» ВРУЧЕН ЕГО ЛАУРЕАТАМ!

Итак, в третий раз редакция журнала «Балет» вручает приз «Душа танца» его лауреатам. На этот раз торжественная церемония и гала-концерт состоялись в Московском театре имени Моссовета накануне Международного Дня танца. И, поэтому, ведущий вечера – артист театра имени Моссовета Валерий Сторожик зачитал собравшимся традиционное послание к празднику ко всем, кто любит искусство танца, кто служит ему. На этот раз его автором стал Морис Бежар.

А затем на сцене воцарился – его величество Танец во всей своей красоте и многоликости.



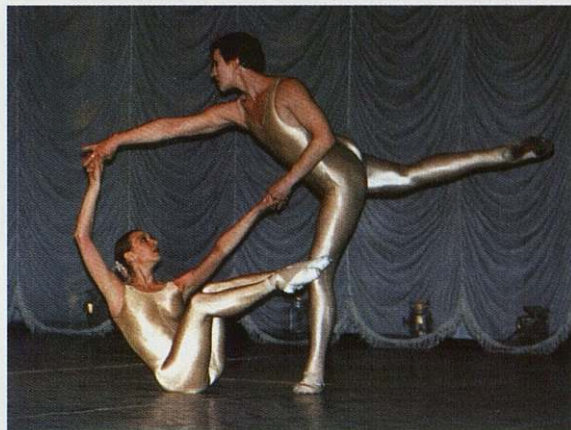
Выступают артисты Московского театра классического балета

Л. Устинова, дочь Т. Устиновой,
В. Василёв, А. Иосифиди, О. Ченчикова,
С. Гумерова, Н. Касаткина,
М. Думченко, Е. Иванченко, Д. Вишнева
с призами "Душа танца"





Солистки Мариинского театра М. Думченко, Д. Вишнева, С. Гумерова, А. Иосифиди исполняют Па де катр в честь лауреата конкурса В. Красовской



Солисты Нижегородского театра оперы и балета имени А. С. Пушкина Е. Лебедева и С. Цветков исполняют дуэт из балета "Мефистофиль"



Артистки Русского народного хора имени М. Е. Пятницкого свои хороводы посвятили "Мэтру танца" Т. Устиновой



Евгений Волков и Дмитрий Красинский исполняют фрагмент из музыки балета К. Волкова "Доктор Живаго"



Юные участницы вечера – воспитанницы Академии танца Нового гуманитарного Университета Наталии Нестеровой



Воспитанники хореографического отделения Нижегородского театрального училища А. Свенцицкая, Д. Шайдакова, А. Гаврина, А. Бутримович исполняют "Менуэт"

КОНКУРСЫ, ФЕСТИВАЛИ, БЕНЕФИСЫ

Традиционный принцип построения творческого вечера артиста – своего рода отчет о том, что сделано. А сделано Татьяной Чернобровкиной – солисткой Московского музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко за десять лет пребывания в труппе – немало, о чем свидетельствует ее репертуар – Одетта – Одиллия, Жизель, Китри, Сильфида, Эсмеральда, Джульетта, Катарина и еще многие и многие партии в классических и современных балетах. Но артистка пошла по иному пути – она захотела показать своим зрителям то, что хотела бы и может станцевать – Кармен в балете «Кармен-сюита» Альберта Алонсо, Раймонду, принцессу Аврору...

Так что бенефис Татьяны Чернобровкиной стал вечером интересных творческих заявок.

В спектакле участвовали Елена Голикова, Елена Филиппева, Наталия Ледовская, Лилия Мусаварова, Галина Яковлева, Владимир Кириллов, Виктор Дик, Дмитрий Забаурин, Дмитрий Ерлыкин, Айдар Ахметов, Виталий Бреусенко, Сергей Орехов, Кадрия Амирова, Инна Булгакова, Екатерина Сафонова.

Фото В. Лапина

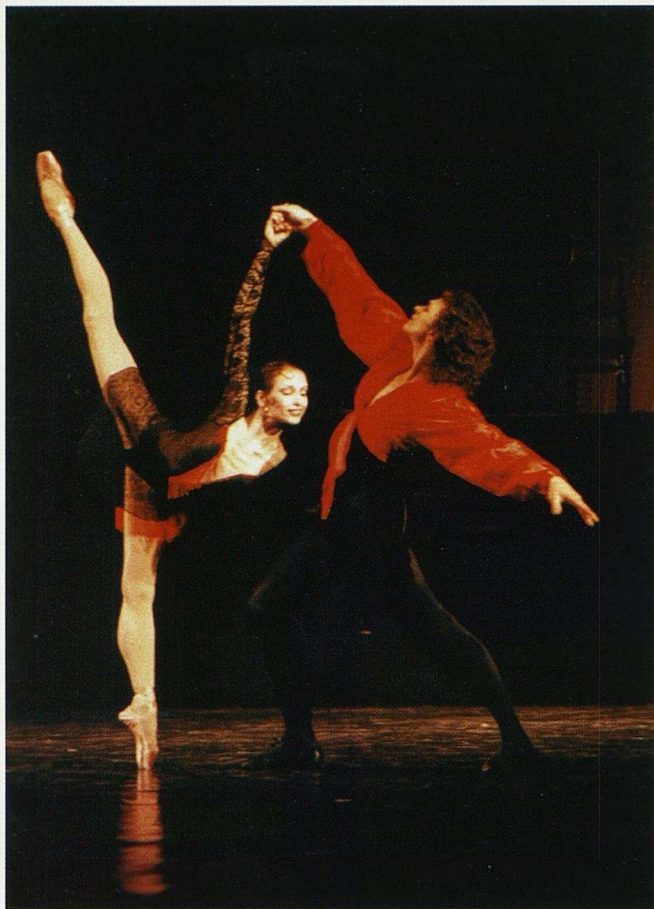
Четыре года существует в Москве Хореографическая школа Михаила Лавровского, но столичные любители балета хорошо знают ее воспитанников – они успешно участвуют в творческих вечерах известных артистов, в концертах, в балетных и драматических спектаклях известных трупп.

Недавно юные артисты показали в Московском театре имени Моссовета спектакль, программу которого составили два одноактных балета – «Фантазии на музыку Фридерика Шопена» (хореография и постановка Б. Мягкова) и «Золушка» на музыку С. Прокофьева (хореография и постановка И. Чернышева).

Фото Д. Куликова

На снимке: Татьяна Чернобровкина и Дмитрий Забаурин в балете «Кармен-сюита».

На снимке: фрагмент из балета «Фантазии на музыку Фридерика Шопена».



АЛЛА МИХАЛЕВА

САША ВАЛЬЦ И ДРУГИЕ

«Аллея космонавтов» – название из отечественного обихода. Сколько их по всей стране «звездных» бульваров, проспектов, улиц, площадей и даже проездов – «космонавтов» в микрорайонах, получивших прозвище «спальных».

Так что место действия спектакля, показанного москвичам в ушедшем театральном сезоне балетмейстером из Германии Сашей Вальц, хорошо знакомо российскому зрителю – небольшая стереотипная двух-трехкомнатная квартира, в центре которой расположен большущий диван. Однако это не такой семейный диван, какой описан Львом Николаевичем Толстым – фамильная реликвия, ставшая местом появления на свет многих поколений обитателей дома. Диван из спектакля «Аллея космонавтов» – бесплоден. На нем никто не может родиться, как, впрочем, и умереть. С него можно падать, по нему можно ходить, на нем можно теснить друг друга сидя перед телевизором. Но ничего важного здесь происходить не может, как и в самой жизни обитателей этой квартиры. Ни они сами, ни принадлежащие им вещи – не имеют «корней», потому что не имеют ни прошлого, ни будущего, только настоящий момент, растянувшийся до бесконечности. Все происходящее в жизни героев Саши Вальц, трех поколений одной семьи, – тавтологично. Движение перетекает в движение, его эстафета передается другому. И, тем не менее, не происходит ничего. Среда обитания – вакуум, в котором законсервированы живые люди. Хотя живые ли они на самом деле? Живые. Они способны испытывать простейшие чувства, физическую боль, они – вызывают сострадание. Но суть происходящего заключается в том, что они пребывают в состоянии, которое можно было бы назвать «сном разума», «сном

Прошедший сезон (1996 – 1997) был на редкость богат гастрольными событиями – выступления трупп известных современных хореографов Карин Сапорта, Филиппа Декуфле, Филиппа Жанги из Франции, Дженифер Мюллер из США, Мари Рамбер из Великобритании, Саши Вальц из Германии, сложились в целостную программу своеобразного международного фестиваля современной хореографии. Завершил ее цикл или, как его официально называли, проект «Окно в Нидерланды». Это было действительно «Окно»: в течение пяти вечеров зрители знакомы с произведениями голландских мастеров танца.

В публикуемой ниже статье «Саша Вальц и другие» ее автор Алла Михалева, анализируя показанные в Москве спектакли, размышляет о судьбах современного театра

души» или какими-нибудь другими похожими словами. Люди – перемещаются в пространстве, общаются (в спектакле нет слов), их тела меняют положения, но они подобны сомнамбулам. Они могут ходить по вертикали,

застыть в неудобной позе, их можно использовать как предмет мебели, например, в качестве стола, все равно – лунатики – они не замечают, что с ними происходит, так как, даже передвигаясь, продолжают спать...



Сцена из спектакля труппы «De daders» – «Sur place» (На месте).

У соотечественника Саши Вальц режиссера Вернера Херцога был ни на что не похожий фильм – «Стеклянное сердце», где он снял загнивавших артистов. На экране – ходили, двигались, ели, пили, разговаривали, находящиеся в транс люди. Зрелище – более, чем впечатляющее. Таким способом режиссер передавал образ «спящих душ», когда людям только кажется, что они живут. А на самом деле они дремлют.

Саша Вальц в отличие от Херцога гипнозом не пользуется. Она передает «спящее» состояние героев через пластику исполнительниц, повторяемость, растянутость (во времени и пространстве) движения. Хореограф создает эффект движения на месте. Сам воздух, окружающей персонажей, видимо, насыщен сонливостью, густ, тягуч. Это такое безвоздушное пространство!

Спектакль рассказывает о том, что люди разучились жить. В нем есть бытовые ситуации, такие же бытовые взаимоотношения: мать – отец, родители – дети, брат – сестра, муж – жена. Но нет тех симпатичных, мелких подробностей, что делают повседневность живой реальностью. Здесь обезличено все, индивидуальность снивелирована и утеряна навеки. Здесь – не живут, здесь – выживают.

Как-то поэт и один из толкователей современного искусства Михаил Айзенберг написал: «Что такое банальность? Проекция истины на плоскость». Саша Вальц и представляет нам проекцию жизни, утерявшей объем и любые другие параметры, на плоскость. Жизненный путь человека сузился до коротенького маршрута: диван-телевизор, дверь на кухню и обратно – к телевизору и дивану.

Человек добровольно уравнивал себя с вещью, стал функционален. Как предмет его можно переломить, согнуть пополам, растянуть до гигантских размеров. Кстати, в этом отношении «Аллея космонавтов» перекликается с другими гастрольными спектаклями, показанными за последнее время в Москве.

Филипп Жанти, знаменитый французский режиссер, всегда числившийся у нас по ведомству кукольного театра, показал спектакль неопределимый по жанру. Филипп Жанти, поражающий своей фантастической изобретательностью, позволяющей оживлять, наделять характером и даже индивидуальностью предметы и абстракции, сделал объектом метаморфоз, мутаций, деформаций и преобразований самого человека, которого можно ужать до размеров утробного младенца, загнать в маленькую коробочку-ячейку, забросить в океан или пустыню, взять – и дотянуть до небес.

«Неподвижный путник» – так называется спектакль Жанти, полувявь-полусон, размывающий границы между реальностью и сновидением, а также жанрами. «Просто театр» так сказал о своих работах в одном интервью сам режиссер.

Если говорить об утере грани между иллюзией и действительностью, то спектакль тезки Жанти хореографа Филиппа Декуфле «Декоденс» демонстрирует нам это с не меньшей наглядностью. В прошлом сезоне оба французских художника показали нам свои «сны». Только сновидения Декуфле – радостные и яркие сновидения нашего детства, а сновидения Жанти – эсхатологические наваждения последних времен, очень характерные для рубежа веков.

И еще один спектакль вспоминается в связи с постановкой Саши Вальц – «Sur place» («На месте»), показанный в дни фестиваля нидерландской культуры труппой с интригующим названием «De daders» («Преступники»). Почему эта работа была показана в программе танцевальных коллективов – не совсем понятно, но то, что она – Театр – безусловно. Три виртуозных исполнителя, один из которых – автор спектакля Ян Лангдейк, созидают его, обживают его, преобразуют, декорируют, перехватывая друг у друга предметы и саму инициативу, тем самым, начиная постепенно разрушать созданное жилище. Оно и разламывается, раскалывается к финалу, разлетаясь на части, бревна, брусочки, половицы. А до того, как дом развалится



окончательно, герои по очереди, невзначай вываливаются, вылетают из дома, тут же вскарабкиваясь обратно. Точно также слетают с дивана герои «Аллеи космонавтов». Но это – не единст-

венное, что объединяет обе постановки. Обнаруживается, что существование находящихся в постоянном движении героев голландского спектакля, где вещи, похоже, сами начали переме-

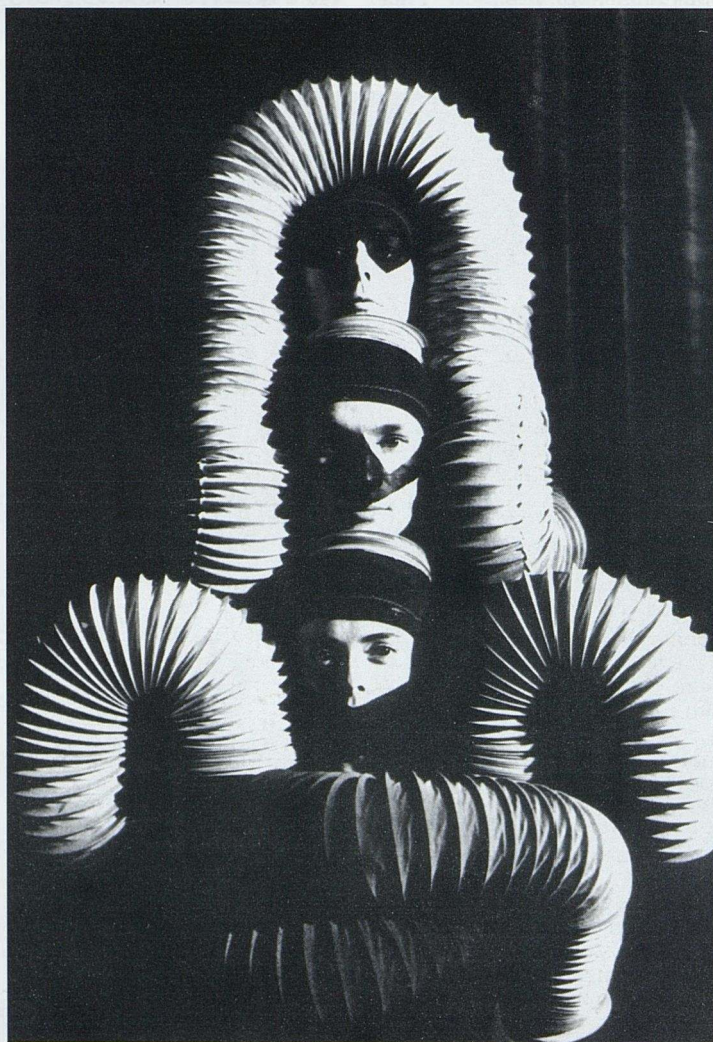
Сцена из спектакля труппы «Саша Вальц и другие» – «Аллея космонавтов».

щаться в пространстве, вытесняя людей, и сонное прозябание персонажей Саши Вальц – равно иллюзорны.

Потеря точки опоры, утрата равновесия современным человеком – также одна из тем «Аллеи космонавтов». Отсюда и характер действия, не имеющего ни начала, ни конца, потому что устояться, остановиться в этом размытом, без контуров, зыбком пространстве невозможно. И человек так и продолжает скользить и скатываться в этом эксцентрическом (отклоняющемся от центра) мире.

Внешне вялое, увязающее в несложных сюжетных перепетиях действие, внутренне динамично и напористо. Взаимоотношения каждой пары, каждой группы персонажей четко прочерчены, внутренне конфликтны, будь то спор за место на диване или выяснение отношений между супругами. Люди находятся в непрерывной борьбе за лишний «кусочек» жизненного пространства. И в этом, не имеющем ни начала, ни конца, ни победителей, ни побежденных, противостоянии герои проявляются непредсказуемо и эксцентрично. Саша Вальц использует в своем спектакле самый широкий спектр выразительных средств – от хореографии до цирковых трюков и гэгов.

Каждый из актеров мастерски владеет своим телом, вне зависимости от своих



Персонажи спектакля труппы Филиппа Декуфле ДСА – «Декодекс».

физических данных. Почти все они, что ясно из программы, – профессиональные танцовщицы, но, оказываясь, еще и хорошие драматические актеры, в чисто игровых сценах не менее точны и выразительны, чем в танце.

Саша Вальц дает возможность «высказаться» каждому персонажу. Помимо эгзов она пользуется и другими кинематографическими приемами, вводя крупные планы – словно выхватывая объективом лицо то одного, то другого героя, мотивируя эпизод с эпизодом с той же легкостью, как если бы работала монтажными ножницами.

В качестве оформления в спектакле использованы видеоряд: может быть, самый привычный для нашего современника зрительный образ – сменяющие друг друга на экране «картинки», такие же иллюзорные, как и сама жизнь персонажей. Реальности в этом доме не находится места, она врывается на сцену только шумами улицы, голосами города, «гур-гуром» толпы. Этот документальный звуковой ряд – узнаваем, конкретен и загадочен. Он заставляет зрителя постоянно вслушиваться в хорошо знакомые звуки, которые будучи изъятными из привычной среды, несут в себе нечто таинственное и немного тревожное.

Видео – и звуковой ряд, ненавязчивые и непривязанные к действию, начинают будоражить фантазию, сидящих в зале, рождая множество ассоциаций. По ходу действия вспоминается и Кафка, и Герман Гессе, и Босх, и вдруг – знаменитый мюзикл пятидесятых «Песни под дождем» или польский мультфильм Збигнева Рыбинского «Танго», получивший «Оскара», где действие в густо населенной людьми комнате все продолжает и продолжает повторяться. Возникают ассоциации (а может быть, реминисценции?) и с нашим авангардом семидесятых–восемидесятых годов – соц-артом, концептуализмом и другими направлениями, существовавшими под крышей отечественного андеграунда. Как ни странно, но у Саши Вальц, родившейся в 1963 году, с ним много пересечений – то же ощущение пустоты, «немоты» пространства, что и на полотнах Ильи Кабакова, та же обобщенность (Муж, Жена, Люди) и та же расчлененность, раззатость индивидуума, как и у Владимира Янкулевского

(цикл картин «Люди в Ящиках»), тот же документализм (фотореализм), что и у художника Семена Файбисовича... А герой спектакля – отец семейства в коротких штанишках словно сошел с «Двойного автопортрета в виде юных пионеров» Виталия Комара и Александра Меламида. Вспоминается во время спектакля и отечественный поэтический авангард, стихи Дмитрия Александровича Пригова (вместе с некоторыми его работами как художника), поэзия Тимура Кибирова, Сергея Гандлевского, Льва Рубинштейна, чей цикл «С четверга на пятницу» этакий синопсис сновидений, мог бы просто звучать закадровым текстом к «Аллее космонавтов»: «Мне снилось...», «Приснился мне...» и так далее...

Наверное, у каждого зрителя во время действия возникают свои ассоциации, но главное – они рождают мощный надсюжетный пласт спектакля, который существует почти что на равных с происходящим на сцене. Но весь этот параллельный культурный слой и само изобретательное действие не имели бы смысла, если бы жизнь персонажей спектакля не вызвала сочувствия, не заставляла бы сопереживать себе. А она вызывает, и заставляет. И прежде всего тем, что нам самим предлагается взглянуть в себя и задуматься: а является ли жизнью в полном смысле слова наше собственное существование? Не является ли оно только иллюзией подлинной жизни, а по сути – разновидностью биологического выживания.

Остается добавить. Во время своего пребывания в Москве Саша Вальц в течение двух недель подготовила спектакль-экзерсис с трупной Геннадия Абрамова. Показанное действие вполне соответствовало нормам законченного спектакля. Приятно было видеть артистов Абрамова в прекрасной форме. Но, естественно, впечатления, подобного «Аллее космонавтов», эта работа не оставила (да и не могла оставить). Как бы ни были изобретательны, остроумны, эксцентричны, даже аллегоричны показанные этюды-сценки, в них не было того, что делает произведение искусства, произведением искусства – боли за своих героев. Впрочем, сделанная за две недели работа, по-видимому, этого и не предполагала.

ИГОРЬ МАХАЕВ,

директор культурного фонда

«Дом Дягилева», (Пермь)

Дягилевская антреприза - вновь в Париже

Тихим апрельским вечером, накануне светлого праздника Пасхи в Париже поминали Сергея Павловича Дягилева. Это имя, ставшее символом единения российской и французской культур, глубоко чтимое, как во Франции, так и во всем мире. Прийти в Российское Посольство на юбилейный вечер – 125-ю годовщину со дня рождения славного сына России, почли для себя за честь видные деятели культуры и искусства, политики, дипломаты многих стран.

Как тогда, начиная с 1906 по 1914 годы, Российское Посольство активно содействовало успешному проведению «Русских сезонов», так и теперь оно много сделало для проведения этого памятного вечера, организованного совместно с культурным фондом «Дом Дягилева» в Перми и международным фондом «Бриллианты мирового балета».

На вечере состоялось торжественное награждение юбилейными медалями и дипломами, выпущенными российским фондом «Дом Дягилева», коллективов и отдельных деятелей французской культуры. Золотой медали была удостоена Парижская опера, серебряные медали получили: Балет Монте-Карло, а также Людмила Черина, Пьер Карден, Лидия Ворсано, Николай Полуни, бронзовые награды – Посольство России во Франции, Жан Робен –

директор международного фестиваля балета в Париже, Милорад Мишкович – почетный – председатель Международного совета танца при ЮНЕСКО, Жаклин Робинсон – председатель фонда Вацлава Нижинского, парижский театр «Одеон», Рене и Катрин Бокбза, подарившие изумительную коллекцию музею «Дом Дягилева», Лили Сарфати и Патрик Сомье – продюсеры.

Немало теплых слов прозвучало в адрес великого импресарио, чьи «Русские сезоны» в Париже впервые явили миру ни с чем не сравнимое чудо русского балета. «Дягилев обессмертил балетное искусство и сам стал легендарным», – сказал всемирно известный французский кутюрье Пьер Карден. – После него балет стал тем великим искусством, перед которым мы все преклоняемся. Я сам много работал для балета и считаю, что через это смог прикоснуться к тому бесконечно прекрасному, что было заложено Сержем Дягилевым. К сожалению, его личность для многих остается загадкой. Мы много знаем о том, что он сделал для мирового искусства и почти ничего не знаем о том, каким он был сам. Я сегодня узнал, что в Перми, в родовом доме семьи Дягилевых, открыт музей его имени. Я счастлив и горд за Сержа Дягилева».

Воспоминаниями о встречах с Дягилевым поделился с гостями



На торжественном вечере в Посольстве России в Париже, посвященном 125-летию со дня рождения С.П.Дягилева. Церемония награждения коллективов и отдельных деятелей французской культуры медалями и дипломами российского фонда «Дом Дягилева».

прибывший специально из Женевы английский ученый русского происхождения Николай Полунин. Его отец Владимир Полунин был художником, который создавал костюмы и декорации для Дягилевской антрепризы и импресарио часто бывал в их доме. Дягилев запомнился Николаю Полунину живым и жизнерадостным, а «темные волосы, в которых выделялась седая прядь и смуглая кожа делали его похожим скорее на итальянца, чем на русского». «Замечательно, что мы смогли организовать этот удивительный вечер в Париже – городе, который так много дал Дягилеву и для которого наш соотечественник сделал так много хорошего», – сказала перед началом концерта президент Российской хореографической ассоциации великая русская балерина и педагог Ольга Лепешинская. Она представила зрителям концертную программу «Современные звезды русского балета

и оперы», которая создавалась с большой любовью и глубоким почтением к имени Сергея Дягилева.

На сцене был установлен его фотопортрет с автографом, юбилейной датой и пальмовой ветвью. Зазвучала музыка «Приглашение к танцу» и концерт начался. Зрители смогли насладиться сценами из балетов «Жизель» в исполнении лауреатов Дягилевского конкурса Анны Резник и Алексея Кремнева, «Арлекинада» с прелестной Ольгой Тубаловой и Александром Пшеницыным, «Сильфиды», которую показали Светлана и Андрей Уваровы, Ирина Пяткина, Михаил Шарков и Андрей Меланьин с большим артистизмом выступали в яркой сцене из балета «Петрушка». Эльвира Тарасова и Андрей Баталов изумляли публику восточной ориенталией из балета «Шехеразада». Затем знаменитый «Лебедь» юной примы Мариинки Ульяны Лопаткиной околдовал всех гордой и величест-

венной пластикой. Огромный успех имел Николай Цискаридзе: его «Нарцисс» был поистине великолепен. С особым энтузиазмом публика приняла артистов «Русского камерного балета «Москвы» – Наталью Ширкину, Надежду Буслову, Гюльнару Имамбаеву и Дмитрия Немкова, лишней раз доказавших, что традиции танца не только бережно сохраняются в России, но и получают порой самое неожиданное решение.

Свежо и проникновенно, впервые для Парижской публики, прозвучал романс юного Сережи Дягилева – «Ты помнишь ли, Мария?» в исполнении солиста пермской оперы Граера Ханаданьяна, взволновало слушателей глубоко прочувственное исполнение арии Виолетты из оперы Верди «Травиата» Ириной Джигоевой, лауреатом первого кон-

курса молодых вокалистов имени С.П.Дягилева который проходил в канун юбилея Дягилева, в концертном зале Дома Дягилева в Перми, прекрасный дуэт с певцами составила концертмейстер Лариса Гергиева.

Гостей, поднимающихся по красной торжественной лестнице Посольства России, встречали работы молодых талантливых скульпторов Виктора Митрошина и Анатолия Валиева, триптих художника Георгия Шишкина «Триумф Дягилева в Париже». В фойе зрительного зала была развернута большая выставка художника Дягилевской антрепризы Владимира Полунина, специально привезенная из Женевы сыном художника Николаем, – все это создавало ощущение большого торжественного праздника ИСКУССТВА.

Фото Ю. Барыкина

Танцы в Сибири

*«... Если здесь, в Сибири,
сегодня танцуют и говорят о танце,
то, наверное, мы великая страна,
у которой есть великое будущее!»*

Юрий Григорович

*(Из выступления на открытии
конференции по итогам конкурса в Новосибирске).*

В тот день по радио и телевидению опять сообщали о забастовках шахтеров Кузбасса, а здесь, в Новосибирске красивые парни и девушки из того же шахтерского края – кемеровского ансамбля «Сибирский калейдоскоп» подарили конкурсу балетмейстеров в Новосибирске – щедрость таланта, радость общения, энергию молодости. И очень захотелось вместе с ними поверить в то, что в конце концов, у нас все будет хорошо... Их номер получил первую премию! Композиция «Баклуши» на музыку Евгения Рязанова в постановке хореографа из Пермской области Алексея Мулина напоминала сибирское ярмарочное гулянье. Казалось, что хореография рождалась в музыкально-песенном сопровождении естественно, непринужденно, весело, почти импровизационно. В динамике оригинального сочетания разных эпизодов на площадке являлись танцы эмоционально-заразительных групповых диалогов-переключек живой карнавально-ярмарочной жизни... Тому способствовали неброские, свободные костюмы и парней и девушек и особенно – лапти, как своеобразное сабо, выстукивавшие веселый ритмический рисунок, даже на деревянной площадке, куда высоко на вытянутых руках парни поднимали самых смелых девушек...

В этом году в четвертый раз в Новосибирске состоялся Межрегиональный конкурс балетмейстеров Урала, Сибири и Дальнего Востока. Может быть, менее представительный, чем

раньше, но состоялся и это уже замечательно!

На конкурсе выступали около трехсот исполнителей (и профессиональных артистов, и любителей, и детей), которые показали свыше 50 сочинений хореографов из Магнитогорска, Перми, Кемерово, Новокузнецка, Барнаула, Алтайского края, Новосибирска и Новосибирской области.

В жюри, которое возглавил Юрий Григорович, вошли представители ведущих московских кафедр хореографии – Российской академии театрального искусства, Нового гуманитарного университета, Академии славянской культуры – профессора Ольга Тарасова, Анатолий Борзов и автор этих заметок, а также – заместитель директора Российского Дома народного творчества, кандидат искусствоведения Тамара Пуртова, народный артист России Александр Балабанов, балетмейстер Новосибирского театра Наталья Соковицова.

Конечно, присутствие на конкурсе Юрия Григоровича, подняло авторитет конкурса! Юрий Николаевич прилетел в Новосибирск из Минска сразу же после премьеры «Раймонды», которую он поставил для Белорусского Большого театра балета. В конце апреля Григорович председательствовал на вручении Международного приза Бенуа в Варшаве. Вообще год своего семидесятилетия маэстро отмечает интенсивной деятельностью на благо хореографии «без границ». (Уфа, Краснодар,

Петербург, Генуя, Варшава, Минск, снова Варшава, снова Минск и Новосибирск, а потом Кишинев, а еще Сеул, а в конце июня Международный конкурс артистов балета в Москве – вот, наверное, далеко не полный перечень точек приложения его творческих усилий).

В Новосибирске помнят и любят Григоровича. С его спектаклями связан «золотой век» местного балета. И нет ничего удивительного в том, что его авторитет как председателя жюри, привлек огромный интерес и участников и зрителей: в зрительном зале театра оперы и балета к нему выстраивалась длинная очередь за автографом. Легко объяснить и особое волнение участников конкурса...

Мудрость Юрия Николаевича и его замечательное чувство юмора создали прекрасную обстановку доброжелательности, взаимопонимания в работе жюри...

Уже на первом туре конкурса обратила на себя внимание хореографическая миниатюра театра Казахская «Охотничьи истории». ...Застывшая мизансцена почти буквально воспроизводила известную картину Перова «Охотники на привале», – (где изображен враль-охотник и двое его слушателей)... Из темноты картина высвечивается, оживает, под пение птиц в лесу, звучание охотничьего рожка, других народных инструментов (музыка Чернова). Танец органично возникает из бытовых жестов, развивается в выразительный пластический рассказ, где естественно используются трюки, иной раз даже очень сложные (но не как самоцель!) А, главное, – вся миниатюра согрета удивительным чувством юмора, столь редкого, к сожалению, в нашей хореографии. В этом убедил меня и другой номер балетмейстера – «Таинственный остров», в котором именно чувство юмора вдохновило постановщика на оригинальное претворение модного сегодня в молодежном танцевальном зале танца «Макарена», как главного средства в хореографической композиции на музыку Б. Бланка «Таинственный остров».

Петр Казаков стал одним из лауреатов конкурса. Очень повезло селу Озерки в Алтайском крае, где уже много лет существует руководимый им детский театр танца «Фантазеры», где в музыке и танце развивают образное мышление детей, а заодно – и взрослых!

Пластика модерн получила на конкурсе неожиданное и сча-

стливое сочетание с русской народной темой, музыкой, песней, танцем. Особенно интересно и органично случилось это в постановках Раисы Мингалиевой (театр танца «Ритм и Мы» из Новокузнецка) – «Оглянись на детство» и «Во саду ли...»

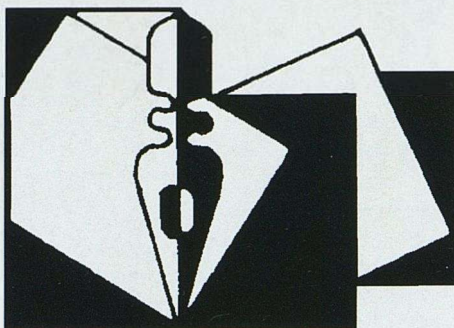
Лауреатом конкурса стал и Виктор Селиверстов (Кемерово). Его «Былины» возникают в музыкально-хореографическом действии как эпическое повествование из истории Руси: от темы Юродивого, через широкую тему Руси в женском хороводном танце, к драматичной, жесткой теме татарского нашествия, к победной теме русича-победителя, защитника Родины и прообраза Сергия Радонежского... Постановщик использует и музыку, и хоровое пение, и речь в словесном выражении и свободную пластику и пластические мотивы славянского, русского танцев...

Музыка на конкурсе звучала не только народная, не только модная современная, но и вечная – классическая. Шестая симфония Чайковского стала основой трагического номера «Русь безутешная...» Его сочинил хореограф из поселка Кольцово Новосибирской области Ирина Гранкина. Звучал и Бах в номере «Вечное движение», в котором балетмейстер Наталья Федянина (Новосибирск, Академгородок) полностью подчинилась простому следованию за каждой нотой композитора, без потребности передать вечный свет молодости духа его музыки...

Не повезло Шопену, Сен-Сансу и Люлли, которым досталась только иллюстративная хореография.

Те же проблемы выявил конкурс и в отношении к песням. Но среди иллюстраций мы увидели замечательно самостоятельное хореографическое решение своего рода контрапункт песне Игоря Матвиенко в исполнении Олега Газманова «По полю, по полю...» За эту композицию ее автор Владимир Цой заслуженно получил вторую премию!

На заключительном заседании жюри, по предложению Ю. Григоровича, мы вместе с гостеприимным оргкомитетом договорились о необходимости дифференцировать номинации в перспективе этого конкурса; обязательно предварительном просмотре видеокассет, как это принято на многих международных конкурсах; о том, что следует уже отказаться от определения «балетмейстер» и называть автора постановки «хореографом».



ВЛАДИМИР ВАСИЛЬЕВ:

«Он аккумулировал танец в себе...»

ведь полностью находились во власти Фокина. Мне казалось, что без русского начала в этом балете не обойдешься, что все в нем насквозь проникнуто пластикой русского народного танца... Мне непонятно было, каким образом Морис сам сможет это сделать, тем более, что мне всегда были дороги актеры именно его стиля и его способ выражения своих мыслей. Но он пошел по совершенно другому пути, он поставил философский спектакль... Потом, когда я танцевал, «Петрушка» пользовался огромным успехом, как, в общем, и большинство спектаклей Бежара».

– Сколько раз вы танцевали?

«Четыре или пять раз. Но потом я уехал. Честно говоря, я думал, что Хорхе Донну не удастся этот образ... Но когда увидел его в «Петрушке», я совершенно поразился, насколько же он талантлив, талантлив и неуемен в своей работе. Дело в том, что когда спектакли с моим участием уже шли, я видел, как он проходил эту роль. Все было как-то странно, неуклюже, малоинтересно... Так мне тогда казалось. А потом, когда я посмотрел спектакль, то просто поразился, насколько же интересная получилась работа. Это было совершенно по-своему.

Потом Хорхе Донн начал работать уже с Максимовой над «Ромео и Юлией» Гектора Берлиоза. Они должны были танцевать на одном из юбилеев «Театра де ла Монне». Сам спектакль «Ромео и Юлия» тогда не шел, а вот па де де танцевали. Выучили они его моментально, просто за два дня, и это при том, что Максимова очень трудно учит текст. Я даже сам удивился. Такой огромный кусок, ведь он идет, наверное, пятнадцать минут, а они за два дня вы-

В начале нынешнего года исполнилось бы пятьдесят лет Хорхе Донну, одному из наиболее выдающихся танцовщиков нашего века, в середине этого же года отмечается пять лет со дня его последнего выступления, а в конце – пять лет со дня смерти.

Наверное, не нужно напоминать читателю, что Хорхе Донн в течении 1961 – 1989 годов был ведущим танцовщиком труппы Мориса Бежара, как бы она ни называлась – «Балет XX века» или «Бежар балле Лозанн».

Донн трижды приезжал в нашу страну – два раза с «Балетом XX века» (в 1978 и 1987 годах) и еще один раз – в 1990 году, когда вместе с выдающейся аргентинской драматической актрисой Сипе Линковски показал спектакль «Нижинский, клоун Божий», поставленной М. Бежаром для них двоих.

Во время гастролей 1978 года в балете М. Бежара «Ромео и Юлия» на музыку драматической симфонии Г. Берлиоза «Ромео и Юлия» Екатерина Максимова исполняла роль Юлии, роль Ромео – Хорхе Донн. Вряд ли кто из зрителей смог забыть этот дуэт. В балете же «Петрушка» на музыку И. Стравинского в роли Петрушки выступали попеременно В. Васильев и Х. Донн. Мы попросили В. Васильева поделиться своими впечатлениями о событиях, которые предшествовали московским гастролям.

– Владимир Викторович, как возникла идея вашей совместной работы с Морисом Бежаром над балетом «Петрушка»?

«Инициатива исходила от Бежара. Во время гастролей Большого театра за рубежом он приходил в наш класс, а потом, когда мы с Екатериной Максимовой были за границей, я был у Бежара на репетициях и смотрел, как они занимаются. Очевидно, ему то ли что-то понравилось в моем творчестве, и то ли он вспомнил обо мне, когда решил ставить «Петрушку», то ли стал ставить «Петрушку», потому что решил поработать со мной. Меня долго не выпускали, и дело шло к скандалу, но в конечном счете, я к Бежару приехал, и мы начали репетировать. Я знал, что первым танцовщиком у Бежара и самой яркой фигурой в труппе был Хорхе Донн, и полагал, что Донн и будет первым исполнителем. Но Бежару был, по-видимому, нужен совершенно иной характер, а возможно просто хотелось поставить «Петрушку» с русским танцовщиком.

Хорхе Донн участия в репетициях не принимал. Бежар репетировал со мной. Он очень быстро ставил, поразительно быстро. Весь балет был поставлен за десять дней. Я ужасно боялся, что получится что-то не то. Мы

учили. В том – огромная заслуга именно Донна. Катя мне сама говорила, что она была абсолютно спокойна в его руках, он оказался совершенно замечательным партнером, что очень редко бывает, если имеешь дело с выдающимся танцовщиком. Они, как правило, сами по себе. Сами по себе они замечательны, но в дуэте... проигрывают что-ли. Вот у Нуреева, например, очень неважно получались поддержки: он всегда был сам по себе. Вряд ли он так хотел, просто, наверное, не мог иначе. На сцене он всегда был солирующим инструментом, кто бы его ни окружал. А еще есть танцовщики, которые очень хорошо танцуют сами, но партнерши не любят с ними танцевать, потому что им не хватает, скажем физических сил. Знаете, танцовщицы часто говорят: «У него хорошие руки». В некоторых руках они чувствуют себя спокойно, а у большинства хороших танцовщиков так не всегда получается. А с Донном все было по-другому. Признаться, я не думал, что ему так хорошо удаются поддержки. Ведь он танцевал неоклассику, где в дуэтах используются все-таки классические приемы. И вот что меня поразило: поддержки он выполнял совершенно блестяще. Просто потрясающе!

Потом то же самое па де де должны были танцевать уже мы с Максимовой. Вы же понимаете, как я ее знаю? Я могу с ней танцевать любой репертуар. Она выросла в меня, или, если угодно, я в нее. И все-таки первое время я выполнял поддержки гораздо хуже, чем Донн. Мне трудно передать словами свои ощущения, но я чувствовал, хорошо впитал в себя сам стиль Бежара. Нам казалось, что его поза присуща некая дискоординация, а вот она-то как раз у него и выливалась в эту песню, которая находилась в удивительной гармонии с той мыслью, которую хотел выявить в музыке Бежар, выявить через пластику. И Донн это делал совершенно блистательно. В «Ромео и Юлии» они изумительно сливались друг с другом, что не могло не захватывать... Они замечательно танцевали. Я сравниваю свое исполнение и исполнение Донна и думаю, что Донн, конечно, здесь был лучше. Несмотря на то, что какие-то технические вещи, например пируэты, лучше получались у меня. А вот единение с партнершей – это было лучше у него».

– Владимир Викторович, хочу воспользоваться возможностью и задать вопрос, который давно меня интересовал, в «Ромео и Юлии» Бежара есть сцена, когда Юлия танцует под барабан. Это у Максимовой легко получается?

«А это было так. Первоначально никакой музыки для этой сцены не было. Но Бежар всегда относится к таким вещам очень просто. Тогда он тоже

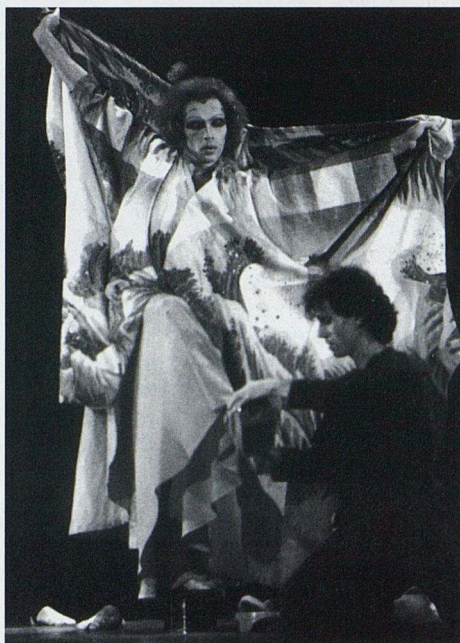


Х.Донн, Д.Шарп, М.Ванг в балете М.Бежара «Жизнь и смерть человеческой марионетки».

сказал: «Ничего. Что-нибудь придумаем». И придумал сцену, когда противники из кланов Монтеки и Капулетти скребут ногтями по полу, потом начинается прерывистое дыхание и из него вырабатывается определенный ритм. Сама вариация Юлии ставилась просто на счет. Поначалу Максимовой это было непривычно и трудно. Ведь без музыки танцовщик не получает импульса, который мы привыкли получать, не знает, во имя чего выполняется то или иное движение. Ну, а потом Бежар вызвал молодых людей из школы Мудра, они пришли с барабаном (ведь они все же там играют) и придумал ритмическое сопровождение.

Мне тоже было странно со стороны за всем этим наблюдать. Лично я все время должен чувствовать ритм и слышать мелодию. У меня, правда, был похожий случай в Авиньоне. Катя заболела, отменять спектакль было уже поздно, и мне пришлось танцевать «Нарцисса», хотя музыки у меня с собой не было. Импресарио мне так и сказал: «Раз уж так получилось, танцуй без музыки». Но совсем без музыки танцевать невозможно. И у меня в го-

Х.Донн и Д.Шарп в балете М.Бежара «Жизнь и смерть человеческой марионетки».



лове, конечно, звучала музыкальная тема произведения. Под нее я и импровизировал. С музыкой «Нарцисс» занимает четыре с половиной минуты, импровизация же длилась минут восемь. Я так и попросил назвать свое выступление: «Импровизация на тему «Нарцисса». Реакция публики меня поразила. Успех был грандиозный. Без музыки – и такой феноменальный успех.

Но ставить без музыки – это совсем другое. Заставить человека, с которым ты работаешь, просто-напросто повторять какие-то движения, при том, что они не подкреплены слуховым восприятием, – трудно. И Максимовой все это казалось сначала весьма странным».

– Владимир Викторович, удавалось ли Вам и Хорхе Донну следить за творчеством друг друга?

«Специально, нет. Но когда я оказывался за границей, и я всегда посещал спектакли Бежара. Например, в 1972 году в Париже я смотрел ставший потом легендарным балет «Нижинский, клоун Божий», в котором Донн очень хорошо играл Нижинского, но я не могу сказать, как там танцевал Донн. Пото-

му что это было неразрывно связано с его образом. Он был актер прежде всего, актер очень современный. Он обладал огромной внешней выразительностью, и одновременно всегда был наполнен содержанием и мыслью автора. Очевидно, поэтому и получалось такое воздействие – совершенно поразительное. Даже в таких вещах, как, например, «Болеро». Ну что там, в конце концов? Стоит человек на столе, танцует на одном месте, и все это монотонно раскручивается. А у солиста удивительная была динамика. Он притягивал как магнит... Он наэлектризовывал собой все вокруг. Все зрители это ощущали. И так было во всех вещах. Я даже не знаю балета, где бы он мне не понравился. Не помню. И, знаете, как ни странно, везде был именно Донн. Тут не скажешь, что, ах, какой он был разнообразный. Знаете, неузнаваемый совершенно. Вот одна форма, вот другая... Здесь он в гротеске, а вот здесь в лирической партии, в романтической и так далее. Нет, он везде был Донн. Но этот Донн был удивительно к месту всегда и совершенно точно выражал идею автора».

– Каковы были его взаимоотношения с другими танцовщиками труппы, когда вы там работали в 1977 году?

«В труппе относились к нему как к безусловному лидеру, к премьеру. Но вот где проявляется характер человека. Он никогда не был над всеми. Он был удивительно скромнен в этом отношении. Он был очень раним, и при этом был на положении фаворита. И все это не сказывалось, не давило на всех. Это редкое качество. Да, ясно было, что он над всеми, но он как-то очень удачно среди них растворялся».

– Через десять лет, в 1987 году, ему не очень-то удавалось раствориться, во всяком случае в молодой части труппы...

«Когда я был с ними и вместе с ними ездил на гастроли, в труппе были артисты другого поколения. Видите ли, труппа Бежара обновлялась как ни одна труппа в мире. Туда приходила и приходило все новая и новая молодежь. Вызвано это разными причинами, но, в первую очередь, просто непосильной работой. Они работают очень много. И, в общем, кроме сцены, репетиционного зала и сна, у них нет практически никакой другой жизни. Когда я там был, они все были подчинены либо школе «мудра», либо «Балету XX века». Они жили как одна семья. Люди работали три, пять, семь лет, потом они менялись, приходили другие. А Донн постоянно находился с Бежаром. И мало-помалу получилось, что он как бы из другой эпохи. Он не мог бы быть их товарищем. Тем более, что у Донна... мне кажется, вообще близких людей не было. Может быть, только Морис и еще один-два человека.

У меня тоже не было с ним дружески равных отношений. Потому что и я был для него человеком из другой эпохи. Когда он был совсем молодой, я уже был знаменит. Поэтому он смотрел на меня как на одного из кумиров, чему-то у меня учился, что-то брал. Это не тот случай, когда вы можете с человеком совершенно запросто спорить... Дистанция все равно сохранялась. Поэтому я не мог с ним говорить, и мы не разговаривали на темы сугубо личные».

– Часто приходится слышать, а иногда и читать о недостатках Донна как танцовщика, но, как правило, их конкретно не называют. Может быть, Вы это сделаете?

«Могу ответить как профессионал. У него была очень слабая подготовка, слабая школа, физические данные весьма незавидные. У него не было подъема, плохо тянулся носок, стопы были не очень хорошие с точки зрения нашего классического представления о ступне и о ноге. Поскольку у него не было большого подъема, он всегда его скрывал, что-то там наворачивал... И в конце концов это стало даже бежаровским костюмом.

У Баланчина тоже есть определенный стиль, очень простой: черное трико, белые носки, и все это переходило из балета в балет, чтобы они ни танцевали. А у Бежара подъем ноги у мужчин закрывался штанами, носками и так далее.

У Донна не было большого шага, не было большого прыжка. У него и вращение не было идеальным. У него были, может быть, чуть-чуть торчащие колени. Если разбирать его по законам нашего представления о классической фигуре, то классическому идеалу у него ничто не соответствовало. И плечи вроде бы не широкие. Но зато была одухотворенность, всегда одухотворенное лицо. Да, лицо было всегда привлекательно, – копна светлых волос, глаза, губы – это ему было дано, это, безусловно, его плюс. И еще у него были такие нежные руки, удивительно одухотворенные руки, одухотворенное тело... Ведь что такое танец? Это все-таки, когда каждая пора дышит танцем. Вот это у него было. А что касается физических данных, то многим талантливым артистам здесь чего-то не хватает. У каждого из великих артистов есть какие-то свои недостатки. Может быть, как раз они и делают их великими? Мы забываем об их недостатках, они берут совершенно иным. Но у Донна было еще одно качество, конечно, уникальное. У него была удивительная работоспособность. Он был фанатиком. У него все было подчинено танцу. Быт и все, что вокруг, – он как-то проходил мимо этого. Он аккумулировал танец в себе и подчинял себя танцу».

– А почему никто не отмечал его достоинств, которые мало у кого есть в балете? У него была потрясающая спина, мягкая...

«Нет, она не мягкая. У него была играющая спина. Она дышит. Но, поймите, это и стиль Бежара. У Бежара нельзя танцевать с неподвижной спиной. Так же как и у Касьяна Голейзовского».

– Ну, а если в школу Большого театра будет поступать мальчик с такими данными, как у Донна?

«Не получилось бы ничего, это я вам гарантирую. Не взяли бы, а если бы взяли, то исключили, а если бы не исключили, так бы он и работал в кордебалете до конца своих дней. Может быть, он смог бы выступать в каких-то партиях мимического плана. Хорхе Донн, во всяком случае, никогда бы не смог бы работать в классическом балете. Да ведь он и не работал. Он же специально приехал к Бежару. Наверное, он сам понимал каким-то шестым чувством, что это его стиль, его направление и что здесь он может действительно что-то дать. Добавлю, его физические данные не позволили бы ему танцевать долго. В конце концов у него начала деформироваться грудная клетка. Кстати сказать, то же самое произошло и с Паоло Бортолуцци, который до Донна был одним из главных танцовщиков у Бежара. Они оба очень рано деформировались. Бортолуцци совершенно замечательный был танцовщик, и когда они вместе выступали, это было потрясающе».

– Когда в 1990 году Донн приезжал в Москву и играл вторую редакцию спектакля «Нижинский, клоун Божий» вместе с Сипе Линковски, вы очень много сделали для организации их гастролей. Не знаете, ли вы как возник творческий союз этих столь непохожих друг на друга артистов?

«Очень просто возник. Они оба – из Буэнос-Айреса, хорошо знакомы друг с другом, хотя и принадлежат к разным поколениям. Тем более, что вы сами понимаете, что такое для Буэнос-Айреса человек, завоевавший известность во всем мире. Когда он приезжал в Буэнос-Айрес, его, там принимали как национального героя. Особенно артистический мир, ну и драматические артисты, конечно, тоже. И хотя Донн никогда не афишировал свой приезд, и почти не выступал в прессе, все равно все знали, что он сейчас в Аргентине».

... У меня с ним знаете как было? Бывает, что с человеком очень тепло. Вот с ним очень тепло. Это удивительно. Ты чувствуешь, что человек не дел на себя личину, даже желая понравиться тебе. Он прост. Он такой, какой он есть. А это всегда приятно».

Беседу вел Е. ДЮШЕН

ЕВГЕНИЮ ВАЛУКИНУ - ШЕСТЬДЕСЯТ

В жизни каждого из нас педагог – Учитель занимает особое место в биографии. В балете это понятие как бы умножается. Многое зависит от педагога в будущей судьбе артиста, хореографа, преподавателя. И если этот педагог Николай Иванович Тарасов, то это рекомендация на всю жизнь. Тем более, если еще в учебном процессе Николай Иванович отметил способности своего ученика и рассчитывал на его будущее.

Способности педагога классического танца определяет умение видеть причины несовершенного исполнения, найти способ преодоления ошибки и, учитывая индивидуальные особенности ученика (артиста), прочертить его путь и помочь ему добиться точности, методической правильности исполнения любого элемента, его соотношения с другими и в целом. Видеть, знать, последовательно вести к цели – это и есть педагогические способности.

Евгений Валуйкин – ученик Н. Тарасова, один из его преемников. Методические уроки Тарасова – его визитная карточка, те традиции, которыми владеет педагог Валуйкин.

ОЛЬГА
ЛЕПЕШИНСКАЯ

НЕМНОГО ИСТОРИИ

Шел 1946 год. С блеском прошла премьера прокофьевской “Золушки” в постановке Р.Захарова. Газеты пестрели поздравлениями. Писали о “восхитительном спектакле” на сцене Большого театра. Талантливый человек, выдающийся балетмейстер, Ростислав Владимирович Захаров всегда тонко чувствовал время. Он понял, что после всех тягот войны, после голода, холода, человеческих страданий людям нужен такой радостный, добрый, сказочный балет...

Как-то после спектакля мы сидели вечером в уютной квартире Захарова, что на ул. Горького, ныне – Тверская, пили чай с вареньем, которое так вкусно варила Марина Геннадьевна – жена Ростислава Владимировича... Слушали музыку. Читали стихи.

...На душе было спокойно, радостно, умиротворенно, и вдруг... “Так нельзя! Артисты балета должны быть всесторонне образованы”, – громко произнес, да нет – взорвался, Ростислав Владимирович:



Евгений Валуйкин на занятиях в Мельбурне (Австралия)

“Нам необходимо высшее учебное заведение.”

Посыпались реплики: “Это не реально, люди устали, пострадались, да и откуда взять средства?”

Сейчас кажется невероятным, что менее, чем через полгода, в этом же 46–м, по инициативе народного артиста СССР Р.Захарова, открылся в Москве – в Государственном институте театрального искусства (ГИТИСе)

Преемственность только тогда начинает звучать, когда носитель традиции прокладывает и свою «тропу». Ученики Е.П.Валуйкина тому свидетельство. Выпуск за выпуском педагог Валуйкин дает путевку в жизнь все новым педагогам. В их руках знания поколений. Они призваны пронести эстафету методики преподавания мужского классического танца, утвердившей славу русского балета во второй половине XX века в век XXI. Для Валуйкина важно, кому он передает эти знания, и, начиная от приема и отбора учеников–коллег и до выпускных экзаменов, он тщателен и ответственен, скрупулезен и порой беспощаден. Потому результатами может гордиться и он сам, и им руководимая кафедра хореографии, и русский балет, и его учителя, и прежде всего Николай Иванович Тарасов.

И в нынешнем году Евгений Валуйкин снова дает путевку в жизнь молодым педагогам – М.Перетокину, Г.Гераскиной, В.Ахундову, А.Кремневу. Как оценен юбилейный выпуск Е.Валуйкина государственной экзаменационной комиссией? В протоколе его обсуждения сказано: «Замечательный класс. Он выстроен интересно, методически точно, академично, музыкальный класс. Очень красивые, поющие руки. И красивый жест... Чувствуется, что учил студентов высокий профессионал».

О своих встречах с юбиляром рассказывает председатель экзаменационной комиссии Ольга Лепешинская.

балетмейстерский факультет, где подобрался очень сильный педагогический состав. О количестве желающих учиться и говорить не приходится.

Факультет постепенно набирал силы, становился на ноги, обретал популярность и ее – оправдывал. Четыре с половиной года (по квалификации “балетмейстер” – пять лет) студенческой учебы в

ГИТИСе – и разлетались молодые педагоги, балетмейстеры по городам и весям Советского Союза.

Представители из многих стран получили образование в наших московских пенатах – из Вьетнама, Швеции, Югославии, Германии, Кореи, Норвегии, Италии.

(Продолжение на стр. 46)

ТАМАРА КАРСАВИНА

Глава из книги

«ТЕАТРАЛЬНАЯ УЛИЦА»

(продолжение. Начало в №№ 87,89)

Опасное путешествие: отъезд из России

Я позвала подругу, чтобы она пришла и помогла мне уложить вещи. Когда я поселилась в своей новой квартире, я привезла туда только самые дорогие мне предметы обстановки – но и их оказалось слишком много. А теперь: что же мне оставить, а что взять с собой?.. Я пыталась запихнуть в дорожную сумку два старинных портрета дамы в платье зеленого шелка с фижмами, с цветами в волосах и розой в руке, и портрет мальчика, играющего с собачкой. Эти два портрета были мне подарены в память о моей бабушке; только они и связывали меня теперь со старым домом у Нарвских ворот, который сейчас сменили высокие новые здания. Как ни далеко было то время, когда я еще совсем ребенком жила в этом доме, я все же хранила память о барельефах, украшающих его, о колчанах и рогах изобилия, сплетающихся в потолочной виньетке, и о запущенном благоуханном саде. Но портреты все-таки не поместились в мой багаж, как и ковер, в середине которого был выткан мамелюк. Друзья советовали мне не таскать за собой бесполезное старье, но я не хотела расставаться с вещами, напоминающими о стольких радостях и печалях милого прошлого. Я несколько раз перекладывала вещи [...]

Мой муж зашел за мной рано утром, когда я еще завтракала. Приехал князь Аргутинский, чтобы проводить нас. Вынесли чемоданы. Кухарка Лиза и кормилица зашли к нам в комнату. По древнему обычаю мы все сели и помолчали несколько секунд; потом перекрестились и попрощались [...]

Через три дня, проведенных на борту маленького перегруженного пассажирами парохода, мы, наконец, попали в Петрозаводск. Прежде всего мы подбежали к иллюминатору посмотреть, стоят ли ужасные солдаты Красной армии на причале. Успокоившись, мой муж сошел на сушу. Я одевала сына Никиту и собирала вещи, а потом вышла на палубу ждать возвращения мужа. По его озабоченному лицу я поняла, что он принес плохие новости. Единственный иностранный представитель, которого он нашел, был французский связной офицер, который посоветовал ему как можно скорее вернуться на пароход. Английские войска продвигались вперед и расстреляли большевистских комиссаров.



Тамара Красавина с сыном Никитой. 1918

Только солдатские поезда еще ходили к северу и, конечно, англичанину было невозможно сесть на такой поезд! [...]

[...] На борту парохода находился молодой граф М., который хотел присоединиться к английским войскам и выполнял опасное задание [...] Узнав о нашей тревоге, М. расспросил крестьян, едущих на корабле и узнал, что есть заброшенная, но еще проезжая почтовая дорога, которая ведет через Олонецкий лес к заливу Белого моря; оттуда на лодке нас могли отвезти на другой берег, где, по последней информации, находились англичане.

На пятый день мы сошли с корабля и оказались в маленькой деревушке Повенец, где мы не нашли никаких следов Красной гвардии. Крестьяне согласились дать нам телегу почтовой станции, и мы распрощались с М. [...]

Крестьяне собрались, чтобы проводить нас. “Бог вам в помощь!” – говорили эти добрые люди. Мы целую неделю ехали через густые леса, мимо темных глубоких озер. Городов не было, только редкие, очень удаленные друг от друга деревни – какая мрачная местность! На закате

солнца тучи комаров носились в воздухе, и местами их рои собирались тучей над деревом или поднимались от земли, как пирамида. У крестьян, которые нам встречались, голова была обмотана марлей – так они защищались от укусов во время своей работы в поле.

Так прошло несколько дней, и нам не встретилось никаких препятствий, но все же нас постоянно угнетало предчувствие надвигающейся опасности. Моего мальчика, который в Петрограде на каждый ружейный выстрел, доносящийся с улицы, кричал: «Паф!», казалось, мучил настоящий ужас; он цеплялся за мое платье, громко плача днем и ночью. Спал он мало, и часто мои колени затекали под его весом, ведь малейшее движение его будило.

На ночь мы останавливались в какой-нибудь деревне, где крестьяне охотно давали нам приют, предлагали самовар и укладывали на пол для ночлега. Хотя этим добрым людям и любопытно было узнать причину нашего путешествия, политические события их не волновали вовсе. Они почти ничего не знали о наступлении англичан и говорили об этом с большим хладнокровием. “Ну, ладно, пускай приходят, – смиренно вздыхали они, – говорят, англичане не злые”.

При каждой перемене лошадей мой муж изо всех сил старался вытянуть из крестьян сведения о следующем этапе нашей дороги. В нескольких деревнях были комиссары, а в других местах нам говорили: “Здесь Красной армии не было!” Мы играли нашу партию вслепую; против нас были страшные козыри. Сами этого не зная, мы двигались к тому самому месту, к которому за пологом леса направлялись враги.

Преодолев примерно две трети пути, мы приехали в богатого вида деревню позже, чем рассчитывали.

Наша хозяйка сказала, что накануне в деревню привезли много водки, и женщины боятся, как бы не случилось худого. В довершение всех бед, мужики в этой деревне избрали совет. Пока во дворе заканчивалось приготовление к нашему отъезду, несколько крестьян вошли в избу. Я увидела, что они пьяны нехорошим хмелем. Вопреки старинному обычаю русских крестьян, их вожак не снял шапки при входе. “Дурной знак!” – подумала я. Для начала он задал нам обычный вопрос: “Куда вы едете?” Я сказала название следующей деревни, где мы должны были

менять лошадей. “А может вашу милость туда на лодке довезти? Вон ребята на веслах вас мигом доставят”, – ответил он, указав на своих тоже пошатывающихся товарищей. Дул ветер, штормило, и я не хотела ввязываться в такое приключение. Тогда глаза мужика злобно блеснули, и он мигом позабыл о своей показной учтивости: “Ну и что, если этот малец захлебнется!” – проворчал он, показав на моего сына. Обезумев от ярости, я осыпала его ругательствами, которые теперь не могу вспомнить, и он попятился к двери, борючая извинения.

Немного позже все мужики вернулись. Они были еще пьянее и вели за собой толпу крестьян. Они заполнили весь двор, где ждала наша упряжка. Последовала перебранка: я видела, как мой муж отчаянно спорит, стараясь сохранить хладнокровие. Я, хорошо знающая крестьян, заметила его стратегическую ошибку. “Паспорта поддельные, – орали эти скоты, – запрем их всех в сарае!” Когда подозрение закралось в голову мужика, он становится ужасен. Я взяла за руку Никиту и вышла. Только моя внезапная инициатива могла спасти ситуацию. Мой муж говорил мне потом, что я выскочила, как тигрица. Конечно, наши паспорта выглядели довольно сомнительно, но я, к счастью, вспомнила что у мужа в кармане лежит другой документ, вообще – то совсем не действительный в данном случае: это был пропуск в Москву, давно – стью в несколько месяцев и подписанный Чичериным. Размахивая этой бумажкой, я сыграла ва – банк, угрожая доложить, что крестьяне, задерживающие нас, противятся распоряжениям правительства, и подкрепила свои угрозы несколькими избранными эпитетами. Подпись Чичерина произвела волшебное действие. Крестьяне заколебались, не зная, что делать, а бабы, до этого момента лишь молчливо нам сочувствующие, затаили хором: “Стыд какой! Отвяжитесь вы от молодой барыни с мальчонкой”. И, без сомнения благодаря этому вмешательству, мужики дали нам уехать. Человек, который предлагал подвезти нас на лодке, а потом возглавил все движение против нас, только шепнул напоследок крестьянину, который ехал с нами провожатым: “Когда приедешь, сдай их комиссару”.

Мне и сегодня больно вспоминать нашу тревогу в этот переезд. Уже стемнело, и небо было мрачное и свинцовое, когда мы сделали остановку на берегу озера; на противоположном берегу горели окошки деревни, где нас ждала наша судьба. Багаж погрузили на плот, а наш не слишком сочувствующий провожатый упрямо последовал за нами. Моего мужа отвели к комиссару, откуда он скоро вернулся и сказал мне, что комиссар сейчас к нам приедет. Ожидание показалось мне бесконечным, хотя у меня не было часов, и время я мерила только по собственному беспокойству и по все сгущающейся ночной темноте. Маленькая керосиновая лампа на столе бросала светлый круг на стелу, а весь остаток комнаты был погру –



Генри Брюс, муж Т. П. Красавиной. 1907

жен в полутьму. Стоило кому – то двинуться – и по потолку скользили темные тени.

Вошел человек в военной форме, и я встала навстречу ему. Его лица я не различила, но по голосу было видно светского человека. “Я дам вам пропуск, действительный в течении двенадцати часов после полуночи”, – сказал он. “Но отсюда до Белого моря еще 60 верст!” – воскликнула я.

Он промолчал. Теперь я разглядела его серые глаза слегка навывкате и заметила странную пристальность взгляда. Он повторил четко и раздельно: “Действи –



тельный на следующие двенадцать часов”, поклонился и исчез. Без сомнения, он вложил в эти слова особый смысл.

Мы собрались и ждали во дворе за – долго до восхода солнца. Крестьяне, как обычно, отогнали лошадей в лес, чтобы они паслись там после дневного труда. Наконец, привели коней, и мы уехали. По дороге мы встретили несколько патрулей, которые останавливали нас, спрашивая, не встречали ли мы по дороге войска. До – ехали до маленькой деревушки и хотели было попросить там молока, но мой муж приказал ехать дальше. Мы направлялись к Сумскому Посаду, городку, где паломники обычно садятся на лодки, чтобы добраться до Соловецкого монастыря. Во – круг города высились баррикады, и городские ворота охранял вооруженный караул... К какой партии они принадлежали?.. Они красные? Мой муж вытащил из кармана самый красный свой документ, пропуск, подписанный Чичериным. Часовой недоверчиво оглядел его. Тогда мой муж показал паспорт Британского министерства иностранных дел, и человек сразу просиял: город был в руках белых!

“Так вы англичане! – тепло приветствовали нас, – Тогда входите быстрее”. За баррикадами весь город был взбаламучен, и люди бегали во всех направлениях, махая руками – словно прекрасно поставленная сцена паники в театре. Испуганные горожане копошились в лодках, а гавань была занята целой флотилией; маленький танкер разводил пары и готов был к отплытию. Мы крикнули, чтобы нас подождали, и с корабля отозвались: “Англичане?.. Быстрее, кидайте нам багаж!” Это был последний пароход, отходящий из Сумского. С другой стороны “подковы”, образуемой заливом Белого моря, в Сороске, ждал британский крейсер. Красные на суше приближались к Сумскому Посаду [...] Они могли прийти с минуты на минуту и тогда – горе английским подданным, которые бы попались им в руки! Город позвал на помощь крейсер, который подходил с другой стороны бухты. Все пассажиры нашего буксира пересели на борт углевоза, а на следующее утро мы были уже на другом берегу; английские моряки несли свою службу с таким спокойным видом, словно они гуляли где – нибудь в Портсмуте воскресным вечером. Теперь, когда мы выиграла партию, я поняла, почему комиссар таинственно повторил: “Действительны на следующие двенадцать часов”.

Когда наконец на горизонте показались английские берега, небо горело огнем заката: мы навсегда оставили позади Мариинский и “Театральную улицу”, чтобы выйти к рампе нового мира.

Публикация В. Киселева

Перевод Г. Северской

Т. П. Красавина. 1918

Фото М. Долибандо

А в 1962 году из балетной труппы Большого театра на педагогическое отделение факультета пришел держать вступительный экзамен юноша – высокий, стройный, немного застенчивый. Звали его – Евгений, фамилия – Валукин.

Экзамены сданы – он был принят и началась упорная учеба. Учился сам, учил других. Постепенно увлекался, влюблялся в педагогическую деятельность. Работал до седьмого пота!...

Взмокшие волосы, ноги не слушаются, но не показаться, объяснить движение следует скупозлупно по методике, разработанной годами и в зале без конца слышалось: “Пожалуйста, еще раз. Без паузы!”

Ростислав Владимирович частенько приходил на занятия по классике, в том числе и к Валукину. Ему нравилось упорство новоиспеченного педагога, его выдержка, стремление к совершенству.

...Проходят годы и где-нибудь в коридоре, или в зале, на “переменке”, Захаров, с улыбкой, спросит своего декана: “Без паузы?!”; и не замедлителен ответ: “Пожалуйста, еще раз!”

В 1962 году на гастроли в Канаду в Торонто выехал

Большой театр. Город был похож на растревоженный муравейник. Афиши повсюду: на городских тумбах и на крыше небоскребов, на витринах бесконечных магазинов и на мостовой... “Русские приехали, Большой театр, балет, Москва...”

Очередь за билетами выстраивалась с полудня до утра следующего дня. Вечерами шли спектакли. Днем Галина Сергеевна Уланова и Леонид Михайлович Лавровский проводили беседы, консультации с местными педагогами, артистами. Валукину поручили вести младший класс. Настроение прекрасное. Большой успех. Последний спектакль, прощальный ужин. Выезд на аэродром... Улетели все, кроме Валукина: по просьбе Муниципального совета города и дирекции Национального театра, по рекомендации Улановой и Лавровского, Валукина оставили работать на три с половиной месяца и затем, в течение 10 сезонов приглашали ежегодно.

Наш славный “заложник” в течение всего этого времени, в летние месяцы, знакомил канадских артистов и педагогов с методикой преподавания в русской балетной школе.

Бежали годы. В ГИТИСе увеличилось количество фа-

культетских занятий. Работы прибавлялось, но наступило лето, институт “ушел на отдых”, а Валукина уже ждали в Австралии. Национальный театр Мельбурна и Сиднея выпускал премьеру балета и, как потом Евгений Петрович узнал, для него готовилось особое сообщение: российский педагог Е.Валукин стал обладателем титула – “Мастер классического балета города Сиднея”.

Об этом долго не знали дома, но секрет раскрылся, когда в Москву из Чили, где Валукин в Сантьяго, в свое время, проводил занятия по классическому танцу, артисты прислали ролик фильма с названием “Скрябиниана”, где режиссером, создателем его значился “Мастер классического балета” – Е.Валукин (он стал лауреатом и награжден Дипломом 1-й степени).

Надо ли говорить, какой праздник ожидал его дома!

Порадовали артисты Башкортостана с приветствием своему педагогу – Евгению Петровичу Валукину не мало сделал в организации учебного процесса в этой республике.

Конечно, особые воспоминания о мастера связаны с замечательной по своему трудолюбию токийской трупп-

пой “Мацуюма”, которую Валукин курирует вот уже в течение 10 сезонов. Он один из иностранцев, имеющих звание “Выдающийся мастер хореографии” – так называют его в Японии.

В своей книге Евгений Петрович пишет о профессии, об умении добиться мастерства тяжелым трудом, но нигде, читая ее, вы не найдете слов о наказаниях или силении над волей ученика.

Каждая труппа, каждый ее артист для Валукина – это прежде всего человек. Об этом не раз говорили мне, об этом пишу. Я знаю в Королевской Академии танца в Лондоне мальчугана, который называл своего учителя – “dady” (ласкательное имя отца). Ребята огорчались по поводу его отъезда, но начинался учебный год в московской Академии. И народному артисту России Валукину пришла телеграмма из Москвы: “Возвращайтесь на Родину – Вы нужны...”

А мне вспомнились слова блестящего артиста – умного, мудрого человека – Сергея Владимировича Образцова, который на вопрос “Что такое счастье?” – сказал: “Быть нужным.” Думаю, что герой моего повествования – счастливый человек...

ОН БЫЛ ВСЕГДА И ВО ВСЕМ - ПЕРВЫМ

Когда заходишь в музей Академии Русского Балета имени А. Я. Вагановой, то невольно обращаешь внимание на одну выставку в центре зала. Она посвящена 110-летию со дня рождения одного из выдающихся деятелей балетного искусства – Федора Васильевича Лопухова.

Академия многим обязана этому замечательному человеку. Ведь именно здесь Федор Васильевич организовал в 1937 году первые балетмейстерские курсы. Из этих стен вышли его лучшие ученики – замечательные хореографы В.Варковицкий, Б.Фенстер, К.Боярский, А.Обрант. К сожалению война прервала существование курсов. И обучение следующего поколения балетмейстеров Лопухов продолжил в 1962 году в стенах Консерватории. Здесь его питомцами стали Н.Боярчиков, Б. Эйфман, Г.Александров. Большое влияние Мастера испытали на себе такие могиканы, как В.Вайнонен, Л.Якобсон, Р.Захаров, Л.Лавровский, Ю.Григорьевич, И.Бельский. Джордж Баланчин всегда считал Лопухова своим первым и главным учителем...

...С пожелтевшей фотографии смотрят на нас детские глаза самого Федора Васильевича. Тут он – маленький ученик балетной школы, ему, по всей вероятности, лет 11 или 12. Мы видим старые снимки далеких лет. Лопухов с Улановой и Гусевым, с Викторией Кригер и Марисом Линой... А на следующей витрине первые лопуховские экспериментальные балеты. Вот “Ледяная дуга”, где Мунгалова и Гусев в замысловатой поддержке демонстрируют вперые акробатические элементы в классическом танце – до Лопухова этого еще не делали... Спектакли “Болт”, “Пулчинелла” и более поздние – “Весенняя сказка” с Дудинской, Сергеевым и Кирилловой. Вот и последняя постановка 1963 года – “Картинки с выставки” Мусоргского, увидевшая свет на сцене Московского музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко... В центре выставки – гипсовый

бюст Федора Васильевича, подаренный музею вдовой Петра Гусева – Валентиной Румянцевой, педагогом Академии.

А на одной из витрин представлена вся династия Лопуховых: брат Федора Васильевича – Андрей, знаменитый характерный танцовщик, педагог, один из основателей методики характерного танца; сестры Лидия и Евгения, прославившие наш балет в России и в дягилевских сезонах. Здесь же мы видим фотографии жены Федора Васильевича – Клары Лопуховой и их сына Владимира, танцевавших в разные годы на Марининской сцене, и его внука, Федора, еще совсем недавно вышедшего на сцену по окончании школы... Большая балетная семья...

Нас окружают и любимые предметы Федора Васильевича. Всю жизнь он собирал всевозможные подносы – большие и маленькие, фарфоровые и деревянные, русские и привезенные из дальних стран. Все стены его скромной комнаты были сплошь увешаны подносами...

А чуть подальше – пианино – дар музею от внука Федора. На пианино – открытые ноты. Это “Времена года” А.Глазунова со множественными пометками Федора Васильевича. Кажется, расшифруй написанное – и прямо можно весь балет восстановить...

Глядя на эту выставку, невольно думаешь – как бесконечно жаль, что балеты, созданные Лопуховым не дожили до наших дней. Какая потеря! Да и как могли дожить они, если творчество великого хореографа непрерывно отвергалось, отрицалось, запрещалось. Лопухов попал “в опалу” в тридцатые годы. Его громили вместе с Прокофьевым и Шостаковичем. Так и жил он в постоянной борьбе с тупостью и невежеством, показывая новое с огромным трудом и напряжением.

Да, в балете он был всегда и во всем – первым. И многое из того, что существует сегодня как в русском, так и в мировом балете началось с поисков и трудов Федора Лопухова. Его наследие еще предстоит осмыслить, понять, претворить в жизнь...

А балетмейстерские курсы, начатые им в 37-ом, снова открыты прошлой осенью. И преподают там ученики великого Мастера – Федора Васильевича Лопухова.

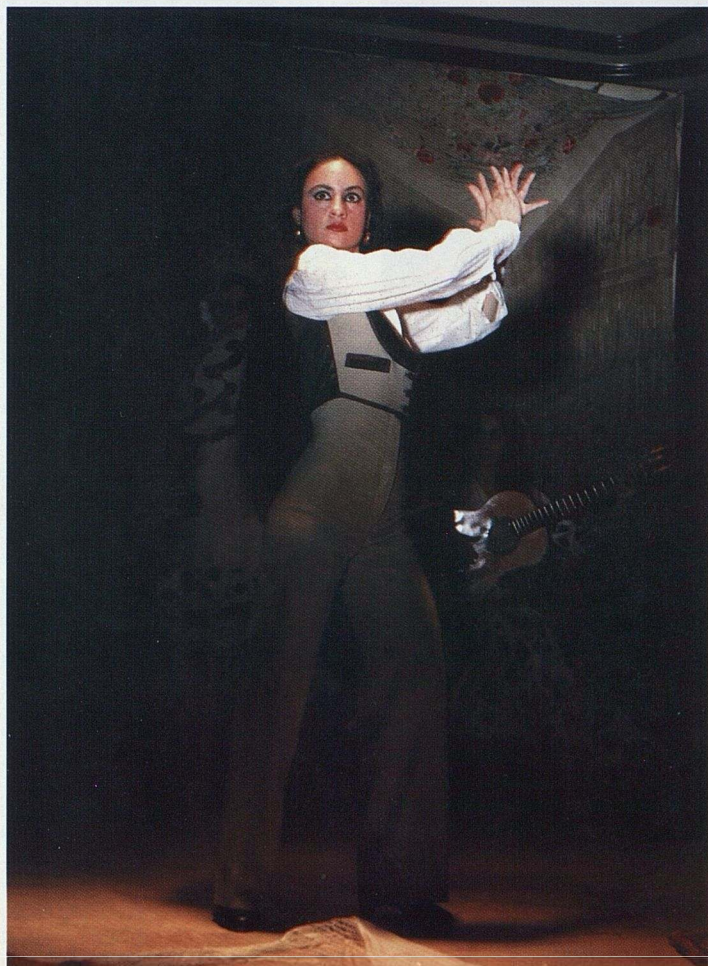
Фламенко в лучшем виде

(окончание со стр. 24)

Очень своеобразное впечатление складывается от многогранности всей композиции в целом, создающейся в результате наложения на протяжную мелодию певцов гитарного наигрыша, самостоятельной ритмической культуры на ударном инструменте и чечетки танцовщицы. При этом ни на минуту вас не оставит ощущение очень четкой слаженности. Все эти пласты одновременно существуют и как самостоятельные явления, и в качестве компонента сложной многосторонней композиции.

Можно только восхищаться тем чувством ритма, которое присуще всем без исключения в этом коллективе. Показателем этого может служить один из номеров программы, когда музыканты вышли на сцену, сменив свои инструменты на трости, которыми они выстукивали каждый свою ритмическую фигуру, создавая при этом контрапункт с той музы-

Люсия Альбаран



Маруха Эредия

кальной тканью, которую творили каблук танцовщицы. Исполнение подобной композиции требует очень тонкой ритмической выверенности, особенно если учесть тот факт, что у танцовщицы была своя, обособленная и развивающаяся по своим законам «партия», своеобразное «ритмическое соло». Внутренний ритмический стержень присутствовал и в, на первый взгляд, импровизационных гитарных «соло». Их построение напоминает композиционный план танца: медленные и певучие мелодии сменяются бурным взрывом эмоций, и все это требует от исполнителя блестящей разносторонней техники, как в танце, так и в игре на гитаре.

И, конечно же, именно испанский темперамент, эмоциональный накал всего представления не могли оставить зрителей равнодушными.

Уже самое начало концерта определило праздничное настроение, и в каждом номере программы находилось что-то новое, что восхищало зрителей и заставляло их почувствовать истинный испанский колорит и свою причастность к истокам народного искусства.

* * *

АЛЕКСАНДР МАКСОВ

НА КРЫЛЬЯХ ИКАРА

В Киеве состоялся Второй Международный конкурс имени Сержа Лифаря, патрониремый Всемирным Советом Танца ЮНЕСКО. Среди его учредителей – также Министерство культуры и искусств Украины, Национальная опера, Ассоциация деятелей хореографического искусства, Центр развития оперного и хореографического искусства.

Работа конкурса складывается из тысячи вопросов. Необходимо суметь так поставить свет, чтобы он не слепил конкурсантам глаз, со вкусом оформить сцену, придумать режиссуру. Кстати, удачной режиссерской краской стала музыкальная заставка, начинающая каждый конкурсный день торжественной мелодией «Лебединого озера». Многое можно тщательно продумать заранее: и график работы транспорта, и питание, и службу информации. Там, где связано с техникой, от сбоев никто не застрахован. Но организаторам выручило бы умение самостоятельно принимать решение, искреннее проявление заботы, деликатность. Ведь вежливое гостеприимство не обязательно связано с бюджетом, а любезная улыбка входит в качество менеджмента, как и умение выйти из сложной ситуации с минимальными потерями.

Что же до пресс-службы, то похоже, ей вообще значения не придали. О полиграфии буклетов со сведениями об участниках позаботились. Но сами буклеты до завершения конкурса так и не подоспели. Программку удавалось получать исключительно благодаря личным связям и благорасположению отдельных сотрудников конкурса. Не состоялся и полноценный дискуссионный «круглый стол». Поэтому аналитический взгляд на организационно-творческие аспекты состязания отразили лишь оперативные усилия местных театроведов Наталии Зубаревой и Галины Полищук, публиковавших свои отчеты на страницах газет, в частности, «Зеркала недели».

Однако есть вещи куда более серьезные. Прежде всего – регламент. Это не просто основополагающий юридический документ, конституция конкурса, но и его кодекс чести, который не может допускать никаких (по ходу) корректиро-



вок, даже спровоцированных очередным витком инфляции...

Ни опубликованный в прессе текст условий конкурса, ни представители Оргкомитета так и не дали ответа на вопрос, на каком этапе соревнования следовало исполнить «поощряемую» хореографию Лифаря: как классическое или современное произведение. Нежелание рисковать заставило некоторых артистов отказаться от замысла включить сочинение крестного отца конкурса в свою программу.

Сцена Национальной оперы Украины имеет огромный покат – предательский для большинства конкурсантов, но привычный для киевлян. Уже

это не позволило соблюсти главный конкурсный принцип равных стартовых возможностей для всех участников. Мало того, непропорциональные эмоциональные, физические и тактические преимущества перед остальными приобрели победители Всеукраинского конкурса артистов балета, вступившие в борьбу со второго тура. Даром, что их региональные выступления оценивались в ином контексте иными арбитрами. Вот и получилось, что те, кто оказался за гранью конкурсного бытия по итогам первого тура, были ничуть не хуже, если не сильнее вступивших в состязание на втором этапе.

Серьезным просчетом видится и растворение конкурса хореографов в потоке исполнительской. Жюри было вынуждено оценивать то танцовщиков, то хореографов, то и тех и других одновременно. А многожанровость представленного творчества требовала не только высокой квалификации, но и сосредоточенности, свежего взгляда судей, способных мгновенно переключаться из одной эстетической системы в другую.

Жюри было достаточно представительным. В него вошли Юрий Григорович (председатель), заместитель председателя Нина Вырубцова. Вместе с Вырубцовой Францию представлял Мишель Ран, Великобританию – Галина Самсова, Германию – Алекс Урсуляк, Норвегию – Наталия Папина, Россию – Аскольд Макаров. От Украины в жюри, кроме Вадима Писарева, вошли Валентина Калиновская, Анатолий Шекера, Виктор Яременко. Из Японии прибыл Минуру Очи. Обязанности председателя секретариата жюри выполнял Сергей Усанов (Россия).

Конкурс – всегда бросок в неизвестность. Сюрпризом данного стала, во-первых, авторская хореография, представленная именами Виталия Аркадьева (I премия, Россия), Аллы Рубиной (II премия, Украины), Анико Рехвишвили (III премия, Украина). Дипломантом конкурса назван Дмитрий Клявин (Украина). Не оцененным жюри, но нашедшими отклик в зрительских сердцах стали поиски Рената Хасбатов из Екатеринбурга, о котором критики написали: «... в блестящем авторском исполнении проявилась уникальная адекватность пластики и музыки». Очень интересными по форме, глубокими по содержанию оказались сочинения Этьена Фрея (Швейцария).

Миниатюра Эдвальда Смирнова на музыку Г.Перселла «Гибель богов. Вилиса» награда не искала. В отличие от изначально нацеленной на победу петербуженки. Солистка Мариинского театра Анастасия Волочкова исполняла произведение в качестве современного номера. Тем не менее, именно «Вилиса» изрядно помогла балерине дотянуться до заветной золотой медали. В самом деле хрупкая, грациозная Анастасия методично ровно преодолевала конкурсные

риффы. И вот почти под занавес второго тура возникло призрачное видение Вилисы – Волочковой. Снизойдя из высших сфер на землю, душа подвергается убийственному действию реальности и тленной частью своего существа погружается во мрак небытия. Лирическая форма Смирновым найдена, драматическая напряженность возведена. Каноны и линии классического танца ломаются. С какой-то демонической радостью и одновременно душевной мукой, физической болью Вилиса Волочковой избавляется от своего естества. И оказавшись беззащитно нагой, гибнет. Божественно-чуждая материя разрушена, искромсана и не оставляет ничего кроме искаженного тельца, явив превращение светоносной Сильфиды в сумеречную ведьму Мэдж.

Драматургия конкурса, прошедшего без единого выходного, складывалась весьма жестко. Из 14 участников младшей возрастной группы ко второму туру допускается 11. Из 27 «взрослых» конкурсантов продолжает борьбу лишь половина. А в финал вышли восемь человек по младшей группе и четырнадцать – по старшей. Потерь в конкурсе хореографов нет.

Неоспорим факт лидерства на соревновании Киевского хореографического училища. Его нынешние и недавние воспитанники составили яркую когорту конкурсантов, особенно удивив мужским представительством. По-юношески звонкими интонациями пластики и в то же время серьезностью творческих заявок привлекли Иван Пугров (1 премия), Денис Матвиенко (2 премия), исполнивший в качестве современного номера вариацию из «Кармен», поставленную Роланом Пети в 1949 году.

Третья премия у стремительно набирающего творческую высоту Артема Дацишина, а также у Алины Кожокару (Румыния) – ученицы директора и художественного руководителя Киевского хореографического училища Татьяны Таякиной. По разделу «дуэт» вторую премию поделили близнецы Александр и Сергей Кириченко, а третья премия досталась Наталье Лазебниковой.

В старшей возрастной группе «серебро» завоевал еще один «посланец» Украины – Вадим Буртан. Бронзовая медаль досталась Таките Синобу (Япония). Третью – поделили Юлия Дятко (Белоруссия) и Яна Гладких (Украина).

По разделу «дуэт» в старшей возрастной группе золотую медаль вручили уже опытному конкурсанту бойцу Евгению Кайгородову – солисту Украинской Национальной оперы. «Серебро» получил его коллега по театру Игорь Мамонов. А бронзовая медаль отправилась в Беларусь вместе с Константином Кузнецовым.

Дипломами конкурса отмечены не только участники третьего тура Алексей Кремнев (Россия), Светлана Толстопятова, Николай Абраменко, Татьяна Андреева (все – Украина), но и педагоги Валерий Парсегов, Николай Прядченко, Алла Лагода (Украина). Получил Диплом и Алекс Урсуляк. Он привез в Киев пару молодых россиян, продолжающих ныне учебу в его штутгартской школе. В конкурсе юноша и девушка не участвовали, а выступили в концертных программах.

За актерское мастерство дипломом награжден Владимир Чуприн (Национальная опера Украины).

В определенном смысле задачу арбитрам облегчил петербуржец Андрей Иванов, который произвел одно из самых ярких впечатлений. Восхищение вызвал уже тщательно подобранный репертуар, составленный из редко исполняемой хореографии. Здесь, подобно россыпи драгоценностей, сверкали фрагмент балета «Маркитанка», вариации Фрондосо («Лауренсия»), Солора («Баядерка»), Альберта в постановке К.Сергеева («Жизель») и сложнейшая – Геня вод из «Конька-Горбунка»...

Пользуясь режиссерским выражением Бориса Покровского, артист был «выше сортом» в сравнении с другими и сочетал в своем искусстве техническую свободу, широту и завершенность осмысленного танца мастера, образное наполнение зрелого художника.

Однако конкурс состоял не только из просмотров. Особый интерес вызвала демонстрация фильма Делюша о Нине Вырубовой, сопровождаемого ее комментариями и ответами на вопросы аудитории, а также концерт в честь уроженки Киева – Ольги Лепешинской, на котором присутствовала сама юбилярша.

Итак, Второй конкурс имени Сержа Лифаря ушел в историю. Отдадим дань его организаторам, которым есть и чем гордиться, и что совершенствовать. И, конечно, пожелаем успеха Третьему конкурсу!

АЛЕКСАНДР КОЛЕСНИКОВ

Варшавский дебют «приза Бенуа»

В шестой раз Международная ассоциация деятелей хореографии вручила Приз «Балетный Бенуа» («Бенуа де ля данс») за наивысшие достижения в области балета. Четырежды торжественная церемония, на которую съезжаются известнейшие мастера из разных стран мира, проходила в Большом театре России, в прошлом году – в зале ЮНЕСКО в Париже, на этот раз – в столице Польши Варшаве, на сцене Национального театра.

На самый первый вопрос – почему Варшава? – можно ответить коротко – а почему нет? Приз, хоть и был задуман в России, рожден в недрах Большого театра, сразу стал международным по сути, что и подтвердил ЮНЕСКО, взяв его под свой патронаж. Таким образом, акция закономерно перемещается из одной столицы в другую, пока что в пределах Европы. Так что инициатива

Варшавы принять гостей и участников программы «Бенуа» оказалась вполне оправданной. Тем более, что бессменный председатель международного жюри «Бенуа» Юрий Григорович связан в последнее время с Варшавой тесными творческими узами; здесь помимо танцев в опере «Мазепа» им поставлены балет «Спящая красавица» и международное балетное гала-представление к 400-летию Варшавы как польской столицы. В дни «Бенуа» Григорович был удостоен сразу двух медалей – от мэрии столицы и медали Вацлава Нижинского Польского министерства культуры и искусства.

Итак, «под покровительством Варшавы» все было организовано действительно на высочайшем уровне. Ди-

Юрий Григорович вручает приз «Бенуа де ля данс» Ульяне Лопаткиной

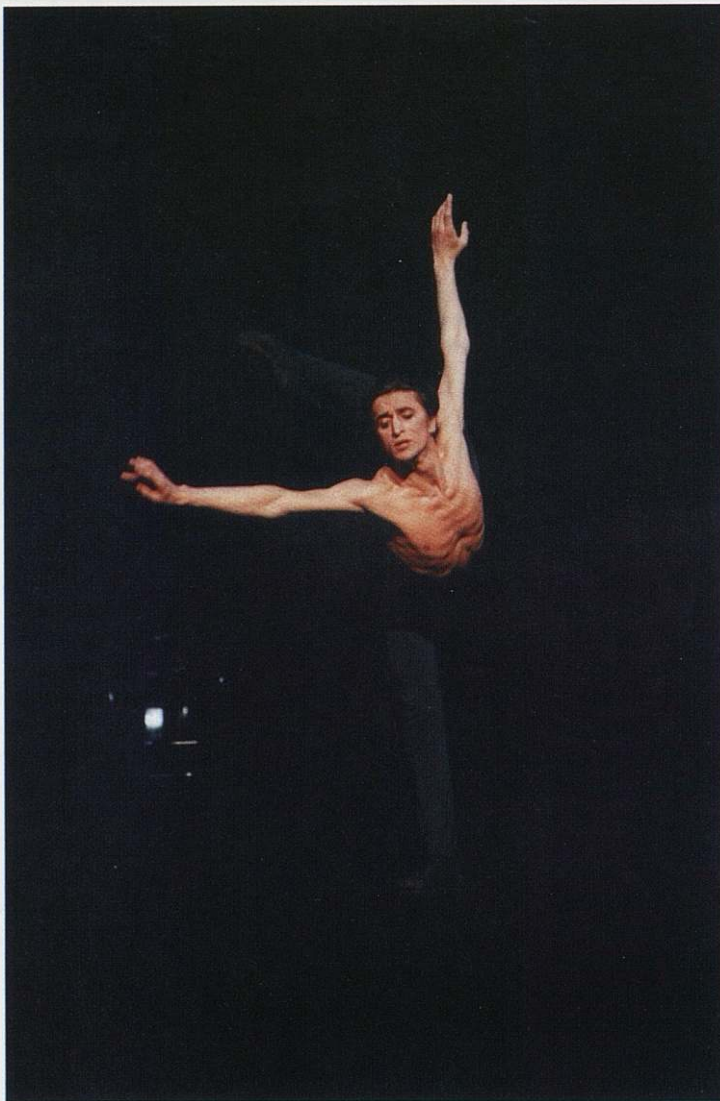


рекция Приза в лице Регины Никифоровой и Нины Кудрявцевой открыли формулу «Бенуа», которую математики бы назвали красивой: собрать в Международный день танца 29 апреля то лучшее, что дала за прошедший год мировая балетная сцена. И они собирают – расчетливо и артистично, умело работая с разными людьми в Европе и США, расширяя круг своих соратников. Делать это с каждым днем все труднее, тем не менее, уровень творческого, светского, спонсорского представительства держится очень высокий. Жюри этого года вновь – звезды и мировые авторитеты Юрий Григорович и Ирина Колпакова (Россия), Жан Гизерикс (Франция), Эльза Марианна фон Розен (Дания), Франсия Расел (США), Дитмар Зейферт (Германия), Эмил Весоловский (Польша).

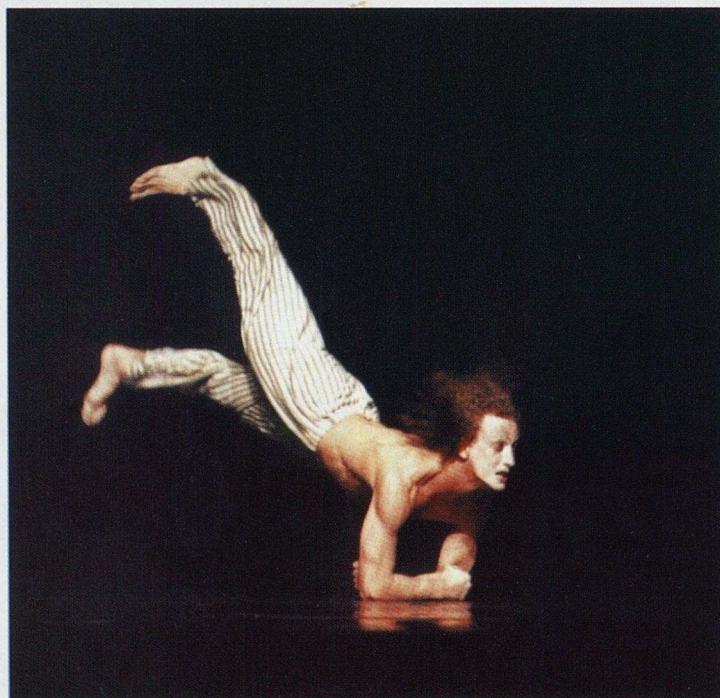
Их взору предстали 17 соискателей из США, Германии, России, Польши, Дании, Швеции, на этот раз, уже по четырем номинациям: к лучшему хореографу, балерине, танцовщику прибавился балетный композитор.

Неожиданность первая (она же и последняя) – не присуждение «Балетного Бенуа» за хореографию, хотя в разделе были представлены имена очень известные – Матс Эк, Питер Мартинс, Ян Линкенс. Никогда не разделял исконной российской привычки усматривать в решении жюри коварную интригу. Нынешний случай я объясняю просто – нет никаких сомнений в творческом даре соискателей, но награждаются конкретные работы последнего года, а таковые жюри не впечатлили. Бывает.

Зато в исполнительских номинациях все оказалось предсказуемо и бесспорно: звезды Мариинского балета Ульяна Лопаткина (за партию Медоры в «Корсаре») и Фарух Рузиматов (Гойя в «Гойя-дивертисменте»), а также Грегори Зейферт из Берлинской Комише опер (за



Фарух Рузиматов



партию Воццека в одноименном балете).

Солисты Мариинского театра окружены у нас всеобщим почитанием, решение жюри на их счет лишь подтверждает закономерность общественного интереса и удостоверяет их совершенную творческую форму. Грегори Зейферт же помнится нам еще по одному из Московских балетных конкурсов, жизнерадостным подростком из «Тщетной предосторожности». Сегодня мы имеем дело с другим Грегори Зейфертом, видимо, развивающим свой артистический дар в сторону балетной психодрамы (Воцтек, Нижинский).

Композиторская номинация и ее единственный претендент Енс Куфаль осталась отмеченной почетным дипломом. Что тоже объяснимо: балетов на оригинальную музыку в мире практически нет. Современная хореография, хоть и завоевала право считаться явлением культуры, но явлением уж очень ущербным. Музыка «из подбора» – самый распространенный, утвердившийся тип взаимоотношений хореографа и композитора. Балетная сценография и вообще забыта. Танец, стремящийся обрести полную самостоятельность, оказывается все чаще одиноким и непонятым.

Огромное гала-представление в трех отделениях по случаю «Бенуа-97» с участием лауреатов и дипломантов целиком состояло из сочинений XX века – от фокинского «Лебедя» (с несказанной Лопаткиной), «Весны священной» Стравинского – Весоловского – к последним, замыкающим столетие вещам Матса Эка, Яна Линкенса и Вэла Канипаролли.

Грегори Зейферт

Фото М. Логвинова

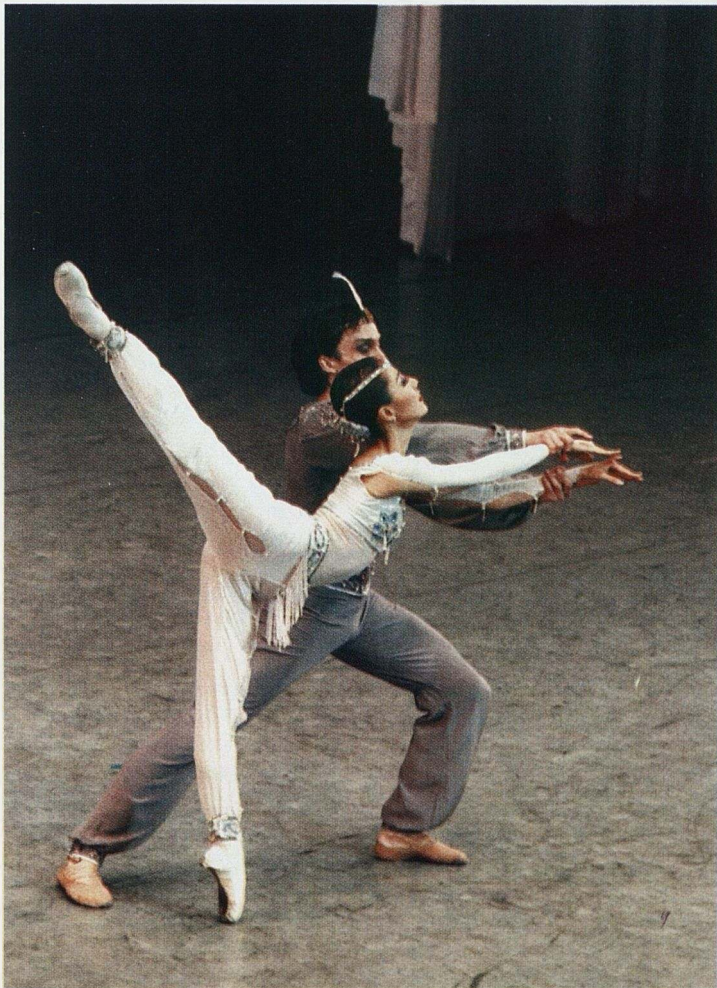
СНОВА В КВАНЧЖОУ...

В начале мая в Кванчжоу (Республика Корея) состоялся III-й Международный балетный фестиваль, вызвавший большой интерес и у профессионалов и у зрителей: залы, где проходили концерты – были неизменно полны.

Первый фестиваль проходил в 1994 году, а инициатором его создания является профессор Пак Кем Дя – в недалеком прошлом известная корейская балерина, а сейчас – профессор факультетов хореографии

Чончунского и Кванчжоуского университетов, автор многочисленных статей и нескольких книг по эстетике и теории танца, художественный руководитель и директор балетной труппы в Кванчжоу.

Она сыграла также огромную роль в проведении Международного конкурса артистов балета, прошедшего в 1995 году и сделавшего Кванчжоу Меккой балета. Тогда в нем приняли участие танцовщики практически из



всех «балетных» стран мира.

Госпожа Пак Кем Дя – известный педагог и хореограф, поставивший около 90 балетных номеров. Она сделала также несколько редакций шедевров мировой классики – «Спящая красавица», «Дон Кихот», «Лебединое озеро», «Жизель». Ею поставлены и несколько балетов на национальную корейскую тематику.

По ее инициативе, в корейских труппах неоднократно работали известные танцовщики и педагоги из России. Среди них – Николай

*Марина Богданова и Евгений Амосов
(па де де из балета "Эсмеральда")*

Фадеечев, Вадим Тедеев, Александр Богатырев, Герман Прибылов. Оказывал большую помощь и Вячеслав Гордеев.

Все они отмечали, что работать с корейскими танцовщиками легко и интересно. Они очень восприимчивы, невероятно трудолюбивы и дисциплинированы, тонко чувствуют стиль исполняемого произведения, органично входят в самый разнообразный репертуар.

В фестивале этого года (также по инициативе госпожи Пак), принимали участие танцовщики только из

*Мун Хо и Руслан Пронин
(па д'эсклав из балета "Корсар")*

ПРАЗДНИК ВАДИМА ПИСАРЕВА В ДОНЕЦКЕ

Кореи и России, а его неофициальным девизом стало: «укрепление и расширение российско-корейского балетного сотрудничества».

Россию представляли: Анастасия Волочкова и Александр Курков (Мариинский театр), танцевавшие фрагменты из балетов «Лебединое озеро» и «Дон Кихот». Солист Большого театра Руслан Пронин выступал на фестивале с корейской балериной Мун Хо, работающей в настоящее время по контракту в театре «Русский балет». Они с огромным успехом исполняли па д'эсклав из балета «Корсар» и «Мелодию» (постановка Асафа Мессерера) на музыку А.Дворжака.

Во второй раз на Кванчжоуском фестивале танцевала прима-балерина театра «Русский балет» Марина Богданова, исполнявшая с Евгением Амосовым фрагмент из балета «Эсмеральда». Амосов, кроме того, давал мастер-класс и помогал корейским танцовщикам в репетиционной работе.

После возвращения Мун Хо в Москву (кстати, она – дочь госпожи Пак Кем Дя), наш корреспондент встретился и побеседовал с ней.

«...В последние годы классический балет – сказала она – особенно его русская школа, завоевывает все больший авторитет и большее число поклонников у нас в стране. Об этом

можно судить даже по тому, как много открывается балетных студий, сколько зрителей бывает на концертах классического балета. Сейчас в хореографических училищах Москвы и Санкт-Петербурга занимается много учащихся из Кореи. Каждый год на гастроли к нам приезжают танцовщики из России, и попасть на спектакли с их участием весьма трудно.

И если раньше (в 70-е – 80-е годы) особенной популярностью пользовались школы танца модерн с педагогами –американцами, то сейчас – это классический балет.

Очень приятно сознавать, что танцовщики из Кореи с успехом выступают на Международных балетных конкурсах. Так, в этом году в Москве наш танцовщик Ким Йонг Голь завоевал «бронзу».

Фестиваль в Кванчжоу проходит раз в два года (через год с конкурсом), и мы все надеемся, что в 1998 году Второй конкурс в Кванчжоу состоится, на него приедут артисты из многих стран мира и, конечно, из России тоже».

**Материал готовила
ЕЛЕНА КОЗЛЕНКОВА**

Фотографии предоставлены
Мун Хо

Ежегодный международный фестиваль «Звезды мирового балета» был основан в Донецке в 1994 году Вадимом Писаревым. Благодаря поддержке Первого украинского международного банка, областных и городских донецких властей, Театра оперы и балета фестиваль сразу стал событием всеукраинского масштаба. Кроме Донецка, участники выступают еще в Мариуполе и Киеве, а телерадиокомпания «Украина» под руководством Геннадия Кондаурова ежедневно транслирует спектакли и концерты на всю республику.

На этот раз среди гостей было двадцать пять танцовщиков, а также пианист Михаил Банк, исполнявший фортепианные соло в нескольких номерах и выступавший с сольным концертом, программу которого составили произведения Шостаковича и Гершвина.

Из московского Большого театра приехала целая «делегация» артистов разных поколений – Людмила Семеняка, Нина Семизорова, Наталья Маландина, Марк Перетокин, Владимир Непорожний, Евгений Керн. Петербургский балет представляла не менее солидная группа – Любовь Кунакова, Маргарита Куллик, Светлана Ефремова, Владимир Ким, Сергей Вихарев. Были также премьеры Московского музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко Людмила Шипулина, Виктор Дик, Лилия Мусоварова, Айдар Ахме-

тов, а также танцовщики из Киева Яна Гладких и Евгений Кайгородов, Лара Радда (Австралия), Тибор Ковач (Венгрия), Хуан Бош (Испания), Пятрас Скирмантас (Литва), Штефан Даль (Нидерланды), Юми-ко Такешима (Япония).

Такой масштабный фестиваль – серьезное испытание для балетной труппы театра под руководством Евгении Хасяновой и оркестра, во главе с дирижером Валерием Стасевичем. Артисты и репетиторы делали все от них зависящее, чтобы составить достойный ансамбль солистам в самых сложных произведениях сложного репертуара.

В прокофьевском балете «Ромео и Джульетта» (версия Леонида Лавровского) из-за немногочисленности кордебалета выразительность массовых сцен оказалась слегка приглушена; на первом плане оказались взаимоотношения основных персонажей. На фестивале в главных ролях выступили Людмила Семеняка и Виктор Дик, впервые в своей жизни танцевавшие в этой постановке. К этой премьере артисты готовились в Большом театре, репетируя с Мариной Кондратьевой и Михаилом Лавровским. Семеняка посвятила свое выступление памяти недавно ушедшей Елены Георгиевны Чикваидзе, известной балерины, одной из замечательных исполнительниц роли Джульетты. Именно с Чикваидзе в свое время работала над этой партией Людмила Семеняка, органично во-

плотившая особенности танцевального стиля Лавровского. Дух образов Возрождения ощущался в ее исполнении не только потому, что балерина приблизила позы классического танца к очертаниям силуэтов итальянской живописи, как требовал постановщик, но прежде всего благодаря воздушной кантиленности танца, где зритель не успевает ощутить разницу между полетом и касанием земли, а все линии, не теряя красоты и законченности, перетекают друг в друга непрерывно. Видимо, именно такая кантилена побуждала очевидцев сравнивать танец первых исполнительниц Джульетты с волшебным «сфумато» художников Ренессанса.

Достойным партнером балерины выступил Виктор Дик, чей мощный масштабный танец также точно соответствовал стилю монументального спектакля Лавровского.

Кроме Джульетты, фокинского «Лебедя» и па де де из «Сильфиды», Люд-

мила Семеняка вместе с Евгением Керном впервые танцевала на фестивале прелестное томно-кокетливое па де де Макмиллана на музыку Верди. Оно было подготовлено для грандиозного, в трех отделениях, вечера танца XX века, где исполнялись композиции Бежара, Пети, Григоровича, Арайса, Штольца, Брянцева, Ковача, Даля и других.

В этой программе Инна Дорофеева и Вадим Писарев исполнили одноактный балет «Четыре поцелуя» на музыку клавирных концертов из Баха, поставленный специально для них немецким хореографом Йоргом Маннесом, а также дуэт на музыку Ave Maria Каччини в постановке Вадима Писарева и вокальном сопровождении Алины Коробко. Любовь Кунакова заставила зал, затаив дыхание, следить за танцем ее Мехменэ Бану в адажио из «Легенды о любви», представив не столько страсть, раздирающую влюбленную женщину, сколько мучи-



Танцуют Инна Дорофеева и Вадим Писарев

Фото О. Барабашкина

Тибор Ковач из Венгрии выступает с воспитанниками «Школы хореографического мастерства Вадима Писарева»



тельные раздумья царицы, привыкшей побеждать в трудных ситуациях, но впервые не находящей решения, Людмила Шипулина и Виктор Дик танцевали дуэт Дмитрия Брянцева на музыку Шопена с трагической экспрессией, как драматическую поэму чувств, переполняющих героев, которым не хватает слов, чтобы высказать эти чувства. Гибкостью и завораживающей пластической кантиленой отличались выступления Лилии Мусоваровой и Айдара Ахметова в «Адажиэтто» Оскара Арайса на музыку Малера, а также танец Лары Радды (Австралия) и Хуана Боша (Испания) в номерах Уве Шольца «Соната» на музыку Рахманинова и «Сотворение» на музыку

Гайдна. Самым возвышенным по теме (хотя маловыразительным по хореографии) стал монолог "Исповедь Иисуса" на музыку Баха в исполнении Пятраса Скирмантаса.

Сумрачные эмоциональные краски этих номеров контрастно оттенили зажигательную "Тарантеллу" Баланчина в исполнении Маргариты Куллик и Владимира Кима, виртуозное па де де Баланчина, которое танцевали Юмико Такешима (Япония) и Штефан Даль (Нидерланды), а также экстравагантные номера Тибора Ковача (Венгрия) на современную музыку – соло "Кто-то" и "Метаморфозы", исполненные автором вместе с учениками "Школы хореографического мастерства Вадима Писарева".

Для самого Писарева наиболее ответственным был на этом фестивале украинско-норвежский проект, в рамках которого артист рискнул выступить как хореограф. Он показал премьеру первого акта своего балета "Пер



Участники и гости
Донецкого фестиваля

фото Насти Федоренко

Гюнт" на музыку Грига.

Поставленное напоминало эскиз, где еще не ясна драматургическая логика развития действия, но уже найдены основные черты главных героев: живописная, с фольклорными элементами пласти-

ка самого Пера Гюнта – Писарева, трагедийная трактовка образа его Матери Осе – Ольги Драновой, замкнуто-непреклонный характер Сольвейг – Инны Дорофеевой, примы-балерины театра и жены постановщика.



В академическую программу фестиваля вошли выступления Нины Семизоровой и Марка Перетоккина в главных партиях «Лебединого озера» и па де де из «Корсара», па де де из «Талисмана», которое показали Наталья Маландина и Владимир Непорожний, па де де Баланчина из «Сильвии», исполненное Яной Гладких и Евгением Кайгородовым, а также дуэт па де де из «Бабочки», где зрители увидели Светлану Ефремову и Сергея Вихарева.

Центральной частью академической программы стал вечер, включавший премьеру картины "Тени" из "Баядерки" с участием Инны Дорофеевой и Вадима Писарева в ролях Никии и Солора.

Вечер включал также фрагменты из «Дон Кихота» – первый акт (солисты Маргирита Куллик и Евгений Кайгородов), и Гран па, которое выполняло и роль торжественного финала представления. Главные партии исполняли здесь Любовь Кунакова и Евгений Керн, а вариации – Яна Гладких и Наталья Маландина.

Публика, переполнявшая залы на фестивальных спектаклях, реагировала на сценическое действие подкупающе непосредственно. Рискованные и просто красивые поддержки встречались овациями, после спектакля все аплодировали стоя, а отдельные зрители от восторга даже выскакивали на сцену, хватали микрофон и, пока их не уводили силой, взахлеб высказывали артистам свою благодарность.

Инна Дорофеева и Вадим Писарев
отвечают на приветствия зрителей

фото О. Барабашкина



БАЛЕТ



Редакция журнала «Балет» сообщает своим читателям,
что подписку журнала на 1998 год вы можете осуществить:

■ в агентстве «Книга-сервис» по адресу:
117168, г.Москва, ул.Кржижановского, 14/1;
тел.: (095) 124-94-49, 129-29-09, 129-72-12; факс.: (095) 129-01-54;

■ в почтовых отделениях связи.
Сведения об условиях подписки содержатся
в каталоге агентства «Книга-сервис».

Оформить подписку можно непосредственно в редакции.
Для этого следует заполнить прилагаемую на обороте подписную карточку и доставить ее в
редакцию журнала «Балет» по адресу: 103050, г.Москва, Тверская улица, 22-б,
тел.: (095) 299-24-89, 299-64-78, факс.: (095) 299-51-76.

Стоимость подписки в редакции:
■ для москвичей (при условии получения журнала в редакции):
54 тыс. рублей - на первую половину 1998 года,
на весь 1998 год - 100 тыс. рублей,

■ для иногородних стоимость подписки
плюс цена пересылки журнала по почте
(15 тыс. рублей на полгода, 30 тысяч рублей на год).

Для тех, кто является постоянным подписчиком нашего журнала не менее 10 лет
(по предъявлению подтверждающих документов), предоставляется скидка - 15 % подписной
стоимости, для подписчиков с 1981 года - 25 %.

**ВНИМАНИЕ! Подписная цена журнала «Балет» на 1998 год
по сравнению с подписной ценой 1997 года НЕ УВЕЛИЧЕНА!**



Grighko

20% скидки ожидают покупателя
в магазине-салоне фирмы «Гришко»,
расположенном по адресу:

Тверская ул., дом 12, строение 7,
подъезд 10 (проход через Козицкий пер.),
если он предъявит продавцам квитанцию
подписчика журнала «Балет» на 1997 год.

Того же, кто документально
докажет, что был подписчиком
все 15 лет жизни журнала,
ждет подарок!

БАЛЕТ

«Балет» на страницах Internet!

Дорогие друзья,

С первого сентября 1997 года
вы сможете читать электронную версию
нашего журнала на страницах Internet
по адресу:

<http://www.aha.ru/~vladmo>

«Ballet» on the Internet pages!

Dear friends, Since the 1 of September 1997
you can read our magazine
on the Internet pages at:

<http://www.aha.ru/~vladmo>

ЖУРНАЛ «БАЛЕТ»

1998 год
подписная карточка

| | без доставки | с доставкой |
|------------------------------|--------------|--------------|
| на полгода (№№ 1, 2, 3) | 54 000 руб. | 69 000 руб. |
| на год (№№ 1, 2, 3, 4, 5, 6) | 100 000 руб. | 130 000 руб. |

куда

кому

ЖУРНАЛ «БАЛЕТ»

1998 год
квитанция на подриску

| | без доставки | с доставкой |
|------------------------------|--------------|--------------|
| на полгода (№№ 1, 2, 3) | 54 000 руб. | 69 000 руб. |
| на год (№№ 1, 2, 3, 4, 5, 6) | 100 000 руб. | 130 000 руб. |

куда

кому

ЕВГЕНИЙ ПАНФИЛОВ:

«Меня вдохновила музыка Сергея Прокофьева...»

Когда в Москву приезжает из Перми «Балет Евгения Панфилова» – это всегда событие. На этот раз хореограф и его труппа показали в столице свою версию балета Сергея Прокофьева «Ромео и Джульетта», поразившую зрителей своеобразием, а в чем-то и парадоксальной необычностью сценического решения. Об этом свидетельствует и разговор, который состоялся в редакции журнала «Балет», где пермский хореограф встретился с московскими критиками. Евгения Панфилова буквально засыпали вопросами – и о рождении замысла, и об отдельных аспектах концепции, и об актерском составе труппы. Однозначных мнений, наверное, как и вопросов, после просмотра спектакля, в котором хореограф предлагает зрителям новое пластическое видение прокофьевской партитуры, «вычитанное» из тщательно изученной трагедии Шекспира, не бывает.

В перечне действующих лиц балета появилась новая героиня – королева Маб. И в приводимых в программке словах Шекспира определена ее роль в событиях трагедии: «... Все королева Маб. Ее проказы». Значение ее образа в драматургии произведения также вызвало разговоры и споры.

Но поначалу – о труппе Евгения Панфилова и ее роли в воплощении замысла.

В. Уральская, главный редактор журнала «Балет»:

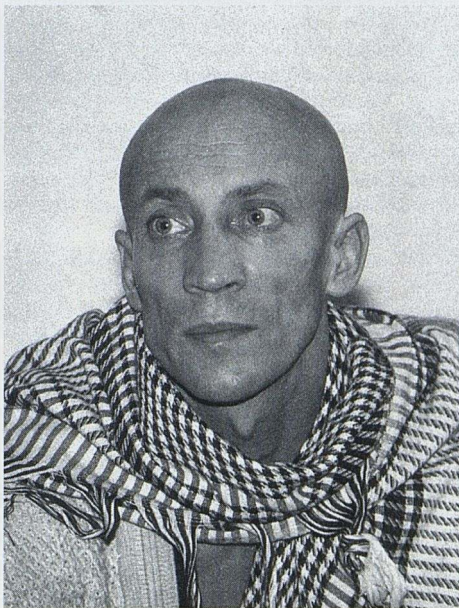
«Вы известны как хореограф со своим почерком, своим стилем, своим самобытным ощущением сценического произведения. Если исполнители работают у вас долго, они становятся более чуткими к вашим требованиям, более восприимчивыми, не так ли?»

Е. Панфилов:

«Так должно получаться, согласно логике и теории, но на практике все получается по-другому. Долго работающие у меня танцовщики лучше меня понимают, лучше чувствуют мою пластику, но ведь артист должен расти, оставаясь в хорошей физической форме. А всегда ли это бывает?» И далее хореограф подчеркнул, что для своих артистов, для «своих детей» он не отец, а скорее отчим, который не прощает ошибок. Состав труппы постоянно меняется, и нынешний тоже, видимо, не останется постоянным.

Марина Тимашева, радиожурналистка:

«В театральных кругах говорят о том, что обращение к «Ромео и Джульетте» обусловлено личными обстоятельствами: возраст вашей дочери достиг возраста шекспировской героини. Насколько это соответствует действительности?»



Евгений Панфилов

Фото Д. Куликова

Е. Панфилов:

«Меня вдохновил не возраст моей дочери, а музыка Сергея Сергеевича Прокофьева: услышав, как ее играет оркестр Мариинского театра, которым дирижировал Виктор Федотов, я едва не заплакал. Мне показалось, что многое заложенное в ней великим композитором, до сих пор остается постановщиками невостребованным. Например, удивился, почему ни один из хореографов не услышал в музыке главного – у Прокофьева – сама встреча Ромео и Джульетты на балу уже предвещает их смерть. Это и послужило для меня толчком. Конечно, ставить масштабный спектакль на свою труппу из двенадцати человек было рискованно, но, увы, в другую меня не пригласили.

Главную роль отдал своей дочери Арине вовсе не из-за отцовских чувств – был уверен, что она справится: любя своих детей, мы стараемся их не «подставлять». Два года назад она успешно станцевала Лолиту. И теперь как дитя, играющее девушку, она обозначила свою роль в формировании концепции спектакля. От ее детскости в нем сразу же сместились акценты. Поменялась его Истина. Танцующая девочка помогла мне определить, что в том, что случилось виноваты все: Ромео, мать, кормилица, Лоренцо – все, не зависимо от того, хотели они этого или нет».

А. Соколянский, театральный критик:

«Я совсем не могу говорить о качестве танца в «Ромео и Джульетте» – это вне моей компетенции. Предполагаю, что здесь возможные претензии, потому что, когда речь идет о качестве, они возможны всегда. Для меня хореографическое решение приемлемо, поскольку обладает достоинством внятности. Могу говорить о режиссерских построениях: мелочи вызывают у меня чувство досады. В то же время в главных вещах здесь сделано много правильного, чего не делалось никогда.

Ужасно звучала музыка – от такого качества звучания заплакать было сложно. Показался затянутым в начале диалог Меркуцио и королевы Маб. Меня смутила деревянная решетка в сцене на кладбище, снег, что в финале сыпался на Джульетту, яблоко в ее руках – уж очень расхожий символ. Впрочем, его можно оправдать, когда королева Маб выкатывает на сцену яблоки из своей корзины...»

Далее А. Соколянский перечисляет и другие мелочи, предлагая хореографу несколько «подчистить» спектакль.

«А теперь о главном, – продолжает критик – Загадочность пьесы Шекспира заключается в том, что на наших глазах происходит перерождение девочки в прекрасную женщину. С этим всегда все мучаются: если Джульетту играет взрослая актриса, то она, как правило, ужасно смотрится в первом действии. Если молодая, то ей не удается трагический финал. В вашем спектакле, поскольку Джульетту играет Арина Евгеньевна, ваша дочь, я вижу некоторую вынужденность трактовки и, в то же время, ощущаю ее новизну и правоту. Мне очень понравилось, что Джульетта умирает в спектакле такой же, какой встретилась Ромео на балу, умирает юной невинной девочкой. Понимаю, что по возрасту – мера таланта определится позже – актриса не смогла бы сыграть огненный эрос. То, что смерть Джульетты, – это, в сущности, смерть девочки, едва только познавшей большую силу большой любви, мне кажется очень привлекательным. Имеет ли право на такой взгляд на историю Ромео и Джульетты режиссер-постановщик? Разумеется.

Известно ваше пристрастие к усложнению сюжета. В сцене дуэли Тибальта и Меркуцио есть потрясающая деталь: Тибальт убивает Меркуцио из-под руки Ромео. Почему вы этой находкой пренебрегли, ее не развили?

Ведь убийство из-под руки определяет совсем иные отношения между людьми, чем череда дуэлей...»

Е. Панфилов:

«Вполне согласен, что в спектакле, как вы отметили, есть «неудачные» мелочи. Сразу скажу о музыке – согласен с вами уровнем ее воспроизведения в театре имени Моссовета даже плохим назвать нельзя. А ведь у нас записан оркестр театра «Ковент Гарден», которым дирижировал Марк Эрмлер. Очень качественное исполнение. А теперь о других ваших замечаниях.

Когда ставится произведение глобальное, оно предполагает наличие на сцене массы. Если исполнителей не хватает, спектакль рождается трудно: не хватает материала, который должен двигаться на сцене. И я был вынужден что-то придумывать, изобретать то, без чего можно бы обойтись, имея я достаточное количество исполнителей. Скажем, в сцене на балу десять человек изображают танцующих на балу многочисленных гостей – массу. Если бы она, эта масса, у меня действительно была, я бы сократил хореографический текст, а сцена, наверное, выглядела бы более мощной. Может быть, я и не прав, но таково мое мнение.

По поводу Меркуцио и Маб. Для меня очень важно, чтобы первый акт был загадкой, чтобы зритель не понимал, кто Ромео, кто Тибальт, кто Меркуцио... Если я расшифрую королеву Маб, то мне придется также «объяснять» и всех остальных – будет банальный ход. У меня герои поначалу похожи друг на друга и отличаются до поры только костюмами, а не хореографическим языком. Я показываю, кто есть кто, провоцируя их на действия, на поступки, «погружая» их в стрессовые ситуации, во взаимоотношения между собой. Так, если я не сведу королеву Маб и Меркуцио, зрители не догадаются, кто это. Кстати, я сталкивался (и не раз) с тем, что считающий себя просвещенным зритель путал Маб с ведьмами из «Макбета». Этот принцип построения я использовал, чтобы дать героям проявить себя.

За снег меня все ругают. Но с критиками не согласен и вот почему. Спектакль – он об осени. Любовь пришла к героям осенью, после нее – зима, снег. И первое, что мне вспоминается, когда я думаю об осени, – яблоки на снегу. Наверное, банальный, но очень трогательный символ. Мы не можем себе представить на снегу никакой другой плод. Пусть это банально! Я ставлю спектакль не только для зрителей – я его сочиняю и для себя. А мне нужен был снег.

Вы говорите об ударе из-под руки. Обыграй я его, сместились бы акценты: Ромео стал бы героем, а он у меня – не герой. Он – благородный заступник, а участник драки, мальчишеской глупости. Прием получился бы не в русле того, что я делаю. Мне вообще очень трудно было поставить этот бой без эффектных атрибутов – показать не дуэль, но драку. И тогда нашелся этот прием – они как бы друг друга убивают. Сделать по-другому хореографически, было бы очень сложно и неловко».

М. Тимашева:

«Я вообще увидела на сцене не снег, а хмель, которым обсыпают новобрачных, поэтому он мне показался правильным и естественным – любовь, иллюзия брака, смерть. Но возникает другой вопрос: если ваш Ромео – не герой, то почему он одет в белое,

почему так выделяется на фоне глухой гаммы цветов, костюмов, остальных исполнителей?»

Е. Панфилов:

«Цвета костюмов исполнителей вообще, если вы заметили, цвета той самой осени, о которой спектакль. Ромео, как я уже сказал, у меня виновен не меньше, чем все остальные, в гибели Джульетты. Но он хотя бы любил эту девочку. Должен объяснить: спектакль не сделан сценнографически по очень многим, часто элементарным, причинам. Не будем забывать, что мы живем в Перми, и у нас выбрать сценографта трудно, иногда просто невозможно. От двух комплектов выполненных по разным эскизам костюмов пришлось отказаться: они были не из этого спектакля. О материальных проблемах вообще не говорю.

О деревянной решетке на кладбище. Да, наверное, прием недостаточно оправдан, тяжело, не играет. Здесь, наверное, следует подумать».

Обилие вопросов, которые обрушили на Панфилова московские критики, сочеталось с немалым количеством высказываний, в которых давалась оценка его новаторскому спектаклю. Приведем некоторые из них.

Е. Григорьева, балетный критик:

«Давно наблюдаю Панфилова-хореографа и могу с уверенностью сказать, что сегодня он состоялся как создатель своего театра. Кульминационными точками спектакля мне показались моления кормилицы и Лоренцо (кстати, обе роли исполняет сам Панфилов). Эта степень высокой духовной тонкости. На фоне резких мазков, «грубого помола» его режиссерских решений здесь проявился филигранный пластический изыск. Он сотворил свой театр».

О. Тарасова, хореограф, профессор Российской академии театрального искусства:

«Не могу оценить творчество Панфилова беспристрастно, поскольку он – мой бывший ученик по ГИТИСу. Тем не менее, никто до него не смог так точно раскрыть нюансы каждой фразы в партитуре Прокофьева, так верно подвести движение к ее музыкальной интонационности. Интересно, что такие качества музыки в этом балете Прокофьева, как гротеск, сарказм, в других сценических трактовках произведения не ощущались с такой силой, как в его версии. Несомненно, постановка «Ромео и Джульетты» для Панфилова как для хореографа – большой шаг вперед». Говоря о спектакле, участники встречи подчеркивали, что спектакль состоялся, что на свет появилось еще одно интересное прочтение сочинения, рожденного гением двух великих авторов – Шекспира и Прокофьева.

В заключение – несколько слов о том, как стал возможен этот новый балет. Денег на его постановку Евгений Панфилов не имел. И через местные средства массовой информации он обратился к жителям города помочь ему материально. И Пермь показала, как здесь любят балетное искусство – денежная помощь шла не только от крупных фирм, банков акционерных обществ, но и от отдельных людей – почитателей хореографического творчества Евгения Панфилова. Так что, постановка «Ромео и Джульетта» – спектакль, созданный на народные деньги!

Небо Вашей Мечты



НОВАЯ ЛИНИЯ МОСКВА-ГОНКОНГ

МОСКВА • АКМОЛА • АЛМА-АТА • БАКУ • БЕРЛИН • ВЛАДИВОСТОК
ЕКАТЕРИНБУРГ • ИРКУТСК • КАРАГАНДА • КИЕВ • КРАСНОЯРСК
КИШИНЕВ • ЛОНДОН • ЛОС-АНДЖЕЛЕС • ЛЬВОВ • МИНСК
НИЖНЕВАРТОВСК • НОВОСИБИРСК • НОРИЛЬСК • ОДЕССА • ОМСК
ПАРИЖ • РИГА • САНКТ-ПЕТЕРБУРГ • СОЧИ • ТАШКЕНТ
ТЕЛЬ-АВИВ • ЭЙЛАТ (Израиль) • ФРАНКФУРТ • ЮЖНО-САХАЛИНСК

Информация и бронирование билетов в Москве:

2-ой Смоленский пер. 3/4, ул. Охотный ряд, 2 (бесплатные автостоянки),
Ленинградский пр-т, 37, Центральный аэровокзал, кассы №7, 46, 47, Осенний б-р, 12,
ул. Маршала Василевского, 17; ул. Раменки, 3 ("Юникор"); аэропорт "Шереметьево" (терминал 1),
тел. (095) 241-76-76, 241-48-00 (круглосуточно)



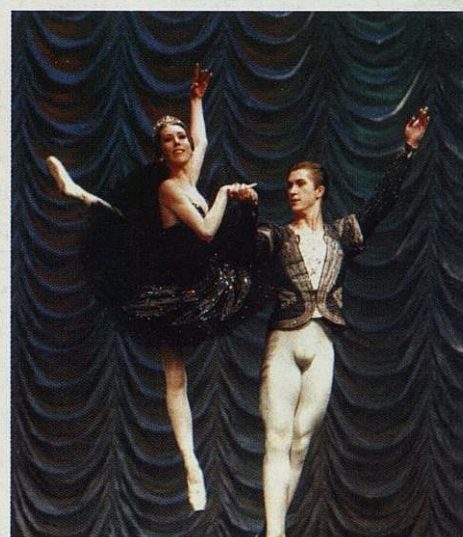
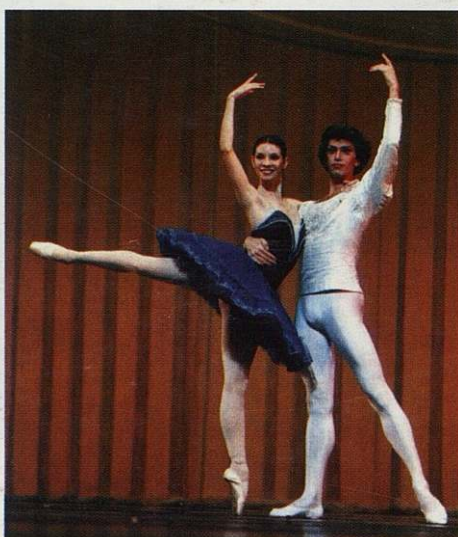
TRANSAERO
AIRLINES

Российская фирма Grishko входит в число мировых лидеров производства обуви и одежды для всех видов танца и художественной гимнастики. Особую славу Grishko составляют ее балетные туфли и, в первую очередь, пуанты, которые сочетают в себе секреты старых мастеров с результатами новейших научных исследований. Это же относится к мягкой, джазовой, характерной, балльной и гимнастической обуви Grishko.

Grishko

Ее модели чрезвычайно разнообразны, комфортны и элегантны. Grishko с полным основанием гордится своими уникальными костюмами для классических и современных балетных постановок. Знаменитые пачки и костюмы Grishko не только служат украшением спектаклей и концертов на многих прославленных сценах мира, но и помогают талантливым исполнителям завоевывать призовые места на престижных международных конкурсах.

Лауреаты и призеры *VIII МЕЖДУНАРОДНОГО КОНКУРСА АРТИСТОВ БАЛЕТА В МОСКВЕ*, выступавшие в костюмах и обуви Grishko. М. Александрова (золотая медаль), И. Сурнева (серебряная медаль), О. Кузьменко (бронзовая медаль), Н. Белякайте (специальный приз)



Оптовая торговля:

г. Москва,
м. "Пушкинская"/"Чеховская",
Страстной бульвар, д. 4, помещ. 127
(войти в арку у кафе "Лакомка"
и сразу же повернуть направо).
Телефон: (095) 229-72-39
Факс: (095) 229-48-73

Салон-магазин:

г. Москва, м.
"Пушкинская"/"Чеховская",
Тверская ул., д. 12, стр. 7, подъезд 10
(проход через Козицкий пер.)
Телефон: (095) 229-03-61
Факс: (095) 200-46-22

