

БАЛЕТ

январь-февраль

1998



Татьяна Гурьянова.

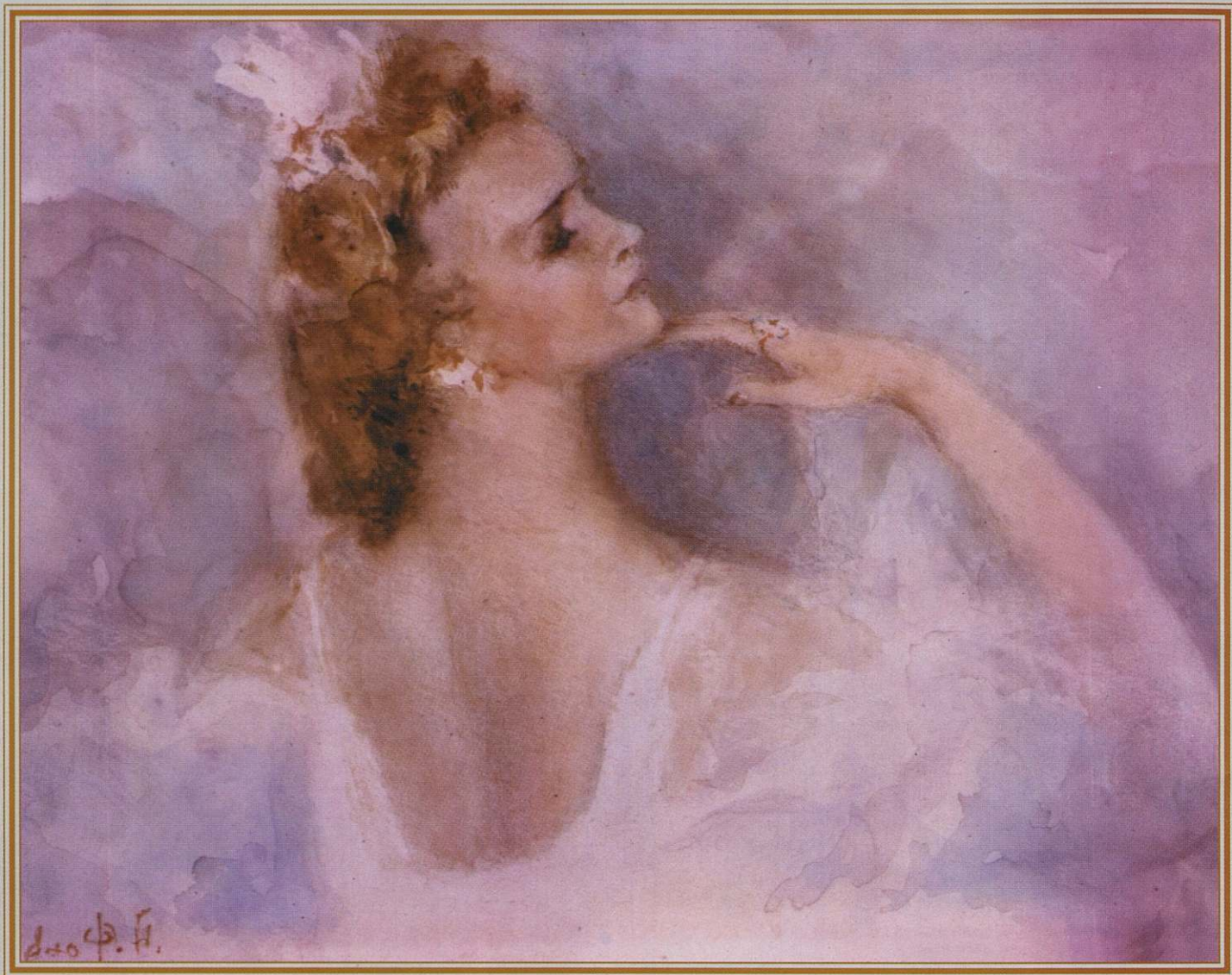


Марина Богданова.

*Яна Казанцева
и Андрей Рябов.*



В этом номере журнала читайте материалы, посвященные творчеству Московского государственного театра «Русский балет».



Марина Семенова.

Портрет работы А.Фонвизина.

МАРИНА СЕМЕНОВА: БАЛЕРИНА ПОБЕДЫ

Насколько я понимаю, вся жизнь Марины Тимофеевны, артистки романтического склада, состояла из взлетов и из чего-то, что падением не назовешь, это было бы несправедливо, но в чем могучей энергии семеновского взлета чуть не доставало. Взлетов было три — ослепительных, долговременных, даже многолетних. Сначала — первые ее годы, годы работы в Мариинском театре, когда родилась неумирающая легенда о «молодой Семеновой». Затем —

московская жизнь, удавшаяся в начале, и все-таки протекавшая в полсилы, о чем с такой горечью писал Федор Васильевич Лопухов. На этот период пришелся второй взлет, связанный с ее поездкой в Париж, с гастролями тридцать пятого — тридцать шестого года, с колоссальным успехом и немалым скандалом, который там произошел, потому что вся белая эмиграция — эмиграция первого призыва — ее не приняла, а зрительный зал принял, так что ей пришлось даже

бисировать вариацию из первого акта «Жизели». Сейчас такое даже трудно себе представить. После возвращения в Москву случились трагические события в жизни Семеновы, имевшие прямые последствия и в ее артистической судьбе, в положении в Большом театре, но об этом сейчас не будем вспоминать, а лучше вспомним о третьем, совершенно исключительном взлете. Он наступил во время войны, в самые тяжелые годы, а пиком его — стали победные дни 1945 года.

Марина Тимофеевна ощутила себя, реально ощутила, душой и телом, сердцем и интеллектом, народной артисткой, человеком, чье искусство неотделимо от всего, что происходило в стране и со страной. Она стала носителем национального сознания — в его силе, в его надеждах, в его способностях противостоять отчаянию и мировому злу и в его праздничности, очень

Продолжение на стр. 2

БАЛЕТ

(94)

1998

ЯНВАРЬ-ФЕВРАЛЬ



На первой
странице обложки:

солисты Московского государственного театра «Русский балет» Марина Богданова, Татьяна Гурьянова, Яна Казанцева, Андрей Рябов.

Фото Л. Педенчук

Сдано в набор 19.01.1998 г.
Подписано в печать 13.02.1998 г.
Формат 60 x 90 1/8
Бумага импортная
Печать офсет
Усл. печ. л. 6,5
Усл. кр.-отт. 20,25
Уч.-изд. л. 8,24
Заказ № 0249

Издательско-полиграфический
Центр на Патриарших прудах
ООО «Фирма «Апрель»
Лицензия ЛР № 065565 от 16.12.97 г.
Компьютерная верстка — К.А.Свищев

Журнал
зарегистрирован
в Министерстве печати
и информации
Per. № 01604

© «Балет», 1998

Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал

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

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

В НОМЕРЕ:

Nota bene 2

ЛАУРЕАТЫ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ» 2

ПОРТРЕТНАЯ ГАЛЕРЕЯ

Московский государственный
театр «Русский балет» 8

КОНКУРСЫ, ФЕСТИВАЛИ, ГАСТРОЛИ

Девять мнений о творчестве
трех хореографов 17

Л.Гучмазова. IFCM-97.

На перепутье 3 страница вкладки

А.Галайда, О.Федорченко, Ю.Большакова, В.Уральская.

Вести из театров 25

ИЗ БИБЛИОТЕКИ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ» 30

В.Вязовкина, М.Новикова, А.Галайда.

Две гости Большого театра 33

Ю.Чурко. Все жанры в гости к нам 36

В.Уральская. Ассамблея в Салониках 41

Е.Анапольская.

АДФ в Москве — во второй раз 42

ИСТОРИЯ: ИССЛЕДОВАНИЯ, ДОКУМЕНТЫ,
ВОСПОМИНАНИЯ

Т.Портнова. Павел Гончаров:
артист балета и художник 44

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 (Белоруссия)

Советники по экономическим вопросам:

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

Художник

Т. М. РАНКОВА

Художественный редактор
Е.И.КОЗЛЕНКОВА

Адрес редакции:

103050, Москва, К-50,
ул. Тверская, 22-б
(вход с Дегтярного пер.,
через арку гостиницы «Минск»)
Телефоны: (095) 299-24-89
299-64-78
Факс: (095) 299-51-76

С радостью, надеждой и верой поздравляем всех — читателей, авторов и издателей журнала «Балет» — с 1998 годом!

Главное, что мы есть и что строим планы. А как и на что — покажет будущее. Не будем о грустном...

А сегодня Новый год, а с ним надежда и любовь к Прекрасному и нашей профессии: жить танцем.

Итак, наши планы: очерки о хореографических коллективах, школах, театрах страны в этом году. Это — Московский государственный театр «Русский балет», Якутский театр оперы и балета, Театр танца «Гжель», Санкт-Петербургская академия русского балета имени А.Я.Вагановой, Башкирское хореографическое училище. Планируем мы и специальный выпуск, посвященный хореографическому образованию.

В нашем портфеле воспоминания для рубрики «Балет: XX век», очерки о лауреатах приза журнала «Душа танца» (просим не путать с присуждением титулов: «Божественная» и пр.).

Рады отметить огромный и «бессребренный» труд коллег из издательства «АРТ» по выпуску серии «Ballets Russes».

Мы готовим новую подборку материалов молодых авторов. Будем максимально информировать наших читателей о жизни балета планеты.

Очень надеемся, что Ваша поддержка поможет нам и впредь, и хотим возобновить рубрику «Клуб читателей», для чего ждем Ваших писем и материалов.

Надеемся, что театры порадуют нас премьерными, а многочисленные конкурсы балета-98 — открытием молодых талантов.

Напоминаем, что в 1997 году вышло 8 номеров: переходный за декабрь-январь, посвященный юбилею журнала, и шесть плановых (один раз в два месяца), а также специальный выпуск (с порядковой цифрой 88), посвященный феномену русско-французских балетных связей (на русском и французском языках).

Благодарим всех, кто поздравил с правительственными наградами — главного редактора журнала В.Уральскую, которой присвоено звание «Заслуженный деятель искусств России», ответственного секретаря Г.Иноземцеву, которая удостоена ордена Почета, заведующую отделом Г.Гуляеву, награжденную орденом Дружбы, фотокорреспондента журнала Д.Куликова, отмеченного званием Заслуженного работника культуры России.

Спасибо!

Еще раз с Новым Годом! Добрых нам всем дел и хорошего настроения.

Начало на II стр. обложки

древней, очень глубокой. И очень благородной. И этой благородной праздничностью была наполнена «Раймонда», спектакль, который она танцевала в один из победных дней, восьмого или девятого мая 1945 года, не помню точно. Сейчас «Раймонда» в Большом театре — просто скучноватый академический балет, где есть знаменитое венгерское Гран па, которое любят все балетоманы. А тогда... Я не хочу, чтобы это восприняли впрямую, прямых ассоциаций с фашистской агрессией, конечно же, не было, но при этом, они, конечно же, возникали, хотя, разумеется, Алексей Николаевич Ермолаев в роли Абдерахмана, а это была одна из лучших, если не лучшая из его поздних ролей, не напоминал вульгарного агрессора, фашиста («Агрессора» он показал позднее, на своем легендарном запрещенном концерте). Он играл одержимость, играл страсть, но страсть деспотическую, играл красоту, но красоту не прекрасную, а диковатую, искаженную насилием. И получал отпор — отпор красоты более высокой, в подлинном смысле слова прекрасной. Апофеозом становился последний акт, то самое классическое Гран па, где Семенова танцевала Победу. Тут надо добавить, что в зале сидели офицеры в орденах, совсем не только штабные. Я даже не помню, были ли в зале женщины. Марина Семенова танцевала для победителей-мужчин, как Марлен Дитрих пела для наступающих солдат победившей союзной армии. Это был редчайший случай единения балетного театра и национальной истории, в прошлом нечто подобное случилось однажды, после победы над Наполеоном. Тогда так же праздновали и с тем же очевидным подтекстом. Театр как бы демонстрировал фронтовикам их подлинную красоту, освобожденную от фронтовой грязи и боли. Балетный театр действительно становился «волшебным зеркалом», каким когда-то должен был стать последний и самый неудачный балет Мариуса Петита. И это, действительно, было волшебное зеркало победы, которая в эти дни праздновалась, в эти дни пришла. Это

сильнейшее впечатление моей жизни.

Потом был еще один взлет, но непродолжительный, на один спектакль. В начале следующего сезона была поставлена «Золушка» Прокофьева, и, как всегда, началась великая борьба за премьеру между двумя составами, между двумя премьершами: Галиной Сергеевной Улановой, кумиром московской интеллигенции, и Ольгой Васильевной Лепешинской, любимицей военных и молодежи (потому что она всегда ориентировалась на молодежь). Галина Сергеевна — возвышенная Золушка, печальная и поэтичная, а Ольга Васильевна — Золушка жизнерадостная и очень веселая. Тогда все спорили и долго решали — кто лучше, кто правильной танцует. Прошло два или три месяца, и тут мы узнали, что Марина Тимофеевна сама приготовила эту роль без всякого репетитора, и, кажется, без чьей-либо просьбы. Это был знаменитый, вошедший в анналы Большого театра спектакль. Мы все пришли, ее почитатели, хотя особенного ничего не ждали. Пришел и Прокофьев, который почитал Семенову и, вообще, был любознательным человеком. И вот, после первого акта, Сергей Сергеевич, человек абсолютно невозмутимый, чуть ли не в слезах помчался за кулисы. Да и все мы были потрясены. Я, во всяком случае, ничего подобного не видел. В конце первой картины звучит знаменитый вальс «Навстречу счастью», который построен на очень простых движениях и кончается тремя жете из глубины на авансцену. И тут, действительно, произошло то, что происходит раз в жизни. Мы увидели, мы поняли, что такое прыжок. Он был гигантским по протяженности и высоте и был наполнен каким-то экзотическим чувством. Действительно, полет к счастью. Это то, с чем она пришла на сцену в 1925 году, но в 1945 году ей было уже тридцать семь лет, и душа ее успокоилась, может быть, даже со многим смирилась. И вдруг, все, что дремало или все, что было затаено, разом проснулось. Я много раз вспоминал и описывал эти прыжки, я их называл одним словом — душераздирающие прыжки (не могу най-

НИКОЛАЙ БОЯРЧИКОВ: РАЗМЫШЛЕНИЯ И КОММЕНТАРИИ К НИМ



Марина Семенова (Одетта)
в балете «Лебединое озеро».

ти другого слова). В «Баядерке» в «Танце со змеей» у Семеновой было душераздирающее отчаяние, а тут было душераздирающее ликование, и оно захватило весь зал, не надо было быть знатоком балета. Марина Тимофеевна была вообще музыкальным человеком, но здесь было что-то сверх-музыкальное, стихийное, может быть, очень древнее.

Вот и все. А дальше у нее были просто очень милые роли, где она была невероятно мила: прежде всего «Барышня-крестьянка». А ведь в ней действительно было и то и другое, столько же аристократизма, сколько простоты, даже простонародности. Ее все называли «царицей», но она умела играть не только королев, но и детей улицы (в «Эсмеральде»). И «Барышня-крестьянка» строилась на этом двойственном ощущении и себя, и классичес-

кого танца, и вообще женщины, и вообще искусства.

И, наконец, самое последнее впечатление — Семенова, танцующая вальс в «Иване Суланине». Она просто, даже незаметно выходила на сцену, ее ждали офицеры, ей подносили бокальчик, она немножко выпивала вина, весь эпизод строился на этом. И дальше она немножко хмелела, хмелела весело и изящно. Опьянялась сама и опьяняла аудиторию. При том, что никакого вахического начала не было совершенно, становилось понятно, почему все офицеры опускались на колени.

Семенова была балериной Чайковского, и, конечно же, балериной Глинки. Балериной Глинки со всем обаянием глинковской музыки, со всей глинковской патетикой, со всем глинковским лиризмом. Да и в «Раймонде» Глазунова она тоже танцевала нечто из Глинки, из Глинки победоносного, славившего ратные подвиги и женскую красоту.

ВАДИМ ГАЕВСКИЙ

Николай Боярчиков, один из ведущих хореографов страны. Его творческий взлет пал на 70—80-е годы. Сегодня, в конце 90-х годов положение хореографа, как любого художника, тем более несущего ответственность за такой огромный коллектив, как Санкт-Петербургский театр оперы и балета имени М.П.Мусоргского, достаточно сложное. В последнее время Николай Боярчиков, снискавший славу хореографа-экспериментатора, в большей степени занимается сохранением классического наследия, чем выпуском оригинальных произведений (свою последнюю премьеру он выпустил в 1997 году совместно с молодым киевским хореографом Георгием Ковтуном). В частности, по его инициативе и при непосредственном участии в 1995-ом году на сцене Санкт-Петербургского театра оперы и балета имени М.П.Мусоргского была впервые на российской сцене восстановлена «Свадебка» Брониславы Нижинской. Высоко оценивая творчество хореографа в целом, журнал «Балет» в 1997 году свой ежегодный приз «Душа танца» по номинации «Рыцарь балета» присудил Николаю Боярчикову, как руководителю балетной труппы театра.

Предлагаемая читателю подборка материалов в виде воображаемого разговора с ведущими критиками необычна. Она построена в форме интервью, но, в данном случае, в роли интервьюера, вернее человека задающего тему беседы и ставящего проблему, выступает сам Боярчиков. Порой мнения критиков сталкиваются, противоречат друг другу, но развивают, подхватывают мысль хореографа, а порой и уходят от нее. Главное — все размышляют о творче-

стве Боярчикова. Самыми часто употребляемыми словами о нем самом и его театре являются — «смелый поиск» и «балетный интеллектуал». Убедиться в этом можете сами.

Н. БОЯРЧИКОВ:

«Одна из важнейших закономерностей хореографической сцены — непосредственная живая связь со своим прошлым, причем не только со сценическими творениями мастеров предшествующих эпох, но и с особенностями их школы, педагогического и эстетического метода, стилистикой. Наша задача — сохранить это прошлое во всей его комплексной полноте и донести до современника авторские подлинники. Подойти к решению столь важной задачи может лишь труппа, обладающая достаточным профессиональным совершенством. Думается, что такое можно сказать и о МАЛЕГОТе».

(«Балет», 1982).

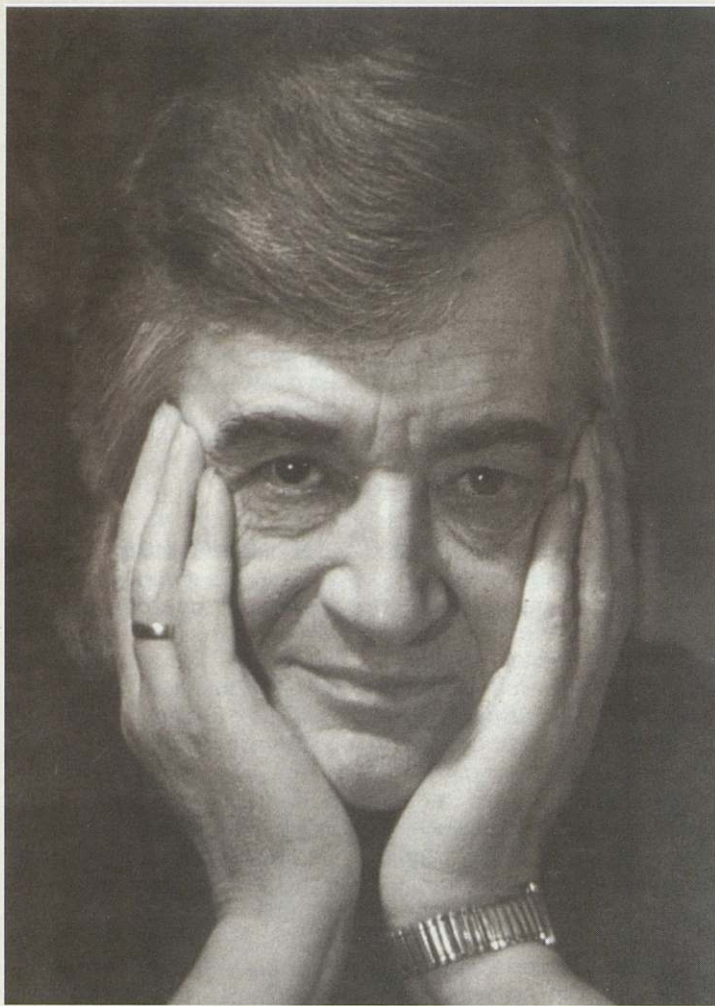
Н. БОЯРЧИКОВ:

«Сейчас, к сожалению, наметилась общая тенденция вытеснения хореографа из театра, эта профессия становится как бы не нужной. ...Плохо, когда «звезды» диктуют политику. Театр издавна связан с балетмейстером, это российская традиция и нужно ее сохранять».

(«Балет», 1997)

О. РОЗАНОВА:

«Не случайно Боярчиков считает себя учеником Федора Лопухова и Игоря Бельского — хореографов-мыслителей, открывших балету неведомые прежде сферы образного содержания. Вслед за ними Боярчиков отстаивает права интеллектуального балета. В его таланте тоже



Николай Боярчиков, главный балетмейстер Санкт-Петербургского театра оперы и балета имени М.П.Мусоргского.

бьется жилка исследователя и экспериментатора.

...В понятии «балетный театр» этому хореографу важны оба слова. Пластика в его спектаклях — слагаемое, пусть и ведущее, общей структуры, поддержанной и музыкой и сценографией. Объединяющим началом выступает режиссура. Оригинальная, умная, по-балетному метафоричная, она наполняет сценическое действие той смысловой многоплановостью, придает ему ту остроту и необычность формы, которые и зовутся «театром Боярчикова».

(«Вечерний Ленинград», 1985)

Н. БОЯРЧИКОВ:

«Я считаю высшим достижением хореографии чистый или, как говорят, абстрактный балет, где почти ничего нет от жизненных реалий, и в то же

время выражается самая жизненная суть. Но, наверное, это не моя область. Как балетмейстеру, мне необходима литература — сюжетная, драматургическая основа. Да и традиционный стационарный театр приспособлен именно к крупному сюжетному спектаклю».

(«Балет», 1988)

Н. ЧЕРНОВА:

«Пожалуй, ни в одном из спектаклей Боярчикова не было такого глубокого проникновения в содержание литературного первоисточника, как в «Макбете» (музыка Ш.Каллоша). Не было найдено так много образных пластических решений, столь точно отвечающих тексту трагедии — разговору, монологу, фразе. Наверное, именно здесь Боярчиков окончательно прояснил свои связи с традициями театрального искусства. Стало ясно, что они уходят корнями не только в хореографию, но и в режиссуру драматического театра.

...Хореографическую драматургию своих постановок Боярчиков выстраивает на взаимоотношениях разных типов образности, разных степеней обобщения.

Балеты Николая Боярчикова живут по законам театральной пластической режиссуры».

(«Театр», 1987)

Н. БОЯРЧИКОВ:

«Каким я представляю героя современного балета? В каждом отдельном произведении он — разный. Всех волнует, и в том числе, проблема положительного героя, вне зависимости от того, какую тему решает спектакль — историческую или современную. Положительный герой — носитель положительной идеи, волнующей общество. Существует вечная проблема добра и зла. Добро пассивно, зло активно. Всегда интересно исследовать истоки зла, пороки. Труднее — с положительными героями, олицетворяющими силы добра, света».

(«Балет», 1986)

Т. КУЗОВЛЕВА, В. ТЫМИНСКИЙ:

«От спектакля к спектаклю Боярчиков ведет своего героя через испытание добром и злом, свободой и властью, совестью, славой, войной, революцией, создавая, по сути дела, огромную, многочастную картину жизни. Хореографу близок поэтому многоактный спектакль с большим количеством действующих лиц и сценической атрибутики, обильным движением, спектакль, где одновременно может происходить несколько пластических действий».

И герой его — это, как правило, мученик, истязающий себя бесконечной внутренней борьбой».

(«В конце восьмидесятых». Научн.сб., 1989)

В. КРАСОВСКАЯ:

«Хореограф трехактного балета «Три мушкетера» выступил скорее как художник-юморист, нежели сатирик.

...Совсем еще молодой Боярчиков, словно Д'Артаньян, без спроса приставший к мушкетерам, поминутно напоминал о себе в ходе спектакля. Он был гораздо непосредственнее композитора Баснера. ...Хореограф направлял пыл на приключенческую романтику истории. Он пользовался историей как маскарадом, чтобы выпустить на сцену сверстника — молодого человека 1960-х годов и вместе с ним выступить против ложного пафоса и дешевых сантиментов».

(«Советский балетный театр», Л., 1976)

Н. БОЯРЧИКОВ:

«Конструкция сегодняшнего театра расширила понятие актера балетного театра. Нет театра балерины или театра танцовщика — танцовщик и танцовщица выступают на равных. И дело не в том, что роль мужчины-танцовщика в балете все возрастает — все исполнители призваны своим искусством способствовать раскрытию основной идеи сочинения. Поменялся круг тем балетной сцены, что вызвало интерес активизации роли танцовщика в современных спектаклях. Сейчас важна тема борьбы, она волнует всех, борьбы за свободу, за прогресс, тема борьбы со злом».

(«Балет», 1986)

Н. ЗОЗУЛИНА:

«Хореограф, давно тренирующий свой ум в подборе танцевальных шифров и кодов к труднейшим литературным фабулам, он органично существует в форме разветвленного сюжета, в изощренной образной стихии. Его обычно не устраивает простой и очевидный ход событий: в любом случае тот осложняется привлечением — в параллель литературным — новых, придуманных самим хореографом героев, разноможением субстанций бытия, использованием символических групповых структур, созданием целых знаковых систем из обыгрывающих действие предметов».

(«Петербургский театральный журнал», 1993)



Сцена из балета «Фадетта» (постановка Н.Боярчикова).

Солисты Санкт-Петербургского театра оперы и балета имени М.П.Мусоргского М.Куршакова (леди Макбет) и Ю.Петухов (Макбет) в балете «Макбет» (постановка Н.Боярчикова).



Н.БОЯРЧИКОВ:

«Что касается вопроса о тенденции постепенной замены многоактных балетов произведениями более камерной формы — для меня такого вопроса не существует. Тема диктует форму выражения. ...Для меня не существует проблемы — камерный балет или нет. Дело не в том, сколько занято в нем актеров, важно, его содержание, тема, последовательность ее развития, интересно ли по форме».

(«Балет», 1986)

В.ГАЕВСКИЙ:

«Изоцренный интеллектализм определяет его собственное творчество более всего, равно как и своеобразная интеллектуальная эстетика, красота замыслов, парадоксальность решений. Следить за его мыслью и увлекательно, и нелегко: хореографическая материя Боярчикова слишком насыщена аллегорическими конструкциями и метафорическими ходами. Метафора — душа этого искусства, основа театрального и собственного танцевального языка...»

(«Балет», 1997)

Н.БОЯРЧИКОВ:

«В 1960—1970-е годы в Петербурге работалось интеле-

реснее, потому что все, что делалось в театре, было окружено аурой интеллигенции, в том числе критиков, искусствоведов. Любое событие получало мощный резонанс, широко обсуждалось, вокруг спектакля возникали дискуссии. ...Сейчас духовная жизнь сильно оскудела из-за отсутствия вот такого простого общения вокруг театра».

(«Балет», 1997)

Т.КУЗОВЛЕВА И В.ТЫМИНСКИЙ:

«Он привлекает талантом и отталкивает холодным кажущимся спокойствием. Боярчиков не ищет объединения, не ищет контакта с широким зрителем и никогда не заигрывает с ним. ...Он в своем творчестве замкнут и эгоцентричен. Одиночество — естественная среда его обитания. Наслаждение «быть среди людей» чуждо ему, даже разрушительно для его творческого «я». Люди, общество — лишь материал, подтверждающий концепции звучащего в нем самом «города идей». Его балеты аналогичны страницам из сокровенного дневника».

(«В конце восьмидесятых». Научн. сб., 1989)

Материалы собрала
В.ВЯЗОВКИНА

СКАЗОЧНАЯ ГЖЕЛЬ ВЛАДИМИРА ЗАХАРОВА

«Превосходный спектакль показал Московский театр танца «Гжель» во время своих гастролей в Муниципальном концертном зале в рамках Международного фестиваля «Сервантино», — так писала недавно газета «Эль Националь» мексиканского города Ирапуато. — Зрители горячо приветствовали русских артистов, участвующих в фестивале и показавших высокий уровень мастерства. Демонстрируя восхитительные танцы они максимально ярко раскрыли свои возможности, показывая в каждом танце, в каждой композиции богатство своих творческих способностей и высокий профессионализм.

Публика Ирапуато была в восторге от прекрасного выступления русской труппы. Каждый из номеров русских артистов был неповторим и имел горячий прием».

Мы выбрали лишь одну цитату из того обилия восторженных статей о «Гжели», публиковавшихся в мексиканской прессе.

Осенью минувшего года Московскому театру танца «Гжель» было предоставлено право открыть 25-ый Международный фольклорный фестиваль «Сервантино» в Мексике, в котором участвовало более 60 коллективов из тридцати стран мира. На концерте в Мехико присутствовали представители руководства Министерства культуры, дипломатического корпуса. Восторженные аплодисменты сопровождали выступления артистов не только в тот знаменательный вечер. Концерты в других городах Мексики — Гуанохато, Торморо, Селайе, Саламанке, Ирапуато, Пуэбло, Охаоко и других — также прошли с огромным успехом. Организаторы гастролей пригласили театр «Гжель» выступить в Мексике еще раз — в 1999 году.

Такие эпизоды в жизни коллектива — не редкость. Совсем недавно артисты вернулись из большой поездки в Египет. Связи с этой страной у «Гжели» давние и прочные. Здесь у театра сформировалась своя аудитория, появились свои почитатели,

которые с нетерпением ожидают его приезда и новых впечатлений. И «Гжель» их никогда не разочаровывает. Так было и на этот раз. «Гжель» еще фантастичнее, чем всегда — так называлась статья в газете «Амаль Щукри-Катта-журналист», где сказано: «Очаровательная, пленительная, обаятельная, в сверкании тысячи красок, множества зажигательных ритмов и ностальгических мелодий, с танцами изысканного вкуса. Эта труппа «Гжель», о которой говорит весь Каир, со своим сказочным спектаклем, обворожительным фольклором, приводящим публику в состояние сладчайшей нирваны, где сон и реальность переплетаются в сияющем вихре веселья...»

География гастролей театра — это Германия, Объединенные Арабские Эмираты, Австрия, Италия, Китай, Япония, всего коллектив посетил более 25 стран мира. И везде сказочная «Гжель» Владимира Захарова завоевывает сердца людей, везде обретает друзей и восторженных поклонников.

Создатель театра танца «Гжель» и его бессменный художественный руководитель Владимир Захаров родился в 1946 году. Детство его прошло на Волге. Буквально с молоком матери впитал он любовь к красоте и просторам родной природы, познал ее мудрость и радость общения с ней. И вслед за Федором Тютчевым он мог бы повторить:

*«...В ней есть душа, в ней
есть свобода,*

*В ней есть любовь, в ней
есть язык».*

Богу было угодно, чтобы Захаров стал поэтом танца. Ему повезло в юности провести в Ленинграде, он в 1968 году окончил здесь Институт культуры, где его наставниками были известные мастера Борис Брегвадзе и Константин Боярский. Потом работал в Уральском и Волжских русских народных хорах, в балетной школе в Лейпциге, трудился как хореограф в Дрездене, а также в Кировском ансамбле песни и танца «Искорка», преподавал в Кировском



Владимир Захаров,
художественный руководитель
Театра танца «Гжель».

училище культуры, Самарском институте культуры, был главным балетмейстером Росконцерта. С 1994 года заведует кафедрой хореографии в Государственной Академии славянской культуры.

Уникальность своеобразной художественной концепции авторского театра «Гжель», родившегося в 1988 году, прежде всего — в осуществлении счастливой идеи создать сценический образ народных промыслов и ремесел — Гжели, Хохломы, Дымки, Федоскино, Павлово-Посада, Палеха, Ростовской финифти... В театре Владимира Захарова воссоздается музыкально-хореографический парафраз и воспевается изобретательность творчества художников-умельцев, красота их уникальных созданий.

Произведения, показываемые артистами во время представлений театра «Гжель», словно пишут портрет замечательного русского человека. «Фантазия на тему Палехской миниатюры» бережно раскрывает перед нами события русской истории и самой древней традиции этого чуда русской народной живописи. Сюжет сказочной картинки «Палеха» оживает неторопливо. Авторы словно предлагают нам полюбоваться красотой и выразительностью манеры общения, особенностями жеста,

пластики, многообразием костюмов ее персонажей — сказочных и реальных: здесь романтические наряды Царевны и Царевича, длиннополые телогреи с рукавами до пола и меховой опушкой, шушуны с отложными круглыми воротниками, пышные фрезези, нарядные кафтаны и камзолы, рубахи и сарафаны с повойниками. Вслед за поэтическим дуэтом Царевича и его мечты — Царевны, включаются в действие величаво-спокойной поступью группы бояр, дворян, крестьян. В развитии нарастающего в динамике все более активного движения плавно переходят они к певучим кружениям, затушающим с тем, чтобы после вновь восстановить гармонию сказочной картины...

Лирическое настроение созвучия внутреннего мира человека и природы несет в себе песенно-танцевальная картина «Зеленая трава». Девушки в изумрудных сарафанах с россыпью жемчуга на повойниках — они как росинки на траве. Грусть прозрачная и просветленная в эмоциональном образе картины возникает в результате повторения через хореографический канон одного и того же пластичес-

кого мотива, плавного струения линий, мелодической текучести хороводных рисунков — кружева завораживающей красоты...

Звонкой кружелью-каруселью золотой Хохломы запоминается вокально-хореографическая композиция «Хохломская карусель», отзвываясь в зале всегда высокой нотой восхищения этим номером, в котором насыщенность красок в полном созвучии с интенсивностью динамики задорной песни и танца!...

«Сказочная Гжель» воспринимается как поэтичная мечта о Гжели, с ее красотой, чистотой

форм и красок, особой интеллигентностью. Воистину «...будто белая метель синие цветы запошла» в чудо-сказке, рожденной фантазией хореографа и его театра!

За годы жизни театра на его афише появились программы «Здравствуйте, люди добрые!», «Мы Вам дарим любовь», «Русская зимняя сказка», более сорока отдельных композиций, хореографическая новелла «Дорога к храму», посвященная 850-летию Москвы и воссозданию Храма Христа Спасителя.

Об искусстве театра «Гжель» рассказывает художественно-музыкальный фильм «Звезды на море».

Зарубежные турне — лишь часть большой творческой деятельности коллектива. Он много и с успехом демонстрирует свое искусство перед зрителями разных городов России. О том, что его любят, почитают, им восхищаются, свидетельствуют его га-

строли в Санкт-Петербурге, уникальном балетном городе, где прошли юношеские годы Владимира Захарова. О большом художественном резонансе выступлений театра рассказывает в письме к автору этих строк один из зрителей — театровед, балетный критик и педагог Е. Руденко. Вот что он пишет: «Мне начинает казаться, что этот ансамбль — лучший из тех, что мне удалось повидать. Говорю лишь о русских танцах. Прежде всего, здесь в основе зрелища добротный постановочный материал — сочетание изобретательности и простоты, этнографии и балетмейстерского развития, отработки и свободы ее преподнесения. Все поставлено очень музыкально, как в прикладном значении слова, так и в выражении музыки в целом. У девушек интересные, отработанные и легко исполненные дробы на фоне пластического верха. Весь ансамбль преподносит народ-

ный материал без выпячивания ложно-национальных особенностей сценического поведения — выпятить грудь, хлопнуть, стукнуть, пройтись гоголем, где не обязательно. Подача тактичная, печать культуры на ней. Концерт смотрится легко, с увлечением, чередования номеров продуманы и разнообразны... Мы очень рады, что побывали на этом концерте, какое-то прикосновение к чистым родникам... Мне кажется очень ценной роль этого ансамбля в наше время...»

На этой восторженно-лирической ноте и хочется завершить рассказ о творческих исканиях народного артиста России, профессора Владимира Михайловича Захарова.

ЭМИЛИЯ ШУМИЛОВА

Фото Д. Куликова

Сцена из хореографической новеллы «Дорога к храму» (постановка В. Захарова), посвященная 850-летию Москвы и воссозданию Храма Христа Спасителя. Ее премьера недавно с успехом прошла на московской сцене.



МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР «РУССКИЙ БАЛЕТ»



Сцена из спектакля «Жизель».

Фото М. Логвинова

Рассказ об истории Московского государственного театра «Русский балет» хотелось бы начать со слов замечательного художника — Михаила Лавровского, народного артиста СССР, лауреата Ленинской и Государственной премий СССР. В них в емкой, очень лаконичной форме определены основные качества этого творческого организма:

«Есть множество балетных коллективов, которые, к сожалению, не имеют собственного лица. Трудно назвать причину. Возможно, это происходит из-за стремления к быстрому коммерческому успеху, приводящему к шлягерности репертуара, броскости исполнительской манеры, за которой не всегда просматривается глубина.»

Очевидно, случается и так, что художественные руководители просто не могут добиться высоких результатов, хотя и искренне желали бы этого.

В «Русском балете» мы находим именно пример положительный. Во-первых, это прежде всего Театр в лучшем понимании слова. Огромный репертуар труппы — результат тщательно продуманной стратегии, репертуар разнообразный, который свидетельствует о том, что коллектив бережно сохраняет классическую хореографию и одновременно не страшится поисков и экспериментов.

Во-вторых, коллектив высокопрофессионален. Он может вызывать жаркие споры именно потому, что интересен бесспорно. Активные гастроли «Русского балета» его не «разболтали»: здесь не появилось элементов халтуры, желаний эксплуатировать собственную репутацию. Это организм живой, развивающийся. И, конечно, высокие достижения театра неразрывно связаны с именем Вячеслава Гордеева, который не просто сформировал «Русский балет», вывел его на международный уровень, но и определил параметры творческого роста».

ПЕРЕЛИСТЫВАЯ СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

Это — своеобразный эпиграф к нашему повествованию. А теперь попробуем перелистать страницы летописи «Русского балета». Небольшой мобильный коллектив — он тогда назывался «Ансамбль классического балета» — был создан в 1981 году при Московской областной филармонии, чтобы пропагандировать искусство академической хореографии в городах и поселках Подмоскovie, известной балериной, в прошлом ведущей солисткой Большого театра Ириной Викторовной Тихомирновой.

Ядро труппы составили выпускники Московского хореографического училища и других учебных заведений страны — Юлия Шevelева, Марина Комарова, Таисия и Игорь Мозжухины, Нина Щелкунова, Галина и Игорь Юрловы, Алексей Духовский, Лариса Мейстер, Андрей Панарин... Всего — 16 человек.

Работали в помещении Дворца культуры Автозавода имени Лихачева. Уроки давали Юрий Суворов, Николай Бочарников, помогал артистам и Асаф Мессерер. Репертуар Ансамбля содержал и отдельные концертные номера, и целые спектакли, в частности, Игорь Чернышев «перенес» в Москву свою версию балета А.Эшпая «Ангара», ранее поставленного на куйбышевской сцене.

Выполняя свое предназначение — приобщать к хореографическому искусству зрителей глубинки — артисты дали множество концертов в Московской области. Затем география

гастролей стала расширяться — Таллинн, Ленинград, Тюмень, Сочи, Сахалин...

Но в 1984 году Ирина Викторовна Тихомирнова скончалась. И Асаф Михайлович Мессерер, высоко ценивший солиста Большого театра Вячеслава Гордеева как художника и организатора, и режиссер Центрального концертного зала «Россия» Мария Борисовна Муляш, где часто выступал ансамбль, убедили артиста принять руководство осиротевшим коллективом. Согласие Вячеслав Михайлович дал не сразу, но в конце концов выдающийся танцовщик, находившийся тогда в расцвете творчества и славы, преодолел сомнения, становится во главе ансамбля. И с этого времени (а именно с 1984 года) начался новый этап в биографии труппы как Московского государственного театра «Русский балет». Так коллектив стал называться с 1989 года.

Теперь, по прошествии стольких лет с того дня, как Гордеев пришел в театр «Русский балет», есть все основания признать — среди московских собратьев он занял свое особое, достойное место. Этого времени оказалось достаточно, чтобы пройти «испытания на прочность» на фоне того бума, что приводил к стремительному появлению и такому же стремительному исчезновению многочисленных балетных образований.

Приход В.Гордеева словно «влил новое вино в старые меха». «Волна энтузиазма захватила всех нас, — вспоминает Галина Дедюхина, ветеран «Русского балета», ныне исполняющая игровые роли в его спектаклях и заведующая художественно-постановочной частью, — все оживилось, на классах «выкладывались» полностью, репетировали со всей отдачей, а ночами шили и украшали костюмы».

А сам Гордеев, восприняв заветы И.Тихомирновой, много и напряженно работал, почти ежемесячно обновляя программу, созда-

вая оригинальные хореографические сочинения. «Этюды» на музыку Шопена, например, танцевали Мария Филиппенко, Нина Щелкунова, Галина Дедюхина, Таисия Мозжухина и Александр Филиппенко. В «Воспоминании» на музыку Ю.Саульского — миниатюре «о прекрасной чистой любви наших современников, разлученных порывом внезапно ворвавшейся войны», раскрылись индивидуальности Марины Комаровой и Юрия Застрожного. В.Гордеев перенес также в коллектив свой спектакль «Память», поставленный в качестве дипломной работы выпускника Государственного института театрального искусства в Сыктывкарском музыкальном театре. Но двери «Русского балета» гостеприимно распахнулись и для других хореографов: здесь нашли свое воплощение работы Валентина Елизарьева, Нели Назировой, Михаила Лавровского, Бориса Эйфмана... Конечно, здесь не забывали и классическое наследие, и спектакли советского балета (произведения Ростислава Захарова, Вахтанга Чабукиани, Леонида Лавровского, Асафа Мессерера, Касьяна Голейзовского, Василия Вайнонена), а также сочинения зарубежных мастеров — Хосе Лимона, Джорджа Баланчина и других.

Активно приглашая к творческому сотрудничеству коллег, новый художественный руководитель в кратчайшие сроки сформировал интересную и оригинальную афишу. И это позволило критике утверждать, что «В.Гордеев принес с собой широту творческих планов, масштабность поиска, глубину увлеченность и приверженность искусству танца».

Он сумел привлечь к творческому содружеству выдающихся артистов — Любовь Кунакову, Галину Шляпину, Веру Кирову, Надежду Павлову, Ракель Росетти, Хулио Бокку... Миниатюры Гордеева танцевали Екатерина Максимова и Нина Тимофеева, Алла Артюшкина-Ханиашвили, Наталья Чеховская и Василий Полушин, Кайе Кырб и Виестурс Янсонс.

«Высокая исполнительская культура Вячеслава Гордеева заставила по-новому взглянуть на свои выступления и молодых артистов балета. Прославленный на весь мир танцовщик хорошо знает цену большого успеха, который в немалой степени складывается благодаря усилиям единомышленников», — констатировала аннотация ленинградских гастролей труппы в феврале 1987 года.

Постепенно происходило целенаправленное мужание театра «Русский балет» — хранителя наследия прошлого, носителя высокой исполнительской культуры и мастерства. В этом театру помогали выдающиеся художники — Марина Семенова, Екатерина Аксенова, Елена Рябинкина, Герман Прибылов, Шамиль Ягудин и другие.

Шли годы. Состав «Русского балета», естественно, менялся. Каждая балерина, каждый танцовщик, тщательно отбираемые в труппу, внесли свой вклад в строительство театра, в завоевание тех творческих вершин, что ныне стали едва ли не оценочными категориями. Сегодня звание «артист театра «Русский балет» — уже «марка». Можно с радостью отметить в нынешнем составе труппы многих замечательных танцовщиков. В качестве лидера Вячеслав Гордеев в полной мере использовал свою славу, обаяние личности, высочайший авторитет. И выпестовал труппу не просто высокой исполнительской культуры и виртуозного мастерства — воз-



Вячеслав Гордеев
в Гран па из балета «Пахита».



Ольга Хондо и Вячеслав Гордеев
в миниатюре «Танго»
(хореография В.Гордеева).

Фото Л. Педенчук

никла оригинальная разнообразная афиша, сосредоточенная на серьезных академических спектаклях, шедеврах классического наследия, и одновременно заинтересованно относящаяся к произведениям современников.

Итак, репертуар завидный по качеству, интересный артистам, увлекающий их и возвращающий, и Мастер, который занимается рядом у станка, а значит — не только административно, но и творчески развивающий художественный потенциал Театра.

Сегодня в труппе 45 человек. Среди них Марина Богданова, Яна Казанцева, Татьяна Гурьянова, Светлана Устюжанинова, Евгений Амосов, Юрий Бурлака, Андрей Рябов, Константин Дурнев, Сергей Пупырев. Но исполнительский состав ежегодно пополняется та-

лантливими выпускниками хореографических училищ Москвы, Перми, Уфы. Многие из молодых танцовщиков стали лауреатами международных конкурсов.

Свой Гран При на конкурсе «Арабеск-92» и золотую медаль VII Международного конкурса в Москве, японский танцовщик Мориhiro Ивата получил будучи солистом этого театра. Триумф «летающего японца» в значительной степени определили не только репетиции с В.Гордеевым, но и специально поставленная им для конкурсанта миниатюра «Инструтаж для авиапассажира перед полетом в Теннесси».

Еще один японский танцовщик, также работавший в «Русском балете», Дай Сасаки. Обладающий хорошей техникой танца, обаятельный и эмоциональный, с феноменальным по легкости и полетности прыжком — он завоевал на конкурсе «Арабеск-92» золотую медаль и приз «Зрительские симпатии».

«Русский балет» — ансамбль солистов. Что же до несхожести индивидуальностей, которым здесь неизменно придается первостепенное значение, то в театре помнят о «школе». И потому так высока здесь культура хореографического ансамбля.

«Русский балет» был задуман для россиян. Он несет просветительскую миссию. Не случайно собственный дом у него не так давно появился отнюдь не в центре Москвы, а в совсем не театральном месте — в Кузьминках. В здании из белого мрамора и красного кирпича разместились удобные репетиционные классы, костюмерные, цеха вспомогательных служб. И хорошо оборудованная сцена!

Казалось бы, окраина, новый район, далекий от привычных обжитых мест, но на спектакли «Русского балета» в Кузьминки съезжаются зрители со всех концов столицы. И не только — из других городов России, из других стран.

Впрочем, это вовсе не означает, что «Русский балет» изменил своей кочевой жизни. Выступления в российской глубинке по-прежнему перемежаются лучшими сценами Санкт-Петербурга, Одессы, Минска, Харькова, Вильнюса... И приносят тысячи новых поклонников театра. Да и на карте мира остается все меньше белых пятен. Гастрольные маршруты пролегли с Севера на Юг, с Востока на Запад, пересекли Гринвичский меридиан и экватор. США, Мексика, государства Западной Европы, Австралия, Индия, Непал, Персидского залива... Многие страны ждут и встречают артистов ежегодно.

Английская «Вестерн Морнинг Ньюс» призналась: «Редко кому выпадает удача лицезреть современный талант России в таком блеске»...

В Германии в 1989 году «Русский балет» стал обладателем «Золотого билета» за выдающееся мастерство и популярность у зрителей: во время гастролей труппы в этой стране их спектакли посетило более ста тысяч человек.

В 1991 году театр, названный журналом «Джорнэл» «витриной балетных талантов», был удостоен звания «Лучший балетный коллектив Европы», присвоенного ему Ассоциацией западноевропейских импресарио.

К многочисленным наградам присвоились золотые медали итальянских городов Ченто и Мирандолы. А несколько городов Франции, США и Мексики избрали артистов «Русского балета» своими почетными гражданами.

История «Русского балета» продолжается...

Вячеслав ГОРДЕЕВ:

«ОТЫСКИВАЯ ФОРМУЛУ ГАРМОНИИ»

— По Томасу Манну «talant» означает способность обрести судьбу». Вы, Вячеслав Михайлович, свою обрели. Блистательная карьера танцовщица, а затем артистического директора театра «Русский балет» и высочайшая репутация позволяют говорить: «Вы сами себя сформировали и заняли место, которым вправе гордиться».

ВЯЧЕСЛАВ ГОРДЕЕВ:

«Трудно в таком контексте говорить от первого лица. И все же, определить то, что считаю здесь самым важным: для меня самым главным было осуществить себя, суметь продлиться!...

Тяга людей к потребительской культуре — данность эпохи глобального торжества техники. Между тем, настоящий театр — это всегда встреча живых людей с живыми людьми. В самом этом контакте заключен волнующий момент, тем больший, если в нем участвуют много исполнителей, ярких творческих индивидуальностей. С первых дней моей сопричастности к «Русскому балету» (хотя само название пришло позже) я стремился создать здесь такую атмосферу, при которой механический процесс не смог бы подменить подлинного творчества, добивался не деловитого ремесла и не славословия об искусстве, а настоящей работы, от всех требующей профессионализма, сосредоточенности и самоотдачи. Словом, в согласии с учением Новерра старался «довести любовь к искусству до страстного одушевления», когда «сердце обуреваемо волнением, а воображение объято пламенем».

Сейчас имею основание говорить, что «Русский балет» живет одной семьей, что я считаю серьезным нравственным завоеванием. Мы много гастролируем, а гастроли выявляют характеры людей, проверяют их надежность, спланивают. А это важнейшее условие существования театра, который не может быть абстракцией, не учитывающей человеческого фактора».

— «Русский балет», или, если угодно, Ваш театр, стремится ко внутреннему обогащению зрителя, к «возвращению души»?

В. ГОРДЕЕВ:

«У «Русского балета» зритель — разный. Если в целом говорить о зрителе постсоветского пространства, он сильно изменился. Стал образованнее, эрудированнее. Но интеллигентнее ли? Богаче ли духовно? Сейчас ощущается крен в противоположную сторону. Образовательная планка заколебалась, зато в перегруженном сознании начало превалировать «клиповое» мышление. Как известно, «новое поколение выбирает острые зрелища». Реклама вопит, экраны заливают потоки крови не одних художественных кинолент... Добавим к этому, что аудитория столицы слишком отличается от публики российской глубинки. Сознание людей деформировано недоверием, порожденным нашим холодным, равнодушным и циничным временем».

Если благополучная зарубежная публика (естественно, мне приходится схематизировать проблему и быть весьма условным) нуждается прежде всего в развлечении, то дома на первый план выходят именно духовность, «врачевание» душ высокими идеями и нравственными категориями, помогающими людям преодолевать жизненные невзгоды. Впрочем, волшебство классики и магия ее воздействия как раз обусловлены тем, что красота формы наполнена глубоким содер-

жанием. Философская мудрость и поэтика гармонично слиты. И, радуя глаз, сознательно или подсознательно будоражат душу.

Театру нужна большая репертуарная гибкость. О том же, что это не декларация, красноречиво свидетельствует наша афиша. Не знаю, есть ли аналог тому, чтобы двери театра были столь гостеприимно распахнуты для балетмейстеров, как у «Русского балета». Ведь за прошедшие годы с коллективом сотрудничали едва ли не все заметные постановщики бывшего СССР, было и экспериментаторство. Конечно, можно радоваться тому, что нами освоен и сохранен огромный пласт хореографической культуры XIX—XX веков. Но помните у Пастернака: «Достигнутого торжества игра и мука...». Формулу гармонии придется всякий раз открывать заново.

Что и говорить, проблем — организационных, кадровых, финансовых — не мало. Но я не теряю оптимизма и веры в лучшее будущее, приход которого, правда, следует тща-

Ольга Хондо и Юрий Бурлака в па де де принцессы Флорины и Голубой птицы из балета «Спящая красавица».

Фото Л. Педенчук



Сцена из спектакля «Коппелия».

Фото М. Логвинова



тельно подготавливать уже теперь. В том числе и власть имущим, ратующим за «возрождение» России и сохранение русской культуры».

Когда я вижу окрыленные радостные лица зрителей, особенно, детей и подростков, когда чувствую благодарную реакцию на происходящее на сцене, отчетливо сознаю, что и от нас зависит облик россиянина. Наши усилия не напрасны. Мы нужны людям. Всем, кому близко и дорого искусство балета, сама идея Прекрасного. Сегодня так же, как и вчера! И обязательно — завтра!»

— В недрах труппы не так давно родилось титулование Вас как «основателя театра», ставшее ныне чем-то вроде официального статуса?

В. ГОРДЕЕВ:

«Когда я занял пост художественного руководителя балета Большого театра, то юридически не мог совмещать эту должность с должностью артистического директора театра «Русский балет». Безусловно, я сконцентрировался на заботах Большого балета, которые меня буквально поглотили. Но тем не менее, старался находить возможности быть полезным и своему «хореографическому первенцу». Благо, механизм его деятельности за прошедшие годы удалось отладить до точности хронометра, и потому достаточно было лишь периодической «штурманской» корректировки его деятельности».

Я знаю, что артисты чувствовали эту заботу и облекли свою благодарность в форму, подчеркивающую наши неразрывные узы».

— Обидно, конечно, что в Большом театре Ваш талант художника, Ваши творческие возможности, Ваши способности организатора творческого процесса и администратора оказались невостребованными, но в «Русском балете» абсолютно все мечтали о Вашем возвращении.

В. ГОРДЕЕВ:

«Реакция моих коллег не могла не тронуть. Согласитесь, ведь чувство благодарности — не самая распространенная у нас добродетель. И знаменитое «велено не пущать», преградившее Мариусу Петипа вход в Мариинский театр — пример хрестоматийный, но, к сожалению, далеко не единственный...»

Конечно, у труппы Большого театра потенциал колоссальный, но это — организм уникальный, со своими сложными взаимосвязями, проблемами и особым местом в отечественной и мировой культуре. Но численность театра «Русский балет» для решения стоящих перед ним задач, представляется оптимальной».

А вот профессиональный уровень артистов обоих коллективов, на мой взгляд, вполне сопоставим. Не случайно балерины «Русского балета» с успехом исполняли ведущие партии в спектаклях Большого. Другое дело, что можно углубляться в такие тонкие материи, как органичность ансамбля приглашенной солистки, ее партнеров и кордебалета, а также обсуждать нюансы исполнительской манеры, стиля в плане традиций. Впрочем, порой эти суждения бывают надуманными, поскольку все наши артисты воспитаны на

русской школе классического танца и на великих русских исполнительских традициях. Рискую показаться нескромным, но мне, как художественному руководителю балета Большого театра, неоднократно случалось прибегать к помощи артистов «Русского балета». В конкретных случаях они оказывались предпочтительнее своих знаменитых коллег из Большого, не успевших «добрать» к выступлению требуемой художественной кондиции.

И я убежден: профессиональная культура артистов театра «Русский балет» — залог его будущих больших творческих успехов».

Беседу вел А. МАКСОВ

Московский государственный театр «Русский балет» — один из самых профессиональных и интересных коллективов, завоевавших широкое международное признание. О тех, кто помогает Вячеславу Гордееву в его работе, рассказывают публикуемые ниже материалы.

ДИРЕКТОР ТЕАТРА

Когда в 1988 году Диля Руденко закончила аспирантуру на романо-германском отделении филологического факультета МГУ, она даже не представляла, что «сделает карьеру» фактически за один день. Все решил «Его Величество случай»... по имени Вячеслав Гордеев. Художественный руководитель театра «Русский балет» предложил новоиспеченному ученому должность... директора театра. Предложение было совершенно неожиданным, но весьма заманчивым. Диля любила балет и ответила: «Да».

Начинать пришлось с «азов», так как она не знала специфики театра, основ экономики и финансирования, законов менеджмента.

«Если бы не помощь Гордеева — признается Диля — я, вероятно, отказалась бы от этой работы, ушла из театра в первый же месяц. Было не просто трудно, было невероятно трудно! Однако все постепенно встало на свои места».

«Все на своих местах» — это означает, что нет дня похуже на предыдущий, нет ситуации повторяющейся вчерашнюю. Директору театра приходится решать вопросы материального обеспечения труппы — заказывать костюмы и балетную обувь, декорации, участвовать в переговорах с импресарио, организовывать гастроли театра в России и за рубежом, заниматься рекламой. К ней же идут со своими повседневными проблемами артисты.

«Учиться мне предстояло всему и постоянно. — продолжает рассказ Руденко — Впрочем, это продолжается и по сей день. Мы жили и работали в существующей системе. Теперь же пытаемся «выжить», барахтаясь в «рынке». За время моей работы в театре полностью и неоднократно менялся состав труппы, изменился и усложнился репертуар. С 1991 года у нас идут, в основном, «полнометражные» спектакли, мы обрели свой дом в Кузьминках.



Диля Руденко.

Фото Л. Педенчук

Ольга Коханчук.



АФИША ТЕАТРА «РУССКИЙ БАЛЕТ» БАЛЕТЫ

П. Чайковский. «Лебединое озеро». Хореография А. Горского, Л. Иванова, М. Петипа, А. Мессерера. Редакция В. Гордеева.

А. Адад. «Жизель». Хореография Ж. Перро, Ж. Корали, М. Петипа. Редакция Л. Лавровского.

П. Чайковский. «Щелкунчик». Постановка В. Гордеева. Хореография финального па де В. Вайнонена.

Л. Делиб. «Коттелия». Хореография А. Горского. Редакция В. Гордеева.

Л. Минкус. «Дон Кихот». Хореография М. Петипа, А. Горского. Редакция В. Гордеева.

А. Понкиелли. Картина «Танцы часов» из оперы «Джоконда». Хореография М. Петипа. Постановка В. Гордеева.

А. Вивальди (аранжировка Т. Вильбранда). «Жанна д'Арк». Хореография С. Воскресенской.

Г. Берлиоз. «Ромео и Юлия». Хореография И. Чернышева.

Д. Россини (аранжировка Т. Когана). «Неожиданные маневры, или Свадьба с генералом». Хореография В. Гордеева.

Ш. Гуно. Картина «Вальпургиева ночь» из оперы «Фауст». Хореография Л. Лавровского. Постановка В. Гордеева.

Г. Перселл. «Павана мафры». Хореография Х. Лимона.

СЦЕНЫ ИЗ СПЕКТАКЛЕЙ

«Бахчисарайский фонтан» (хореография Р. Захарова);

«Лауренсия» (хореография В. Чабукяни);

«Корсар» (хореография М. Петипа);

«Пахита» (хореография М. Петипа);

«Баядерка» (хореография М. Петипа и В. Чабукяни);

«Карнавал в Венеции» (хореография М. Петипа);

«Фестиваль цветов в Джентуано» (хореография А. Бурнонвиля);

«Пламя Парижа» (хореография В. Вайнонена);

«Сильфида» (хореография М. Петипа по Ф. Фальоню);

«Арлекинада» (хореография М. Петипа);

«Эмеральда» и другие композиции, хореографические миниатюры, концертные номера в постановке Дж. Балачинна, В. Зювского, К. Голейзковского, А. Мессерера.

Большой камерный репертуар создан художественным руководителем театра «Русский балет».

Готовимся к выпуску «Спящей красавицы», в августе предстоит отметить юбилей основателя нашего театра Вячеслава Гордеева — будем готовить концертную программу».

...Сейчас Диля Руденко не может представить себя без театра и хлопотливой жизни его директора. Она стала настоящим фанатиком балета и не устает о нем говорить. Диля обаятельна и контактна, терпелива и одновременно настойчива, умеет принимать решения и не боится риска.

«Мне улыбнулась удача», — считает она.

ОЛЬГА КОХАНЧУК

Педагогическую деятельность Ольги Васильевны Коханчук нельзя назвать работой — это служение, которое отмечено незыблемой преданностью театру «Русский балет», ставшему для нее синонимом жизненного пространства.

Ольга Васильевна родилась в Константиновке Донецкой области. Военное лихолетье определило тяготы времени и пути. С родителями девочка-подросток оказалась в Сыктывкаре. Затем в 1955 году в строку биографии вписалась Пермь, где Ольга Васильевна училась в хореографическом училище, которое окончила в 1961 году. Само перечисление педагогов вызывает душевный трепет: учеба началась с заветов Екатерины Николаевны Гейденрейх, а завершилась под пристальным взглядом Нинель Даниловны Сильванович, среди наставников Коханчук — Юлий Иосифович Плахт и Ксения Андреевна Есаулова. Трудовая книжка Ольги Коханчук с ее многолетним творческим стажем все же очень тонка, с 1961 года — четверть века жизни в стенах Республиканского музыкального театра Коми АССР, где артистка перетанцевала без единого большого листа весь текущий репертуар. Галерею героинь спектаклей классического наследия дополнили образ Райды в национальном балете «Ягморд» Я. Перепелицы — Г. Ваховского, а также Гаяна, Мария в «Бахчисарайском фонтане», Береника в «Египетских ночах». По признанию самой балерины, она, ведущая солистка, никогда не отказывалась танцевать в опереттах, не была ей чужда и хореографическая эскентрика.

Началом знакомства с будущим художественным руководителем театра «Русский балет» Вячеславом Гордеевым для балерины и педагога (а призывание к этой деятельности она обнаружила, еще занимаясь в училище, когда по рекомендации его директора Нонны Александровны Багиной начала преподавать ритмику в одной из пермских школ) стал 1984 год. Тогда их свела вместе работа над балетом «Память», который Вячеслав Михайлович ставил в труппе Сыктывкарского театра.

«Когда я, получив от Вячеслава Михайловича приглашение стать педагогом-репетитором его труппы, начала работать с исполнителями, мы взяли курс на сохранение классики в ее чистом виде, — рассказывает О. Коханчук. — Нам до самозабвения хотелось донести ее до зрителей без позднейших наслоений. В то же время мы никогда не отказывались от поисков в сфере современной хореографии. Но при одном требовании — основной эксперимента должен быть классический танец. Однако, чтобы придти к такому эстетическому императиву, мы перепробовали абсолютно все. В «Русский балет» приглашались педагоги школы Марты Грэхем, мастера стена и брейк-данса... Вот тогда-то мы поняли, что более совершенной и емкой системы, чем система классического танца — нет.

Коллектив у нас небольшой — 45 артистов. Мы стремились к тому, чтобы сохраняя композицию полнометражных спектаклей, не дать зрителю почувствовать малочисленности состава их исполнителей.

Большое значение уделяется у нас ежедневному тренажу. Учитывая наличие в труппе выпускников разных учебных заведений, мы именно с помощью класса, который длится полчаса часа и служит не только для разогрева, добиваемся единства школы и стиля. Учатся молодые танцовщицы, а с ними — и я. Приходится не только соответствовать времени, но и в какой-то степени корректировать осознание молодежью себя в профессии. Лучший пример — Вячеслав Михайлович! Такое глубокое, всепоглощающее отношение к своему делу встретишь редко. Быть соратником и единомышленником такого художника, руководителя, человека — большая честь и истинное удовольствие. Конечно, Гордеев — имя в искусстве, личность, ему очень многое под силу».

МАРИНА БОГДАНОВА

Осенью 1978 года в балетную труппу Свердловского (ныне Екатеринбургского) театра оперы и балета была принята невысокая, хрупкая, большеглазая девушка, только что окончившая Пермское хореографическое училище по классу Л. Улановой.

У Марины Богдановой была хорошая классическая выучка: идеально вытянутый подъем, правильность и графическая точность поз, легкой и высокой прыжок с мягким приземлением.

Творческая жизнь складывалась успешно. Вскоре Марина Богданова стала одной из ведущих солисток труппы. В ее репертуаре появились разные по хореографическому языку и характеру героини партии: Никитя и Джульетта, Одетта-Одиллия и Жизель, Аврора в «Спящей красавице»...

Шли годы, крепло профессиональное мастерство балерины, рос репертуар. За годы работы в Свердловском театре она станцевала практически все центральные партии в спектаклях советской, русской и европейской классики. В 1987 году М.Богдановой присвоили звание заслуженной артистки России. Она много гастролировала в США, странах Европы и Латинской Америки. Ей аплодировали зрители в Париже и Риме, Мадриде и Берлине, Нью-Йорке и Буэнос-Айресе.

С 1990 года Марина Богданова — прима-балерина Московского государственного театра «Русский балет». Здесь в ее репертуаре появились Маша в «Щелкунчике», Сванильда в «Коппелии», сольные партии — в Гран па из «Пахиты» и в картине «Танцы часов» из оперы «Джоконда», Ваханка в «Вальпургиевой ночи» и многие другие.

В «Лебедином озере» Одетта — Богданова — натура одухотворенная и душевно тонкая, весь ее облик — воплощенная музыка, а каждый взмах тонких, удлинённых рук-крыльев — поэзия и чистота. В партии Одиллии балерина создает характер незаурядный и сильный, ее великолепная танцевальная техника, стремительные вращения, четкость и правильность каждой позыровки, «колдовство» ее танца завораживают и Принца и зрителей.

Но Жизель — одна из самых любимых ролей балерины. Здесь все продумано до мельчайших деталей — общий рисунок танца, настроение и построение каждой сцены, движение рук, жесткий взгляд, каждый поворот головы. Жизель Марины Богдановой безоглядно любит Альберта. Сама она — воплощение непосредственности и доверия к людям. Жизель просто не допускает мысли о возможности обмана, поэтому с возмущением останавливает Ганса, пытающегося открыть ей правду о ее возлюбленном. Но когда Жизель понимает, что ее предали — она вдруг словно застывает в оцепенении, никнет как сломанный стебелек.

Второй акт балета — психологическое развитие образа, становление характера героини. Лишь узнав о грозной Альберту гибели, Жизель словно просыпается ото сна, бесстрашно вступая в борьбу с всемогущей Миртой. Богданова танцует Жизель с тонким ощущением стиля романтического балета.

А в жизни Марина — очень милый и обаятельный человек. С ней приятно говорить: она легко идет на общение, охотно делится своими планами, а в театре — всегда готова помочь молодым танцовщицам, часто обращающимся к ней за советом.

ЯНА КАЗАНЦЕВА

Яна родилась в Новосибирске, в театральной семье (мама — балерина, папа — музыкант), поэтому вопрос о будущей профессии дочери не ставился. Когда ей исполнилось десять лет, мама отвела ее в хореографическое училище. Правда, сейчас можно признаться, что Яна отчаянно сопротивлялась, так как занималась художественной гимнастикой, делала большие успехи и бросать спорт не хотела. Но, как говорит сама Яна, об этом сейчас даже смешно вспоминать. Балет стал ее жизнью.

Считалась одной из самых сильных учениц, много танцевала в училищных концертах, принимала участие и в спектаклях театра.

В 1988 году Яна Казанцева окончила Новосибирское хореографическое училище по классу А.Никифоровой и была принята в труппу Новосибирского театра оперы и балета, где вскоре стала одной из ведущих солисток. В течение двух сезонов она исполнила Мирту в «Жизели», Машу в «Щелкунчике», Фею Сирени в «Спящей красавице», сольные партии в Гран па из «Пахиты»...

В ее танце, в ее трактовке ролей, даже в первые годы работы в театре, не было ничего «сырого» и поверхностного. При подчеркнута-элегантной манере танца и блестящей технике, Казанцеву никогда нельзя упрекнуть в стремлении к чисто внешним эффектам.

С 1990 года Яна Казанцева — прима-балерина Московского государственного театра «Русский балет». Здесь она танцует практически весь репертуар — Мирту и Жизель, Одетту-Одиллию, Машу («Щелкунчик»), Сванильду («Коппелия»), Китри («Дон Кихот») и многие другие. Танцовщица красивых линий, сочетающая виртуозную технику танца, музыкальность и чувство стиля с элегантною манерой и удивительной естественностью, она чутко воспринимает и современный пластический язык.

**Марина Богданова
и Сергей Пупырев
в балете «Лебединое озеро».**

Фото М. Логвинова



Но все-таки партии в классических балетах Яна любит больше всего, а одна из самых ярких ее ролей — Китри в балете «Дон Кихот».

На площадь в Барселоне стремительно «вылетала» легконогая девчонка. В три сильных, высоких прыжка «перекрыла» по диагонали сцену, она остановилась в горделивой «испанской» позе, жизнерадостная, дерзкая, весело «отвечающая» на шутки подруг и поклонников. А музыка «подхватывает» ее и вновь Китри-Казанцева бросается в танец — вариацию с кастаньетами, исполняемую в стремительном темпе.

Великолепна Казанцева и в знаменитой диагонали туров, когда она движется вдоль шеренги тореадоров, словно подхлестывающих ее вращением алых плащей, задающих ритм и темп ее танцу.

В балете «Жизель» Яна Казанцева танцует две партии — Мирту и Жизель, создавая два полярных характера, две жизненных философии.

Ее Мирта — натура сильная, но ожесточившаяся, не допускающая снисхождения, а тем более — прощения ни к Альберту, ни к Лесничему. В ней живет безграничная гордыня, но и столь же безмерное одиночество, презрение к людским страданиям. Высокие и стремительные прыжки с поворотом в воздухе, остановки в четких, словно прочерченных резцом позах арабесков — в них величие и сила.

Жизель Яна станцевала значительно позже. Опыт работы над другими партиями, возросшая техника и актерское мастерство помогли балерине создать глубокий и поэтический образ. Она умна, чиста и очень романтична — ее Жизель. Но в ней нет наивности деревенской простушки и детскости, а гармоничность ее личности, богатство ее внутреннего мира не допускают подозрений и мысли об обмане. Крушение жизненных иллюзий и любви дается Казанцевой во всей их психологической сложности.

В «Лебедином озере» поэтична и нежна ее Одетта, одухотворен и легок танец, мягки и выразительны руки, поющие о плененной душе. Красива, загадочна и эффектна ее Одиллия, в ней власть и темперамент, а танец ее, как колдовское наваждение.

Яна Казанцева исключительно отзывчивый и очень ответственный человек. Она всегда готова прийти на помощь — заменить, если кто-нибудь внезапно заболел или получил травму. При этом она не откажется даже если ей на утреннике надо танцевать Машу в «Щелкунчике», а вечером Китри в «Дон Кихоте». Она согласится танцевать даже в том случае, если завтра у нее «Лебединое озеро», а еще через парудней — «Коппелия», даже если она сама больна и у нее высокая температура.

Казанцева — лауреат многих Международных конкурсов и обладательница престижных призов: приза А.Я.Вагановой (1988); Гран-при (1991), конкурс имени М.Сабировой в Душанбе; 1-я премия и золотая медаль, а также приз Натальи Макаровой (конкурс «Арабеск-92»); 1-я премия и золотая медаль на конкурсе в Кванчжоу в 1995 году (Южная Корея). В сезоне 1991—1992 годов она была названа лучшей исполнительницей партии Одетты-Одил-

лии в «Лебедином озере» (приз Союза театральных деятелей России).

ТАТЬЯНА ГУРЬЯНОВА

Природа одарила ее щедро: высокая, красивая, стройная, ноги удлинённых пропорций с красиво выгнутым подъемом, гибкие и пластичные руки. Она словно создана для партий в классических балетах.

Татьяна ярко заявила о себе еще в старших классах Пермского хореографического училища, которое она закончила в 1986 году по классу известного педагога Л.Сахаровой. В том же году Гурьянова была принята в труппу Пермского театра оперы и балета имени П.И.Чайковского, где вскоре стала ведущей солисткой.

С 1993 года Татьяна Гурьянова — прима-балерина Московского государственного театра «Русский балет», где танцует практически весь балеринский репертуар — Одетту-Одиллию («Лебединое озеро»), Китри и Уличную танцовщицу («Дон Кихот»), Мирту («Жизель»), Эсмеральду во фрагменте из одноименного балета, центральные партии в Гран па из «Пахиты» и в картине «Танцы часов» из оперы «Джоконда», многие концертные номера.

Мирту у Гурьяновой — характер властный, сильный, даже жестокий. Она — непреклонная властительница призрачного мира вилис, убежденная в своем абсолютном праве судить, карать и мстить. Холодная и неумолимая их повелительница, она держится от своих «подданных» отстраненно, как бы подчеркивая свою избранность, исключительность. Неслышно взлетая, мягко опускаясь на планшет сцены и вновь взлетая словно без толчка, проносит она огромными, «летающими» прыжками, парит в призрачном лунном свете, отрешенная от всего и от всех, недоступная состраданию.

Экзаменом на творческую зрелость стала для Татьяны Гурьяновой партия Одетты-Одиллии. Виртуозная балерина, остро чувствующая самую суть исполняемой партии, ее «зерно», Гурьянова и в роли Одетты создает необычный характер, яркий, полный внутреннего драматизма. В сильных взмахах ее выразительных и прекрасных рук-крыльев — царственность и скрытая сила, в ее героине не только красота чувства, но и духа.

А ее Одиллия необычайно эффектна, уверена в своем могуществе. Во всем облике Одиллии — Гурьяновой динамизм, темперамент и неотразимое обаяние.

Большой удачей балерины стало ее выступление в роли Мехменз Бану в спектакле «Легенда о любви» на сцене Большого театра. Гурьянова готовила роль со Светланой Адырхаевой, в недавнем прошлом одной из лучших Мехменз Бану Большого. Несмотря на то, что партия эта имеет прочные исполнительские традиции, Татьяна и ее педагог-репетитор сумели найти свое неординарное прочтение роли.

В ее героине уживаться казалось бы несовместимые, противоборствующие начала: нежность, почти материнская любовь к Ширин и жестокость,

человечность и деспотизм, ранимость, неуверенность в себе и власть. Есть в ее Мехменэ Бану и еще одна черта, характерная для многих героинь Татьяны Гурьяновой — некоторая отстраненность, погруженность в свой внутренний мир.

С технической, чисто танцевальной стороны с партией Мехменэ Бану Гурьянова справляется безупречно. Выразительны и разнообразны по смысловой и эмоциональной окраске ее большие батманы, динамичны и легки прыжки, вихревые вращения. Необыкновенно красивы «восточные» руки балерины — гибкие, с тонкими запястьями, в них — то вкрадчивая мягкость, то непреклонность и сила.

Татьяна Гурьянова танцует в театре «Русский балет» пятый сезон. Недавно в ее жизни произошло счастливое событие — Татьяна стала мамой, у нее родился сын Миша.

Бесспорная одаренность, яркость и самобытность ее личности, необычность ее танцевальной манеры, позволяет надеяться, что мы встретимся еще со многими интересными работами балерины.

тера, глубокий и драматичен. Образ Маши «соткан» у Тагировой из полутонов, едва уловимых нюансов, придающих ему какую-то особую поэтичность.

Станцевав Сванильду в балете «Коппелия», партию словно бы пронизанную солнечным светом, теплом, весельем и безудержным озорством, Анжелика Тагирова раскрыла — для многих неожиданно — свой яркий комедийный талант. Виртуозные танцы, особенно это касается вариации в первом акте и финального па де де, балерина — исполняет легко, без малейшего напряжения, внося в них изящество и «шик».

Роль Сванильды, наверное, сейчас одна из наиболее «готовых» у балерины, любимая и ею самой и публикой.

Анжелика Тагирова — лауреат двух Международных балетных конкурсов: «Арабеск-94» (Пермь) — 3-я премия и бронзовая медаль и Кванчжоу-95 (Южная Корея) — 2-я премия и серебряная медаль.

СВЕТЛАНА УСТЮЖАНИНОВА

В Московский государственный театр «Русский балет» Светлана Устюжанинова пришла в 1990 году, уже опытной танцовщицей, проработавшей семь лет в труппе Свердловского театра оперы и балета и имеющей в творческом «багаже» партии Феи Сирени в «Спящей красавице», Гамзатти в «Баядерке», Марии в «Бахчисарайском фонтане», другие роли, как классические, так и деми-характерные. В «Русском балете» к ним прибавились Мирта в «Жизели», Уличная танцовщица в «Дон Кихоте», а также Эсмеральда, Пахита во фрагментах из одноименных спектаклей, па де трау в «Щелкунчике» и «Лебедином озере» и еще многие партии.

Хорошие сценические данные, уверенное владение техникой танца, незаурядная актерская одаренность в сочетании с ярким сценическим темпераментом и обаянием помогают Устюжаниновой создавать в спектаклях интересные и запоминающиеся женские портреты, например, величаво-грациозная, со скульптурной красотой поз, выразительностью каждого па, каждого жеста ее Фея Сирени в «Спящей красавице».

Интересна в ее трактовке и партия Уличной танцовщицы в балете «Дон Кихот». Во всем облике ее героини — вызов, независимость, даже дерзость. Они — в коротких взглядах, бросаемых на «вьющихся» около нее тореадоров, в быстрых пробегах на пуантах, в резких остановках, в четких, фиксированных позировках. А в ее танце между стаканами — кошачья ловкость и сдержанная страстность, при том, что он очень классичен.

По-новому прозвучала Светлана Устюжанинова и в хореографических номерах, поставленных танцовщиком «Русского балета» Дмитрием Проценко — «Встреча» на музыку в стиле фламенко и «Дерево» на музыку А.Аренского.

ЕВГЕНИЙ АМОСОВ

Вехи «балетной карьеры» Евгения Амосова таковы — шесть лет (1968 — 1974 годы) в Московском хореографическом училище, в классах Е.Сергиевской и Б.Рахманина, умевших передать своим ученикам неистовую влюбленность в танец, выразительность и осмысленность каждого движения. Затем — два года в Пермском хореографическом училище (класс М.Миргарипова), по окончании которого Евгений Амосов был принят в труппу Свердловского (Екатеринбургского) театра оперы и балета, где вскоре занял положение ведущего танцовщика.

Уже в первые годы работы в театре, в первых своих ролях он выделялся не только легким и высоким прыжком, выразительной пластикой и музыкальностью, но и незаурядными актерскими данными, позволившими ему выступать в полярных по жанру и стилистической окраске партиях. Его герои всегда очень ярки, а их пластика предельно точно отвечает не только задачам, поставленным хореографом, но и собственному видению роли.



Яна Казанцева
в балете «Дон Кихот».

Фото Л.Педенчук

Гурьянова — лауреат Международных конкурсов: в Финляндии (Хельсинки-86) 2-я премия и серебряная медаль, в Южной Кореи (Кванчжоу-95) 1-я премия и золотая медаль.

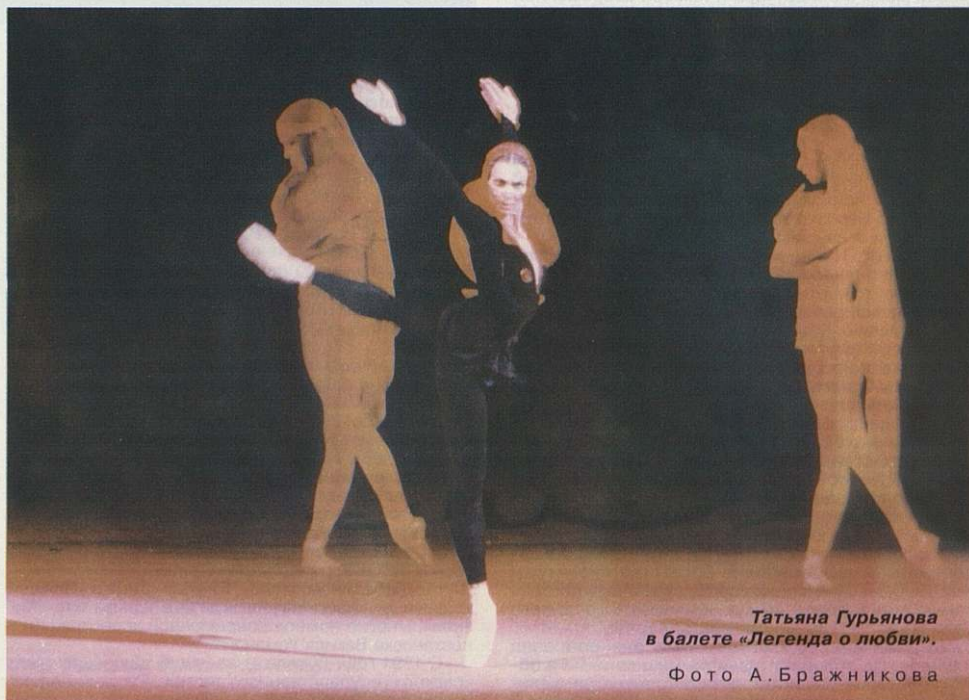
АНЖЕЛИКА ТАГИРОВА

Успех пришел к Анжелике Тагировой (друзья зовут ее Анжелой) еще в Уфимском хореографическом училище, которое она окончила в 1993 году по классу Г.Галимовой. В выпускных концертах она упоенно танцевала па де де из «Щелкунчика», «Спящей красавицы», «Корсар», «Жизели», концертные номера.

Год спустя Анжела была принята в Московский государственный театр «Русский балет», где вскоре стала одной из ведущих солисток. Недостатка в ролях у нее нет. Тагирова танцует Машу в «Щелкунчике», Сванильду, па де сис, подругу Сванильды в «Коппелии», па де трау, Невесту, Маленького лебедя в «Лебедином озере», вилису в «Жизели», Жуаниту в «Дон Кихоте», номера современной хореографии.

Несмотря на молодость — Анжеле всего 23 года — в ее танце нет аккуратной ученической старательности. Танец ее технически почти безупречен, красив и осмыслен, а редкая пластичность, музыкальность, незаурядные актерские данные, позволяют справляться с ролями различного плана.

Ее Маша в «Щелкунчике» (спектакль идет в хореографии Вячеслава Гордеева, а финальное па де де — Василия Вайнонена) — образ глубоко психологический. Портрет юного существа с широко распахнутыми, удивленными глазами, попавшего в незнакомый мир, где ему предстоит взрослеть, пройти все стадии становления харак-



Татьяна Гурьянова
в балете «Легенда о любви».

Фото А.Бражникова

Диапазон созданных Амосовым партий велик — Адам в «Сотворении мира» и исполненный трагической экспрессии Ромео в «Ромео и Джульетте», Базиль в «Дон Кихоте», где танцовщик потрясал зрителей блистательной техникой и заразительным сценическим темпераментом, жизнерадостностью и дерзостью. Назовем также Труффальдино в «Слуге двух господ», воина Солора — романтического героя «Баядерки» и Алексея в «Комиссаре» («Оптимистическая трагедия»), Принца в «Щелкунчике» и Остапа Бендера в «Двадцати стульях».

Амосов — превосходный партнер, мастерски владеющий искусством дуэтного танца. Здесь, в театре, сложился его дуэт с Мариной Богдановой — союз двух ярких индивидуальностей, единство внутреннее, духовное, согласованность танца, уверенность друг в друге, понимание с полуслова, полувзгляда.

С 1990 года Евгений Амосов — ведущий танцовщик Московского государственного театра «Русский балет». В его «багаже» появились роли: искренний и очень трагичный Лесничий в «Жизели», мистически-зловещий Ротбарт в «Лебедином озере», хитрый и в то же время простодушный трактирщик Лоренцо в «Дон Кихоте», стремящийся всеми силами повысить «пристроить» дочку, добрый, сказочный волшебник Коппелиус в «Коппелии». Одна из самых интересных работ так называемого «второго» плана, сделанная Амосовым в последнее время, — Дроссельмейер в «Щелкунчике» — истинно гофмановский, загадочный и одновременно романтический персонаж, интересно задуманный Вячеславом Гордеевым и исполненный Амосовым.

Сейчас, продолжая танцевать, Евгений Амосов работает и как педагог-репетитор труппы — ведет класс у мужчин, репетирует с солистами. Его творческая жизнь продолжается в учениках.

ЮРИЙ БУРЛАКА

Окончив Московское хореографическое училище в классе П. Пестова, Юрий Бурлака был принят в труппу театра «Русский балет». Тогда, в 1988 году, шел энергичный процесс создания репертуара, определялась эстетическая направленность работы, формировался состав труппы.

Художественный руководитель театра Вячеслав Гордеев приглашал к сотрудничеству таких выдающихся деятелей балета, как Асаф Мессерер, Марина Семенова, Шамиль Ягудин, Герман Прибылов, Лев Асауляк, Виктор Барыкин, Валерий Лагунов. Для начинающего танцовщика работа с ними стала прекрасной школой.

Юрий быстро входил в репертуар. В первые же годы он станцевал центральные партии в «Привале кавалерии», «Фее кукол», «Эсмеральде», «Пахите». Чуть позже — па де трау и Испанский танец в «Лебедином озере», Зефир в сцене «Танцы часов» из оперы «Джоконда», Принц и па де трау в «Щелкунчике», Франц и па де сис в «Коппелии».

Обладающий легким прыжком, наделенному большим сценическим темпераментом и актерской интуицией, Юрию Бурлака одинаково удаются роли классического репертуара и номера современной хореографии. Среди них особенно яркие работы в миниатюрах, поставленных Вячеславом Гордеевым — «Паганини» («Пассакалья») на музыку Г. Генделя и «Мелодия любви» на музыку Дж. Ласта.

Но все же классика наиболее близка творческой индивидуальности танцовщика. Музыкальность, обостренное чувство стиля и формы, умение постигать суть роли, в любой из них находить ее философский подтекст, давать не только каждому танцевальному движению, но и каждому движению души героя психологическую мотивировку, позволяют Юрию Бурлака точно передавать замысел хореографа и стиль эпохи.

И если его Принц в «Щелкунчике» пока несколько традиционен, но танцовщик работает над ролью постоянно, то партии Франца в «Коппелии» и Джеймса в «Сильфиде» наиболее совершенны по образному решению. Романтическая сфера «Сильфиды» с ее особой виртуозностью, основанной на технике мелких заносок и легких воздушных прыжках, оказалась близка танцовщику. Он исполняет эти филигранные движения легко и чисто. А внутренний конфликт образа Джеймса, который заключается не только в разладе между недостижимым идеалом и действительностью, но и в невозможности владеть Красотой единолично и единовластно, убедительно показан артистом.

В роли Франца в «Коппелии» Бурлака блеснул техникой танца, актерским и комедийным даром, а также показал абсолютное понимание и «проникновение» в мелодические богатства партитуры Лео Делиба. Танцовщик всегда стремится постичь самую суть музыки, ее дух. Из музыки же все его роли берут начало и образность.

Круг интересов Юрия Бурлака разнообразен и широк. Он обладает обширными знаниями в области литературы, истории балета и театра, великолепно знает музыку, особенно балетную, разных



Анжелика Тагирова и Константин Дурнев в балете «Коппелия».

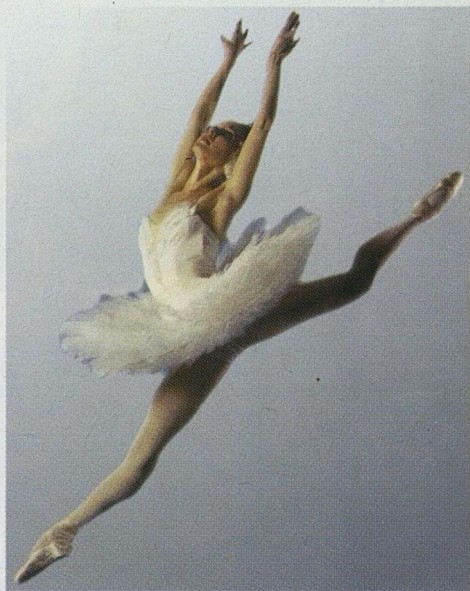


Евгений Амосов в балете «Коппелия».

Фото М. Логвинова

Светлана Устюжанинова в балете «Лебединое озеро».

Фото Л. Педенчук



эпох и профессионально в ней разбирается. С ним интересно поговорить об истории балета, о композиторах XIX века, писавших для балета. В его личной коллекции много старинных клавиров, а в видеотеке — записи спектаклей большинства балетных трупп мира. Он часами может «рыться» в архивах нотных библиотек консерватории, Большого театра, музея имени Бахрушина, отыскивая нужную ему партитуру или клавиру. Он — фанатик классического танца и может говорить о нем бесконечно, так как в танце — вся его жизнь.

КОНСТАНТИН ДУРНЕВ

Если вы хотя бы однажды увидите Константина Дурнева в спектакле, то наверняка запомните его. И это не зависит от того, нравится вам или нет его манера танцевать, согласны вы или нет его творческой роли.

Мощный сценический темперамент, полное «погружение» в сам процесс танца, эмоциональный «поток» буквально захлестывающий и самого танцовщика, и зрителей — таковы характерные черты исполнительского стиля Константина Дурнева.

Выпускник Новосибирского хореографического училища, окончивший его в 1985 году у известного педагога В. Владимировой, Дурнев начал свою творческую жизнь в труппе Новосибирского театра оперы и балета, где проработал до 1990 года.

За эти пять лет он накопил обширный и весьма разноплановый репертуар — Принц в «Щелкунчике», Шут в «Лебедином озере», Голубая птица в «Спящей красавице», классическое па де де в первом акте «Жизели», многие номера современной хореографии в постановке Вакиля Усманова.

С 1991 года Дурнев — ведущий танцовщик Московского государственного театра «Русский балет», успешно выступающий и в классическом и в совре-

менном репертуаре. Среди его ролей — Франц в «Коппелии», где танцовщик демонстрирует не только отточенную технику классического танца, но и незаурядный комический дар; Шут в «Лебедином озере» — характер полный юмора и трагизма одновременно; романтический и мужественный Конрад и Филипп в па де де из «Корсара» и «Пламени Парижа» — здесь героизм, сила и неукротимая энергия.

Последняя работа Дурнева — Эспада в балете «Дон Кихот». Ее он подготовил буквально за два дня, когда пришлось заменять внезапно заболевшего основного исполнителя.

Дурнев — лауреат Международных конкурсов артистов балета — серебряная медаль на конкурсе М. Сабировой (Душанбе-91) и серебряная медаль (Арабеск-92).

ОЛЕГ КОЗЛОВ

Он ярко заявил о себе уже в первые годы работы в Воронежском театре оперы и балета, куда пришел в 1983 году после окончания Воронежского хореографического училища. Хорошие сценические и актерские данные, крепкая школа, работоспособность и физическая выносливость, умение быстро схватывать и запоминать предлагаемый пластический текст — все это помогло Козлову быстро занять в труппе положение ведущего танцовщика.

Дезире в «Спящей красавице» и Иван в «Коньке-Горбунке», Базиль в «Дон Кихоте» и Джеймс в «Сильфиде», Адам в «Сотворении мира», Спартак в одноименном балете и Одиссей в «Одиссее». Разные балетмейстеры, разные образы, разные пластические рисунки. Немногие из молодых танцовщиков могли бы предьявить зрителю столь разноплановый репертуар, столь широкого диапазона. И за каждой ролью — упорная работа, в том числе и самостоятельная.



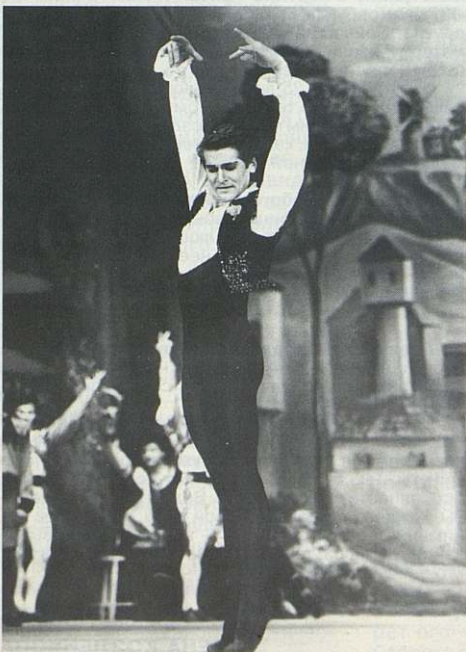
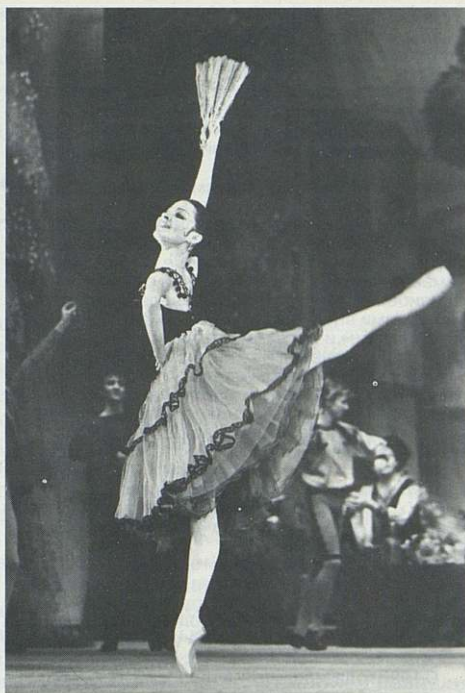
Максим Романов («Гопак»).

Римма Баязитова в балете «Дон Кихот».

Фото Л. Педенчук

Татьяна Проценко и Юрий Бурлака в балете «Сильфида».

Фото М. Логвинова



Проработав в Воронеже около семи лет, Олег Козлов в 1990 году был приглашен в Москву, в театр «Русский балет», где его репертуар пополнился большой концертной программой, включавшей па де де из многих классических балетов, номера в хореографии Вячеслава Гордеева. Олег был первым исполнителем (с Еленой Князковой) знаменитого «Танго» на музыку Астора Пьяццоллы, специально поставленного В. Гордеевым для их выступления на Варненском конкурсе в 1990 году.

Козлов успешно исполняет роли как классические, так и гротесковые и характерные. Он — отличный партнер, чуткий и внимательный балетный «кавалер». Но при этом он — равноправный участник ансамбля, его партия в дуэте всегда выразительна и артистична.

СЕРГЕЙ ПУПЫРЕВ

Когда Сергей Пупырев в 1994 году пришел в труппу Московского государственного театра «Русский балет», ему не было нужды доказывать свой профессионализм, свое право быть премьером: за плечами у него семь лет работы, сначала ведущим танцовщиком в Сыктывкаре, в Театре оперы и балета Республики Коми, затем в студии Ю.Н. Григоревича. У него был весьма обширный и разноплановый творческий «багаж» — Шут и Принц в «Лебедином озере», Джеймс в «Сильфиде», па де де из «Пламени Парижа» и многих классических балетов.

Олег Козлов в балете «Дон Кихот».

Фото Л. Педенчук

Выпускник Пермского хореографического училища, которое он окончил в 1987 году (класс Ю. Сидорова), Сергей Пупырев как танцовщик обладает хорошими сценическими данными, высоким и легким прыжком, редкой пластичностью, эмоциональностью и актерской одаренностью, благородной манерой исполнения.

Среди исполняемых им ролей — Базиль в «Дон Кихоте», Альберт в «Жизели», Зигфрид в «Лебедином озере», па де трау в «Щелкунчике». Успешно выступает танцовщик и в современном репертуаре — Ромео в спектакле «Ромео и Юлия», поставленном Игорем Чернышевым на музыку Г. Берлиоза.

Роль Базиль — одна из лучших у Пупырева, в ней ярко определяется стремление танцовщика до предела усилить виртуозность исполнения, вариации своего героя он тонко и корректно расцвечивает чуть заметными «испанскими» акцентами.

Интересен и его Альберт в «Жизели» — искренне любящий свою избранницу, но живущий с ощущением, что мир вокруг него ничего не требует взамен, и лишь потом, после трагической гибели Жизели, приходит к нему понимание и осознание и самого себя и истинных ценностей жизни.

Пупырев умеет и любит работать, дорожит каждой минутой репетиционного времени. Думается, ему еще много предстоит сказать.

КОНСТАНТИН ТЕЛЯТНИКОВ

Он пришел в театр «Русский балет» в 1991 году, окончив Пермское хореографическое училище по классу М. Миргарипова, и сразу же включился в интенсивную творческую работу. За три сезона в его репертуаре появились около двадцати партий, практически во всех спектаклях театра. Трудно представить более различные характеры, чем Пан в «Вальпургиевой ночи», Шут в «Лебедином озере», Океан в сцене «Океан и жемчужины» из «Конька-Горбунка», солист в па де де из «Праздника цветов в Дженцано», Филипп в па де де из «Пламени Парижа» и другие.

Телятников — одаренный танцовщик, который интересно выглядит в партиях классического, гротескового и характерного репертуара. У него феноменальный по высоте и полетности прыжок, поразительная устойчивость и координация движений, сила и быстрота вращений. Добавьте к этому его искрящуюся веселость, прекрасные внешние данные, сценическое обаяние и вам станет понятно, почему его герои завоевывают симпатии зрителей.

Интересна в его трактовке роль Меркуцио в балете «Ромео и Юлия». Поручая танцовщику партию Меркуцио, хореограф ориентировался на технику, внешние и актерские данные Телятникова, его эмоциональность. В атмосферу спектакля, пронизанную ощущением тревоги и неизбежного трагического исхода, Меркуцио врывается как сноп света — радостный, неуловимый, полный ликующей молодости. И тем трагичнее его гибель.

В балете «Щелкунчик» Телятников недавно впервые, с огромным успехом исполнил сразу же, в один день, две роли — Щелкунчика-куклы и Принца. Партии различные по хореографической лексике, сложные технически, требующие большой актерской работы.

Телятников — лауреат ряда Международных балетных конкурсов: на конкурсе «Арабеск-86» (Пермь) он получил специальный приз — «Самому молодому участнику»; в 1989 году на конкурсе А. Я. Вагановой (Ленинград) — специальный диплом; в 1994 году в Кванчжоу (Южная Корея) — завоевывает серебряную медаль.

БАТ УДВАЛ

Окончив в 1989 году Пермское хореографическое училище (класс В. Толстухина), Бат Удвал три года проработал в театре оперы и балета в Улан-Баторе, а с 1992 года он — солист театра «Русский балет». Виртуозный танцовщик, очень эмоциональный и артистичный, он исполняет партии: Базиль («Дон Кихот»), Принц и Щелкунчик-кукла («Щелкунчик»), па де сис («Копелия»), солист («Арлекинда»), па де де из балетов «Корсар», «Пламя Парижа», «Эсмеральда» (Диана и Актеон) и многих других.

Бат — дипломант и лауреат ряда Международных балетных конкурсов: на VI Московском (1989 год) — диплом и приз «За лучший современный номер», в том же году — бронзовая медаль в Токио, на VII Московском (1993 год) — серебряная медаль.

Мы представили ведущих солистов труппы, а теперь о тех, кто исполняет партии так называемого «второго» плана.

Среди них — **Татьяна Проценко**, окончившая Пермское хореографическое училище у Н. Сильва-

Концертмейстеров балета не готовят ни в одном музыкальном учебном заведении. Придя на работу в балетный театр (в большинстве случаев это бывает совершенно случайно), музыканты начинают осваивать профессию концертмейстера на практике.

В театре «Русский балет» два концертмейстера — **Майя Гордеева** и **Марина Руднева**.

Майя — выпускница Московской консерватории, ученица знаменитого Дмитрия Башкирова, пришла в «Русский балет», проработав несколько лет в детской музыкальной школе при Институте имени Гнесиных.

Марина окончила консерваторию в Баку, затем в силу сложившихся обстоятельств переехала в Москву и пришла работать в театр «Русский балет».

Майя Гордеева:

«Наша профессия сложна, прежде всего, своей специфичностью. С одной стороны, необходимо в совершенстве владеть инструментом, бегло читать с листа балетный клавир и уметь импровизировать. С другой — при работе с танцовщиками всегда остается проблема соответствия хореографического исполнения и музыкального сопровождения».

Марина Руднева:

«Работа в театре «Русский балет» стала для меня великолепной школой, а состоит она из двух аспектов. Во-первых, это аккомпанемент ежедневному занятию в классе (вероятно, из-за моего «энергичного» характера я предпочитаю играть мужчинам). Здесь, помимо умения импровизировать, необходимо уметь быстро воспроизводить музыкальное сопровождение, точно отвечающее заданию педагога-репетитора, знать название и характер исполняемого движения. Во-вторых, это работа с педагогом над текущим репертуаром, а с балетмейстером-постановщиком — над новыми номерами или спектаклями. Здесь необходимо знать весь клавир и хорошо ориентироваться в партитуре».

И, наконец, о тех, кто не выходит на сцену и чьи имена не значатся в программах. Но они приходят задолго до начала спектакля, а уходят после него много позже остальных. Это работники служб так называемого «технического» обеспечения спектакля: в их «ведении» — декорации, реквизит, костюмы, обувь, свет, музыка (в этом театре все представления идут под фонограмму). Да, зрители не знают их имен, но без них балеты не могут идти, так же как и без танцовщиков.

Галина Дедюхина — в недавнем прошлом одна из солисток театра, его ветеран, работающая в труппе со дня основания. Выпускница Пермского хореографического училища, окончившая его в 1966 году у Г.Кузнецовой, она работала сначала в Ансамбле классического танца «Молодой балет», затем пришла в «Русский балет», к Вячеславу Гордееву.

Танцовщица хорошей техники, очень эмоциональная и артистичная, она танцевала сольные партии во фрагментах из «Пахиты», «Арлекинады», «Привала кавалерии», в «Вальпургиевой ночи», Жемчужину в картине «Океан и жемчужины» из «Конька-Горбунка», па де де из «Корсар» и многие другие. Сейчас ее можно увидеть в ролях Берты, матери Жизели в «Жизели», Владетельной принцессы в «Лебедином озере».

«Протанцевав 25 лет, — говорит Галина — я поняла, что уйти из театра не смогу. Это уже часть меня, он необходим мне как воздух». И она осталась в театре. Сначала, как костюмер, сейчас — заведующая постановочной частью.

Вместе с ней работает и **Лена Шилина** — в прошлом высококвалифицированная медресиста широкого профиля, фанатично любящая театр, балет. Когда несколько лет назад у нее появилась возможность начать новую работу, она, ни минуты не сомневаясь, пришла в «Русский балет», и не мыслит работать иначе.

Александр Корольков — звукорежиссер, чья работа также не видна зрителям, но «слышна» — все фонограммы, под которые идут спектакли (и репетиции также) — его «детища».

Он в совершенстве знает музыку всех спектаклей и концертных номеров, всегда может внести коррективы в фонограмму буквально в считанные минуты. Так же хорошо он знает исполнительские особенности всех артистов. Ведь у каждой балерины, каждого танцовщика свой темп, ритм, свое понимание роли. Корольков — профессионал высочайшего класса, такой же фанатик театра, как и все, кто здесь работает.

Максим Романов в Московском хореографическом училище занимался в классе И.Укусникова, преподававшего классику и дуэтный танец, до выпуска. Окончив училище в 1993 году, Максим работал в московской труппе «Русские сезоны», где ему «повезло». Труппой руководили известный педагог мужского классического танца А.Прокофьев, воспитавший многих знаменитых сейчас танцовщиков.

В конце 1994 года Максим Романов перешел в театр «Русский балет». И здесь ему вновь «повезло» — художественным руководителем труппы является выдающийся русский танцовщик и хореограф Вячеслав Гордеев, занятая с которым дали Романову очень много. Он сейчас считается одним из наиболее перспективных танцовщиков труппы: с хорошими сценическими данными и крепкой техникой, легким и высоким прыжком, экспрессивной манерой исполнения и артистизмом. Максиму одинаково хорошо удаются партии классические, гротесковые и характерные. В его репертуаре: солист («Праздник цветов в Дженцано»), па де трау и Мазурка («Лебединое озеро»), па де трау, Русский танец и Арапчонок («Щелкунчик»), Сатир («Вальпургиева ночь»), па де сис («Копелия»). В концертных программах он с неизменным успехом исполняет Гопак (хореография Р.Захарова), па де де («Пламя Парижа»), па де де («Корсар»), солист в «Арлекинаде» и многие другие.

Масами Чино родилась и выросла в Токио, в балетной семье. С четырех стала заниматься в балетной школе «Танигучи» под руководством своей мамы — Томико Танигучи. Окончив школу, Масами едет в Москву, где занимается в училище, сначала у Софьи Головкиной, затем — у Елены Рябининой.

С 1990 года Масами — в труппе «Русский балет». У нее — высокий и сильный прыжок, большой шаг, «Крепкие» пуанты, чистота исполнения «мелких» па, придающая блеск танцу.

В ее репертуаре: Коломбина («Щелкунчик»), Копелия-кукла («Копелия»), вставное па де де из первого акта («Жизель»), солистка («Арлекинада»), па де де из балетов «Пламя Парижа», «Корсар», номера в хореографии Вячеслава Гордеева — «Слепая», «Мелодия любви» и другие.

ТАТЬЯНА ТУЛУБЬЕВА И ИГОРЬ НЕЖНЫЙ

Художник по костюмам Татьяна Тулубьева и сценарист Игорь Нежный вместе идут по дорогам жизни и творчества. Можно даже предположить, что эти понятия для них неразделимы. Оба окончили школу-студию МХАТ в 1970 году, сотрудничали с музыкальными театрами Новосибирска, Перми, Красноярска, Хабаровска, Свердловска, Ленинграда, Одессы, Минска, Софии и других городов. На совместном творческом счету более ста спектаклей — опер, балетов, оперетт. Среди названий «Дон Жуан», «Отелло», «Свадьба Фигаро», «Аида», «Летучая мышь», «Двенадцать стульев». В «Русском балете» они стали поистине «монополистами».

В искусстве Т.Тулубьевой и И.Нежного можно увидеть некую альтернативу унифицированному, геометризованному или эпатирующему предметному миру иных балетных спектаклей. Их пластические и цветовые поиски направлены на гармонизацию музыки, хореографии и драматургии произведения.

«Каждый спектакль требует своего подхода, — считают художники. — В «Щелкунчике» мы шли от музыки Чайковского, а не старались воплотить дух гофмановского первоисточника. Вообще нам кажется, что важен дух, стиль, эстетика спектакля. У каждого — свои. Но если в опере или драме отталкиваешься от идеи, то балетное искусство настолько чувственно, что творческий импульс получаешь от настроения, состояния, эмоции.

Есть и свои проблемы. К примеру, «Русский балет» много гастролирует, и необходимо продумать декорации таким образом, чтобы их можно было без потерь для спектакля и его художественного целого применять на самых разных по размерам и технической оснащенности площадках. Или другой пример. Сейчас к премьере готовится «Спящая красавица» — большой «императорский» балет. Значит, в условиях современной архитектуры здания нашего стационара — Дома искусств в Кузьминках — необходимо сделать декорации особенно «пышными», чтобы блеск эпохи Короля-солнца, гениально воссозданной Петипа, не приглушился оформлением сцены».

Не жалея труда, художники доводят каждый элемент своих эскизов до совершенства. Это не просто ревностное, терпеливое трудолюбие профессионалов, но и нравственная позиция: соответствовать высоким требованиям театра «Русский балет», его сверхзадачам, доносить до зрителя подлинный образцы балетного театра.

нович. Работала в Свердловском (Екатеринбургском) театре оперы и балета, затем в Московском театре В.В.Смирнова-Голованова. С 1991 года Татьяна — солистка Московского государственного театра «Русский балет». Среди исполненных ею партий — Классическое трио и Ману в «Баядерке», Амур и Жуанита в «Дон Кихоте», Па де трау, Маленький лебедь, Невеста в «Лебедином озере», Жемчужина в миниатюре «Океан и жемчужины» из балета «Конек-Горбунко», Карлотта Гриси в Па де катре, солистка в сценах из «Венецианского карнавала», «Арлекинады» и многие другие партии.

Одна из лучших ролей Татьяны Проценко — Сильфида (хореография М.Петипа по Ф.Тальони), где ярко выявилась ее врожденная способность танцевать легко, без видимых усилий, подошедшая как нельзя лучше для образа «девы воздуха» — хрупкой, легкой как дыхание, очень женственной.

Татьяна Проценко — балерина ярко выраженно романтического амплуа, лирическая танцовщица по облику и сути, обладающая большим шагом, высоким и легким прыжком, мягкой пластикой, а танцу ее свойственны непосредственность и жизнерадостность.

Выпускница Московского хореографического училища (класс Л.Литавкиной) **Юлия Воробьева** по окончании его в 1988 году четыре года танцевала в Московском театре классического балета, а с 1992 года она — солистка театра «Русский балет». Хорошо владея техникой классического танца, Юлия Воробьева чутко воспринимает и современный пластический язык. Среди ее ролей — па де трау, Невеста, Большой лебедь («Лебединое озеро»), Жуанита («Дон Кихот»), па д'эсклава («Корсар»), Нимфа («Вальпургиева ночь»), Коломбина и па де трау («Щелкунчик»), Солистка («Арлекинада») и многие другие. Успешно выступает Воробьева и в номерах в хореографии Вячеслава Гордеева — «На пляже», «Посмотри в мои глаза» и других.

Галина Жужелева — одна из самых виртуозных молодых танцовщиц труппы — окончив в 1992 году Новосибирское хореографическое училище у Т.Капустининой, два года танцевала в труппе Екатеринбургского (Свердловского) театра оперы и балета, а с 1994 года — солистка театра «Русский балет». В ее творческом «багаже» Лиза в «Тщетной предосторожности» и Китри в «Дон Кихоте», Ваханка в «Вальпургиевой ночи» и Копелия-кукла в «Копелии», солистка в Гран па из «Пахиты» и в «Теме с вариациями» (хореография Дж.Баланчина), Коломбина в «Арлекинаде» и Русский танец в «Щелкунчике», вставное па де де в первом акте «Жизели» и Маленький лебедь в «Лебедином озере».

Жужелева — классическая танцовщица лирико-комедийного амплуа, танец ее отличается чистотой и стремительностью, а сценическое обаяние, незаурядные актерские данные, жизнерадостность и миниатюрность словно созданы для ее героинь.

Римма Баязитова, окончив в 1989 году Ташкентское хореографическое училище у Н.Якубовой, была принята в труппу Ташкентского театра оперы и балета имени А.Навои. Здесь очень скоро в ее репертуар вошли партии Сванильды в «Копелии», Лета в «Золушке», Раяда в «Томирис», солистки в Гран па из «Раймонды» и «Пахиты» и Евы в «Сотворении мира». У юной танцовщицы обнаружилась хорошая классическая выучка и прекрасная профессиональная память, музыкальность, эмоциональность и, что самое главное, фанатичная влюбленность в танец.

Два года спустя Римму пригласили в Московский государственный театр «Русский балет», ставший для нее прекрасной профессиональной школой. В ее репертуар вошли — Нимфа («Вальпургиева ночь»), Жуанита и Уличная танцовщица («Дон Кихот»), па де трау («Щелкунчик»), Большой лебедь и Испанский танец («Лебединое озеро»). Над новыми партиями она работает не только с педагогом-репетитором О.Коханчук, но и самостоятельно, причем умеет и любит это делать.

Окончив в 1982 году Московское хореографическое училище у В.Кошелева, **Дмитрий Проценко** работал в Свердловском театре оперы и балета, затем в Москве, в труппе В.В.Смирнова-Голованова. С 1991 года он — солист Московского государственного театра «Русский балет».

Интересный танцовщик, владеющий техникой классического танца, обладающий чувством стиля и музыкальностью, Проценко за время работы на балетной сцене исполнил роли Наполеона («Война и мир»), Каренина («Анна Каренина»), Ротбарта («Лебединое озеро»), солиста в па д'эсклава («Корсар»). Успешно выступает артист и в номерах современной хореографии, поставленных Вячеславом Гордеевым — «Слепая», «Танго» и других. Проценко — яркий характерный танцовщик, исполняющий Мазурку, Неаполитанский и Испанский танцы в («Лебедином озере»), Чардаш и Мазурку в «Копелии», Испанский танец в «Щелкунчике». Он успешно пробует свои силы и как хореограф: в театре «Русский балет» он поставил интересные номера — «Встреча» на музыку в стиле фламенко и «Дерево» на музыку А.Аренского.

ДЕВЯТЬ МНЕНИЙ — О ТВОРЧЕСТВЕ ТРЕХ ХОРЕОГРАФОВ

В московской театральной афише осени 1997 года, весьма насыщенной событиями, наибольшее внимание привлекли гастрольные спектакли трех известных трупп, руководимых ведущими современными хореографами — Иржи Килианом, Полом Тейлором и Борисом Эйфманом.

Нидерландский театр танца, который вот уже на протяжении двадцати лет возглавляет Иржи Килиан, предложил москвичам программу, состоящую из четырех небольших балетов — «Симфония псалмов» на музыку И.Стравинского, «Маленькая смерть» и «Шесть танцев» на музыку В.-А.Моцарта, «Игра окончена» на музыку А.Веберна.

Американская танцевальная труппа Пола Тейлора привезла спектакль, в который вошли несколько мини-балетов — «Воздух» на музыку Г.Генделя, «Сизигий» на музыку Дональда Йорка и «Вторая рота» на музыку песен в исполнении сестер Эндрюс.

Вслед за выступлениями нидерландской и американской трупп в Москве начались десятидневные гастроли Санкт-Петербургского государственного театра балета Бориса Эйфмана. Ему впервые для показа его постановок была предоставлена сцена Большого театра.

Он показал московской публике последнюю свою премьеру — балет «Красная Жизель» (на музыку П.Чайковского, А.Шнитке, Ж.Бизе), а также

произведения, уже известные столичным зрителям, — «Чайковский» (на музыку П.Чайковского) и «Карамазовы» (на музыку С.Рахманинова, Р.Вагнера, М.Мусоргского).

В качестве отклика на эти события редакция журнала «Балет» выбрала наиболее емкую форму обсуждения — форму «круглого стола» (в данном случае — заочного), которая позволяет высказать свои мнения по поводу того или иного явления не одному или двум рецензентам, но целой группе авторов, и предложила критикам разных поколений, разных интересов, разных эстетических взглядов поговорить по поводу прошедших гастролей, посмотрев на творчество известных хореографов в том импровизированном контексте, который выстроила драматургия театральной жизни столицы.

Вопреки ожиданиям, мнения участников дискуссии во многом совпали, что, быть может, говорит столько же об увиденных спектаклях, сколько и о характере и состоянии сегодняшней балетной критики. Стремясь сохранить этот коллективный портрет товарищей по цеху максимально близким к оригиналу, мы позволили себе сохранить все встречающиеся в статьях повторы (авторы не читали текстов друг друга) тем и мнений. За что мы просим извинения перед нашими читателями и предлагаем материалы авторов в том виде, в каком они были представлены в редакцию.

Валерия УРАЛЬСКАЯ:

«Нидерланды — страна не перегруженная хореографическими, в том числе балетными традициями. Потому в ней всегда есть и была ниша для экспериментального творчества в области танца.

После Великой Отечественной (второй мировой) войны это свободное пространство увеличилось еще и с освобождением от довольно активного влияния немецкого «Ausdruktanze». На фоне школ и студий классического танца, придерживающихся разных направлений, в том числе и русского, возникло два имени хореографов Ханс ван Маннен и Руди ван Данциг («двух Ванов» — как говорят в Голландии), талантливо заявивших Европе о себе и искусстве современного танца в Голландии. Их творчество утвердило за Голландией место определенной лаборатории нового в балетном театре. Не очень знакомые или точнее совсем неизвестные нашему зрителю произведения этих хореографов имеют значительную известность в мире и сказали свое слово в летописи мирового балета. И как бы отдавая им должное, мы не имеем право мимоходом несколькими словами характеризовать тех, кто достоин специального освещения. Поскольку тема данной статьи иная, мы ограничимся лишь фиксацией их роли в рождении традиции современного стиля в балетном искусстве Голландии с одной стороны и подготовкой зрителя к восприятию современной пластической образности с другой.

Вот почему были созданы идеальные предпосылки для появления и расцвета уникального явления — театра Иржи Килиана. Феномен Килиана, как это бывает, сложен и прост, секрет его творчества в индивидуальности и всеобщности одновременно. В индивидуальной неповторимости космически прозрачной личности поэта, вселенской значимости и всечеловеческой понимаемости его искусства.

Сам о себе Килиан говорит, что он космополит. Но это верно в той степени, в какой корень этого слова связан с понятием космос.

Не нужно быть слишком прозорливым, чтобы в мелодике пластики хореографии Килиана прочесть славянские черты: напевность и широту линий, полиритмичность гармонии и несколько сентиментальную задумчивость и грусть в выражении мысли.

Богатство пространственного решения композиций, неожиданности в сочетании движений, их абрисе и бесконечная фантазия в сочинительстве самих движений делают его творчество просто лабораторией для не одного поколения исполнителей. Но, пожалуй, главное — четкая, я бы сказала, рациональная направленность в адрес задуманного образа выразительных средств, отсюда читаемость того, что задумал композитор танца Килиан.

Поток мыслей, танцевальных фраз у Килиана имеет свою, только ему присущую структуру. И если бы кто-нибудь затруднил себя при анализе наложить его текст на музыкальную строку, прочел бы и секрет его «сверх музыкальности». Строчки танцевальной партитуры

как бы расширяют и слиговывают в целое музыкальные такты и инструментальную вариативность танца единой пластической темой, и она как бы становится главным инструментом, ведущим тему композиторского текста. И танец, выражающий идею хореографа, сам становится музыкой.

Информационные пласты музыки и танца сливаются в единый богатейший эмоциональный диалог со зрителем.

Мы взяли на себя почти нерешаемую на уровне вербальных доказательств миссию анализа феномена творчества Килиана, что само по себе не более возможно, чем словесная передача или описание его произведений, широко применяемое журналистами и даже критиками.

В данной статье мы не будем даже адресоваться к конкретным произведениям хореографа, ограничив себя поисками общего в частных (многочисленных) проявлениях произведений хореографа.

Подчеркнув славянскую загадочность творчества Килиана, мы в то же время вслед за самим автором утверждаем его интернациональную общность землянина, ведущего связь с космосом. А Нидерланды видим, как блистательную лабораторию для развития его творчества, откуда он выходит в европейский, а затем и в континентальный контекст развития хореографии мира.

Инструментами его передачи выступают артисты. Для Нидерландов характерно, как мы говорим, традиционно интернациональный состав труппы. Таков и театр Килиана в центре Гааги. Век хореографа длиннее века исполнителя, и не

одно, а три-четыре поколения артистов соприкасается непосредственно с его творческим процессом.

Вместе с тем, никакая школа не способна выполнить все задачи, которые выдвигает конкретный авторский стиль, потому доформирование артистов-единомышленников происходит непосредственно в коллективе театра при встрече с репертуаром, а еще лучше — в контакте с его автором.

Творчество Килиана сложилось в 70-х—80-ых годах и его увидели зрители мира в том его первом собственно авторском коллективе.

Дух единения и взаимоувлечения был так велик, что творец растворялся в материале, а стройные, гибкие тела танцовщиц и танцовщиков «купались» в потоке льющихся движений, рождая эмоцию и растворяя ее в воздухе, создавая атмосферу «сцена — зрительный зал». Эти незабываемые впечатления сохранились у всех, кто видел первые гастроли труппы Иржи Килиана в России в 1985 году. Ну, а нынешние, составленные из ретроспективы творчества хореографа, чем отличались? Прежде всего иной труппой.

Это труппа Килиана, но Килиана зрелого, большего философа и менее эмоционально фонтанирующего в движениях сочинителя. Она не так изящна по форме, менее непосредственна, менее нервна. И скорее стремится убедить, чем вдохновить. Потому артисты увереннее передают импульс поздних работ, чем ранние опусы хореографа. А их форма не столь утонченная, как раньше, делает образы более приземленными. Да, пожалуй, и сам хореограф в зрелом сво-

ем творчестве на рубеже века и моды все меньше мыслит танцем, и все больше доверяет свои ассоциативные символы-образы изобразительному ряду. Все чаще использует аксессуары, дополняющие, а подчас и подменяющие язык танца. И тех, кто воспринимал Килиана, как самого самовитого поэта танца нашего времени, новые работы убеждают, но не вдохновляют, а более ретроспективные кажутся обедненными исполнителем в силу другого поколения его новой интернациональной труппы.

Но в зал приходят не только (и не столько) свидетели времени, но и новый зритель и сегодняшний критик, воспринимающий Килиана как сегодняшнюю данность, и они в праве судить то, что видят, не ссылаясь на виденное ранее, и не сопоставляя увиденное ныне. Потому слово оценки конкретных гастролей и произведений за ними, мы же ограничились аналитическим экскурсом, движимые стремлением понять природу самобытности стиля одного из самых значимых хореографов времени.

Если имя Иржи Килиана и его творчество бесспорны для абсолютного большинства критиков и любителей балета, то его современник, Борис Эйфман, вызывает бесконечные и острые споры.

Чем определяется, с нашей точки зрения, притяжение и резкое (до неприличных по форме выражений) неприятие его творчества. В основе формирования Б.Эйфмана, как хореографа, лежит влияние искусства Леонида Якобсона и традиций психологического балета, всегда характерного для русской культуры.

Природа его индивидуальности соединяет в себе философичность мысли, эмоциональный драматизм восприятия жизни и неистовую потребность выразить это в пластическом потоке танца.

Для тех, кто любит изобразительное богатство и красоту собственно танца, — он груб. Для тех же, кто не мыслит театр танца без основ классического танца, через иные формы движений, вызванных импульсом состояния, вне школьной формы и каких-либо канонов, — Эйфман слишком зависим от традиций. А главное, что объединяет и первых и вторых несторонников его творчества, — пристрастие и верность Эйфмана к Театру, его значительность и самодостаточность в искусстве мастера.

Эйфман хореограф — режиссер, его волнуют глобальные проблемы жизни и мироздания, творчество великих художников, поэтов, писателей, композиторов, желание проникнуть в их неординарный мир и, почерпнув силу мысли и философию обобщений, поведать это свое субъективное и самобытное языком искусства, его сформировавшего и ставшего его собственным. Причем, эта потребность носит характер столь активный, что кажется не «выплесни» он это в творчестве, как художник, Эйфман не мог бы существовать, как человек. Отсюда — эмоциональная перенасыщенность, равная его темпераменту (не всегда совпадающему с возможностями восприятия смотрящих), и только высказав активно и рьяно, то, что его муча-

ет, Б.Эйфман, как мастер, приступает к режиссуре своего творения.

Эта часть в творчестве Б.Эйфмана — рациональный пласт его произведений. В этом он жесток, точен, верен принципу театральности, близок драме.

Неистовый до обреченности и исповедальности в первом, он предельно хладнокровен и строг во втором. В этом неповторимость феномена этого художника, яркого и будоражащего мысль и чувства одновременно. Причем это относится как к поклонникам, так и к ярым отрицателям его творчества (безразличным он не оставляет никого). И в этом бесспорная сила творчества хореографа — единственного позволившего себе создать в нашей стране в 70-е—90-е годы свой театр, со своим репертуаром — театр авторский, имеющий свою блистательную по составу труппу, своего зрителя, своих оппонентов.

Пластический стиль хореографии Б.Эйфмана масштабен, пространственен и своеобразен по структуре. Это своеобразие в том, что воспринимается не движение как таковое, а целая фраза, а подчас и период, где каждое движение стремится вперед и разрешается в ярком броском звуке. Отсюда — нервность и автором заданная неумность, а подчас и «рванность», неуравновешенность, восприятия.

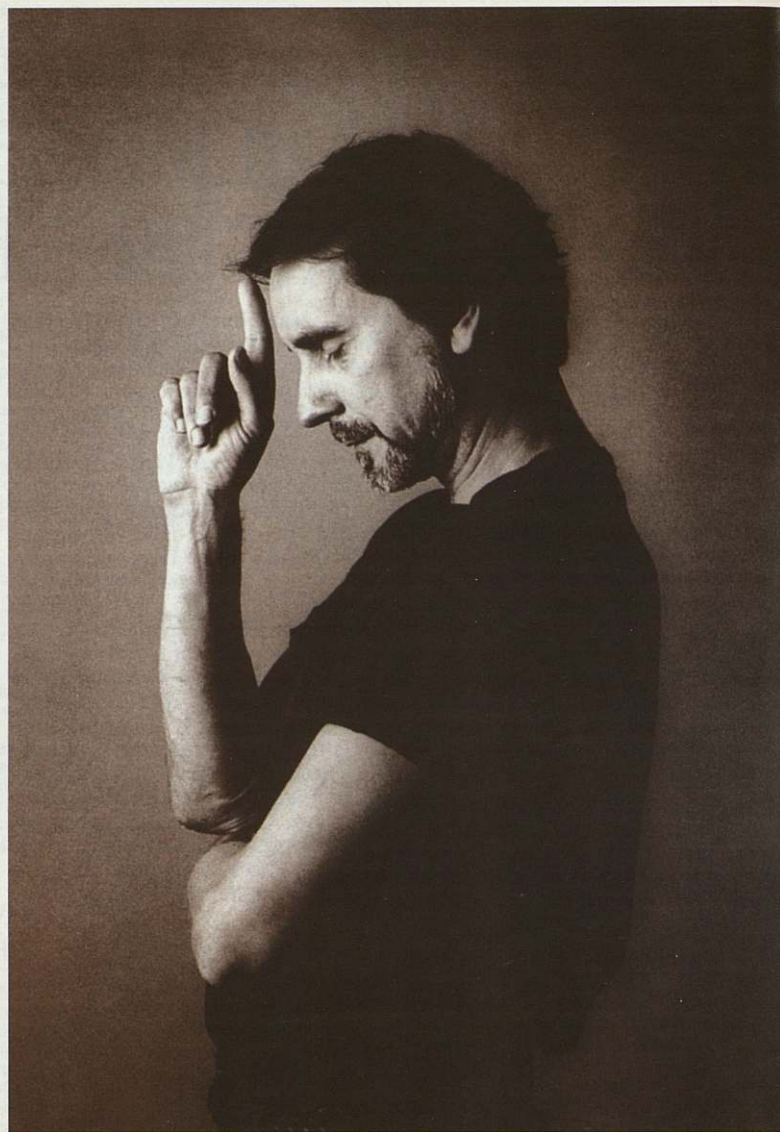
Эйфман использует любую возможность тела, чтобы выразить состояние мятежности души. И, если для этого нужны аксессуары, они используются, но не вместо движения, а вплетаясь в него и умножая его возможности.

Его сегодняшняя труппа, к которой он долго шел, откликается на каждый импульс его замысла. И если раньше он находил единицы верных его хореографической мысли душ, то ныне он имеет труппу, как оркестр из скрипок, созданных одним мастером. Отсюда максимальность выражения внутренних порывов автора, столь обнаженных и выстреливающих, что далеко не каждый способен выдержать этот «давящий», концентрированный в исполнителе поток страстей. Но таков он и другим быть не может, да и не имеет права.

Нужны искусству конца XX века оба хореографа, в чем-то схожие и такие разные — Иржи Килиан и Борис Эйфман. Как необходимы Морис Бежар и Джон Ноймайер, Юрий Григорович, Уильям Форсайт и Матс Эк и идущие за ними, чьи авторитеты и стиль определяют картину жизни хореографии конца XX века, вселяя веру в будущее искусства молчащего танца — художественного кода и информации в завтра из сегодня».

Анна ГАЛАЙДА:

«Прошедшие в Москве на протяжении месяца гастролы трех театров современного танца можно рассматривать вне всякой связи друг с другом, столь явно отразили они главную тенденцию этого жанра — своеобразие, индивидуальность. Не случайно по сути все эти коллективы — авторские, несмотря на то, что их репертуар включает (или включал в прошлом)



Иржи Килиан (Нидерланды).

не только постановки руководителей, но и других хореографов. Эти поиски могут быть самодостаточны, как у Килиана или Тейлора, или синтезировать собственные устремления и чужие находки, как у Эйфмана. Но сам процесс выстраивается в виде разноцветных картинок, образующих одно глобальное всеобъемлющее явление.

Нидерландский театр танца, первым посетивший Москву, задал высочайшую точку отсчета, показав программу из трех балетов Иржи Килиана. В его спектаклях, отточенных до символа, спрессованы время и чувства. Первоначально кажется, что хореографом движет только мысль, она первична и приоритетна. Эмоции же загнаны на периферию, уступив место сверхчувственной идее. Но погружаясь в мир Килиана, понимаешь обманчивость первого впечатления. Он умеет быть собой — строгий лаконизм, минимализм — вот стиль этого хореографа. Но он же бесконечно разнообразен: способен почувствовать и передать и муку человеческого бытия, и феерическую радость, упоение, избыток жизненных сил. И это индивидуальное, личностное чувство он ищет в коллективном духе, почти не признавая персонафицированных персонажей.

Обращаясь к сложнейшим современным проблемам, Килиан отбрасывает внешний сюжет как излишнюю мишуру. Обнаженная человеческая душа, рожденная коллективным порывом, — с ее страданиями, желаниями, неудовлетворенностью, фобиями — вот бесконечный сюжет его балетов, от трагичнейшей «Симфонии псалмов» до искрометной «Маленькой смерти».

Суть творчества Бориса Эйфмана прямо противоположна строгому искусству Килиана. От традиций русского классического балета Эйфман унаследовал страсть к сюжетному спектаклю и открытой эмоции. Не обладая собственной танцевальной лексикой, он выработал персональный узнаваемый почерк. Свои философские концепции он выражает декларативно. Его тяготит условность, он стремится к плакатной точности, ясности, убедительности. Влекомый завораживающими его философскими концепциями, Эйфман не всегда способен противостоять им. Хореограф, обращаясь к ставшим знаковыми для своих эпох образам, насильственно сужает их до верности собственным концепциям.



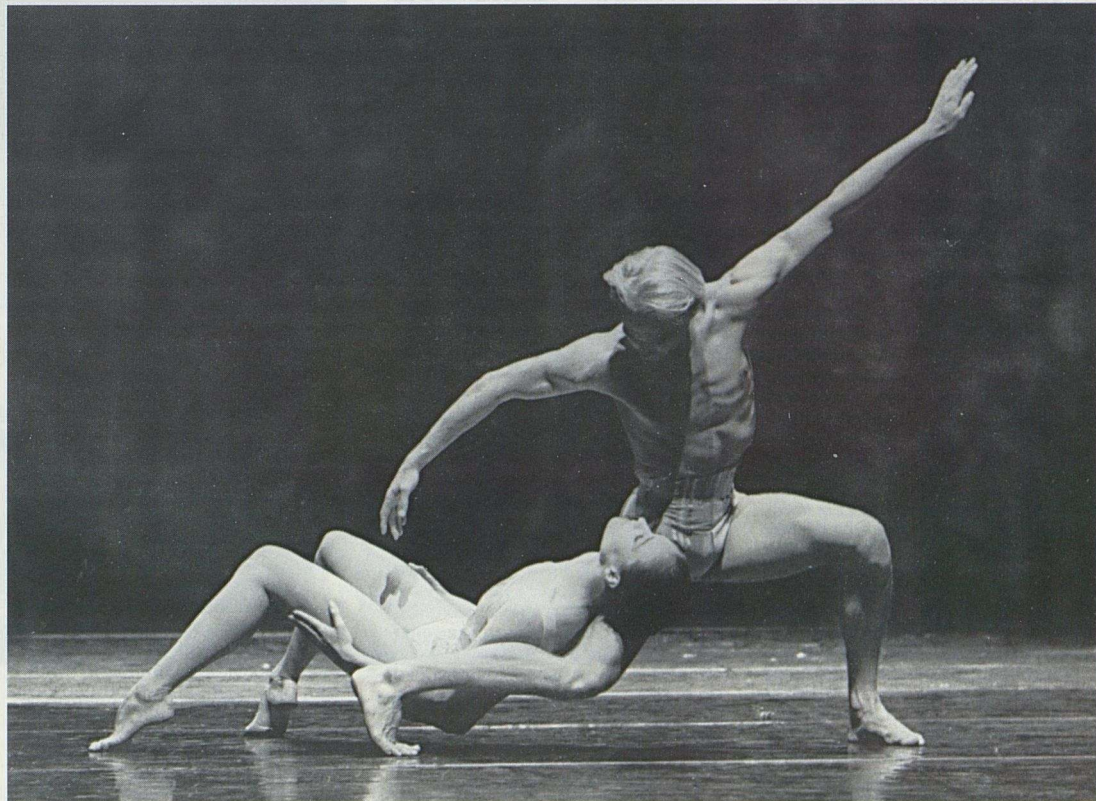
граммок и рекламных анонсов почти не содержали информации о постановках Тейлора, зато в них подробно и с чувством рассказывалось о его наградах. Особо подчеркивалось, что хореограф не чужд академических традиций. Хоть и солировал в труппе Марты Грэхем (без этого невозможно стать классиком американского модерна), но все-таки работал с Баланчиным (однажды в 1959 участвовал в «Эпизодах»). Признан в мире классического танца: многие балеты Тейлора перенесены на самые знаменитые академические сцены — Королевский датский балет, Английский национальный балет, Гранд опера, Ла Скала. Указано, что всего у хореографа более сорока орденов и премий. Примечательно, что большая часть

Сцена из спектакля
«Симфония псалмов».

Сцена из спектакля
«Маленькая смерть».

Идя же на спектакли Пола Тейлора, я, в силу своей непросвещенности, ожидала увидеть нечто в стиле французского модерна — я имею в виду не лексику, а содержание, смысловое наполнение хореографии. Французы приучили к тому, что современный танец — это жанр прежде всего интеллектуальный, где содержание, идея — первична, а форма функциональна.

Как оказалось, к классике американского авангардного танца это имеет лишь относительное отношение. Чувства героев его спектаклей (сужу лишь по показанным в Москве) незатейливы и однообразны. Их душевный мир напоминает переживания и страсти «пионеров». В соответствии с американским менталитетом, балеты Тейлора — это прежде всего проповедь здорового образа жизни, оптимистического мировосприятия, не утрачивающего себя усложненными размышлениями о себе или же о Боге, мире и прочих сложносочиненных субстанциях. Радуйся жизни и занимайся спортом, чтобы быть бодрым, здоровым, а следовательно и веселым. Такова тема и идея этих спектаклей и этого хореографа».



Ярослав СЕДОВ:

«В решении нынешних проблем российской хореографии, смешивающей академические традиции и законы масс-культуры, социальные и эстетические задачи, трудно найти более удачные ориентиры, чем спектакли Иржи Килиана и Пола Тейлора, показанные осенью 1997 года на гастролях в Москве.

Репертуар труппы Тейлора привел в растерянность тех, кто ждал сильных эстетических впечатлений. Он состоял из трех коротких, незамысловатых по выдумке композиций. В каждой из них комбинации простейших движений танца модерна образца 60-х годов, направленные от академическими па, то элементами джаза, рок-н-ролла, чарльстона, складывались в акkuratные фигуры, подчас напоми-

нающие построения классического балета. Сочиняя четкие танцевальные фразы, постановщик ловко приспособил эту пластику к музыке и XVII и XX века. В композиции «Воздух», поставленной в 1978 году, танцовщики в синих трико и хитонах двигались под звуки Concerti Grossi и оркестровых фрагментов ораторий Генделя. То они синхронно принимали скульптурные позы, то пересекали сцену стремительными перебежками, то одновременно танцевали каждый свое. В композиции 1987 года «Сизигий» участники плясали вокруг солистки, то сливаясь в единую массу, то разбиваясь на группы. Солистка иногда повторяла их движения, но в толпе не «раство-

рялась». Оживленнее всего выглядел дивертисмент «Вторая рота» 1991 года. Под музыку песен в исполнении сестер Эндриус, «выражающих чувства и настроения американцев в годы Второй мировой войны», участники плясали как на студенческой вечеринке, разыгрывая шуточные ухаживания, ссоры и примирения.

Все это выглядело мило, хотя чуть скучновато. Но вынятных образов «чувств и настроений» не возникло. Все три композиции выглядели как учебные пособия по основам хореографии модерна.

При этом публику оповестили о том, что предстоит встреча с «одной из самых значительных фигур американского танца». Тексты про-

наград Тейлора — не танцевально-го, а общественно-гуманитарного «профиля». Судя по представленным в Москве композициям, его ценят в Америке за умение «навести глянец», придать пляскам обычного дансинга респектабельно-академичный, чуть ли не глубокомысленный вид. Танцевальная масс-культура ловко подверстывается к музыке Генделя и — глядите-ка — неплохо смотрится, ну, чем не классика?

Это — первый урок, который могли извлечь те, кто с благоговением пришел на спектакли Тейлора учиться. В российском танце сейчас торжествует прямо противоположная тенденция. Академическая культура стремится

замаскироваться под массовую по примеру сказочной принцессы, переодетой в лохмотья и отпавшейся искать приключения.

Второй урок Тейлора состоит в умении не путать общественную и маркетинговую деятельность с ремесленно-танцевальной. Сначала он, следуя своим принципам «облагораживания» модерна, делает вещь, четко следуя своим принципам, а потом предлагает ее аудитории. Причем с завидным размахом: труппа гастролирует по всему миру, участвует в международных проектах. Артисты успевают вести общественную работу: бороться со СПИДом, помогать инвалидам... Правда, выглядят грузноватыми и танцуют с помарками. Зато каков охват — ведь и до России добрались...

Этот четко налаженный конвейер можно сравнить с издательством, тиражирующим учебную литературу. Можно увидеть в нем корни классического американского миссионерства. От приемов советской пропаганды он отличается внешней неагрессивностью — не объявляет отдельные образцы своей продукции воплощением духовных откровений (хотя причисляет свою деятельность к области высокой гуманитарной культуры). Если вы считаете это современным танцем — учитесь на здоровье. За что купите, за то и продадим.

В спектаклях Килиана элементы классики, модерна и фольклора соединяются непринужденно, подчиняясь не социально-агитационным, а философским и драматургическим задачам. Килиан не создает шоу, мобилизуя все театральные средства. Его любимый жанр — миниатюры, длющиеся не более 15–20 минут, где считанные аксессуары и световые эффекты лишь подчеркивают содержательность танца. От своего наставника Джона Кранко он унаследовал непринужденность танцевальных монологов и диалогов, подобных оживленной человеческой речи.

В «Симфонии псалмов» на музыку Стравинского 16 исполнителей уподоблены звучащим голосам хора. Они разделены то на мужскую и женскую группу, то на пары. В их движениях развиваются, варьируются, переплетаются несколько пластических тем, которые переходят то от артиста к артисту, то от группы к группе, но взаимодействуют с музыкой так, что создается впечатление неразрывного целого.

В композиции «Игра в карты» на музыку Веберна два луча света поочередно выхватывают из тьмы пятых танцовщиков, чьи тела причудливо переплетаются. Движение словно «переливается» через рампу: участники замирают на краю сцены, склонившись в зрительный зал.

В предисловии к «Маленькой смерти» (на музыку вторых частей из 21 и 23 фортепианных концертов Моцарта) постановщик объяснил: «Я живу и работаю в мире, где нет ничего святого, где понятия «разрезать на куски» и «использовать», дерзость и произвол встречаются на каждом шагу... Части, которые я выбрал из концертов Моцарта, обладают в моем видении тем же воздействием, что античные торсы, у которых кем-то

были обрублены голова и конечности, ...что, однако, не способно уничтожить их красоту, происходящую от духовной силы их создателя». Сначала из тьмы, спиной к залу появляются мускулистые танцовщики с рапирами. В смене напряженных поз, подобной ритуалу, исполнители похожи на скульптуры, а рапиры кажутся живыми существами, партнерами артистов. Танцовщицы плавно движутся в траурных черных кринолинах. Но вдруг, к восторгу зрителей, выпрыгивают из-за них, и оказывается, что платье — это ширмы-футляры на колесиках, которые по инерции продолжают кататься между танцующими.

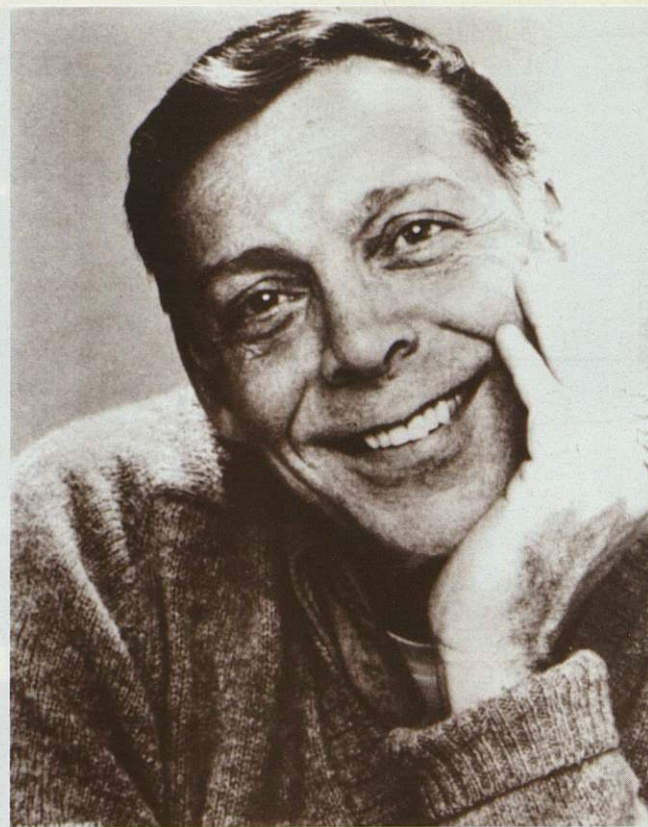
Кринолины были и в следующем, заключительном номере программы — «Немецких танцах» Моцарта. Килиан поставил их раньше «Маленькой смерти», но в спектакле они воспринимались как добродушная пародия хореографа на собственные приемы. В калейдоскопе забавных сценок скандалят, мирятся, ухаживают друг за другом полуодетые персонажи, похожие на героев итальянских и французских комедий — танцовщицы в белле и пудренных париках и всклокоченные танцовщицы в корсетах и нижних юбках. В финале участники тонут в облаке радужных мыльных пузырей, падающих сверху.

Все эти шутки не самодостаточны. Они легко и тактично влетены в стремительный танец, то виртуозно-воздушный, то гротескно-приземленный. А за весельем можно уловить грусть. Пожалуй, эта «объемность», помимо хореографической изобретательности, и делает Килиана одним из самых значительных современных балетмейстеров.

Русские артисты, долгое время лишенные возможности танцевать современную западную хореографию, сегодня готовы участвовать в любых постановках модных хореографов, как бы наверстывая упущенное. Редко из этого выходит что-то путное: у нас не пройден вековой путь развития современного танца, как в Европе и Америке. В этой ситуации именно хореографический язык Килиана — не стандартно-европейский, холодновато-графичный, а позволяющий создавать психологические образы, — мог бы помочь русскому театру преодолеть этот разрыв. Правда, Килиан сказал, что его пока не просили сотрудничать с русскими труппами. Будем надеяться, что после прошедших гастролей попросят».

Елена ГУБАЙДУЛЛИНА:

«Танец — условен. Облечь его в слова так же невозможно, как пересказать музыку. Но, в то же время, балет, как всякое театральное действо, привязан к определенной программе. Не пользуясь словами и обесмысливая все попытки пересказа, балет все же вступает в определенные отношения с «вербальным началом». Спектакли трех хореографов, показанные один за другим — три примера проявления вербальности в невербальном искусстве. Наибольший контраст взаимоотношения танца и слова выявился при сравнении



Пол Тейлор
(Соединенные Штаты Америки).

спектаклей Пола Тейлора и Бориса Эйфмана. Если Тейлор подчиняет свои абстрактные композиции законам музыкальных произведений, избегая прямых словесных аналогий, то постановки Эйфмана целиком и полностью зависимы от литературной основы. Специализация петербургского хореографа — сюжетные балеты. И хотя характеристики персонажей и драматургические перипетии передаются танцевальными средствами, почти каждую сцену можно «наложить» на монологи и диалоги из пьес, сценариев или романов, послуживших первоисточниками спектаклей.

В балетах Иржи Килиана связь танца и слова наиболее сложна, прихотлива и порой даже таинственна. На сцене главенствует танец — безукоризненно выстроенный, организованный по сложному полифоническим законам, насыщенный оттенками и полутонами. Спектакли точно срежиссированы, соразмерны по форме, захватывающие по рисунку. Текучие линии, мягкая кантиленность давно стали верной приметой килиановского стиля. Слова, следящие за плавными превращениями движений, выхлещают обаяние танца, грозят уничтожить многозначность его смыслов. Прозрачные ассоциации и метафоры могут лишь уловить его настроения. Но при всей отвлеченности, спектакли Килиана очень конкретны. Балетмейстер не любит играть со зрителем в кошки-мышки, и ясно проговаривает то, что хочет сказать. В бессюжетную хореографию виртуозно, почти незаметно влетают детали, несущие повествовательные «обязанности». В ритмической организации композиций не последнюю роль играют своеобразные сценические лейтмотивы. В одних случаях, это

движения — как, например, вздутье руки в «Симфонии псалмов». В других — детали сценографии (рапиры, полотнища и кринолины в «Маленькой смерти»), или свет (яркие и темные квадраты на полу в балете «Игра окончена»). Эти визуальные «точки» становятся определенными ключами, шифрами балетов. Они могут обозначать эпоху, место действия, диктовать условия игры, усложнять или, напротив, упрощать символику спектаклей (громоздкое платье — броня для чувств и т.п.) Причем, одни и те же предметы, появляющиеся в двух разных спектаклях могут принимать противоположные значения. Так, те же кринолины, «переехавшие» из «Маленькой смерти» в «Шесть танцев», и окруженные не возвышенной лирикой, а своеобразными пластическими «перепалками», тянут за собой пародийные мотивы. Килиан философствует и эстетствует, завораживает «музыкой для глаз». Его кантилена не кончается с завершением спектакля. Покидая сцену, танцовщики уходят не в никуда, а в некое продолжение, неведомое зрителю. Но все же темы балетов Килиана можно сформулировать почти всегда. А его «лейтмотивы-подсказки» не оставляют возможностей для вариантов».

Лейла ГУЧМАЗОВА:

«Впечатления от случившихся в одном сезоне гастролей трех абсолютно разных хореографов совпали с моими достаточно шаблонными представлениями о существовании человека искусства и шире — интеллигента в трех разных мирах: новом свете, старом, постсоветском. Мирвосприятие каждого из

них, отчетливо проявившееся в показанном, вполне наглядно обнаружил черты, подводящие к типизации Художника — этой части мира — при всей разнице их языка, ценностных ориентиров, логической предыстории гастролей. Одновременно увиденное дало возможность сопоставлений конкретно в хореографическом цехе: накопленного, признанного лучшим, «последнего слова» в танце классическом, модерн и «новом русском».

Первый по времени — Иржи Килиан, представитель истончающейся ветви современного классического танца. Весь вечер на сцене царит аристократизм, что не позволяет забыть отношений на «Вы» — со зрителем, со смежными искусствами, с самой жизнью. При отсутствии запретных тем и запретной лексики, мастер основывается на языке классики, произнесенной современником, со свойственным этому высокого качества неоклассическому стилю органичным благородством — естественным, ненапряженным, обыкновенным благородством, величественным без напыщенности.



Сцена из спектакля «Вторая рота».

Фото Д. Куликова

Высокий стиль выражения, кристаллически светлый и ясный, повествует о мятущейся душе, так и не привыкшей ощущать комфорт в комфортных условиях жизни. Осмысливающей их строго и глубоко — как Условия Жизни, как поиск степени своего соответствия им.

«Игра окончена», «Маленькая смерть» — изящные гармоничные опусы, подталкивающие к размышлениям без провокаций, мудро, но не тяжеловесно, эстетично, но без красоты.

В «Шести танцах» великое со смешным переплетаются в таком виртуозном гротеске, что забывается, какой алгеброй проверена «вольность». Здесь тонко интерпретирована музыка, вослед не букве, но духу лучезарных пьес Моцарта.

Тревожно-чуткая «Симфония псалмов» вместе с пугающим Стравинским занимает свое, ей принадлежащее место в потаенной теме взаимоотношений физического и сакрального. Показалось только, что для такой хореографии нужна еще более совершенная труппа, способная более четко исполнить замысел мастера. Мэтр убеждает в тщетности поисков универсального хореографического новояза без классической лексики с ее фразеологией. Это почерк истого европейца, представителя культуры настолько намоленной, устоявшейся, устойчивой, что ей уже не нужна агрессия или эпатажное «новое слово» для самоутверждения, а нужен, пожалуй, лишь новый взгляд на старые ценности. При этом, чтобы не сойти в циничность постмодернизма, надо обладать по-килиановски великолепной старомодностью, аристократизмом, силы духа которого хватает на светлое восприятие мира.

У Пола Тейлора светлое восприятие мира трансформируется в оптимизм. С добавкой «здоровый», с поправкой «американский», то есть ничтоже сумнящийся. Всякого оз-

традиция сложена настолько хорошо, что, развиваясь дальше, начинает «пробуксовывать». Тому подтверждением следующий образ, из хореографии восьмидесятых, балет «Сизигий». Космическая — не космогоническая — тема, техномузыка, вектор эстетики танца — акробатика. Радость движения все еще жива, но выростая профессионально, становится более механистичной. Кажется, совсем немного, и все «естественно совершенные» прыжки выпрыгнут из танца в спорт. Более правдивым модерн-данс тейлоровской модели будет выглядеть тогда, когда безо всяких претензий на «новое слово» растворится в теплоте ретро-шлягера — ностальгический взгляд из 90-х в 40-е. И в этой гармонии заставит признать американское отцовство модерн-данса.

Наконец, Борис Эйфман. Многие мои ровесники-коллеги терзались противоречиями, отзываясь на гастроли. Эйфман — недавнее средоточие всего передового, даже запретного, почти символ. Немыслимая еще несколько лет назад гастрольная площадка — сцена Большого. Только Эйфман —

У каждого хореографа свои оттенки цветов, свои движения в танце, своя философия. Но для меня главное сейчас — их цвет свободы.

Пол Тейлор — та Америка, какой мы ее себе представляли за «железным занавесом». Не американская хореография. Именно государство под названием США: звездно-полосатый флаг, здоровье тела и духа. Названия с необходимыми объяснениями: «Сизигий» — «в гравитационной системе расположение трех или более тел на одной оси». А то ведь непонятно, почему люди на сцене выстраиваются в какие-то фигуры. Ведь не могут они этого делать просто так, без объяснения... Совершенно поразительный балет «Вторая рота». Под сентиментальные песенки Сестер Эндриус существует нормальная танцплощадка, а позади нее вроде как идет война и кто-то там умирает. Но вместо ожидаемой «работы на контрасте» (ведь в памяти сразу всплывают все отечественные вариации на тему) хореограф дает возможность танцплощадке заглушить все эти смерти. То есть — фактически — забыть. Позавидовать американцам, что ли? Их цвет свободы — белый. Цвет забвения.

Иржи Килиан — то, каков Запад на самом деле. Без шелухи массовой культуры и без наших иллюзий. Глубокое свободное движение, движение волны, которая не враждебна пловцу, но и не друг ему. Люди — как камешки на песке, этот мотив повторяется у Килиана снова и снова. Правила игры существуют, но фигуры могут быть смелыми с доски океанской волной... В «Симфонии псалмов» все — вместе, и все — порознь, и каждый выясняет свои отношения с Силами самостоятельно и рядом с другими. «Маленькая смерть» полна достоинства и остроты, как шлаг, насмешки над ритуальными играми, а «Шесть танцев» — просто пересказ современного умного фильма из «прошлоговековой» жизни. Цвета Килиана — зеленый и темно-синий. Свобода и взаимозависимость.

И, наконец, Борис Эйфман, десять лет ставивший балеты при большевиках и еще десять лет после них. Его можно смотреть как хронику личной войны отечественной интеллигенции за право быть собой. Вот чуть-чуть разрешили Булгакова... Мы уже можем «пробить» Куприна! Вот вспомнили о трагедии Чайковского... Достоевский, оказывается, все предвидел! И изменение роли кордебалета от «юных» к «поздним» балетам Эйфмана, его все большая агрессивность — это уменьшение, уменьшение, исчезновение иллюзий по поводу того, что «народ поймет». Как нормальному советскому человеку, Эйфману важно *идейное содержание* его балета — и в том-то и проблема, что он не ушел еще с этого «советско-анти-советского» фронта, когда всем уже надоело воевать. Свобода для него — лишь мечта, лишь тосты «за успех безнадёжного дела» (может быть, поэтому некоторые восприняли гастроли его театра насмешливо: сейчас в почете только выгодные дела.) Он — осколок войны. Его цвет — красный.

накомившего шокировало скрупулезное перечисление заслуг несомненно выдающегося мастера с режущими глаз формулировками типа «за повышение энергии людей во всем мире» или «за труд, продолжаемый как один из наиболее новаторских и общезначимых, которые когда-либо видел мир». Можно даже объяснить это сопровождение, учитывая, что гастроли планировались как заключительных аккорд «выездной» образовательной программы АДФ. Мы удостоверились, что все еще впечатляет ставшая классической лейттема американского модерн-данса — способность передать радость движения.

Жизнеутверждающий пафос молодой культуры был представлен в трех образцах. «Воздух», музыка Генделя — эстетика движения сформирована и выглядит зрело, что соответствует реальному состоянию дел в семидесятые; причем

тоже выразитель своей культуры, нашей культуры сегодняшнего дня, когда балетная эмиграция — модная тема, разгул ЧК — общеизвестный факт недавнего прошлого, а признание естественности однополюсной любви есть признак демократических убеждений».

Анна ГОРДЕЕВА:

«В начале нынешнего сезона трижды мы смотрели в зеркала времени — и привычное, обжитое пространство заставило нас еще раз обсудить все его достоинства и недостатки. Театры Пола Тейлора, Иржи Килиана, Бориса Эйфмана посетили Москву и нам пришлось заново проверять координаты на артистической карте. Удивляться дрейфу материков или радоваться неизменности точек приливов и отливов...»

Говорят, в этом сезоне у нас есть шанс увидеть еще цвета Форсайта и Бежара. Порадоваться и затосковать окончательно над вопросом, какого цвета здание на Театральной площади...

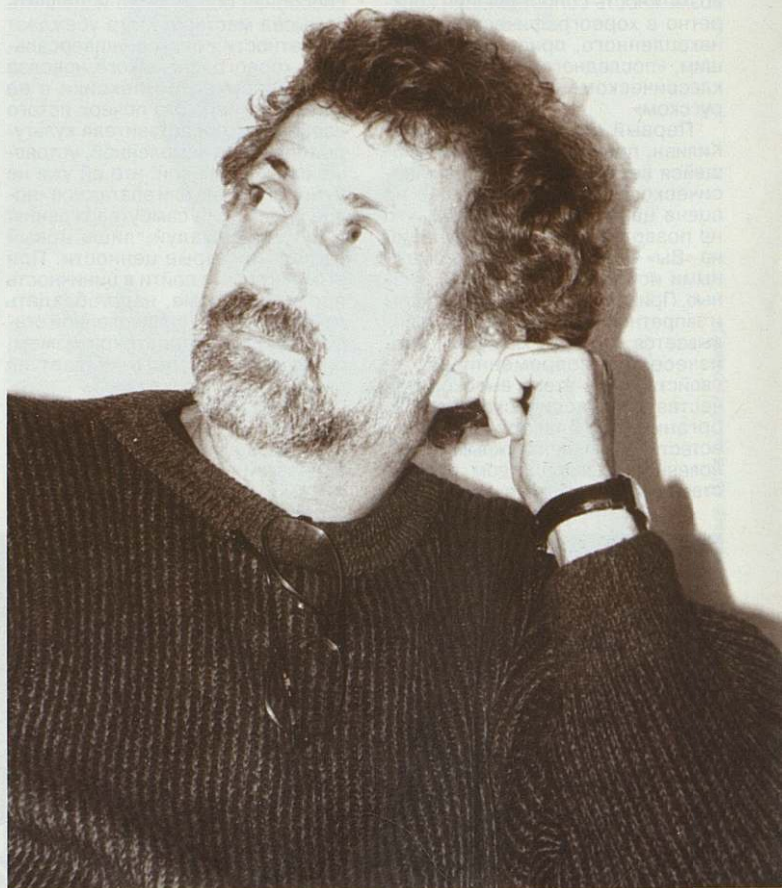
Варвара ВЯЗОВКИНА:

«Каждый из представителей современного танц-театра — режиссер и по-своему создает со своей труппой и своим зрителем собственный «мир-театр». Попробуем на минуточку трех хореографов из Европы, России и Америки, приехавших этой осенью на гастроли в Москву, соотносить с современными типами художественного мышления.

Танцевальная манера Бориса Эйфмана выбрана им раз и навсегда и узнаваема; стиль и дух его постановок вполне сложившиеся, а хореографическая лексика практически повторяема. Можно сказать, что мыслит Эйфман не только как балетмейстер, а в первую очередь, как режиссер. Ему присуще редкое в наши дни театральное мышление, и танцу он возвращает театральную, зрелищную природу. Особо удаются ему отдельные фрагменты, именно отдельные мизансцены, или иначе, пластические и театральные миниатюры — ожившие картины. При всем том у Эйфмана — режиссерское сознание; он хорошо чувствует форму всего спектакля. Он не ставит целью развитие хореографии, танец для него средство, оттого и обилие импульсивных фигурных построений в танце, оттого и присутствие художественно-изобразительных мизансцен, интересных находок. Ощущение таково, что вслед за пластическими картинками могут возникнуть и чисто драматические эпизоды (в «Карамазовых» звучат строки из романа). Поэтика монтажа эйфмановских спектаклей сочетает частые смены картин и остановки — стоп-кадры действия, фиксацию на фигуре актера и кордебалетные сцены. Сильной стороной является иллюстративность, изобразительность хореографического мышления Эйфмана. Еще и это следует не забывать, говоря, что театр Эйфмана — театр литературный. «Балетные университеты» — вот что можно было бы добавить к названию его театра, как в свое время литературными, точнее филологическими университетами называли театр Любимова. Эйфман словно следует или бессознательно подчиняется этой традиции, заложенной Любимовым в драматическом театре. Разница, а может быть, отчасти и сходство в том, что Эйфман в разных сюжетах и формах верен одной теме, а тема эта — противостояние. Ее Эйфман решает полнометражным спектаклем, в развернутой форме с воссозданием атмосферы и внешних событий (независимо «Чайковский» это или «Красная Жизель», заимствованный из литературы сюжет или оригинальное либретто — хореограф интересуется судьбой личности, история художника, творческого и неординарного). Классическую тему противостоя-

ния Эйфман разворачивает на сцене (в конкретном, профессиональном смысле), а затем — в общем театральном контексте. Таким образом, в балетном театре Эйфмана наблюдается размывание границ искусств из-за стремления к популяризации литературных и театральных ходов и тем. В постановках Эйфмана как раз сталкиваются и обнажаются чисто театральные мотивы — маскарадный и раздвоения. Возможно, «Красная Жизель» только выиграла бы, если автор ввел бы героиню-антипод (рассказанная история предполагает такой ход). Тем более, что существование двойников — воистину кредо самого Эйфмана.

Литературные и даже театральные аналоги и параллели (ненавязчивые и субъективные) связываются скорее с другой хореографией, с хореографией Иржи Килиана. Его танец смотришь, будто читаешь прозу или поэзию. Несмотря на загадки и ребусы дуэтных комбинаций, считаешь их легко и свободно. Килиан интересует, в первую очередь, танец сам по себе, его составляющие и его видоизменения. В высшей степени театральные темы он решает не театральными, но принципиально танцевальными способами. С танцем он экспериментирует и танцем он играет, как играет словом Марсель Пруст. И это не случайное совпадение. Легко и иронично Килиан обыгрывает галантный XVIII век, век Моцарта в «Маленькой смерти». Здесь обнаруживают себя внешняя светскость дневного этикета и изощренная пластика скрытой от глаз жизни. Здесь присутствует сознательное и бессознательное. Само название композиции содержит, к тому же, и изысканный розыгрыш. «Шесть танцев» Килиан поставил сюжетными и наиболее шутивными, относящими нас к эпохе комедий Бомарше. Во всем этом ощущается французский налет, легкой дух. У Килиана — поэтический склад ума. Его характеризует поэтика потока, поэтика наплывов и длающейся линии. Один дуэт продолжает другой, несясь, словно скользит за следующим. Каждая работа хореографа стилистически точно выдержанна и поражает своей формальной чистотой и незамутненной красотой, несмешанной краской. Образцом всего сказанного служит «Симфония псалмов». Религиозным песнопениям Стравинского Килиан придал таинственную, волшебную и в то же время строгую сущность «неоклассики». История «Симфонии псалмов» излагается протяженно и неторопливо, также, как происходит небьющее постижение библейских страниц романов Томаса Манна. Килиан полностью человек европейского сознания, человек XX века. Поистине с глубиной прустовского погружения он исследует интонацию, ракурсы, нюансы танцевального искусства. Его работы отличает светотень с растушевкой. И это для Килиана становится не средством, а задачей, не приемом, но темой, той что была главной у Стреллера и Эфроса.



Борис Эйфман (Россия).

Постановки американского хореографа Пола Тейлора — яркий пример спортивного стиля в танце. Его герои — атлеты и спортсмены, занятия их — упражнения, место действия, как правило, — танцплощадка или танц-класс, а образ жизни — перевоплощение. Каждую свою работу Тейлор стилизует, но везде сохраняет чисто тейлоровский культ олимпийца-спортсмена. Даже в самой лирической постановке на музыку Генделя (прообразом которой явно стала «Серенада» Баланчина, у него, кстати, Тейлор недолгое время проработал в труппе) видна эстетика силы, что называется показ выносливости. Особенность его постановок — земное притяжение, видимая тягеловесность, хотя артисты находятся в постоянном движении. Исповедует он поэтику бега, усилия мышц. Это имеет свою традицию. Условно говоря, Тейлор продолжает линию, идущую еще от футуристического искусства, от постановок брата и сестры Нижинских «Игры» и «Голубой экспресс». Архитектурные, точнее скульптурные пластические конструкции 20-х годов он переосмысливает современным образом. Только внимание Тейлора сосредоточено на американском искусстве и американской жизни. Тейлор — формотворец, разные формы он подчиняет единому стилю, а стилевое качество его произведений — «неореа-

лизм». Недаром одни из них так и названы «Воздух», другие же посвящены годам Второй мировой войны.

Если объединить все три имени, трех современных хореографов разных поколений, разных континентов, чтобы определить тип мышления каждого из них, то Эйфман — приверженец иллюстративной стороны танца, Тейлор выступает за спортивный элемент, а Килиана интересует музыкально-структурный подход к искусству, интересуют сами возможности танца.

Алла МИХАЛЕВА:

«Иржи Килиан, Пол Тейлор, Борис Эйфман — хореографы, у которых мало общего. Хотя, пожалуй, у Килиана и Эйфмана, по внешней канве судьбы, кое-что общее все-таки есть: они почти ровесники, как хореографы начинали в одно и то же время (начало семидесятых), оба выросли и сформировались в недрах одной и той же политической системы — социалистической. Правда, Килиан в 1967 году уехал учиться в Лондонскую Королевскую балетную школу. Для Чехословакии это было

время необычайного взлета в общественной и культурной жизни, предвосхищение пражской весны 1968-го, на смену которой пришел август того же года, а с ним — и советские танки на Вацлавскую площадь. В дальнейшем все творчество Килиана и его жизнь связаны с Западной Европой. Однако сам маэстро о своих взаимоотношениях с Родиной под углом политических взглядов, на что его упорно провоцируют журналисты, старается не говорить (во всяком случае так было на пресс-конференции, которую он дал в дни своего пребывания в Москве). Борис Эйфман, напротив, хорошо помнит годы, когда его медленно, но верно подталкивали к выезду из страны, чего он не сделал и о чем, судя по всему, не жалеет. Он «эмигрировал» в творчество, сделал танц-класс местом своего политического убежища. И если отнестись к словам Бориса Пастернака про «почву и судьбу» не только как к поэтическому образу, но и как к той самой реальности, которая определяет творчество художника, то в случае Килиана и Эйфмана это проявляется достаточно наглядно.

ность звучания музыки Стравинского и поэтическую образность Псалтыри, ее торжествующее ликование, близок возвышенной строгости Византийских фресок и мозаик, сочетающих одухотворенность образов с изяществом линий и изысканностью цветовой гаммы (в данном случае движений танцовщиков). А эстетика «Маленькой смерти» напрямую ассоциируется с характерными для искусства барокко динамикой, игрой ритмов, симбиозом парадности, патетической приподнятости и подчеркнутой чувственности, совмещением реального и иллюзорного. Включение в действие, на правах его полноправных участников конкретных предметов, в данном случае шпаг, — в чистом виде барочный прием, также как и игра с пышными дамскими платьями.

Причудливость барочного мышления и свойственные искусству Востока углубленность и медитативность уживаются в художественном сознании Килиана без видимых усилий. Его творчество вообще не несет следов видимых усилий. Он свободен от каких-либо рефлексий и комплексов. Язык

канве мироздания, доводя до совершенства не им задуманный рисунок.

Борис Эйфман также моделирует собственную художественную реальность. Но, в отличие от Килиана, он — демиург. Кирпичик по кирпичику он создает (целиком и полностью) выдуманный им мир. Если продолжить, начатый в связи с Килианом, экскурс в художественные эпохи, то Борис Эйфман — романтик. А если принять во внимание, что романтизм является в большой мере общественно-художественным движением, чем в чистом виде стилем, то раскрывается и сама природа творчества Эйфмана. Эйфман, каким он предстал сегодня в Москве, не способен уйти в область незамутненных эмпирей и игры художественных стилей. Как истый романтик, он верит в то, что мир можно улучшить с помощью искусства или преобразовать. Он обращается к исключительным судьбам и исключительным сюжетам — жизни Чайковского и Ольги Спесивцевой. Его хореографическое мышление — гротескно, язык надрывен и экспрессивен. Мир

и иллюзии, которое у Килиана является игрой, у Эйфмана ведет к трагическим потрясениям и безумию.

Очень хотелось бы подверстать разговор о Поле Тейлоре, как мостик между полярными типами театра, какие являют собой театр Иржи Килиана и театр Бориса Эйфмана, тем более, что спектакли американской труппы состоялись, как раз, в промежутке между гастролями нидерландского и петербургского коллективов. Но, к сожалению, дело это мало перспективное. Три одноактных балета Тейлора соответствуют, ставшему уже классическим, канону гастрольных выступлений: две первые части — более серьезные, третья — более облегченная. Собственно говоря, и килиановская программа укладывается в данную схему. По ней же выстроила и свой спектакль, гастролеровавшая прошлой весной в Москве, компания «Рамбер-данс», которая показала «Маленькую смерть» Килиана, метафорический «Поток» Кристофера Брюса и его же шутило-пародийный балет «Петух» на песни группы «Роллинг Стоунз». (Кстати, в исполнении английской труппы «Маленькая смерть», если не обманывает память, была несколько иной, в ней контраст между чопорной застегнутостью «на все пуговицы» и проявлением эротики был ярче).

Три хореографические композиции Пола Тейлора настолько идеально легли в прокрустово ложе этой несложной гастрольной схемы — первый балет «Воздух» — с долей размышлений, второй — «Сизигий» — с долей чувственности, третий — «Вторая рота» — жанровая сценка времен второй мировой войны на музыку популярной песни того времени. Очевидно, именно эти работы хореографа были отобраны к показу в Москве, так как они представляют разные временные периоды творчества хореографа («Воздух», 1978; «Сизигий», 1987; «Рота», 1991). И, может быть, все это вместе взятое и привело к тому, что от спектакля (во всяком случае у автора этих строк) создалось некое среднеарифметическое впечатление, как от чего-то среднеамериканского — в меру задумчивого, в меру эмоционального, в меру забавного и танцевально-заразительного...

И еще, последнее соображение по поводу ушедшей гастрольной осени. Рядом со всемирно известными зарубежными коллективами, представляющими даже два разных континента, труппа Бориса Эйфмана не выглядит провинциальной родственницей, более того — вырастает в наших собственных глазах. Своей выученностью, подготовленностью, профессионализмом, а главное — артистизмом, она может соперничать с любой труппой мира. И нам представилась возможность воочию убедиться в этом».

Вадим ГАЕВСКИЙ:

«Сначала мне показалось странным сопоставлять балетмейстеров, столь непохожих по возрасту, по судьбе, по месту ра-



Сцена из спектакля «Красная Жизель».

Фото Д. Куликова

На сегодняшний день Иржи Килиан — художник легко и органично существующий в открытом пространстве европейской культуры; тем не менее его славянские корни постоянно напоминают о себе. Он тонкий стилист, обладающий изысканным вкусом и безупречным чувством меры. Но он — и балетмейстер-философ. Его хореографические построения — целостны, соразмерны и гармоничны. Показанные в Москве работы (разных лет) дают представление о диапазоне его художественных интересов и предоставляют возможность проследить их эволюцию от философско-поэтической «Симфонии псалмов» к изысканно-чувственной «Маленькой смерти». Духовно-эмоциональный строй «Симфонии», воплощающей и полифонич-

Килиана изящен и ненавязчив, хореограф ни на чем не настаивает и ничего не доказывает. Он равно естественен и непринужден и в серьезном, и в шутилом материале. В «Шести танцах», поставленных на музыку «Немецких танцев» Моцарта, он балансирует на грани фарса и галантных сюжетов эпохи рококо, погружая зрителя в лукавый мир театральной игры. Сменяющие друг друга буколические сценки с легким налетом эротики, асимметричные композиции заставляют вспомнить рокайльную живопись, ироничность и декоративную изысканность, оказавших на нее влияние полотен Ватто.

У хореографии Килиана удивительно «легкое дыхание». В своих композициях и миниатюрах он создает изящный и в то же время глубокий мир, целостный и гармоничный. При этом он не претендует на роль Творца. Образно говоря, Килиан прорисовывает штрихи на

Эйфмана — мир трагических несоответствий и диссонансов. Отсюда и романтический мотив двойственности, возникновение темы противостояния (чистота — испорченность, красота — уродство, добро — зло), появление Двойника в «Чайковском». В «Красной Жизели» все эти тенденции доведены до предела (отчего появляется ощущение, что следующий виток творчества Эйфмана будет качественно другим). Существуют только: белые танцовщицы — и разнузданная толпа, мир парижских шантанов — и безумие «сломанной» танцовщицы. Красота классической линии здесь ломается в буквальном смысле слова, в дальнейшем в каждом движении героини будет присутствовать декадентский излом. Разрушение красоты ведет к гибели мира, а вместе с его крушением «ломается» и хрупкое сознание Балерины. Несоответствие реальности

боты и стало быть — художественной традиции. И потом я подумал, что в этом есть действительно большой резон: красивый треугольник судеб не только классического балета, а балета в целом. Потому что к классическому балету относится практически один Иржи Килиан.

Иржи Килиан, если сказать одним простым непрофессиональным словом, меня совершенно очаровал, как он меня всегда чарует. С точки зрения искусствоведческой, это постбаланчинский период, несколько не эпигонский, несколько не маньеристский (как-то вообще может быть постбаланчинизм и каким он, строго говоря, является в самих Штатах и немножко в Европе) — очень органичный. Если за Баланчиным стоит великая страна и великая культура США, а в предыстории еще другая великая страна и другая великая культура, то есть Россия, то Иржи Килиан — это классический представитель восточно-европейского сознания, восточно-европейских художественных масштабов и собственно восточно-европейской утонченности. Он другим быть не может и не только потому, что он не наследник гения, естественно, уменьшающийся в масштабах. Нет. Потому что, даже если бы не было Баланчина, допустим, он все равно был бы таким, как любой талантливый чех, каким он и является. То обстоятельство, что он оказался эмигрантом, как и Баланчин, его не только лишило многого, но и очень много чего дало.

Уница Килиан нашел свою вторую родину, вторую судьбу совсем не в Соединенных Штатах, не во Франции и не в Англии, где его приняли бы с распростертыми объятиями, а именно в маленькой стране, где он чувствует себя уютно, масштабы которой на него не давят, где он может быть тем, кем он и есть, — утонченным психоаналитиком по существу, а главное, где он может разрабатывать на современном уровне проблемы собственно танца. Это самое главное для меня, почему собственно он так мне нравится и почему я считаю его значение и его роль исторической. Конечно, он один из мудрецов в современном балете и знаток человеческой души, но все его подтексты, все его глубины сублимируются в абсолютно идеальную хореографическую форму, очень современную, пошедшую дальше баланчинской. Проблема танца как такового Килиана волнует в той же мере, как и проблема человеческой души и отношений людей друг с другом. Вот этим-то и должен заниматься хореограф, однако таких балетмейстеров становится все меньше и меньше. Потому что для многих и, в частности, для героев нашего разговора, проблема содержания, сюжета, персонажей, человеческой судьбы значит гораздо больше, нежели проблема танца как такового. Это имеет отношение, конечно, к Борису Яковлевичу Эйфману.

Его интересует достаточно давно проблема человеческого безумия, которая решается в «Красной Жизели» и в «Карамазовых», при-

чем не как чисто художественная ситуация, связанная с «Жизелью», с романтическими операми и балетами, где тема безумия была почти обязательной. Нет. Она для него совершенно насущна, совершенно реальна, совершенно очевидна и не связана только с конкретной биографией конкретной балерины. Может быть, о Нижинском он думал, когда ставил «Красную Жизель», и искал реальные объяснения этому феномену или, скажем проще, этому несчастью. Мне они кажутся недостаточными, объяснения Эйфмана, объяснения вообще необъяснимой ситуации. Если я правильно понял балет, балерина сошла с ума, потому что ее изнасиловали, потому что потом она стала танцевать перед солдатней и матросней и все прочее, — это версия, которую я совершенно не разделяю.

В своем диалоге с Татьяной Кузнецовой в газете «Коммерсант-Daily» я уже оспаривал то обстоятельство, что любовником и злым гением Ольги Спесивцевой был чеккист. Но я могу добавить к этому, что и Серж Лифарь не был гомосексуалистом, на чем строится весь второй акт. Это тоже абсолютный миф, который создан самим Сержем Лифарем, между прочим. (Из каких-то своих соображений он очень любил скандалы, рекламу. На самом деле, он был нормальным мужчиной, женатым). Весь этот голубой Париж мне кажется оскорбительным для представления об артисте того времени. И само это следование абсолютно недостоверным легендам, по-моему, ни к чему хорошему не приводит и не привело. Но мне нравится — театральность Эйфмана и то, что в этом контексте мотив безумия получает другое обоснование, другую мотивировку — как следствие судьбы театрального человека вообще вне зависимости, есть ли там белые, есть ли там красные, есть ли там чеккисты, нет ли там чеккистов, есть ли гомосексуалисты или нет. В жизни Нижинского никаких белых не было, чеккисты его не преследовали, а преследовал в его воображении сам Дягилев. Всякая мания преследования ищет какую-то свою реальность. У Нижинского мания преследования выразилась в том, что он считал, что Дягилев хочет его убить. У Спесивцевой, насколько мне известно, вообще не было в те годы, о которых идет речь, ничего подобного. Тем не менее, когда забываешь эту конкретность, выстраивается общий образ артистки, которая теряет разум, сознание, потому что она — слишком артистка. Вот это я принимаю абсолютно, так оно и есть, артистическая судьба трагична. Вот это и есть в балете. И если отстраниться от натуралистических подробностей абсолютно неправдоподобных, балет выстраивается иначе, потому что, кстати говоря, очень хороша сама героиня — балерина Кузьмина. Это полубалетный, полудраматический спектакль о судьбе артистки одновременно и в некотором вульгарном смысле слова, и наоборот, в очень широком и художественном. На двух этих концепциях, на двух этих отношениях к этой ситуации, к этой балерине

держится спектакль. Там, где побеждает первое, — торжествует плоский натурализм, и там спектакль меня отвращает, там, где побеждает второе, — большая художественная тема, тема художественной судьбы, — там спектакль я поддерживаю, и мне он кажется интересным и глубоким.

Теперь, что такое Пол Тейлор? Если Килиан меня очаровал, то Пол Тейлор меня разочаровал. Он не совсем, правда, в этом виноват. Были отобраны не самые лучшие его спектакли, не самые свежие. Для художника со склонностью к сенсационности и к тому, чтобы найти, указать, утвердить некую моду, спектакли 20-летней давности показывать нельзя. Как он сам это разрешил, я не очень понимаю. Ему, наверное, достаточно все безразлично, он даже не приехал сюда, хотя он руководит этим театром, просто стар достаточно. А ведь он искалтея некой новизны. И в этом смысле абсолютно бродвейский человек, хотя не на Бродвее работает. Пол Тейлор — это убежавший подросток, от бабушки ушел и от дедушки ушел. Он убежал от бабушки Марты Грэхем и от дедушки Мерса Каннингема. Это отчасти и марктовский персонаж, несколько Том Соьер или Гекельбери Финн, в нем много свободолобия, простодушия и авантюриности. Ну, а о спортивности уже говорили. Это, конечно, факт. Сам он бывший пловец и чемпион по плаванию, и это все в нем нигде не исчезло. Веселый американец, который работал с очень высокими людьми в очень эзотерическом балете. Потом ему все это надоело, и я это, кстати говоря, понимаю. Ему захотелось чего-то более легкого, чего-то более живого. В этом смысле, он — абсолютный американец, классический средний американец, который работает в системе, которую мы почему-то считаем — и весь мир так считает — системой элитарной. Она совсем не элитарная, она не более элитарная, чем классический балет. Для нас она, действительно, несколько чужеродна, а для них это все равно, что прыгать через скакалочку, через веревочку. В университетах всему этому учатся, как игре в баскетбол. Ребята, которые по росту не попали в баскетбольную команду, попали к Тейлору в труппу. И так же, как баскетболисты поражают, показывают нам чудеса, — артисты Тейлора такие же кудесники в сфере прыжков, кудесники телоположений совершенно невозможных. Радостные кудесники. Им нравится самим собственное натренированное тело и все возможности, которые они извлекают из этого. Размышляя о смысле жизни и о смысле движения, чем занимается Каннингем, или о роке, о судьбе, о том, что вообще в человеке таится, чему посвящала Марта Грэхем свои последние балеты, — не для них. Нет, они вообще не из размышляющих, в них что-то есть щенячья, что и придает им обаяние безусловное, как и многим американским студентам, которые дорвались до вольного, свободного движения. Причем, они сами придумывают себе законы, они ставят себе очень сложные за-

дачи — они действительно в этом смысле рекордсмены, они могут показать то, что, кроме них, показать никто не может. Но только надо понять, что это искусство здесь, а не там, ничего сверх того, что мы видим, нет, подтекстов никаких, и не надо их искать. Современной, очень глубоко запятой и, наоборот, очень обнаженной эротикой я тоже там не нашел, того, что показали нам сейчас немцы. Тейлор — обаятельный человек, но прост, поэтому разочарование, о котором я с самого начала говорил, возникло от того, что я сам, как и очень многие, слишком многого от него ждал. Ждал того, чего, собственно говоря, он и предложить-то не может и не хочет. Если ты хочешь пить коньяк, не пей кока-колу, а то будешь разочарован. Коньяка там нет, а кока-кола там есть. Это искусство кока-колы, оно жажду утоляет, но не пьянит и, конечно, с ног не валит. Вот это культура кока-колы, которую незачем отвергать, она замечательная по своему. Тейлор и есть одно из ее воплощений, только в форме хореографической. Это, конечно, умаление большой художественной культуры, которая создавалась его учителями (они, кстати сказать, ненамного старше его по возрасту), но умаление, в котором нет ничего болезненного, ничего уродливого. Здесь даже не деградация, строго говоря, а эволюция, упрощение. Обычная вещь, когда новая форма или новая художественная идея, в муках рожденная, становится потом достоянием людей немножечко иных, более простых, и она как бы предлагается уже широкому кругу зрителей или читателей, если это литература, перестает быть собственностью очень узкого круга. Тейлор и вывел танец модерн из обращения для узкого круга, сделал его искусством для широкого круга.

Можно ли делать какие-то предположения относительно будущего? Все-таки я бы этого не сделал, потому что культура и искусство и вообще будущее идет за мощными художниками, за мощными драматургами. У Килиана мощи нет, это не то что может создать школу долговременную. Мощь была у Баланчина, у Бежара, у Эка, по-видимому, сейчас. У Тейлора есть просто сила чисто витальная, но духовной мощи там нет, хотя витальной силы сколько угодно. У Бориса Эйфмана есть тоска по мощи, тоска по мощному театру, по мощному воздействию на публику. Но слишком много истошности и слишком много внутреннего усилия, которое от него идет к артистам, от артистов передается в зрительный зал. Я заметил, что на спектаклях Баланчина я смотрю всегда сидя на краешке стула, стараюсь приблизить себя к сцене. На спектаклях Эйфмана я всегда стараюсь откинуться на спинку кресла, чтобы усилить расстояние между мной, слишком оно на меня давит. Вообще это давление со сцены на зрительный зал — это не есть признак мощи, это признак желания быть мощным.

Что будет в XXI веке?.. Все это сохранится, но великий театр пойдет другим путем, я совершенно уверен».



Дуэт из балета
Иржи Килиана
«Маленькая смерть».

КОНКУРСЫ, ФЕСТИВАЛИ, ГАСТРОЛИ

Композиция «Воздух»
Пола Тейлора.

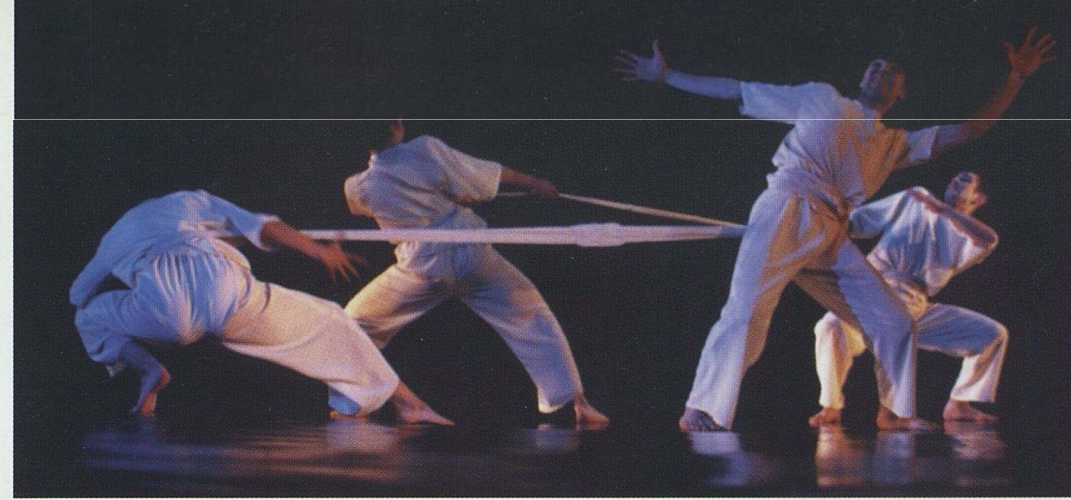
Сцена из балета
Бориса Эйфмана «Чайковский».

Фото Д.Куликова





Гао Чэн Мин (Китай).
«Одинокая красота».



Театр танца «Дорога из города» (Казань). «Желание летать».

КОНКУРСЫ
ФЕСТИВАЛИ
ГАСТРОЛИ

ДЕСЯТЫЙ
МЕЖДУНАРОДНЫЙ
ФЕСТИВАЛЬ
СОВРЕМЕННОЙ
ХОРЕОГРАФИИ
В ВИТЕБСКЕ



IFMC - 97:
НА ПЕРЕПУТЬЕ

Юбилейный десятый фестиваль современной хореографии в Витебске (IFMC) обещал быть этапным. Напомним, что другого форума с такой полной постсоветской географией больше нет, и в наше время фестивали так долго не живут. Объявляемый международным, он давно обрёл более соответствующий действительности статус единственного по масштабу смотра в России, Белоруссии и в других всё ещё говорящих по-русски государствах. С большой долей уверенности можно сказать, что положение вещей он отразил, став сколком общей картины. И так...

Продолжение на стр. 38



«Fine five Dance Theater» (Таллинн). «Ceteris paribus».

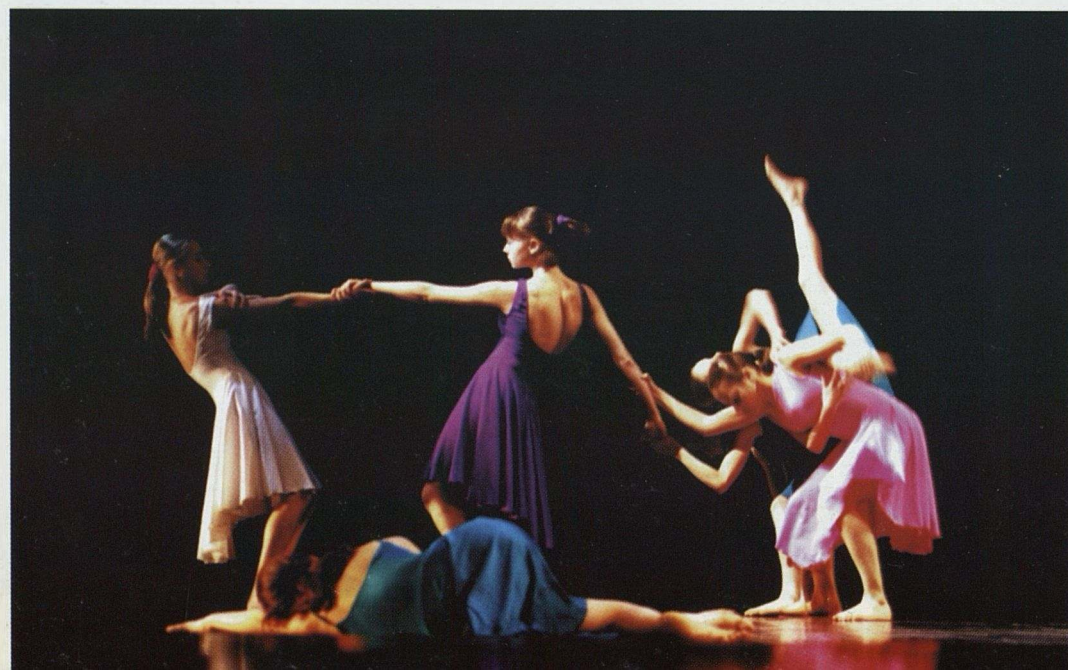
Фото А.Глебова

Театр «Провинциальные танцы» (Екатеринбург). «Мужчина в ожидании».



Театр танца Евгения Панфилова (Пермь).
«Танцы для сумасшедших».

Школа современного танца
Николая Огрызкова (Москва).
«При долине».



Монотеатр Таисии
Коробейниковой (Челябинск).
«Пато».



ПРЕМЬЕРЫ В БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ

*25 и 27 декабря минувшего года театр показал новую хореографическую редакцию балета А.Адана «Жизель», созданную В.Васильевым. Дирижировал спектаклем А.Жюрайтис, оформил его С.Бархин, новые костюмы принадлежат Ю. де Живанши. Главным консультантом постановки стала Г.Уланова.

Ведущие партии в премьерных спектаклях исполнили Нина Ананишвили, Светлана Лункина (Жизель), Сергей Филин, Николай Цискаридзе (Альберт), Александр Петухов (Илларион), Анна Антоничева, Мария Александрова (Мирта).



**С.Лункина и Н.Цискаридзе
в балете «Жизель».**

**Н.Ананишвили, С.Филин
и Д.Белоголовцев в балете
«Моцартиана».**

кого). Среди исполнителей А. Михальченко, Н.Цискаридзе, Н.Ананишвили, С.Филин, Д.Белоголовцев, М.Аллаш, М.Жаркова, Н.Маландина, Т.Расторгуева, И.Семиреченская, Т.Терехова, И.Петрова, А.Фадеечев, А.Уваров, Д.Гуданов, а также учащиеся Московской академии хореографии. Дирижер А.Сотников. В спектакле участвовал инструментальный ансамбль театра.

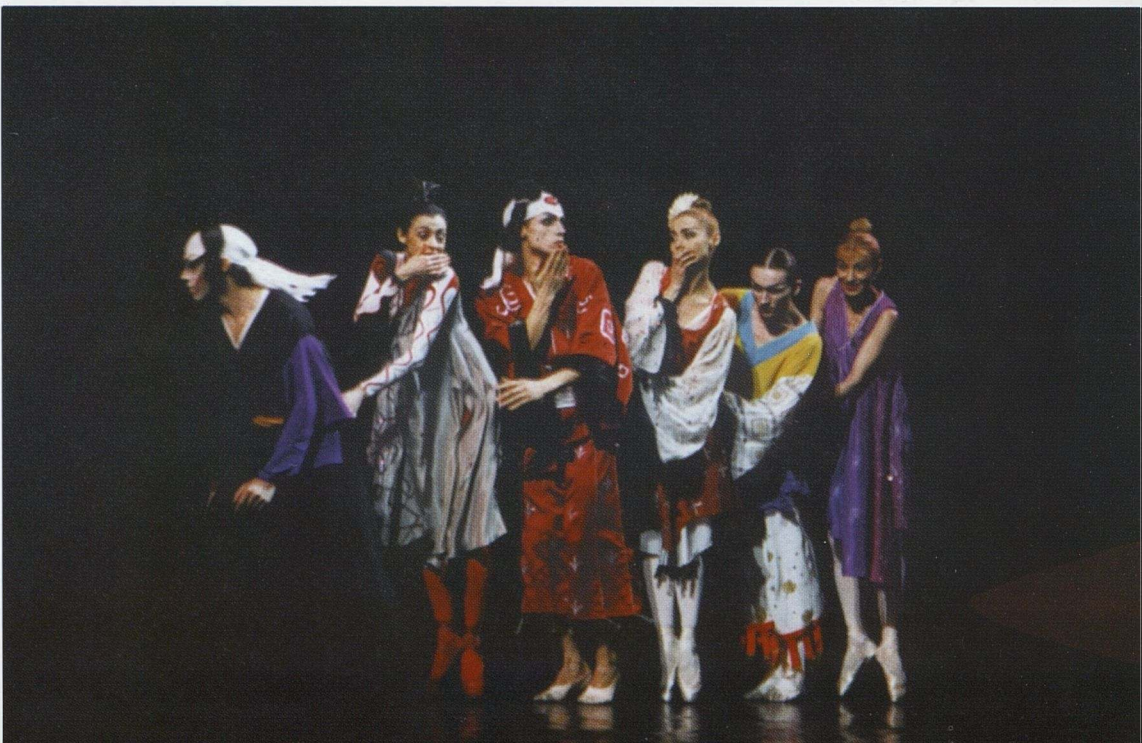
Продолжение на ст. 25

**Сцена из спектакля
«Сны о Японии».**

Фото Д.Куликова

Отличие новой хореографической редакции от старой заключается в укрупнении образа лесничего Иллариона (ему возвращено первоначальное имя), у которого теперь есть вариация в первом акте, там же добавлена вариация Альберта, вставное па де де заменено па д'аксьоном, у Альберта появился также монолог в финале балета.

А в самом начале 1998 года (7 и 9 января) балетная труппа вновь пригласила зрителей на премьеру. В программу спектакля вошли три балета – фокинское «Видение розы», которое в 1967 году было возобновлено в Большом театре М.Лиепой, «Моцартиана» Дж.Баланчина (восстановление хореографии и постановка С.Фаррелл, художник Р.Тер-Арутюнян), «Сны о Японии» на музыку Л.Ето, Н.Ямагучи, А.Тоша (постановка А.Ратманс-



...ИЗ БОЛЬШОГО

ПРЕМЬЕРЫ

*Несмотря на то, что 8 декабря официально был выходным, театр собрал массу публики. В тот день состоялась премьера программы «Новогодние премьеры», которую ее создатели (исполнительный директор — Сергей Максименков, исполнительный продюсер — Вячеслав Голубин, руководитель программы — Отан Асылкожаев) планируют сделать ежегодной.

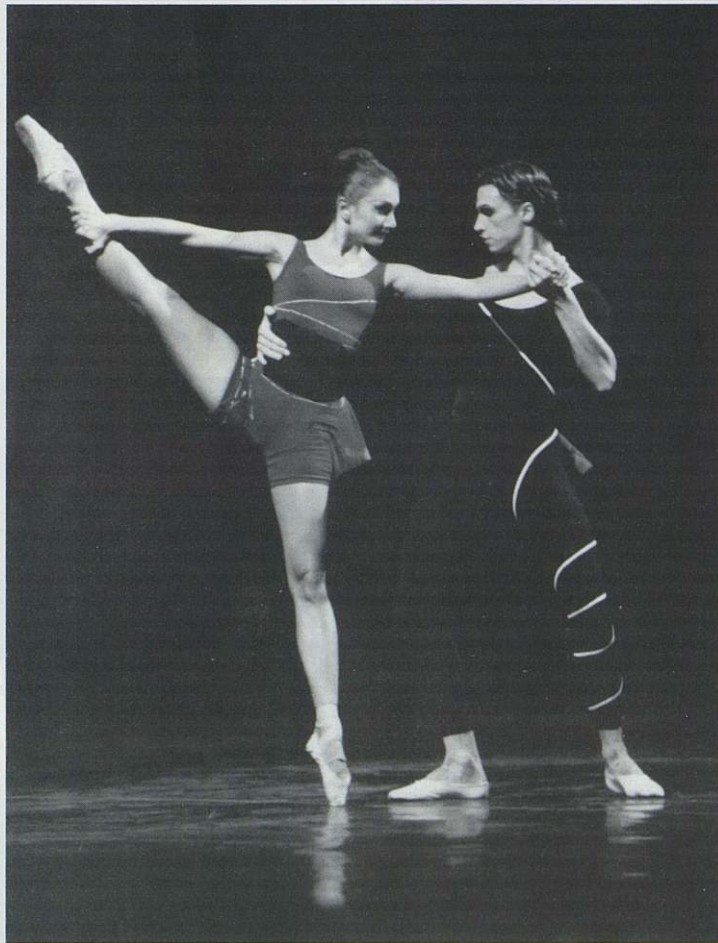
В «Новогодние премьеры» вошли новые постановки российских и зарубежных хореографов. Это внеплановая работа артистов театра, которая была подготовлена во время отпуска и в выходные дни.

Проект был осуществлен благодаря сотрудничеству Большого театра, Российского Фонда культуры, Правительства Москвы и Внешторгбанка.

Программа «Новогодних премьер» включала два отделения. В первом был показан одноактный балет австрийского хореографа Йорга Маннеса «Четыре поцелуя» на музыку И.С.Баха. Его исполнили Надежда Грачева, Мария Филиппова, Наталья Маландина, Любовь Филиппова (утро), Мария Александрова (вечер), Евгений Керн, Тимофей Лавренюк, Илья Рыжаков, Артем Вахтин.

Второе отделение открыла композиция Евы Замазаловой из Чехии «L'estro armonica» (музыка А.Вивальди), в которой выступили Ирина Семиренская и Дмитрий Гуданов (утро), Наталья Маландина и Илья Рыжаков (вечер); Любовь Филиппова, Мария Жаркова, Ирина Зиброва, Максим Гондюреев, Тимофей Лавренюк, Александр Фадеев. Две миниатюры Ивана Фадеева — «Преодоление» на музыку И.С.Баха и «Нерв» — показал Ян Годовский. Соло виолончели из «Бахчисарайского фонтана» Б.Асафьева прозвучало в исполнении Лизы Сущенко (партия фортепиано — Екатерина Даниэлян).

Хореографический номер Стефана Фреденрайха из Австрии был показан Светланой Руденко, Алисой Хазановой, Марией Жарковой, Марией Александровой, Сергеем Антоновым, Кириллом Шулеповым, Максимом Гондюреевым и Виталием Михайловым. Музыкальная композиция Виктора Гришина «Москве посвящается» (стихи Марины Цветаевой) прозвучала в испол-



А. Яценко и С. Филин
в балете «Каприччио».

нении Ансамбля ударных инструментов театра. В одноактном балете украинского хореографа Алексея Ратманского «Каприччио» на музыку И.С.Стравинского (художник — Алексей Теренин) в главных партиях выступили Анастасия Яценко и Сергей Филин.

ДЕБЮТЫ

*В то время, когда основная часть балетной труппы выступала в Японии, в Москве продолжали идти спектакли. 19 октября в балете «Фантазия на тему Казановы» все три главные партии исполнили дебютанты: Дмитрий Гуданов (Казанова), Ирина Семиренская (Дама сердца) и Мария Александрова (Царица бала).

Своими впечатлениями делится балетмейстер-постановщик «Фантазии на тему Казановы» Михаил Лавровский: «Ввод в спектакль новых исполнителей всегда сложен. Он особенно рискован, когда дебютируют сразу несколько человек.

Но мои сомнения были напрасны. Несмотря на сложные условия подготовки, молодые артисты справились, и я очень рад за них. Конечно, со временем партии будут дозревать, меняться, но главное уже сегодня найдено верно».

*Выступление Надежды Грачевой в партии Китри 30 октября официально дебютом не называлось, однако было им по сути. До этого балерина станцевала «Дон Кихота» на сцене Большого театра лишь однажды, в мае 1995 года.

*Еще один Золотой божок появился в балете «Баядерка». 7 ноября в этой партии выступил Морихиро Ивата.

М.Ивата пришел в Большой театр как стажер в 1995 году. В 1996 году стал солистом: в его репертуаре — Друг Принца в «Лебедином озере»; Чёрт в «Щелкунчике», Чиполлино, Виноградника и Стражник в «Чипол-

лино», Шут в «Ромео и Джульетте». М.Ивата — лауреат многих балетных конкурсов, в том числе в Москве, Джексона, Перми.

*Активно начали осваивать кордебалетный репертуар пришедшие в прошлом году выпускники Московской академии хореографии. Появляются их имена и отдельной строкой на афишах: Светлана Лункина уже станцевала Фею Нежности в «Спящей красавице» и Гран па в «Баядерке», а Ксения Пчелкина — Редисочку-брата в «Чиполлино».

*Особый интерес публики вызвала прошедшая 26 ноября «Баядерка»: в партии Солора дебютировал Николай Цискаридзе.

«По-моему, «Баядерка» — это романтический спектакль, — рассказывает Николай, — и представление о Солоре как о герое, воине уходит в прошлое. Мне кажется, это естественно: современное поколение танцовщиков — поколение романтиков. Да и правомерно ли говорить о героической традиции? Мы ведь не знаем, какими были первые Солоры — Павел Гердт, Лев Иванов. А если вы взглянете на индийские миниатюры, то увидите, что мужчины на них — утонченные, изысканные и романтические. На сцене для меня всегда очень важно, как я загримирован, во что одет. Потому костюмы для «Баядерки», как и для большинства своих ролей, я придумывал сам, отталкиваясь от эпохи, от стиля спектакля.

Зрителю неважно, насколько высоко танцовщик прыгает или сколько делает пируэтов: балет — не спорт. Главное — чтобы от артиста исходила та необъяснимая энергия, что передается публике. К этому я и стремлюсь, выходя на сцену в новой партии».

*В балете «Раймонда», несколько раз прошедшем в ноябре, впервые выступили Анна Гришонкова и Дмитрий Рыхлов (Гран па), Нина Капцова (вариация в Гран па) и Елена Долгалева (в картине «Грезы Раймонды»).

*28 ноября еще одна сольная партия появилась в репертуаре недавно пришедшей в труппу Марии Александровой. Она исполнила вставную вариацию в балете «Дон Кихот».

*Несколько новых исполнительской появилось в этом же спектакле 3 декабря. В партии Гамаша выступил Игорь Юрлов, Джигу станцевала Анна-Леонова, в партии Амура дебютировала Нина Капцова, Испанский танец



исполнила Мария Исплатовская, а партии Марионеток — Мария Прорвич, Мария Пушкина и Ксения Пчелкина.

*В танцевальных сценах оперы «Травиата» 29 ноября дебютировала Евгения Волочкова.

*В балете «Укрощение строптивой» 6 декабря главные партии впервые исполнили Елена Андриенко (Катарина) и Владимир Непорожний (Петруччио). В этом же спектакле в Па де сис впервые танцевали Мария Александрова и Андрей Болотин.

ГАСТРОЛИ

*С 14 сентября по 23 октября продолжалось турне балета Большого театра по Японии. В Токио, Осаке, Нагое, Йокогаме и других городах были показаны «Жизель», «Ромео и Джульетта», два варианта «Лебединого озера» (в хореографии Ю. Григоровича и В. Васильева) и концертные программы, включавшие «Последнее танго» и дивертисмент. Главные и сольные партии исполнили в них Нина Ананишвили, Надежда Грачева, Анна Антоничева, Елена Андриенко, Ирина Пяткина, Инна Петрова, Нина Сперанская, Алек-

Большого театра Анастасия Яценко, Дмитрий Гуданов и Илья Рыжаков. «Прошедший в Париже концерт, — третий и заключительный, предусмотренный по условиям конкурса. Первые два состоялись прошлой зимой в Петербурге и Москве, — рассказывает Анастасия Яценко. — В нынешнем концерте приняли участие Ольга Павлова, Илья Кузнецов, Вячеслав Самодуров, Андрей Иванов, а также Гедиминас Таранда, Диана Вишнева и Бенджамен Пэш. Благодаря многолетнему сотрудничеству и дружбе Майи Михайловны Плисецкой и Пьера Кардена наш концерт состоялся в его театре. Зал

был небольшой, потому попасть на концерт можно только по приглашениям. Так что публика была элитная. Принимали нас прекрасно. После концерта мы услышали много приятных слов в наш адрес».

*В рамках творческого проекта «Балет без границ» 27 октября в Баку состоялся концерт «Танцуем вместе», посвященный Дню независимости Республики Азербайджан. В нем вместе с молодыми солистами Азербайджанского театра оперы и балета и учениками Бакинского хореографического училища выступили солисты Большого театра Анна Антоничева, Нина Сперанская, Анна Леонова, Владимир Непорожний и Константин Иванов.

**Н. Цискаридзе (Солор)
в балете «Баядерка».**

АННА ГАЛАЙДА

Фото Н. Баусовой

Продолжение на стр. 30

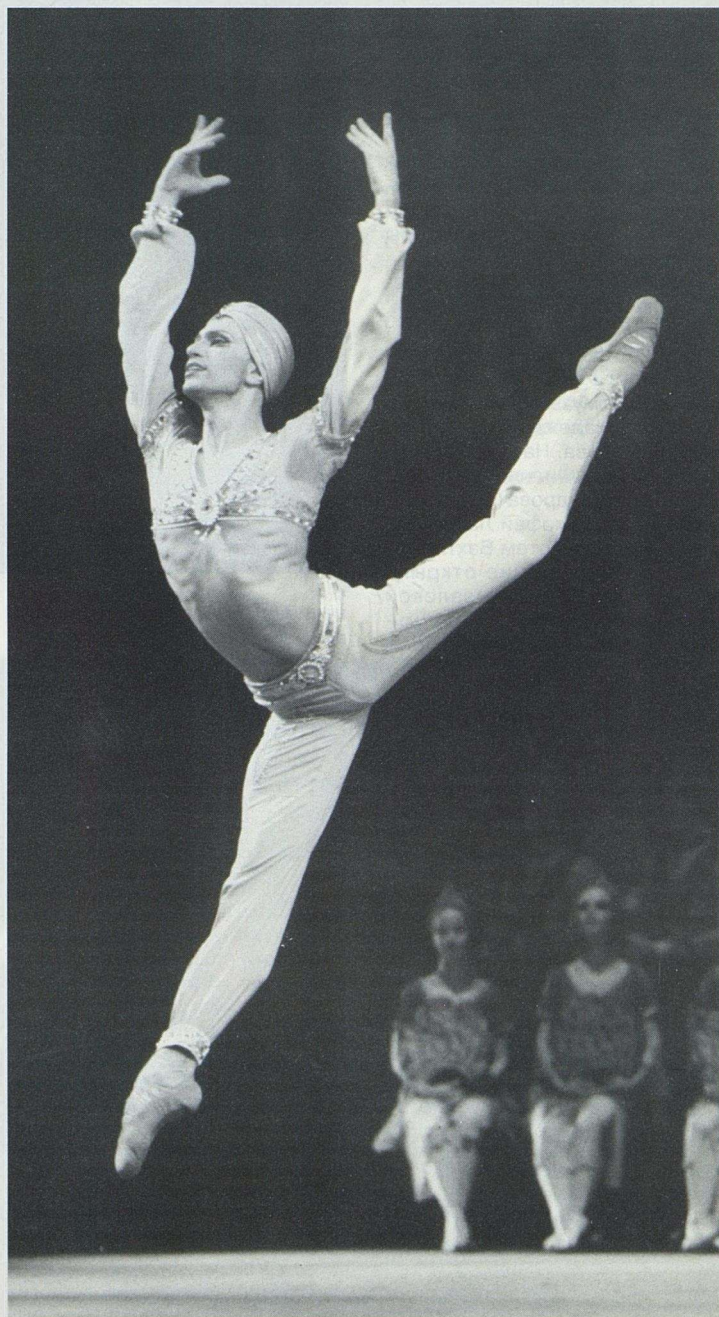
**Н. Грачева и А. Уваров
в балете «Дон Кихот».**

сандр Ветров, Сергей Филин, Алексей Фадеечев, Андрей Уваров, Николай Цискаридзе, Марк Перетокин, Владимир Непорожний, Дмитрий Белоголовцев, Константин Иванов, Геннадий Янин, Морихиро Ивата и многие другие.

Художественный руководитель балетной труппы Александр Богатырев рассказывает: «Гастроли в Японии прошли очень успешно по многим параметрам: по приему зрителей, по прессе, по заполняемости залов, которая в среднем составляла 85%, что очень хорошо (тем более, что параллельно в Японии проходили гастроли других русских балетных коллективов). Японцы признавались, что не помнят такого уже очень давно.

В Японии труппа показала, что она в состоянии решать наиболее сложные задачи».

*Концерт лауреатов международного балетного конкурса «Майя-96» состоялся в Париже. В нем приняли участие солисты





**И. Семиреченская
и М. Перетокин
в балете «Последнее танго».**

Фото Н. Баусовой

...ИЗ МОСКОВСКОГО ТЕАТРА КЛАССИЧЕСКОГО БАЛЕТА

АБСОЛЮТНЫЕ ЧЕМПИОНЫ

Солисты Государственного академического театра классического балета под руководством Натальи Касаткиной и Владимира Василева Оксана Миронова и Владимир Муравлев стали абсолютными чемпионами в завершившемся в США первом всемирном чемпионате искусств.

Желание поднять престиж хореографического искусства и интерес к нему заставляет американцев искать новые формы и способы его популяризации.

Учитывая любовь американцев к различного рода соревнованиям, присущий им дух состязательности, организаторы назвали свой форум искусством «Чемпионатом».

Столь необычное для привычного слуха наименование, взятое из спортивной лексики, позволило привлечь к организации Чемпионата все штаты, включая округ Колумбию и участников из 21 страны.

Московские артисты Оксана Миронова и Владимир Муравлев вынуждены были вступить в соревнование не только с артистами балета, но и с танцовщиками разных направлений, включаю-

щих и народные танцы и различные направления «модерн данс». Примечательно, что и жюри, и зрители назвали победителями наших артистов Оксану Миронову и Владимира Муравлева, исполнивших адажио из классического «Щелкунчика».

Новая форма художественной жизни — «Всемирный чемпионат искусств» в соревновании между «модерн данс» и классическим балетом отдал предпочтение бессмертной классике.

НОВАЯ ПРОПИСКА «СОТВОРЕНИЯ МИРА»

Бывший солист Кировского театра Эльдар Алиев, возглавивший по приглашению Совета директоров Индианаполиса (США) несколько лет назад балетный театр, и в короткий срок сделавший его «интернациональным балетом», в труппе которого основной костяк составляют артисты из России.

Ассистент артистического директора в театре — легендарная Ирина Колпакова, ведущий педагог — известный танцовщик, солист Кировского театра — Владлен Семенов.

Недавно здесь с триумфом прошла премьера балета А. Петрова «Сотворение мира».

Новая сценическая версия этого балета создана Н. Касаткиной и В. Василевым специально для этого коллектива. Сценография Елизаветы Дворкиной. На другой день после премьеры газета «Индианаполис Стар» написала: «Премьера сезона в «Интернациональном балете» — балет «Сотворение мира» — содержит потенциал дара, ниспосланного небесами для репертуара театра».

И зрители, и критики, прибывшие из Нью-Йорка и Вашингтона, встретили премьеру с большим воодушевлением.

«Хореографическая образность, задуманная Касаткиной и Василевым и воплощенная ими в этом спектакле с артистами «Интернационального балета» — совершенна», — писала критик Ребекка Биббз.

Замечательно, что наряду с Эрлендсом Зиминихом (Бог), приглашенным из «Нью-Йорк сити балле», австрийцем Гарольдом Керном (Адам), танцевавшим прежде в «Джоффри балле», Касаткина и Василев встретились в спектакле с артистами, танцевавшими прежде в возглавляемом ими театре, —

Татьяной Палий (Ева), Андреем Касацким (Дьявол). Среди участников представления — Александр Ветров, также выступающий в роли Дьявола, на сегодняшний день один из самых замечательных балетных артистов в США.

ПРЕСС-КОНФЕРЕНЦИЯ ПОСЛЕ ВОЗВРАЩЕНИЯ ИЗ АМЕРИКИ

Пресс-конференция, устроенная Н. Касаткиной и В. Василевым после возвращения из Индианаполиса, превратилась в своеобразный семинар профессиональных балетных критиков. Но не об успешной премьере «Сотворения мира» шел трехчасовой разговор с видеопозаком, а о судьбах русского классического балета и тех профессионалах из России, которые сегодня работают в Соединенных Штатах Америки. Один из них — бывший танцовщик Кировского театра Эльдар Алиев, который с 1992 года возглавляет «Интернациональный балет» Индианаполиса.

В заснятых на видеокассету диалогах Эльдар Алиев сказал: «Для меня как танцовщика всегда существовал только один театр — Мариинский. После того, как у меня не стало возможности работать в нем, я не мог представить себя как танцовщика больше нигде. Здесь, в США, я работаю как художественный руководитель и как хореограф. Меня пригласил и заключил со мной контракт совет директоров Индианаполиса. Я постоянно ощущаю их действительную неформальную поддержку».

Сегодня Алиев привлек в этот театр Ирину Колпакову в качестве ассистента художественно-го руководителя. Из российских танцовщиков в труппе — Татьяна Палий, Андрей Касацкий, Александр Ветров. Все они участвовали в создании спектакля «Сотворение мира».

Проблемы балетного искусства Алиев видит сегодня как бы изнутри американской жизни. Одна из главных — узкий круг тех, кто действительно любит балет и в нем разбирается, поэтому в США существуют трудности с выстраиванием художественного диалога со зрителем. Зритель любит спортивные соревнования, американцам близок сам дух соревновательности, поэтому сегодня до отказа заполняются зрительными многотысячные стадионы и довольно сложно заинтересовать американцев балетным искусством. Именно поэтому Алиев выбирает сюжетные балеты и образный эмоциональный язык классического танца. Выбирает и выигрывает.

Ю. БОЛЬШАКОВА

...ИЗ МАРИИНСКОГО

ФЕСТИВАЛЬ НАТАЛИИ ДУДИНСКОЙ

Балетный ноябрь в Мариинском театре завершился фестивалем, посвященным 85-летию Наталии Михайловны Дудинской. Фестиваль выглядел весьма представительным: в афише значились лучшие классические балеты, в которых блистала, Дудинская-балерина («Баядерка», «Спящая красавица», «Дон Кихот», «Лебединое озеро»). Дудинскую-педагога представляли ее ученицы, исполнившие в этих балетах главные и второстепенные партии. Елена Воронцова (1976), Маргарита Куллик и Галина Рахманова (1982), Ирина Желонкина и Елена Баженова (1988), Ульяна Лопаткина (1991), Анастасия Волочкова, Полина Рассадина и Марина Железнякова (1994). А деятельность Дудинской за рубежом в качестве репетитора-постановщика спектаклей классического наследия олицетворял солист из Бостона Патрик Арманд, выступивший в программе заключительного концерта.

Фестиваль Дудинской можно было бы уподобить симфонии, Впрочем, как и всю «полифони-

ческую» творческую деятельность этой удивительной женщины — балерины, педагога, балетмейстера-постановщика.

Своеобразной увертюрой (или фанфарами, возвещающими о начале праздника) стал ряд официальных парадных мероприятий, проведенных с неофициальной теплотой и задушевностью: открытие выставок в музее Академии Русского балета и фойе Мариинского театра, издание нарядного буклета с редкими фотографиями, пресс-конференция «виновницы торжества», на которой Наталия Михайловна, с присущим ей юмором поведала ряд трогательных историй из своей творческой биографии.

Каждый из спектаклей фестиваля казался частью симфонии. «Баядерка» с Анастасией Волочковой в главной партии выступала в качестве хореографического «пролога». С большим подъемом прошла «Спящая красавица», в которой главную партию с «верной интонацией» исполняла изящная Ирина Желонкина. Кульминацией этой хореографической «симфонии», длившейся почти неделю, несомненно, стал «Дон Кихот» с блистательной Маргаритой Куллик. Балерина, с только ей присущим солнечным

темпераментом и ослепительным брио, захватила зал тем удивительно искренним отношением к искусству, отмеченному безграничной влюбленностью в танец, которое исповедовала ее педагог. «Лебединое озеро», где вновь танцевала Анастасия Волочкова, показался кудой.

Заключительный же концерт воспринимался танцевальным эпилогом-апофеозом. Правда, его репертуар оказался несколько скудным и предсказуемым. «Фея кукол» в исполнении студентов Академии Русского балета (главную партию исполнила выпускница класса Н.М. Дудинской этого года Елена Шешина, а в вариациях кукол выступили ее одноклассницы Юлия Камилова и Мария Рихтер) и grand pas из «Пахиты» присутствуют в программе творческих вечеров Наталии Михайловны не впервые; концертное же отделение включало всего четыре номера.

Вагановское pas de deux Дианы и Актеона технически безупречно станцевала Ирина Шапчиц (выпуск 1985 года), приехавшая из Антверпена. (О ее партнере Михаиле Завьялове можно сказать лишь то, что он хорошо поддерживал балерину в адажио и исправно заполнял паузы во время мужских вариаций, давая тем самым артистке передышку). Достаточно долго страдала и заламывала руки Анастасия Волочкова в номере А.А. Уруса «Farewell Diana.

Angel», посвященном памяти прицессы Дианы (странный выбор для юбилейного концерта!). Характерные солисты Елена Баженова и Дмитрий Корнеев увлекли страстным исполнением Панадероса из «Раймонды». (Кстати, о «Раймонде». Грустное известие пришло из Мариинского театра: в январе 1998 года отменили запланированные представления этого балета, приуроченные к 100-летию со дня премьеры. И, таким образом, юбилярша остается без праздничного вечера.) Маргарита Куллик и Патрик Арманд с великолепным техническим мастерством исполнили балетный «шлягер» — pas de deux из балета «Корсар».

Приятный сюрприз заключительного вечера — выступление в главной партии «Пахиты» Ульяны Лопаткиной, прилетевшей из Америки буквально за день до спектакля. Превосходный стиль, элегантность и безукоризненный вкус всегда отличают эту удивительную балерину.

Завершу краткий обзор фестиваля словами художественного руководителя Мариинского театра Валерия Гергиева, который, отдавая дань прославленной балерине, сказал, «Наталия Дудинская — неотъемлемая часть понятия МАРИИНСКИЙ ТЕАТР, его славы, воплощение подлинного исполнительского стиля петербургского — ленинградского балета».

ОЛЬГА ФЕДОРЧЕНКО

Театральные мастерские «РЕНЕССАНС»

Мы всегда рады помочь решению Ваших проблем

Театральные мастерские «Ренессанс» предлагают Вашему вниманию:

– индивидуальный пошив женских и мужских балетных («пачки», «шопеновки», хитоны, колеты), театральных и репетиционных (купальники, трико, юбки, комбинезоны) костюмов для занятий танцем и гимнастикой;

– универсальные пуанты, приближенные к традиционной русской балетной школе, мягкую обувь из кирзы и кожи, короткую и высокую джазовую обувь, обувь для занятий гимнастикой и аэробикой, театральную, характерную обувь на каблуках разных видов;

– изготовление корон, диадем, цветов, венков, украшений из синтетических материалов и искусственных камней, различных головных уборов;

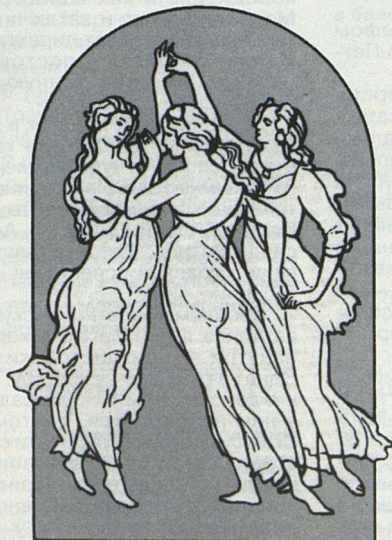
– изготовление из собственного материала или материала заказчика живописных декораций к различным театральным постановкам, одежды сцены (падуги, кулисы, задники, интермедийные занавесы и аппликационные сетки) из любого материала.

К выполнению Вашего заказа могут быть привлечены художники и мастера, создавшие славу театральным аксессуарам как на сцене Большого театра России, так и на других сценических площадках мира.

Любую дополнительную информацию Вы можете получить у менеджеров театральные мастерские «Ренессанс».

тел./факс: (095) 2088062,

тел.: (095) 2087460



M O S C O W
R E N A I S S A N C E
B A L L E T

ПРЕМЬЕРЫ

Продолжение.
Начало на стр. 25

СОЗВЕЗДИЕ
ЗА КВАДРИГОЙ
АПОЛЛОНА

Ожидание премьеры — это не просто ожидание нового спектакля. Все те, кто любят театр, не только ждут ее — они надеются на новые яркие впечатления, на новые встречи с интересными творческими открытиями. А потому первое и самое искреннее желание поддержать тех, кто отдал силы, сердце и часть своей души, стремясь подарить искусству и его зрителям минуты радости общения.

Большой театр с начала зимы уже в третий раз открывает занавес с премьерной афишей, что само по себе весьма знаменательно.

Первые дни нового года Большой театр отметил премьерой, достойной быть проанализированной серьезно, хотя бы во имя будущего. Два спектакля ничем не связанные между собой, кроме разве что составом исполнителей, предложили зрителю знакомство с крупнейшим композитором танца XX века — Джорджем Баланчиным и молодым хореографом Алексеем Ратманским. Само по себе сочетание более чем рискованное. Правда, контраст тем и стиля как бы охранял от возможных сопоставлений.

Отнесемся с уважением к тому факту, что не «гастролеры», а сам театр показал на своей сцене хореографию Баланчина. После, скажем, не самого удачного опыта с «Блудным сыном» — это первое обращение театра к творчеству мэтра.

Ни для кого не секрет, что в силу многих причин стиль неоклассики, предложенный Дж. Баланчиным и усовершенствованный им до идеального образца, не был включен ни в репертуар наших театров, ни в исполнительскую палитру наших ансамблей исполнителей (отдельные солисты, нередко «пиратски», исполняли отдельные фрагменты его балетов). Первый прорыв в виде «Серенады» на тбилисской сцене несколько ускорил события, а мощный заход Мариинского театра с целым вечером балета Баланчина и, особенно, «Симфонией до мажор» прочно утвердил место

Баланчина в репертуаре классических трупп России. Молчание Большого театра на этом фоне вызывало недоумение и справедливое недовольство.

И вот «Моцартиана» — первое и последнее произведение Баланчина, подаренное им таланту Сюзен Фаррелл и ею же переданное Нине Ананишвили в Большом театре. Казалось бы, как тут не радоваться, и мы готовы к этому. Тем более, что для нашей балерины — это выбор удачный, исходя из ее сценических задач и индивидуальности. Что же останавливает нас от выражения бурного восторга? Как мы уже говорили, пройти школу своеобразной поэтики баланчинского стиля классического танца с его тончайшей музыкально-пластической палитрой и самоценностью движения, как смысловой субстанции, нам представляется, полезно всей труппе театра, как полезно это Нине Ананишвили, Дмитрию Белоголовцеву, Сергею Филину и четырем солистам театра. И в этом смысле выбор «Моцартианы» с ее ограниченным числом исполнителей вряд ли решает этот вопрос. С точки же зрения представления самого творчества Баланчина зрителям Москвы, прямо скажем, при осведомленности о богатстве баланчинского наследия, вряд ли представляется презентативным. Но не будем акцентировать излишне на этом внимание и, сказав то, что считали необходимым, возрадуемся началу и выразим надежду на продолжение в будущем, в общих интересах

творящих в Большом театре исполнителей и зрителей, все еще в него верящих, пропаганды творчества Баланчина на Российской сцене.

Балет на японские темы или, как он назван автором его хореографии Алексеем Ратманским — «Сны о Японии», третье произведение хореографа, заявившего о себе в жанре одноактных балетных композиций.

В очень умно написанном комментарии к программе он сам декларирует свои задачи. Для Ратманского «...самое главное сочинение движений и танцев», и эти задачи им выполнены в данном спектакле, как и в предыдущих, достаточно полно. Движений много, они бывают оригинальны, во всяком случае интересно и по-своему скомпонованы в сочетаниях, характеристичны и дают увлекательный материал для исполнителей.

Скажем прямо, это не мало и не так часто встречается у сегодняшних хореографов. И исполнители, получив этот благоприятный текст, с большим увлечением отдаются движению и его ритму, открывая в себе новые, подчас неожиданные грани сценических способностей. Эта игра перелетает в зрительный зал, увлекает за собой зрителя, создавая атмосферу радостного состояния. Это уже много в определении дара хореографа (кстати, умение по-своему «читать» движения отличала еще начинающего танцовщика А.Ратманского в трактовке Баланчинской «Тарантеллы» во время его выступления

на конкурсе имени Дягилева в Москве).

Скажем так: для вечеров балета, гала-конcertов и творческих бенефисов солистов очень удачный репертуар. Для Театра же, думается, он носит проходящий характер, так как в нем изобразительные средства самоценны, не «утомляют» психологизмом (кажется, это в понятии нынешних «критиков» почти ругательное слово) и философскими пластами театральной драматургии. А потому не перегружает эмоционально, не взволновывает глубоко и не мучает воспоминаниями.

А дальше выбор — кого что интересует: искусство, как известно, избираетелно. Ведь это только сны о...

Потому уделим особое внимание беспорному успеху сотворчества хореографа и артистов.

Начнем же эту часть наших заметок с наиболее яркого, а именно: инструментального ансамбля Большого театра. Можно гордиться наличием такого состава исполнителей, повторим это, хотя всем уже известно мастерство музыкантов: В.Гришина, К.Семенова, И.Прокопова, В.Носенко, В.Скляревского, А.Поплавского. (Музыкальным руководителем и дирижером выступил А.Сотников, что обеспечило столь яркий музыкальный контекст и атмосферу сценическому действию).

В балете А.Ратманского просто не было неудач. Все раскрылось неожиданно, и технические трудности движеческих вымыслов хореографа выполняли с легкостью, как бы играючи. Все вместе и порознь: Алексей Фадеечев в своей мрачно-черной маске, классический бело-голубой Дмитрий Гуданов, хулиганисто-раскованный, как всегда премьер Андрей Уваров и наиболее, с нашей точки зрения, проникший в суть японских снов, красно-острый Сергей Филин. Не отстают и исполнительницы женских партий. По-новому, трогательно-ломка Инна Петрова, скаречно-жестка Татьяна Терехова. И в этом японско-женском трио побеждающая уверенным темпом вращений и хозяйским тоном танца — заслуженно первая Нина Ананишвили.

Напоминает все это гала-концерты: «Нина Ананишвили и все звезды». Ну, вот и радость: в Большом театре много звезд или точнее тех, кто ими может и должен стать (а сколько уже признанных редко увидишь на сцене). Нужны для этого репертуар, дух эксперимента, доверие молодости и уважение к артистам, их индивидуальности, господину Дару Божьему.

Будем надеяться, что все они будут зажигаться и ярко светить в творческом созвездии за квадригой Аполлона.



Н. Ананишвили
и С. Филин
в балете «Моцартиана».

Фото Д. Куликова

ВАЛЕРИЯ УРАЛЬСКАЯ

Ольга
НЕКРАСОВА

ВОСПОМИНАНИЯ

(Продолжение. Начало в № 90, июнь 1997 год)

Вот «Дон Кихот», казалось бы простой балет, но каждый знал свой стиль, свой цвет, каждый характер был разобран, все объяснялось, не было мертвых лиц, а все жило ярко внутренне напряженной жизнью. Перед труппой открылся совсем новый мир, каждая репетиция была не только праздником, но и университетом. С жадностью ловили мы каждое слово Горского, потому что оно было для нас откровением. Горячий интерес был ко всему, чтобы он ни ставил, и если мы не были заняты в спектакле, то все равно шли на репетиции других спектаклей, потому что хотели учиться. Он своим творчеством увлекался сам, увлекал нас и заставлял и нас жить.

Горский перевернул все старые традиции, был ярко выраженным реформатором, что вызывало негодование у застывших в старых формах людей. Его нововведения многими считались абсурдом. Они негодовали, что он профанирует классическую музыку. Считалось, что танцевать под Шопена — преступление, а Горский с Арендсом ввели в балет много номеров серьезной музыки — и Брамса, и Шумана, и Чайковского, и Шопена, и Глазунова. Балеты наши шли под симфоническую музыку. Возмущались, что Мордкин танцевал в «Анитре» без трико. Негодовали, что из балетов стали исчезать «пачки». Горскому пришлось вынести большую борьбу с балеринами, не признававшими этих новых форм. Мы узнали, что существуют не только тарлатановые юбочки и лифчики. Он ввел хитоны, он требовал, чтобы костюмы соответствовали действительности. Например, был балет, где пришлось танцевать в шубах и башмаках на берегу моря («Любовь быстра»). Он увлекался Дункан, но, еще до знакомства с ней вводил пластические движения. Позднее у него танцевали без трико и на полупальцах. что было отклонением от классики. Так танцевала Федорова 2-я, босая, без трико и на полупальцах в роли рабыни Эвники, а все остальные были в сандалиях. Григовский танец Анитры танцевали в сандалиях и без трико. Много борьбы пришлось выдержать с Гельцер, которая никак не могла расстаться с пачкой и надеть тунику. Ну, а потом и она ее надела и даже танцевала Эвнику в сандалиях.

Горский был реалист, если он давал страсть, то это была настоящая подлинная страсть, если злобу, то истинная злоба и так далее. Он брал подлинную жизнь, а раньше показывали раскрашенные картинки. В «Дочери Гудулы» на сцене был вертеп, там публичные женщины — уродливые, оборванные. И балерины выходили не в красивых костюмах, не с румяными губками, а с синяками на теле. И это давало и помогало раскрыть настоящую драму, хотя многие в начале были недовольны, потому, что любили смотреть на балет только как на сладкую конфетку.

Прежде гримировались трафаретно — губки, щечки румяные, глазки раскрашивали, чтобы быть «красавицами». А Горский «губки» отменил. Пусть не идет тебе грим, а ты его делай, так как надо. Грим связан с образом, тобой даваемым. Лицо делай по рисунку, который лежит перед тобой, как образец. В «Баядерке», например, сначала все были белые, а второй акт — черные, в 3-м акте опять белые. И каждый антракт надо было все смывать, потом заново мазаться. Горский требовал как соответствующего костюма и грима, так и прически. Если надлежит тебе быть в светло-зеленом парике, то ты в нем должна быть, хотя бы это тебе не шло. И ему подчинялись, хотя характер у него был мягкий, женственный. Он умел добиться своего, потому что верил в правду того, что он делал. Он умел влиять на балет своей внутренней значимостью и ему как художнику подчинялись, чувствуя его правоту.

У Горского была комната, где расставлены были сотни фолиантов книг, он находил материал всех эпох, рисунки костюмов. Он с головой зарывался в книги и потом обогащал нас оттуда извлеченными сведениями.

Первая генеральная репетиция была в костюмах, париках и гриме. У зеркала на гримировальном столе лежала картинка, по которой надо было делать грим. Никто не имел права сделать грим, прическу по-своему, раз намечен был рисунок. Каждую Коровин осматривал и если что-нибудь не так, требовал снять ненужное с себя. Или — «что за нос?!» — кричит он. «Это не то, что было нужно, губы не так как было указано!» И приходилось подчиняться его художественным указаниям. За непослушание — штраф. Всякую деталь в костюме ли, в прическе, в гриме Горский старался довести до нашего сознания

и мы потом видели все уже по иному. Прежнее казалось какой-то карикатурой. Вот раньше в «Жизели» все вились выскакивали в пачках, теперь это казалось смешно. Сознание начало работать по-иному, сдвинутое с мертвой точки Горским. Он во все вникал сам. Придет, бывало, в костюмерную, наматывает кусок тряпки на манекен, соединит с каким-нибудь другим куском и готова модель, сообразуясь с которой делал то, что нужно и художник.

Он стремился и к другой манере исполнения, отличной от петербургской. Горский требовал естественных свободных движений. Он хотел, чтобы руку подавали легко, без напряжения, а по-петербургски руку надо держать кулачком, бубличком. Если душа летит вперед, говорил Горский, все в балерине тогда должно лететь. Свобода, жизнь, естественность и правда движений — вот девиз Горского. В Петербурге этого не понимали. Например, испанские танцы Горского находили там неприличными, разнузданными, ругали наш кордебалет. И все-таки поставили «Дон Кихота» Горского. В «Дочери Гудулы» была потрясающая сцена народного восстания. Теперь все было бы понятно и приемлемо в Горском, а тогда многим казалось грубым и развращающим. Горский продумывал мельчайшие детали, стремясь к жизненной правде: в «Дочери Гудулы» была сцена с ворами, мошенниками, бродягами. Там ворихек учили красть. Специальный был для этого сделан манекен и на нем выработывались приемы, как залезть в карман, чтобы человек ничего не заметил.

Горский хорошо лепил. Он вылепил корифейку Крушинскую и после этого она сама начала под влиянием Горского лепить очень удачно. Ее дарование проявилось под влиянием Горского. В Петербурге он изобразил Рыхлякову в пачке, лепил также ногу Кандауровой. Горский рисовал, готовясь к постановке спектакля. Кроме того, он рисовал цветы, балерин, пейзажи, много у него на полках было гравюр, снимков, альбомов открыток. Он увлекался фотографией и снимал танцовщиц. При нем введено было в театр фотографирование. Раньше сниматься было очень трудно, но он потребовал специальное помещение под сценой и после генеральной репетиции все шли сниматься в костюмах. Это нововведение стоило дорого, но Горскому удалось его провести.

Горский был удивительный человек. Он жил только театром и для театра. Весь день был занят, с раннего утра до поздней ночи. В школе он с 9 часов утра на музыкальных репетициях, 2-3 часа еще добровольно занимался, репетировал. Вечером спектакль, а в 10 часов ночи дома еще приготавливался к следующему спектаклю или к репетиции. Праздников у него не было. В свободное от репетиций время бегал по музеям, выставкам, дома, если не читал, то рисовал, играл. В обращении всегда был внешне выдержан, спокоен, вежлив. Он был добр бесконечно, была в нем мягкость, почти женственная с одной стороны, а с другой мужественное упорство в достижении своей цели, настойчивость и умение довести до конца начатое. Большего бессребреника, чем Горский, трудно себе представить. Всех своих учеников, дополнительно к обязательным занятиям, он учил бесплатно. А когда ученики хотели как-то его поблагодарить, то просто не знали, как подступиться, боялись даже как спросить, чего бы ему хотелось. Знали, что денег он ни за что не возьмет, хотя жалованье получал небольшое.

В трудные послереволюционные годы довелось ему служить даже в цирке, где он ставил «Шахматы» из живых людей: танцы шахматных фигур на клеточной доске. Летом в театре жалование не платили, надо было работать. Работал Горский и в «Аквариуме». Поставил программу, чтобы дать возможность развернуться молодым силам. «Каприччио» в «Аквариуме» ставилось своими силами. Костюмы красили сами, он давал советы и красил сам вместе с артистами. Отдавал им все свое, лишь бы получилось то, что надо. Пол весь был у них в краске, целая мастерская получилась, цветы сами делали и все поставили своими силами.

Горский после революции работал примерно года четыре (1920—1923) в Государственном хореографическом техникуме (Первой школе балетного искусства) на Петровских линиях, где заведующим был Элиров. Он преподавал классический танец и осуществил несколько постановок: например, по своему сценарию с собст-

венными декорациями поставил «Тщетную предосторожность» для учеников. Много было талантливых учащихся в этом техникуме, но никого не захотели взять в Большой театр на службу. Был выпускной экзамен в бывшем Незлобинском театре, человек 35 экзаменовалось и многие с прекрасными данными. Но всех подвергли критике. А некоторые из выученных Горским и окончивших техникум потом уехали за границу (например, Вольский, д'Арто, Панова, Лихачев), Нащокина слатила в Одессе, Михеева в Ленинграде, Дмитриев — у Кригер, Шатин — в балетной труппе Парка культуры и отдыха. Очень талантлива была Трутовская, но и ее в Большой театр не взяли: потом она уехала в Париж.

С Горским в эти годы в театре совсем перестали считаться. Кубацкий делал ему резкие замечания при всех, совершенно недопустимые. Горский хотел одно время совсем уйти из театра, уж очень было много незаслуженных оскорблений. Это отношение к Горскому отразилось и на его учениках. Последние полтора года жизни Горского в театре всячески третировали. Вслух называли ненормальным, хотя явных проявлений его психической болезни еще не было. Говорили, что Горский портит все постановки и не давали новых. Например, он работал над партитурой «Каприччио», сидел две-три ночи, приходит на репетицию, а ему говорят: «Нет, «Каприччио» ставите не вы, а Жуков». Экзамен в Государственном техникуме был летом, а осенью пришлось хлопотать о санатории для Горского. Он уже не в силах был работать, появилась слабость, засыпал часто, сидя в кресле, стал апатичен. В классе как-то запутался в движениях. Тогда обратили внимание, что он болен. Его направили на экспертизу к Усолцеву и врачи нашли, что он переработался и что надо отдыхать. Сестру вызывали отдельно для переговоров и ей сказали, что Горскому жить осталось не больше года. Из санатория Горского взяли домой, но вскоре той же осенью его пришлось отвезти в Алексеевскую больницу, где он и умер. Будучи дома, он приходил иногда в театр, без него не мог жить. Однажды поднялся на колосники, догола разделся, и так лежал, воображая, что он грелся под лучами солнца у моря. Это и послужило поводом для отправки его в больницу. Было много интриг против Горского. Говорили что его пытались приучить к кокаину, подсовывая ему папиросы: одно время была в балете группа наркоманов.

Горский всегда жил очень скромно, тихо, в карты не играл, не пил, с балетными критиками, которых называли «бутербродниками», не ужинал. Стоял в стороне ото всех интриг, не обращая ни на что внимания, кроме своего искусства. Он был очень скромный и не честолюбив. Когда, например, публика вызывала его, то он никогда почти на вызовы не выходил. Если бы у него был иной характер, то он вероятно сделал бы много больше, чем ему удалось.

II. Горский — педагог

В Петербурге Горский был преподавателем танцев у девочек, и кроме того, во всех классах и у девочек и у мальчиков он читал теорию танцев после смерти Степанова. В Москве он преподавал артистам, в школу же Императорских театров его приняли преподавателем в младшие классы года через два по приезду в Москву. Это было тогда, когда начинала Кандаурова. Горского пригласили сначала заместителем в класс, где обучала Станиславская. В средних классах в это время учились Коралли, Андерсон, Мухина, Дума, Шелепина 2-я, Чернобаева, обе Невельские. Он повел их и другие классы, где была, например, Кандаурова. Записи танца по системе Степанова Горский в Москве не преподавал, хотя предмет этот был, и вела занятия Горшкова, правда недолго. Здесь была допущена ошибка. Горшкова начала преподавать этот предмет сначала артистам старикам и потому отношение к нему было равнодушное.

Из нововведений Горского, как педагога, надо отметить, что раньше танцевали под скрипку, он же ввел рояль, был приглашен специальный пианист. Горский хотел, чтобы каждое движение «сливалось» с музыкой, совпадало с ней по тактам. Класс велся раньше под однообразные мотивы из балетов, было очень немного пьес музыкальных. Горский же ввел классическую музыку. Это не так было легко ввести, глумились над ним, не воспринимали его новшество, находили такую музыку неподходящей для движения, но потихоньку Горский с Арендсом приучили балерин к хорошей музыке.

Горский был педантичен, аккуратен, требовал от артистов точного посещения классов. Он ввел обязательные занятия для всех артистов, а раньше многие не ходили в класс.

Много было нововведений и в классе. Класс велся не как обычно: сначала у станка, потом на середине, у Горского он шел сразу на середине. И такие занятия были по несколько раз в неделю.

Горский изучал анатомию. У него был даже настоящий скелет, который перешел к нему от Степанова. Говорили, что Степанову одна

молодая женщина завещала свой скелет после смерти, и что это был он: действительно, скелет был вероятно женский, с тонкими костями ребер, кистей рук. Горский очень следил, чтобы упражнения не вызывали искривлений позвоночника. Он ввел много упражнений для укрепления спины, учил, как предохранять себя от всяких вывихов и растяжений, опять же на основании знаний анатомии. Он настаивал на правильной постановке всего корпуса от верхних позвонков до пятки, чтобы при рискованных положениях корпуса не получилось увечья. Работая с детьми, он по десять раз подходил, проводил рукой по спине, пояснял, предостерегал.

Московская школа много нового взяла, главным образом, в области прыжков у Богданова в середине 1880-х годов. Горский обращал внимание на другое. Он прежде всего давал правильную постановку корпуса, ног и рук, всегда стремясь к естественности. Много внимания уделял движениям шеи, головы, плеч, *port de bras*. Во время перегиба, следил, чтобы сначала шла голова, потом корпус, чтобы сгибался только корпус. Благодаря его правильной школе, балерина имела живую спину, «говорящую».

Горский требовал абсолютной правильности в исполнении всех движений. В движениях, начинающихся от пола (*battements tendus*, *ronds de jambe*), он требовал, чтобы колени были подтянуты, подъем вытянут, втянута пятка. Очень следил за правильностью подъема ноги (тоже проверяя по скелету), указывал как отводить колени в среднем *battement*, в *battement frappe*. При высоких выниманиях ноги не признавал механического подымания ноги вверх и опускания ее, как будто это не нога, а палка. Требовал, чтобы верхняя часть ноги, бедра, задерживалась и мягко медленно опускалась. Записывая позиции ног, Горский пользовался обозначениями по градусам. В приседаниях требовал, чтобы пятки не отрывались от пола, а колени были на равной линии с носком. В больших плие настаивал, чтобы пятки постепенно поднимались, затем постепенно опускались. Очень следил за развертыванием колен при приседании.

С появлением Горского стали обращать внимание в классе на руки. Полным нововведением для Москвы было введение Горским позиций рук. Здесь привыкли поднимать и опускать руки как попало, по настроению, а Горский ввел семь позиций рук:

1. Руки вниз;
2. Руки, согнутые полукругом, приподнимаются на уровень плеч;
3. Руки открываются, локти полусогнуты, кисти немного ниже локтей и немного вперед;
4. Руки поднимаются вверх полукругом соединяются так, чтобы глаза видели их, локти вытянуты;
5. Одна рука отделяется от другой — первая остается наверху, вторая впереди полусогнута;
6. Одна рука совсем открыта, а другая наверху;
7. Одна рука впереди перед собой, не выше плеч. Локти не должны были висеть, кисть должна была быть мягкой, не напряженной, пальцы не растопырены, а собраны так, что большой лежит на третьем пальце. Движения рук должны были быть широкими.

Горский требовал, чтобы каждая поза была выразительна. В движениях и прыжках он ставил на первое место танцевальность. В классе всегда давал красивые комбинации. Его вариации всегда выявляли сценический образ. В прыжках следил, чтобы делалось большое плие, чтобы прыжок был не только в высоту, но и в длину. Он говорил, что надо научиться «брать сцену», что при танце корпус должен играть, должно быть не *enfaccée*, а *effacée* и *croisée*. Он не любил вообще «анфасных» движений. Корпус должен был быть развернут чтобы ощущалась не работа, а легкость.

Раньше в балете были очень однообразные движения руками, а он сделал их более пластичными. Он хотел гибкости, свободы движений, следил, чтобы не было скованности и в школе и в театре. Все движения должны были быть оправданы, он не допускал бессмысленного механического махания руками и ногами ни в классе, ни на сцене.

До Горского мимику в школе не проходили. Когда приезжали балетмейстеры Петипа и Гансен, то для спектаклей отбирали тех, кто мог играть в мимических сценах, но никто этому не обучал. Горский настоял, чтобы пригласили Гельдера. Позднее мимику преподавал Рябцев. Сам Горский не терпел слащавости, фальши, застывших улыбок.

Внимание уделялось также искусству поддержки дамы кавалером. До Горского в танцах кордебалета поддержек не было, они появились у него. И этому стали учить.

До Горского никто не думал о том, чтобы ставить учащимся дыхание. Говорили просто: когда прыгаете — вдохните, когда опускаетесь — выдохните, прыжок берите диафрагмой, во время прыжка дышите носом. Горский специально изучал эту проблему и многому сумел научить.

А.ГОРСКИЙ:

ПОДНИМИ ДУХ БОДРОСТИ В НОВЫХ СИЛАХ

(Письмо в дирекцию Большого театра)

Считаю своим долгом довести до сведения Дирекции, что каждая новая работа пойдет полным ходом тогда, когда будет поднята бодрость и энергия молодых сил. Дирекции небезызвестно, что старая, так называемая, классическая школа, оставила свои права, действует на молодежь, которая находится между двух огней, не зная куда и за кем идти. Никакие новые направления и формы не возможны в условиях растерянности и неизвестности, куда повернет ветер. Неуверенность в грядущее новое и тягота Дирекции к именам — именам, проявившим свои силы исключительно на традиционных старых балетах, невольно заставляет задуматься и остановиться на распутьи.

Работая в студиях, встречаясь с художниками и музыкантами краски, мысли и звука, я знаю, что нужно делать, но для этой работы нужны не инертные силы московского балета, а какие-то иные, жаждущие новой эры, стремящиеся без боязни идти новыми путями к достижению новых возможностей.

Не страшно то, что Смольцов отказался работать с молодой Ильющенко, а страшно то, что ему это трудно, как выразился он сам, и в этом слове я усмотрел всю трагедию молодежи — будущих работников и мастеров Московского Балета. Смольцов сам не крепок, сам в зачатке, но ему уже трудно отойти от старых форм, которые и по сей час культивируются в школе, работающей... по старому образцу традиционных образов, и я не чувствую, что молодежь может переступить порог нового дома, отбросив все наросты балетной закостенелости и молодостью усилить вновь вылепленные образы нового пути. Она боится принести жертву дешевого успеха новой продуманности — жертву дешевого успеха блестящих, но бездушных «вариаций» художественно-правдивым образом.

Им необходимо показать все, что делается кругом и вне Большого театра, необходимо чтобы они слышали все, что говорится вне Большого театра о нем. Пусть услышат они новые слова, увидят новые работы, почувствуют жажду но-

вой силы, которые процветают в студиях, новые искания, и им может быть тогда станет стыдно за свою инертность. До сих пор еще нет новой школы. Вот уже два года в Московский балет вливаются новые силы, а что они приносят? Тот же яд старых отживших традиций, против которых я боролся 20 лет своей лучшей жизни и гибну в болоте стоячей воды. Работая в студиях, я чувствую, какие там горят желания — желания без поддержки, без должного фундамента, со слабыми средствами, а здесь, где есть силы, таланты, средства — здесь у художника опускаются руки, и он говорит: пас — не играю — не могу, душно, много угара, нагара и славных, громких, но инертных имен.

Дирекция! К тебе взываю как художник, встрепенись, отбросив на время будничные заботы. Подними дух бодрости и окрыли верой и надеждой новые силы, оставь старым их традиции, но молодежь поведи за собой. Читай им лекции, покажи им новое, объясни и расскажи о новых путях, вдохни в их души трепет новых исканий художественной правды. Пусть не боятся они сбросить оковы дешевого успеха традиционных «Дон Кихотов» и «Коньков» и только тогда, когда в них самих проснется новая сила, только тогда, когда в них самих проснется новая сила, только тогда возможна будет продуктивная работа, а сейчас это только потеря времени, нервов, и без того расшатанных безумными условиями жизни.

Примечания.

Письмо А.А.Горского в Дирекцию Большого театра от декабря 1919 г. (или начала января 1920г.). Поводом к написанию письма явилась та борьба, которая разгорелась вокруг новой постановки балета «Лебединое озеро» А.А.Горским и Вл.И.Немировичем-Данченко.

Настоящее письмо хранится в ЦГАЛИ, ф.648 (Большого театра), оп.2, ед.хр.46, л.27 об. — 28 об. Опубликовано с сокращениями в упомянутой книге «Советский театр. Материалы и документы», Л., 1968, с.93.



Varna '98



18ый Международный балетный конкурс - Варна'98 Варна 18.07-29.07.98г.

I. УЧАСТИЕ - солисты и дуэты

Две группы: Группа "А" - до 26 лет Группа "Б" - от 15 до 19 лет.

Каждый участник оценивается индивидуально. Высылка заявок - не позже 1 марта 1998 г.

II. ПРОГРАММА КОНКУРСА:

- Первый тур - одно классическое па-де-де или две вариации из обязательного репертуара.
Второй тур - 1. Одно классическое па-де-де или две вариации, поставленные до 19 в. включительно.
2. Один современный танец, поставленный после 1993г. - 6 мин.
Третий тур - 1. Одно классическое па-де-де или две вариации, поставленные до 20 в.
2. Один современный танец, поставленный после 1988 г. - 6 мин.

Значительный призовой фонд.

Для информации - Фондация "Международный балетный конкурс - Варна", ул. Сердика - 6, 1000 София, Болгария

Тел. :+ 359 2 883 377, + 359 2 987 7608, факс: + 359 2 801 802

E-mail: varna_ibc@bulgarianspace.com; http://www.bulgarianspace.com/music/varna_ibc

ДВЕ ГОСТЫ БОЛЬШОГО ТЕАТРА

В начале ноября 1997 года на сцене Большого театра были показаны два спектакля с участием звезд Мариинского балета. Один из них — «Баядерка» с Никией — Ульяной Лопаткиной (в дуэте с Солором — И.Зеленским). Другой — тоже «Баядерка» с Татьяной Тереховой в партии Тамзатти (Солор — А.Уваров, Никия — Н.Ананиашивили).

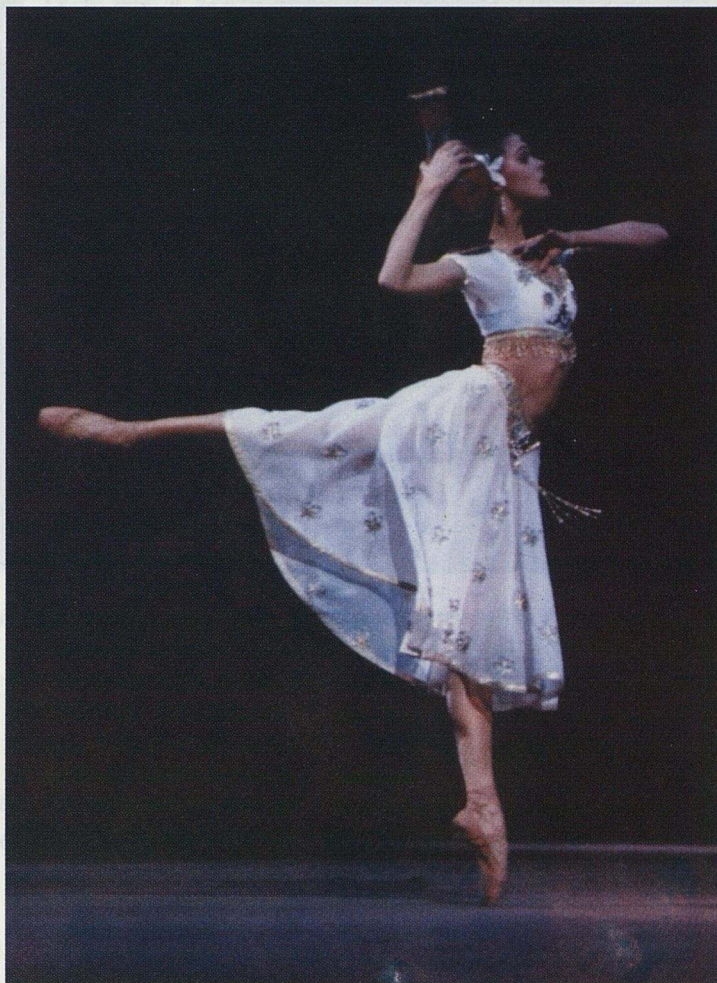
Таким образом, московским зрителям представилась редкая возможность вообразить двух прима-балерин в одном спектакле, проникнутом духом петербургского классического балета. Тем более, что выступление каждой из них явилось для искушенной московской публики подлинным художественным откровением.

...УЛЬЯНА ЛОПАТКИНА — НИКИЯ

На первый взгляд шел, казалось, рядовой спектакль «Баядерка». Спектакль же был совсем не из рядовых, а скорее — экзаменующим. Целый балет Лопаткина танцевала в Москве впервые, и ее пристально экзаменовали московские профессионалы и критики. Вероятно, еще и оттого столичная встреча оказалась чуть запоздалой и столь долгожданной. Своим выступлением Лопаткина достойно ответила на недоумения знатоков и оказалась на высоте.

Ульяна Лопаткина — балерина не конкурсного склада, это — балерина, танцующая на душевном, творческом подъеме. Как и ее героиня Никия — храмовая танцовщица, она быстро загорается, уходит в себя, в мечты и столь же мгновенно падает духом. И как всякая сверходаренная личность, Лопаткина не бывает одинаково ровной. Хореографические погрешности феноменальным образом переводятся у нее в эстетическую категорию, в данность искусства.

Художественная манера Ульяны Лопаткиной — это завершенный и законченный хореографический рисунок, это зеркальная, асимметричная симметрия. Сама артистка так и стремится запечатлеть эти застывшие, точно изваянные резцом мастера, позы. Это было и в «Баядерке». Отсюда, вероятно, ее желание продлить линию, замедлить движение. Творчество балерины в целом, как и большинство партий в отдельности, совмещает в себе двуединую сущность, обнажает двуликий образ, вобравший в себя светлую и темную сторо-



У.Лопаткина (Никия)
в балете «Баядерка».

Фото Н.Баусовой

ны, свойственные мифологии русского искусства. Образуют в сочетании светотень. Приблизиться к разгадке пластической и человеческой одаренности Лопаткиной можно, если вспомнить васнецовскую картину под названием «Сириин и Алконост. Песнь радости и песнь печали». Принимая во внимание, что воздушная, полетная стихия — ее стихия, в трактовках и исполнении Лопаткиной партий и в самом деле есть что-то от полуженщин-полуптиц

Виктора Васнецова. Перефразируя слова русского художника, сказанные о самом себе, Ульяну Лопаткину можно назвать «балериной на несколько фантастический лад».

ВАРВАРА ВЯЗОВКИНА

Кажется особым знаком судьбы, что Ульяна Лопаткина танцевала в Москве именно «Баядерку» — балет, сам тайный смысл которого заключен в обращении к высшим силам. Никия Лопаткиной не просто храмовая танцовщица, она — избранница в мире людей,

обреченная на одиночество духа. И сознание этого служит для нее не только источником вдохновения, но и источником скрытой тоски. Монолог Никии у жреческого огня проникнут такой очевидной отрешенностью от всего земного, такой самозабвенной откровенностью поклонения, что в нем поневоле заметна опасность для нее самой: опасность окончательного ухода в себя и опасность растворения в культе. А между тем Никия стремится к самораскрытию едва ли не сильнее, чем к исполнению воли богов. И такой возможностью раскрыть себя становится для нее любовь к Солору. Свидание с ним наполняет ее легкой радостью и одаривает ожиданием счастья, в которое она и верит и не верит, мгновениями замыкаясь в себе. Но тут же вновь, с безграничной нежностью, принимает к нему, испытывая неведомое ей доселе единение. А потом, на дворцовом празднике, Никии достаточно один раз взглянуть на Солора, чтобы понять, что единение это утрачено навсегда. Она танцует там словно в полусне, медленно истаивая в нестерпимой тоске. Гневно сжатые руки в ту же секунду бессильно разжимаются. Грозные арабески сменяются коленопреклоненным оцепенением. Ее влечет в сторону Солора, и всякий раз она будто наталкивается на невидимую границу, которую не в силах переступить. В своем горе она опять остается одна, никем не понятая, никем не услышанная, — и уже готова в отчаянии покинуть праздник, когда ей передают корзину цветов, якобы посланную Солором. И именно получение этого мнимого дара роковым образом переполняет

меру смирения Никии перед судьбой. Свою предсмертную тарантеллу она исполняет исто-во и победительно, исполняет лишь для себя самой, обретая в этом недолгом торжестве себя — истинную. Ту, о которой не ведала раньше, ту, по которой пожизненно обречен тосковать Солор. Так, когда в картине «Теней» Никия Лопаткиной предстает перед нами воплощением души, окунувшейся в небытие, — Солору дозволено лишь ощутить ее неземное присутствие. Степень свободы и степень подчиненности этой Никии идеально соразмерны между собой и никому, кроме нее, не подвластны. Противоречия между недоступной храмовой танцовщицей и раненной любовью девушкой более не существует. Душа Никии, наконец, обретает ту духовную гармонию, которую уже ничто не в силах нарушить.

МАРИНА НОВИКОВА

... ТАТЬЯНА ТЕРЕХОВА — ГАМЗАТТИ

В отличие от юных Мариинских прим, Татьяна Терехова в Москве хорошо известна. Она выступала здесь в разные годы, с разным репертуаром. Ее танец — безупречный, стильный, не позволяющий прорваться незапланированным эмоциям и бездумным порывам, — олицетворяет все те достоинства, к которым всегда была равнодушна Москва. В то же время искусство Тереховой Москве бесконечно близко — своей праздничностью, яркостью, пафосностью.

Логично, что первой петербургской Гамзатти, выступившей в спектакле Большого театра, стала именно Терехова. Ее не смутили значительные расхождения московской и петербургской редакций партии, причем не только текстовые, но и смысловые и стилистические. С первого выхода балерина продемонстрировала абсолютное понимание собственных задач и идеальный контроль над ролью.

Эта Гамзатти, соблазнительная и недоступная одновременно, являет полную противоположность трепетной и сомне-



Т. Терехова (Гамзатти)
в балете «Баядерка».

Фото А. Бражникова

вающейся во всем, даже в самой себе Никии. Дочь раджи — существо сугубо земное, которое не волнует мысли о небе и какие бы то ни было потусторонние видения. Маниакальное честолюбие и жажда наслаждений — вот что движет ею.

Она впервые появляется на сцене, пружинисто оперевшись в пол стальным пуантом. И от этого земного, подчеркнуто статичного аттитюда невозможно оторвать глаз, так он торжествующ и значителен.

Впервые увидев жениха, Гамзатти-Терехова с молниеносной точностью вычисляет: он равен ей. И, оценив все его достоинства, она влюбляется в свои планы и свои расчеты. Потому Гамзатти не меньше Никии дорожит Солором и не может смириться с его потерей. Но если для Никии в Солоре заключена — пусть и эфемерная — надежда обрести гармонию в чуждом ей мире, то Гамзатти он нужен лишь для утверждения соб-

ственной исключительности.

Подслушав диалог Брамина и Раджи, она не проявляет ни суетливости, ни нерешительности. Эту Гамзатти не мучит любопытство. Она не будет пытливо сравнивать себя с Никией, заглядывая ей в лицо. Априори равных ей, Гамзатти, нет.

Достоинство Никии, посмевшей встать с нею рядом, невыносимо ее королевскому честолюбию. Но через мгновение разум подсказывает трезвой в своих действиях Гамзатти близкую победу: ее руки судорожно ощупывают корону, она вспоминает, что она — дочь раджи.

И Гран па превращается в арену для утоления раненого честолюбия. Со свойственным ей апломбом Гамзатти-Терехова размахистым прыжком влетает в этот дуэт, торжествуя и демонстративно упиваясь своей победой. И пусть линии фигуры балерины уже утратили должное классическое совершенство, и прыжок не хочет сложиться в крылатый шпагат, в этом физическом усилии есть усилие художественное — стремление Гамзатти приковать

к себе всеобщее внимание, и в первую очередь внимание рассеянного Солора. Не позволяя ему впасть в вожаемое несчастным воином забвение, она пускает в ход молниеносные прыжки, отточенные вращения, страстность которых не позволяет оторвать от них глаз.

Баядерка, чья душа после земного томления не найдет успокоения и на небе, гибнет. Гамзатти-Терехова, которой предоставлено царить лишь на земле, бестрепетно ощущает восторг реальной, осознанной победы. И пусть, умирая, Никия обвиняет ее в своей смерти, физическая победа для Гамзатти важнее прекраснотных встреч в потусторонних мирах.

Терехова была необходима московской «Баядерке»: это пример идеального контроля над собой и полной осознанности собственных желаний — и возможностей тоже. Того, что сложнее всего дается московским балеринам. Противопоставление расчетливого мастерства непредсказуемости искусства.

АННА ГАЛАЙДА



Президент Мадам **Жак ШИРАК**
Генеральный директор **Сирил ЛАФАРИ**

VIII МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ТАНЦА будет проходить В ПАРИЖЕ

с 31 октября по 16 ноября 1998 года

ПО СЛЕДУЮЩЕЙ ПРОГРАММЕ:

СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ

31 октября, суббота, 1 ноября, воскресенье, 2 ноября, понедельник	<i>закрытые для публики отборочные просмотры в зале «Аудиториум дез Аль».</i>
3 ноября, вторник, 4 ноября, среда, 5 ноября, четверг	<i>полуфинальные просмотры в зале «Аудиториум дез Аль», открытые для зрителей.</i>
6 ноября, пятница	<i>открытый для зрителей финал конкурса в Театре Елисейских Полей.</i>

КЛАССИЧЕСКИЙ РАУНД

8 ноября, воскресенье, 9 ноября, понедельник, 10 ноября, вторник	<i>закрытые для публики отборочные просмотры в зале «Аудиториум дез Аль».</i>
11 ноября, среда, 12 ноября, четверг, 13 ноября, пятница	<i>полуфинальные просмотры в зале «Аудиториум дез Аль», открытые для публики.</i>
14 ноября, суббота	<i>открытый для зрителей финал конкурса в Театре Елисейских Полей.</i>
16 ноября	<i>Гала-концерт в Театре Елисейских Полей.</i>

Справки по адресу:

36, rue de Laborde 75008 Paris.

Tel.: 0145 22 28 74

Fax: 0145 22 60 24

Юлия ЧУРКО

ВСЕ ЖАНРЫ В ГОСТИ К НАМ...

Отгремел, отшумел, отплясал грандиозный по нынешним временам первый Международный хореографический фестиваль в городе Гомеле. Названный его организаторами, Гомельским городским исполнительным комитетом и многочисленными спонсорами, «Сожским хором» (художественный руководитель В.Кириллов, главный режиссер О.Коваль), он вместил в себя несколько тысяч танцовщиков из более чем пятнадцати стран и разлился по всему городу. Не часто мне приходилось видеть, чтобы ради хореографического праздника почти на два дня перекрывалось движение транспорта и все жители, высыпавшие на улицы, оказались на огромной сцене, в разных частях которой выступали лучшие сценические и этнографические коллективы из Белоруссии и других стран. Проведение фестиваля было приурочено к двум знаменательным датам в жизни города — 855-летию Гомеля и 200-летию со дня основания его архитектурной жемчужины — знаменитого дворцово-паркового ансамбля. Отсюда — ощущение тотальности праздника, его первозданности. Организаторы фестиваля всячески подчеркивали, что он — первый. И действительно, он явился первым в нашей республике столь масштабным фестивалем в постперестроечное время. Не удивительно поэтому, что он наследовал некоторые черты своих советских предшественников и, прежде всего, стремление к пышной парадности, склонность к длинным официальным речам.

Организаторы фестиваля задумали так или иначе продемонстрировать буквально все, что только имеется в хореографии, охватить все ее основные жанры. И можно только удивляться, что этот фантастический замысел им во многом удался реализовать. И все же — нельзя «объять необъятное», как справедливо заметил Козьма Прутков. Отсюда — видимые организационные неувязки фестиваля. Жестче всего они проявились во время его открытия на стадионе, где было занято свыше трех тысяч человек. Здесь были и детские танцы «до посинения» (причем в буквальном смысле, ибо в этот день резко упала температура воздуха и легкие платья не

защищали детей от холода в их многочасовом пребывании на стадионе), и театрализованное шествие, и выступление мастеров спорта, и многочисленные танцы в духе прошлых хореографических представлений о нерушимой дружбе народов, и фейерверк, и виртуозные приземления парашютистов в центр стадиона. Постановщик праздника на стадионе В.Байков явно не жалел ни времени, ни денег, когда перегрузил и растянул представление до того, что с трибуны ушла «большая половина» зрителей. Не знаю, как у других, но у меня появились сомнения по поводу необходимости пошва столь дорогостоящих, но однообразных костюмов, соответствующих именно и только этому замыслу режиссера, а фраза о деньгах, буквально «брошенных на ветер», невольная сама собой возникла в сознании, когда в финале мощные гирлянды из сотен и тысяч разноцветных шариков поднялись над стадионом и ултели в бескрайние дали, чтобы обрушиться где-то резиновым снегопадом. Но в то же время после того, как мы имели возможность наблюдать по телевизору, как на праздновании 850-летия Москвы многотысячедолларовый дракон борется с русским человеком, а на юбилее Минска видели театрализованное шествие районов и роскошный фейерверк над Свислочью, я не уверена, что вправе упрекать хозяев Гомельского фестиваля за расточительность. Может быть, правы те, кто считают, что именно в наши трудные и серые будни людям нужен праздник. Сверху это, наверно, понятней, чем снизу. «Жираф большой, ему видней», — говорится в известной песенке В.Высоцкого. Будем надеяться, что позаботятся о зрителях, позаботятся и о хлебе.

В организации фестиваля можно было увидеть немало организационных просчетов. И все же они не смогли затмить главного — праздник Танца состоялся, первый Международный фестиваль в Гомеле явил свое лицо и засвидетельствовал, что хореография у нас жива и все ее пять жанров, представленных на фестивале, имеют резервы для движения вперед.

Об успехах первого из них — классического балета — не имеет смысла говорить много. Всем известна спектакли националь-

ного Театра балета Республики Беларусь под руководством В.Елизарьева, также, как и высококой профессионализм балетной труппы Санкт-Петербургского театра оперы и балета имени М.П.Мусоргского. С успехом прошли их выступления — «Жизель» в интерпретации белорусских артистов и концертная программа в исполнении петербуржцев. Гомельчане жале-



Фрагмент выступления мастерской обрядового творчества «Спас».

ли лишь о том, что их не смогли посмотреть все желающие. Вообще, проблема билетов на спектакли и концерты была для организаторов одной из самых острых. Переполненные залы и площади, благодарная публика — отличительная и очень приятная черта фестиваля. Этот праздник долго не забудут те, кто на нем побывал.

Второй жанр хореографии, представленный в Гомеле, — спортивный, в прошлом бальный, танец — блистал как европейским уровнем судейства, так и высоким классом исполнительцев, среди которых были призеры и финалисты чемпионов мира и Европы. Турнир этот также имел титул первого Международного и включал в себя соревнования различных возрастных групп. Взрослые исполнители из Белоруссии пока еще не заняли почетных первых мест, но судя по количеству юных танцоров, представляющих многочисленные школы и студии, а также по числу их болельщиков, —

главные победы еще впереди. Впрочем, проблемы спортивной, бальной хореографии, конечно же, достойны особого разговора и будем надеяться, что его еще поведут профессионалы.

Широко был представлен на фестивале третий жанр танцевально-искусства — аутентичный фольклор в исполнении многочисленных этнографических коллективов, в основном, из Гомельской области. Как всегда искренне жизнерадостные, непосредственные, увлеченные плясуны и певцы из окрестных сел и деревень привлекли много зрителей. Собравшиеся не могли не поддаться очарованию той особой «фольклорной ауры», которая создается всегда вокруг исполнителей из народа. Они как бы воссоздали древний витальный дух и внесли свою неповторимую краску в многоцветную палитру фестиваля.

Центральным же его событием стал конкурс сценической хореографии, в котором приняло участие более двадцати лучших хореографических коллективов Беларуси, а также ансамбли из России, Украины, Шотландии. Отличительной особенностью этого конкурса было то, что основным критерием оценки служило не исполнительское мастерство участников, как это чаще всего бывало в прошлом, а уровень художественного мышления балетмейстера, постановщика представленного на конкурс произведения. Такая ориентация конкурса была вызвана насущной необходимостью. Вот уже много лет все, имеющие отношение к народно-сценической хореографии, от практиков до теоретиков, сетовали на однообразие красок, повторение приемов, стандартизацию выразительных средств, в общем, на очевидный застой в этой сфере. Известно, что это свойственно не одной Беларуси, и лишнее подтверждение тому — программы, показанные сильными по исполнительскому мастерству коллективами из России и Украины. Раньше, содержащиеся богатыми предприятиями, заводами, фабриками, коллективы как-то могли скрыть бедность фантазии их руководителей за богатствами, много раз меняющимися костюмами (мне не раз приходилось сожалеть о нерациональном использовании огромных средств по приходу постановщика неме-

ра, замысел которого был часто просто нехудожественным и никак не оправдывал произведенных затрат), или за виртуозными трюками исполнителей, авторство которых давно уже растворилось в коллективном творчестве многих поколений танцовщиков и балетмейстеров. Необходимость акцентировать внимание именно на авторском начале произведения, на способности его создателей создавать целостный художественный образ, искать и находить новое, свежо интерпретировать традиции, еще раз доказал сам конкурс. Многие из его участников попытались воспользоваться старыми схемами. Показательно в этом отношении выступление танцевального коллектива из Бобруйска, прилично одетого, достаточно подготовленного в техническом отношении и показавшего номер под звонким названием «Квитней, Беларусь», но получившего при всем этом единодушную самую низкую оценку жюри. Композиция эта представляла собой стандартную сюиту из трафаретных танцев, подобных (похожих?) на те, которые исполнялись на сцене почти все 70 лет Советской власти и которые, к тому же, имели мало общего с названием постановки. Автор ее сделал все, казалось бы, по проверенным старым рецептам, не заметив при этом, что жизнь вокруг изменилась и на дворе уже конец второго тысячелетия.

И этот случай не единичен. Как и много десятилетий назад, судорожно подергивая поводья, продолжают скакать по хореографической сцене лихие конницы Буденного, по-прежнему высекают искры своими шашками крутые «рубаки» из никому уже неизвестного рода войск, бешеными волчками крутятся с одинаково застывшими улыбками плясуны — русские, украинцы, белорусы, и, желая успеха во что бы то ни стало, в финале руководители коллективов выставляют «на продажу» всех своих трюкачей.

При виде подобных клишированных танцев у меня невольно возникла ассоциация с другой многократно тиражированной традицией, при формальном отношении к которой из нее выхлещается весь смысл. Во время торжественного открытия фестиваля на вышитом рушнике мне преподнесли красивый каравай хлеба. Собираясь, по обычаю, отломить от него кусочек, я вдруг с удивлением обнаружила под его коркой большую дыру. Каравай оказался картонным, бутафорским! Такое же впечатление производят и некоторые танцы: за фасадом из показного оптимизма, казенного бодрячества, искусственной патетики

нередко кроется художественная пустота, как та дырка в каравае.

И все же «лед тронулся!» Целый ряд хореографов показал оригинальные по мысли и свежие по краскам произведения. Первой среди них я назвала бы О. Ямпольскую, руководителя мастерской обрядового творчества «Спас», созданной в Минском училище искусств в 1993 году. Балетмейстер, очень точно уловив возможность синтеза аутентичных, фольклорных форм и модерн-хореографии, создала на основе древних языческих обрядов вполне современную по стилю и духу сценическую композицию. Ее редкой и позитивной особенностью является специально написанная музыка, где фольклорные напевы органично соединились с современными средствами. Творчески относиться к традициям и непосредственно, с юмором интерпретировать известную кадрили «Лентяя» сумел и ансамбль «Крыніца» из Жлобина.

Среди других призеров — гомельский коллектив «Полесские

Гран при завоевала яркая и бесконечно изобретательная «Путанка-распутанка», поставленная руководителем известного далеко за пределами республики коллектива «Белая Русь» А. Карповичем, выпускником Белорусского университета культуры.

Что же касается последнего, пятого жанра хореографии — современного или, как его часто называют, танца модерн, то он был представлен на фестивале в небольшом количестве, отражающем, впрочем, уровень развития его в нашей республике. Со-

циальной поддержке. Все то новое и интересное, что создается им (а нового, интересного все больше и больше), делается чаще всего на голом энтузиазме, немногочисленными фанатиками, не имеющими, как правило, ни прочной материальной базы, ни системы обучения, ни площадок для выступлений. Сцену для современной хореографии регулярно представляет, пожалуй, лишь Витебский фестиваль (потому и широко известный). Прекрасно, что теперь это сделал и Гомельский, тем более, что на нем ярко возгорелась звезда од-



Ансамбль «Белая Русь».



Исполнители ансамбля «Белая Русь» показывают композицию «Путанка-распутанка».

зори» (3-я премия), руководитель которого О. Коваль явился главным инициатором проведения фестиваля, ансамбль Белорусского университета культуры (2-ая премия), номер которого в постановке О. Волковой не содержал ни одного трюка, но — многочисленные находки в рисунке, лексике, образности.

Прекрасно показал себя гомилевский коллектив «Рунь», руководимый В. Поповым. Созданный около 15 лет назад и выступавший уже во многих странах Европы, он сумел открыть новые краски в традиционном фольклоре, показал свежую по решению хореографическую композицию «Ляляшы».

временный танец практически входил в общий раздел сценической хореографии. И не только из-за своей малочисленности, но и в силу начавшегося процесса его интеграции с народно-сценическими формами в целом ряде случаев было бы трудно определить, к какому жанру отнести ту или иную постановку. (Вообще, проблема синтеза форм танца модерн с фольклорными мотивами, с элементами классического танца и, в целом, взаимодействие и взаимопроникновение всех пластов средств хореографической выразительности кажется мне сегодня чрезвычайно интересной и достойной специального исследования).

Этот относительно юный для республики жанр хореографии очень нуждается, как, впрочем, и в других странах СНГ, в офи-

ного из самых талантливых молодых хореографов, работающих в этой сфере в Беларуси, — Дмитрия Куракулова. Собственно говоря, молодой руководитель гродненского коллектива «Тад» заявил о себе еще 2-3 года назад на Витебском фестивале современной хореографии. Выступления его были запоминающимися, но неровными: он то завоевывал призы, то удивлял юношескими излишествами своих пластических фантазий. В Гомеле же он предстал вдруг молодым Мастером, способным соревноваться с высокими профессионалами. Вариация с гитарой из его композиции «Встречи с танго», где парадоксально сочетались непосредственная искренность и изощренная выдумка, потрясающая костюмно-пластическая фантазия в «Молитве», мягкий юмор в сценке «У стоматолога» продемонстрировали самобытный талант Д. Куракулова, выступившего и как хореограф, и как исполнитель.

Итог этих заметок оптимистичен, как и итог всего фестиваля. Несмотря на организационные погрешности, в общем, простиительные для новорожденного, первый Международный хореографический фестиваль в Гомеле состоялся. Он стал долгожданным праздником для многострадальной земли, дал богатую информацию для размышлений и намечил перспективы для дальнейшего развития сценической хореографии. Прекрасным символом фестиваля стала танцующая птица. Пусть она прилетает ко всем нам еще не раз!

IFMC-97: НА ПЕРЕПУТЬЕ

Начало на III ст. вкладки



«Художественный балет» (Москва).
«Нить Ариадны».

Главными учредителями десятого IFMC выступили Министерство культуры Республики Беларусь и Большой театр Республики Беларусь. В составе традиционного жюри под председательством мэтра белорусского балета Валентина Елизарьева появились новые имена, среди которых педагог АДФ, хореограф Марк Хаим (США). В гостевой программе некогда пестованные Витебском «Театр танца Евгения Панфилова» (Пермь), «Провинциальные танцы» (Екатеринбург), «Кинетический театр» (Москва) — коллективы, уже без оговорок называемые элитой отечественной современной хореографии. В первом блоке выступлений — труппы-новички, имеющие нулевые шансы на просмотры второго тура.

Отметим и новшества: появились труппы, проповедующие современную хореографию средствами классического танца — «Художественный балет» (Москва), дуэт Раду Поклитару (Минск); и труппы, работающие в откровенно эстрадном жанре — «Каннон Данс», «Seven steps» (Санкт-Петербург). Их появление, помимо чисто технических объяснений, имеет «идеологическое» обоснование в словах В.Елизарьева: «Для меня современный танец — не только модерн, а вся современная хореография». Диссонансом прозвучала концепция «узкого специалиста» М.Хайма, считающего наиболее важным для фестиваля открытие нового словаря движения, которое помогло бы уже существующему обрести новые черты. «В этом смысле классический танец в лучшем положении, — продолжал он, — поскольку лучше проработан его материал, его словарь». Внести определенность в терминологию пыталась секция

критики под руководством В.Уральской, но разговора о теоретической наполненности понятий не произошло. Хореографы и танцовщики с жадным вниманием предположили услышать оценки конкретных произведений, ими показанных, что и было сделано. Выступавшие говорили о том, что снова на сцене художественная гимнастика — «Другие танцы» (Днепропетровск), бесконечные «Марши одиноких женщин» с вариациями, абсолютно одинаковые, но исполняемые и под минималистскую музыку, и под шансон. Здесь могла бы возникнуть крамольная мысль об ущербности женского танца,

не будь веского опровержения даже в рамках фестиваля труппой Ольги Житлухиной (Рига), и частично — ансамблем современного танца Челябинского института культуры. Снова тяжело складываются отношения с музыкой: по-прежнему в привычном наборе Вивальди, Шопен, современный шансон, зато в когорте «танцующих» теперь есть Шнитке. В этом союзе наиболее чуткими (грамотными, образованными) выглядели уже упомянутый рижский коллектив и театр танца «Аура» из Каунаса. Неоправданно часто раздражал налет эстрадности, что, судя по масштабам, не вина, а беда танцующих, выдающая способ их зарабатывания на жизнь: многословны, суетны, слишком красивы петербуржцы, московский «Парадокс». Дуэт Валерия Архипова (Московский театр сатиры) и «Fine 5 dance theater» (Таллинн) оказались на зыбкой грани между эстрадными и неэстрадными жанрами, смешав воедино «I like your shoes, I like your art...». Лучший из хозяев, модерн-балет «Галерея» (Гродно) раскрепостился только к гала-танцу, выдающая способ перипетии были уже позади. Уверенно профессионально, но с «фирменным» холодком выглядела «Аура» с одноактным балетом «Сумерки». После очень хорошего внеконкурсного «Четыре сезона дежа вю» менее интересный спектакль с изобретательной сценографией «Мужчина в ожидании» показали «Провинциальные танцы». «Кинетический театр» не поспитался со стратегией соревнования, станцевав премьеру «Вид русской могилы из Германии» во внеконкурсной программе, а спорную «Зум зум зум» выставил на суд жюри, которое не захотело спорить. Ощутимо вырос профессионально Челябинский театр современного танца. Отказавшись от эпатажного названия («Русский вариант»), челябинцы ближе подошли

к нему по сути, обретая узнаваемость. В «Изгнанных из рая» и, особенно, в «Песочнице» О. и В.Лоны появилась свобода выражения, оправданная экспрессивность театра танца, метки особенности, которые определяют почерк. Немаловажно, что появились исполнители, способные все это станцевать.

Среди танцующих соло наиболее убедительной была Таисия Коробейникова (Челябинск) с миниатюрой «Пато», сумевшая, ограничив себя в выразительных средствах, передать покой и гармонию много прочувствовавшей природы. Безупречно стильной «Мазуркой» блеснула одна из первоходцев отечественного современного танца Наталья Фиксель, Новосибирск.

Но Гран при конкурса, увы, снова увез китайский танцовщик. Пряный, экзотичный китайский модерн, с иными, чем в евроцентричном мире понятиями о гравитации и направлении движения, с абсолютным игнорированием всякой инерции — таким предстал Гао Чэн Мин перед зрителем. Прибавив к этому профессионально, с учетом индивидуальности поставленную хореографию, иное распределение скорости, протяженности жеста мы получим представление о его миниатюрах. Решение жюри бесспорно. И тем не менее...

В рецензии на прошлый витебский фестиваль мне пришлось говорить о том же: стоит ли уравнивать конкурсантов, абсолютно не сопоставимые уровни которых известны a priori? Не для того ли существует гостевая программа и мастер-классы, чтобы эту степень разности зафиксировать изначально специальным положением? И не логичнее ли, сказав «А», говорить дальше, шире привлекая специалистов, определеннее «разводя» участников по номинациям? Конечно, легко советовать, забыв о существенных финансовых трудностях фестиваля. Но невольное, реальное ощущение «топания на месте» нужнейшего дела очень огорчает. В Китае современный танец поддерживается на государственном уровне и он развивается довольно успешно: артисты из этой страны стали любимцами престижных фестивалей современной хореографии. Витебск же трудится в одиночку, поддерживая и держа, за которую обидно, и пресловутый международный уровень, на который, по-видимому, нет ни денег, ни сил...

А что касается русского современного танца, то все у нас, как и должно быть. Мы не так чутки к урокам, не так трудолюбивы и опекаемы, как китайцы. В лучших случаях мы вопреки всему образовываемся и, без сомнения, растем. В худших — варимся в собственном соку.

ЛЕЙЛА ГУЧМАЗОВА

«ПЕРВАЯ ПРЕМИЯ НЕ ПРИСУЖДАЕТСЯ»

Первую премию на Витебском фестивале решили не присуждать, дабы, думается, продемонстрировать, какая стоит пропасть между современным исполнением (китайский танцовщик) и современной (российской?) хореографией.

Мнения жюри и критики по большому счету сошлись, но бурные споры были вызваны тем, что на второй тур не прошел «Кинетический театр» Саши Пепеллева (Москва). «Кинетический театр» — один из тех немногих, о которых стоит говорить. Единственным достойным противником московской труппы был театр «Провинциальные танцы» из Екатеринбурга, взявший вторую премию на конкурсе. Казалось, судьба обоих коллективов на фестивале складывалась одинаково удачно. Оба были приглашены выступать в качестве гостей. И обе труппы, как предполагалось, должны были развернуть борьбу за первые места.

Для московского театра важен, просто необходим современный культурный контекст.



Труппа Ольги Житлухиной (Рига).
«Поезд ушёл, но ещё не поздно».

Ансамбль современного танца
Челябинского института культуры.
«Без слов».

Фото А. Глебова

Произносятся стихотворные тексты Льва Рубинштейна, Дмитрия Пригова. Пластический текст пепеляевцев — квазицитаты. Ряд движений составляет видимую бессмыслицу, но в контексте приобретает искомый смысл. Это своего рода виртуальная реальность художественных текстов. Театр строится не на движении, а с его помощью. Поэтому «Кинетический театр» определяют еще как синтетический. Танцовщики в спектакле «Вид русской могилы из Германии» очень стильны, все пятеро исполнителей — в черном. Но за этим изящным внешним обликом скрыта не легкость движений, а усилие, их тяжесть. Точнее, не движений, а передвижений, словно молекул-шаров в разные состояния, так артисты легко принимают сложные положения. И наоборот, произносимые на сцене слова, фразы, литературные тексты не скрывают, а обнажают в постановке скорее создание и отражение художественных контекстов в концентрированной их форме, а порой и иллюстрируют их в сценическом пространстве. Навязчивые повторы танцевальных па и целых комбинаций, которые заложила в основу эстетики своего театра Пина Бауш, оставляют здесь, в московском спектакле, впечатление памяти движений. Когда читается текст, когда доносится до нас его мысль, то как бы вспоминается пластическое решение выбранного текста, возникает как бы его театральная формула. Александр Пепеляев занимается, судя по первому знакомству, поиском сценического аналога мысли и духа современного искусства, в частности, — поэзии и прозы. Он увлечен переводом многословных лингвистических упрощений на адекватный им, такой же многословный, язык тела.

Если у Пепеляева в основе лежит антиэстетика, концептуальность, приземленность, следование ритму слова, мотив страха и безумия, то «провинциалу» Багановой, поставившей «Мужчину в ожидании», ближе эстетическая форма, изобразительность и изобретательность, заоблачный, предполагаемый контекст, музыкальный ритм и, наконец, фантазматизм. Пепеляев использует конкретное слово, конкретную ситуацию, и артисты его с перебинтованными головами одеты в полосатую боди-одежду («Зум зум зум»). Танцовщики из



Екатеринбурга облачены в целлулоидные, прозрачные костюмы («Мужчина в ожидании»). У Багановой, на мой взгляд, сильно шагаловское, поэтическое начало (ведь Витебск — родина художника). В этом спектакле, возможно, действуют инопланетяне, возможно, все это — сон: ирреальная обстановка — персонажи не ходят, а подпрыгивают, не бегают по сцене, а семенят, передвигаются в ритме спортивной ходьбы. Движения их немного резаны и моторны. Но завораживает действие, конечно, искусной красотой оформления. Через всю сцену простирается длинный белоснежный шлейф от тут же подвешенной шляпки. Место под шляпкой всегда занято избранницей, но когда оно пусто, то все это напоминает воплощенную мечту о летающих людях, утопию конструкторов-романтиков (сзади на костюмах танцовщиков прикреплены крылышки). За видимостью изобразительного ряда спектакля «Провинциальных танцев» может и ускользнуть для некоторых смысловое содержание произведения.

Постановка «Четыре сезона дежа вю» докажет обратное. В ней повествуется о том, как в каком-то дворике или даже коммуналке проходит жизнь самых обычных людей на протяжении четырех времен года. Здесь и отношения парня с девушкой, и отношения ее подружек, и одинокий одиозный старик... И пронзительные и мудрые рассуждения старика могут вдруг превратиться в проездом детского велосипеда... Бытописание — это самое опасное и самое сложное в хореографии, но постановщики Наталья Широкова и Татьяна Баганова сумели настроить зрителя на необходимую доверительную и в то же время отстраненную интонацию. В каждой постановке «провинциалов» точно и безошибочно передана стилистика времени. «Мужчина в ожидании» — это некие космические реалии, «Полевая» — военные годы, «Четыре сезона дежа вю» — воспоминания о 60-х — 70-х годах. Вообще, художественная тема воспоминаний и памяти стала чуть ли не главной на нынешнем фестивале. Объяснить можно лишь тем, что он — юбилейный, десятый, а следовательно — не без ностальгии.

В этом году предпочтение преимущественно отдавалось (случайно или нет) коллективам, работающим в абстрактной хореографической форме: экспериментальная сюжетная форма («Провинциальные танцы»), форма чистого движения («Аура»), форма пластического жеста (Таисия Коробейниковой). Балет Театра-танца «Аура» под названием «Сумерки» безупречен по форме, аналогичен музыкальному строю используемой музыки Филиппа Гласса, ее течению и настрою. Это быстро сменяемые темпы и темы. И это, в свою очередь, такая же быстрая череда бесстрастной хореографии, ансамблевых и одиноких групп (распространенная на Западе постановка балетов). Спектакль полностью соотновляется названию своего театра «Аура». Танцующие ночью, в сумерках героипризраки, тени или воплощенные звуки создают атмосферу чего-то летящего, вместе с тем, уходящего, но оставляют после себя не зыбкие воспоминания, а ощущение постоянного присутствия на этой сцене. Из года в год это так и происходит.

Кроме постоянных участников, за которыми наблюдают и за чьим ростом следят (к примеру, это коллективы из Челябинска и Гродно, из Таллинна и Каунаса), на этом конкурсе были

и подлинные открытия. Речь идет о монотеатре Таисии Коробейниковой.

На конкурсе она выступала впервые. Три года работала самостоятельно и готовилась к показу. И всех буквально поразила. Эта маленькая, коренастая женщина приковывала к себе взгляды. Это — женщина-колдунья. Она возвращает на сцену культуру жеста — плотного, концентрированного, жеста многозначного и энергетичного. Она создает пантомимно-пластически-игровой театр одна, и все вокруг нее оживает, приобретает живую плоть — и рождает воспоминания, древние и недавние. Воспоминаются, глядя на Коробейникову, времена «великого немого» или раннего звукового кино. Мелодии французских шансонов она использует в миниатюре «Пато» (так в детстве ее называл дедушка). Пластичный рисунок тела и ежедневная жестикуляция обладают у нее чисто кинематографическими свойствами — расчлененными и объемными будто бы застывшими мгновениями танца. В «Пато» Таисия рассказывает свою историю, вспоминая еще и детство. Рассказывает она, точнее припоминает и «напевает» неспешно, нерасточительно, не боясь самоиронии даже. Из ее незамысловатых шифрованных движений выстраивается на первый взгляд, неуловимый, чисто ассоциативный ряд из зримых образов: детство — какой-то предмет — потом его звук — и далее, в памяти с чем он остался связан... (Эрика Цимбровская, выступавшая также в моножанре, в миниатюре, которая так и называлась «Мечты моего детства» на музыку Шнитке, показывает нам свой мир с помощью не воображаемых предметов и аксессуаров, но реальных и достоящих игрушек). В «Колыбельной для эго» и в «Я не вижу, но почти услышала» головной куклы и камешками-галькой Коробейникова пользуется не как реквизитом, а превращает их в игровой, театральный прием. Создается таким образом эффект замедленного дробного движения-кадра, с одной стороны. И эффект беспрерывно текущего потока сознания, с другой. (При сочетании двух этих компонентов оказывается почти невозможным запечатлеть фрагменты танца Коробейниковой). Но и в сочетании двух, казалось бы, взаимоисключающих элементов рождается театр Таисии Коробейниковой. Он рождается из жеста-кадра и зримого потока сознания. Иначе говоря, это театр, идущий от разума и интеллекта. И если есть что-то «французское» у Коробейниковой, то идет оно, несомненно, от достаточно формальной связи с первыми звуковыми картинами, в частности, с фильмом начала 30-х годов «Под крышами Парижа». Они, эти ленты, строились еще по законам пластики и пантомимы, и слово в них пока не заменяло жеста смыслового, описательного и интеллектуального. От интеллекта — к жесту, от воспоминания — к движению, от памяти — к воплощению — вот основа пластического театра Коробейниковой. Работающий в буквальном смысле слова под крышами Парижа, великий Жан-Луи Барро, французский актер, владеющий телом как первоклассный танцовщик модерна, именно таким способом создавал свои знаменитые «лунные» пантомимы. «Энергетичные» миниатюры Таисии Коробейниковой были отмечены призом «За индивидуальность». Ради открытия индивидуальностей и проводятся такие фестивали.

ВАРВАРА ВЯЗОВКИНА

ВНИМАНИЕ!

Для балетных трупп,
ансамблей,
хореографических
учебных
заведений

- прием заказов на изготовление: декораций, репетиционных и сценических костюмов, головных уборов, обуви, зеркал больших размеров для оформления репетиционных залов и балетных классов, зеркал для гримуборных и примерочных.
- Продажа балетных костюмов, тренировочной одежды, тканей, обуви, аксессуаров и отделочных материалов.

Адрес:

103050, г.Москва, К-50,
Тверская ул., 22-б
(вход под арку
гостиницы «Минск»).

Телефоны: (095) 299-24-89
299-64-78

Факс: (095) 299-51-76.



USA International Ballet Competition

P.O. BOX 3696
JACKSON, MS 39207-3696
USA

13—28 июня

Когда танцуют греки, мы ожидаем увидеть некий образ классического мира антики и не сразу готовы осознать, что перед нами тысячелетняя история этого народа, живущего на юге Европы, на берегу Средиземного моря, на перекрестке морских путей. И нас прежде всего поражает восточно-азиатский привкус увиденного и в костюмах, и в музыке, и в ритмах танца. А сидящие рядом хореографы и музыканты с Кавказа эмоционально реагируют на знакомые им темы и мотивы.

Перед нами проходит вереница этнических групп и в целом возникает неповторимая и самобытная пластика греческого фольклорного танца живущих в конце двадцатого века молодых людей. И вспоминаются знаменитые «Греческие танцы» М.Бежара — сюита, в которой он своим поразительным художественным чутьем сумел воплотить образ Греции, соединив облик классически невесомых танцовщиц и благородных танцовщиков с реальным в двадцатом веке пластом танцевальной культуры. Фантастическое художественное прозрение, воссоздавшее связь времен через тысячелетия. Но наш рассказ не об этом.

Все увиденное было художественным фоном, атмосферой или, как принято называть, культурной программой проходившей в городе Солоники XXVIII Генеральной ассамблеи КИОФФ (C.I.O.F.F.) известного комитета ЮНЕСКО по организации международных фольклорных фестивалей. На конгрессе решались принципиальные и очередные вопросы, о которых кратко рассказать мы просим представителя России в комитете Юрия Александровича Гурьянова.

«Мы являемся полноправным членом этой международной организации уже много лет, со всеми вытекающими отсюда правами и обязанностями, — говорит он. — На все ведущие фольклорные фестивали выезжают наши



АССАМБЛЕЯ В СОЛОНИКАХ

Валерия УРАЛЬСКАЯ

коллективы и вот уже семь фестивалей в нашей стране имеют статус КИОФФ ЮНЕСКО. Поэтому участие в ассамблеях, которые проводятся раз в два года, в разных странах важно, так как изменения в уставе, статусе и жизненных проблемах континента нас непосредственно касаются.

Комитет получил в ЮНЕСКО

первую категорию, как одно из приоритетных направлений культуры.

На ассамблее решались вопросы текущей жизни, уточнялись формулировки в документах, выбиралось новое руководство, структура и состав комиссий. Была названа страна следующего форума — Китай.

Успешно, с моей точки зрения, прошла конференция и я рад, что мы приняли в ней участие одним из основных докладов».

Мне же, как участнику этой научной конференции, выступавшей с докладом на тему «Фольклорная традиция. Границы бытования», довелось встретиться с людьми, чей интерес к фольклору шире, чем к собственным фольклорным проблемам. Речь в их выступлениях шла о судьбах культур народов мира и этим объяснялся пафос и всех докладчиков и обсуждений на открытых заседаниях. Пожалуй, наиболее остро прозвучали слова беспокойства из уст самих хозяев — греков в вопросе, как ни покажется на первый взгляд странным, адресованном ко мне. «Скажите, что нам сделать, чтобы на наши танцы (читайте искусство, художественную культуру) не влияли бесцеремонно иностранцы. Помните, все нас учат, как нам танцевать по-гречески, не говоря уже о потоке аудио- и видеoinформации, обрушивающейся на молодое поколение».

Размышляя над ответом, я, естественно, «примеряла» вопрос на себя, переводя его в нашу действительность. Как бы ни были предложения «учителей», ответственность за выбор лежит на нас. Значит, «товар» предлагают, но необязательно его приобретать. Но ему необходимо противопоставлять иное — собственные традиции, и не менее активно и умело. Представлять их не где-то в укромном месте, а в том же потоке информации, формируя интересы и приоритеты. А это уже вопросы политики в области культуры каждого государства. И если греков — это кровно волнует, волнует будущее греческого танца в Греции, то, смотря на бесконечно сменяющиеся вереницы коллективов его исполнителей, мне стало спокойно за судьбу танцевальной культуры Греции, передаваемой в XXI век.

АДФ в Москве — во второй раз

Екатерина АНАПОЛЬСКАЯ

И, особенно, обнадеживает, что все от мала до стара, от начинающих до профессионалов, от танцовщиков до политиков могли смело стать в круг и без ошибок включиться в нарастающий ритм рисунка традиционных танцев, а многие и смело вести сольно-трюковую тему в нем (как, например, вновь избранный президент национальной секции КИОФФ — господин Капланис Иосифидис).

Но совсем не спокойно стало мне за судьбу национального танца (читай искусства, художественной культуры) своей страны, где вот уже второй год не хватает средств провести (и в какой раз переносится) конкурс исполнителей народного танца (планировавшийся традиционно в Самаре) и нет денег на оказание финансовой помощи назревшей и ожидавшейся в начале декабря научно-творческой конференции, посвященной русскому танцу. Ее задумали и с нетерпением ожидали представители российской хореографической общности.

О чем читатели нашего журнала узнали, ознакомившись со специально подготовленной в номере за сентябрь-октябрь 1997 года к несостоявшейся конференции подборке проблемных материалов. Будем надеяться, что наступающий 1998 год позволит осуществить актуальные для жизни и народной хореографии и конкурс, и конференцию.

И мы вспомним, что интересы интернациональной культуры предполагают наличие национальных, а они традиционно передаются из поколения в поколение «носителями», в данном случае владеющими знанием танца, законов его созидания и выразительных средств. А танец в своем прекраснотворительном коде несет глубочайшие пласты информации. И что принципиально, в каждой капле национального фольклора заложена его интернациональность и всечеловечески понимаемое содержание.

Две недели с 15 по 27 сентября в классах Московского музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко проходил фестиваль американского современного танца. 150 танцовщиков из разных городов России, пройдя предварительный отбор получили возможность, если не освоить, то хотя бы познакомиться с некоторыми направлениями в современном танце. График работы был достаточно напряженным, и выдержать его — не каждому оказалось под силу.

Начиная с 9 утра и в течение всего дня, танцовщики могли заниматься в четырех классах у разных педагогов, среди которых были Марк Хайм, Линн Джексон (техника модерн-данса), Джерри Халиган (техника танца модерн и композиция), Дуглас Нильсон, Корнелиус Картер (техника джазового танца). Цели и задачи педагогов равно, как и возможности танцовщиков, были достаточно разными. Например, для уроков М.Хайма, для которых основным стал поиск скрытого потенциала человеческого организма, обретение физиологически логичного состояния в движении, различных импульсов и пространственных ощущений и многих других моментов, позволяющих подойти к танцу как бы с другой стороны, заставить артиста посмотреть на свой танец как бы изнутри, а не просто видеть его в зеркале.

Уроки Линн Джексон отличались некоторой педантичностью. Она демонстрировала не только прекрасные данные танцовщицы труппы Элвина Эйли, но и хорошие педагогические навыки, предложив своим подопечным методичный, достаточно сложный физически и координационно класс, который для танцовщиков, не знакомых со стилистическими особенностями джаза, стал достаточно крепким орешком.

Класс Нильсона, который сам заявил на своих уроках,

что в данный момент главное — научить танцовщиков просто быстро координироваться в предлагаемом им стиле, не заботясь о качестве исполнения: «Вы выполняете сейчас грязную работу. Запоминайте, ищите, двигайтесь, стремитесь понять логику движения, используйте все пространство». Поэтому его уроки, особенно та их часть, когда предлагалось разучивание комбинаций в быстром темпе, напоминали порой разбушевавшуюся стихию, устремляющуюся неведомо куда, в поисках направления движения или просто нужного положения руки или ноги. Надо признать, что несмотря на те трудности, с которыми приходилось сталкиваться танцовщикам, класс у Нильсона, его уроки в целом были просто полезны для всех. Приятно было ощущать, как твое тело наконец-то начинало поддаться и шло навстречу тем закономерностям движения, которые предлагалось осваивать в этом классе.

В отличие, например, от класса Корнелиуса Картера, жизненным кредо которого является движение вообще. Неважно, как у тебя получается и что, важно двигаться, если ты, конечно, хочешь танцевать. Двигайся, будь непосредственным, как ребенок, и тогда ты ощутишь, по крайней мере, радость жизни в движении.

И, наконец, уроки и общение с обаятельной Джерри Халиган, на мой взгляд, доставило многим просто удовольствие. Они не были столь сложны и были практически доступными всем и для запоминания и для исполнения. А это немаловажно: не только технически четко выполнить комбинацию, но и постараться исполнить, с присущими ей стилистическими особенностями и эмоциональной стороной. На вопрос о стиле ее класса, Джерри ответила, что он близок к традициям Хосе Лимона, а комбинации были взяты из спектаклей ее труппы.

Было приятно увидеть проявление глубокого неподдельного интереса к фестивалю самих танцовщиков. Об этом свидетельствовало и количество принимавших участие в конкурсном отборе и то, что заинтересованность проявила так сказать самые разные по стилю исполнители: от классики, народного танца и модерна до исполнителей эстрадного жанра. В этом смысле значение АДФ в Москве огромно. Это и возможность попробовать свои силы в незнакомой области танца для классических танцовщиков и пополнить свой технический и интеллектуальный запас для исполнителей современного танца. В конце концов это просто возможность узнать друг о друге.

Во время фестиваля у педагогов оставалось не так уж много свободного времени, и тем не менее, им удалось встретиться с артистами Кинетического театра Александра Пепеляева.

«Когда я собирался в Москву, мне говорили, что в России нет танца модерн, но это совсем не так», — сказал Марк Хайм, войдя в класс и приветствуя аплодисментами А.Пепеляева и участников его последних проектов Т.Гордееву, А.Сабирову, В.Шульгу, А.Степанова. — Советую посмотреть тем, кто не видел».

«Мне показалось это очень интересным, — отметила Джерри Халиган, — к тому же, уровень танцовщиков весьма достойный: прекрасная пластика, настоящая экспрессия».

Жаль, что во время АДФ его участникам не удалось посмотреть, кроме Кинетического театра и воспитанниц школы Николая Огрызкова, другие труппы, например, «Провинциальные танцы» или кого-либо еще, кто успешно борется за выживание русского танца модерн. Тем более, что таких коллективов у нас в стране не так уж и мало. И это в полной мере опровергает мнения тех российских критиков, которые в том сомневаются.

КОНКУРСЫ

ФЕСТИВАЛИ

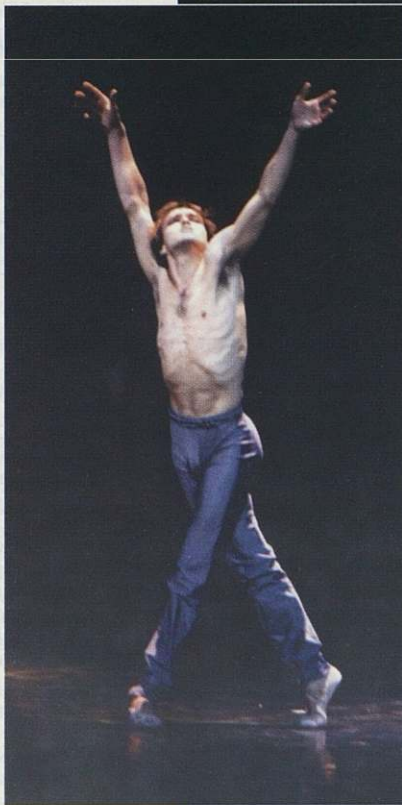
ГАСТРОЛИ

В Большом театре состоялся вечер, посвященный памяти выдающегося актера, режиссера, педагога, общественного деятеля Соломона

Михайловича Михоэлса (1890-1948).

В большой концертной программе приняли участие артисты Большого театра,

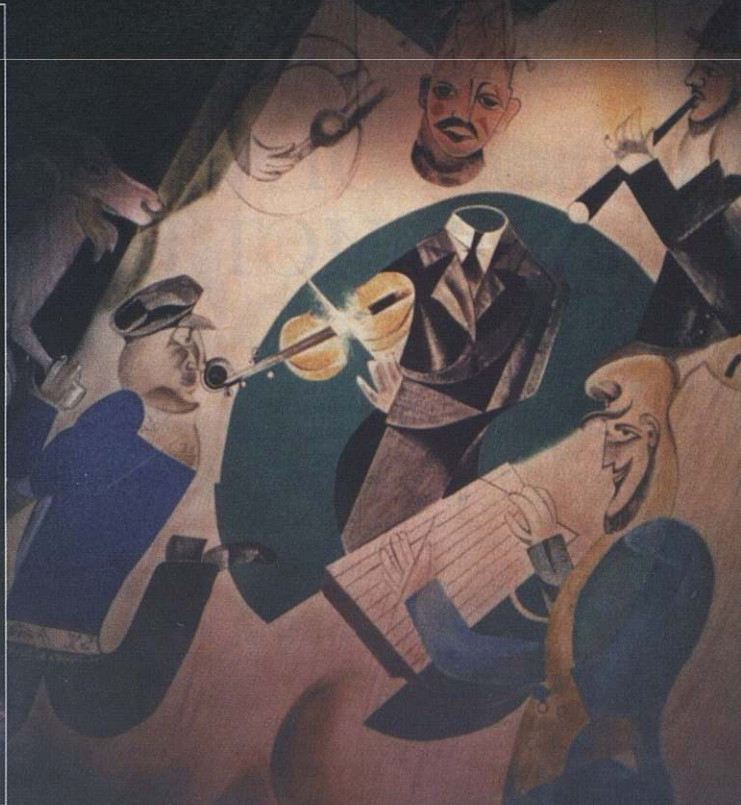
Санкт-Петербургского театра балета Бориса Эйфмана, Ансамбля народного танца, руководимого Игорем Моисеевым.



Артист Санкт-Петербургского театра балета Игорь Марков танцует миниатюру «Молитва», специально поставленную Б.Эйфманом к этому вечеру.

Сцена из спектакля Санкт-Петербургского театра балета «Дон Кихот» в постановке Б.Эйфмана.

Артисты Ансамбля народного танца в «Еврейской сюите» (постановка И.Моисеева).



Павел ГОНЧАРОВ: АРТИСТ БАЛЕТА И ХУДОЖНИК

Татьяна ПОРТНОВА,
кандидат искусствоведения

Рубеж XIX–XX веков — эпоха расцвета русского модерна. В нее можно углубляться и изучать бесконечно, поскольку многие его тайны до сих пор остаются неразгаданными. И уж совсем не изучена проблема взаимовлияния в рамках этого стилевого направления изобразительного искусства и хореографии. А ведь в творчестве его представителей, таких, как, к примеру, А. Бенуа, Л. Бакст, М. Добужинский, А. Головин, постоянно присутствуют образы танца. Но эти мастера известны, их искусство анализировалось и исследовалось в искусствоведческой литературе. Однако наряду с ними есть и немало художников, чьи имена нам не знакомы или забыты, а наследие их заслуживает самого пристального внимания и изучения. Один из них — Павел Иванович Гончаров (1886–1942?), артист балета и художник яркого и самобытного дарования. Он творил чуть позже художников «Мира искусства» (все свои изобразительные произведения Гончаров выполнил в более позднее — послереволюционное — время), но по природе своего творчества он — истинный «мирискусник».

Известно, что он состоял в дружеской переписке с Михаилом Фокиным после отъезда его за границу. В книге М. Фокина «Против течения» опубликовано шесть писем хореографа 20-х—30-х годов, адресованные П. Гончарову, который еще служил в Мариинском театре. Судя по письмам, реформатор интересовался не только творческими делами и жизнью родной труппы, но знал и ценил рисунки Павла Ивановича.¹

Как об артисте балета о П. Гончарове сведений сохранилось немного. В книге М. Борисоглебского «Материалы по истории русского балета» сказано: «Сын мелкого чиновника, служившего регистратором в редакции газеты «Сельский вестник». Училище окончил в 1904 г. и был определен в балетную труппу кордебалетных танцовщиком [...]».

[...] Занимая скромное положение в балетной труппе, он продолжает свою службу до сих пор (1939 г.), исполняя главным образом мимические роли». Здесь же вы прочтете, что он «не стремился к выдающемуся положению в балетной труппе», а «с детских лет увлекался рисованием, мечтал стать художником и бесспорно, по многим данным, был бы им, если бы не дальтонизм, которым он страдал от природы. Лишенный возможности заниматься живописью, Гончаров не бросил рисования и писал даже портреты. Был членом общества «Независимых». В течение десяти лет, не бросая службы в театре, работал в литографии. Известен как [...] единственный безукоризненный, в силу специфических требований, иллюстратор ряда изданий по вопросам хореографии: (книга об М. Фокине — 1923 г., альбом «Балет» — 1922 г.; «Танцсимфония» — 1922 г.; «Основы классического танца» — 1934 г. и др.)». Высокой оценки М. Борисоглебского удостоиваются многочисленные иллюстрации Гончарова (более 900 фигур) к книге А. Лопухова, А. Ширяева, А. Бочарова «Основы характерного танца» (Л.-М., 1939): «Иллюстрации эти могли быть выполнены только таким рисовальщиком, как П. И. Гончаров, потому что, кроме умения рисовать, они требовали больших знаний искусства танца и большого ощущения танцевальных форм. Заслуги П. И. Гончарова в этой области значительны».²

К сожалению, музейные собрания почти не располагают его работами, за исключением нескольких листов, хранящихся в Центральном театральном музее имени А. А. Бахрушина и Санкт-Петербургском театральном музее. Вероятно, многое осталось в личном собрании художника, но зато крупнейшие фундаментальные библиотеки мира имеют автолитографии П. Гончарова, украшающие балетные издания 20-х—30-х годов.

Выше мы уже говорили о том, что модерн как стиль изобразительного искусства и танец модерн — понятия не однопорядковые и не тождественные, хотя «модерн» (от английского «modern» — современный, новый) одинаково

звучит как для обозначения стиля изобразительного искусства, так и стиля танца. Кроме того, модерн в танце — это более длительное явление, чем в изобразительном искусстве (рубеж XIX—XX веков). Поэтому параллели обнаруживаются не в историческом совпадении стилей двух искусств и не в их хронологической эволюции, а в самом подтексте, сути модерна как стиля изобразительного искусства и духовной близости к искусству танца. С одной стороны, образ танца, несущий красоту, прочно входит в иконографию модерна, это типичный мотив изображения. С другой, сами принципы формообразования в стиле модерн, основанные на качествах стихийности, самодвижения,



Испанский танец.
Посвящается А. М. Монахову.
Литография, 1922 год.

текуести, саморазвития, необычайно близки искусству балета. Поэтому мотив танца столь естественно вошел в рафинированную, изящно-декоративную атмосферу так называемых «графических стилизаций», где изысканность и пластичность изобразительного языка играла активную смысловую роль. Наконец, сам стиль модерн, наиболее претендующий на создание синтеза искусств, давал возможность взаимопроникновению различных видов искусства друг в друга, размывая границы между их художественно-пластическим языком.

Стиль модерн многовариантен. Его проявления в творчестве того или иного художника весьма различны. Даже в искусстве одного мастера можно проследить его разнообразные модификации. Пример тому — творчество П.Гончарова. Здесь и эскизные наброски к балету «Жар-Птица», демонстрирующие нам зарождение стиля, и станковые произведения, где изображаются артисты балета в ролях и где ярко представлен стиль модерн, автолитографии к Танцсимфонии Ф.Лопухова, заставки и иллюстрации к книжным балетным изданиям. Все это сближает Гончарова со многими художниками «Мира искусства», работавшими в области книжной иллюстрации, но, вместе с тем, выдают своеобразие мастера, имеющего свои стилевые приемы, позднее отошедшего от их эстетических принципов.

Попытаемся рассмотреть подробнее особенности стиля художника в каждой из названных сфер его творчества. Заметим, что стиль П.Гончарова — это не нечто единожды решенное и застывшее, а каждый раз новый поиск



Одетта и Принц. Посвящается Е.П. Гердт. Литография, 1922 год.

максимальной остроты художественного выражения. Логично предположить, что зарисовки к балету Ф.Лопухова «Жар-Птица» (1921, Мариинский театр, Санкт-Петербургский театральный музей) как нельзя более отвечали эстетическим поискам художника на пути к настойчиво влекущему его «Ар нуово» (новому стилю). Однако, если всмотреться в их графическую пластику, пластику куда более многозначную, чем орнаментально-декоративная фабула произведений модерна, то окажется, что все обстоит не так просто даже с эмоционально-психологической тональностью, которая лежит в основе образов таких произведений и которую так заманчиво было бы усмотреть в рисунках П.Гончарова. Карандашная линия вполне реалистично выявляет форму фигуры артистов, зарисованных на репетициях, в ней нет стремления к выявлению самоценности красоты пластики танцовщиков. В своей книге о Федоре Лопухове Г.Добровольская относительно постановки «Жар-Птица» пишет: «Гончаров — исключительный балетный художник.



Саломея. Посвящается В.К. Ивановой. Литография, 1922 год.

В своих скупых штрихованных рисунках он умел передать образ, настроение, стиль хореографии, когда они еще едва намечались в контакте постановщика с исполнителем».³ Вероятно, и творческая концепция Ф.Лопухова, мыслящего свой балет как воплощение конкретных человеческих характеров и переживаний, в отличие от экзотической зрелищности постановки Михаила Фокина 1910 года оказала влияние на манеру художника. Хотя вряд ли права Г.Добровольская, называя рисунки П.Гончарова скупыми. Действительно, это скорее наброски, нежели законченные произведения, однако на целом ряде работ художника лежит налет аллегории, гротеска, преувеличения. Безусловно, это опять же идет от хореографических замыслов Ф.Лопухова. «Идею сказки «Жар-Птица» Лопухов и Струве⁴ трактовали как борьбу разрушительного и созидательного начал в природе и в жизни людей. Авторы выдвигали тезис о том, что добро сопутствует созиданию, а зло — разрушению. Возникла своеобразная схема, в которой каждый персонаж должен был выпол-

нять определенные аллегорические функции. Предполагалось, что Иван-царевич является воплощением добра. Кощей — зла, Жар-Птица — разума».⁵ Но взглядевшись внимательно на работы художника замечаем, что они субъективны. Так, вряд ли обобщенно-утрированная голова в рисунке Жар-Птицы даже с применением грима или гипертрофированная сгорбенно-худая фигура Кощея Бессмертного с загнутой вперед бородой и так далее могли бы выглядеть именно так в балете? В них явно намечается авторская интерпретация образа — свое декоративное видение его содержания. Сказанное дает основание утверждать, что рисунки к «Жар-Птице» свидетельствуют о созревании внутри реалистического метода П.Гончарова мотивов и образов, близких к принципам модерна. Так, рисунок Кощея впоследствии лег в основу графического станкового листа, где он из действующего лица превратился одновременно в элемент декора. Есть в этой серии и листы, где фиксируются две фигуры в синхронном движении танца (по закону симметрии), — мотив тоже больше характерный для стиля модерн. Хотя его композиции чаще строятся на асимметрии, но, вместе с тем,

симметрия лежит в основе орнаментального начала, а орнаментальность, как известно, есть признак модерна. Да и сам прием экспрессивности, используемый художником, тоже смыкается с новым стилем. Культ движения приводит к некоторой деформации и к смещению форм изображаемых фигур. В дальнейшем, как мы увидим, П.Гончаров усовершенствовал этот «графический стиль», прорывающийся в художественную область декоративности и экспрессии, сохраняя при этом бережное отношение к пластичности форм рисунка. Декоративно-графическая система нового стиля позволила ему обрести большую эмоциональность, придать образам ассоциативность, более глубоко и индивидуально трансформировать свой исходный стилиевой импульс.

Художественные особенности стиля модерн заметно проявились у Гончарова в серии станковых работ, посвященных артистам балета и сценам из спектаклей послереволюционных лет, изданной отдельным альбомом. В его начале помещены слова художника: «История русского балета переживает немало тревог и волнений. Но ничто не может поколебать «красивое» и «вечное». Кто любит наш русский балет, тот снисходительно отнесется к моему труду, посвященному дорогой для меня балетной труппе».⁶

П.Гончаров поставил перед собой ясную эстетическую задачу — пойти от фабулы сюжета того или иного танца или конкретного балета с его игровой природой, расположенностью к тому непредсказуемому сиюминутному мгновению творчества, которое именуется импровизацией. Он легко и артистично «всматривается» в ритм каждой роли, предписанный музыкальным звучанием, находит необходимую характерность образа Саломеи — В.Ивановой, Эсмеральды — О.Спесивцевой, Арлекина — П.Владимирова, Э.Виль — в «Шопениане», Е.Лопуховой — в голландском танце, Е.Люком — в «Корсаре», Л.Леонтьева — в «Петрушке»... Изображения строятся по принципу мизансцен. Каждый из листов приобщает зрителя к яркой образности художественного мышления автора. Здесь необычайно возрастает роль стилизации, роль «избыточной» образности. Каждый лист тяготеет к максимальной стилизации рисунка, который строится с необыкновенной тщательностью и обостренной любовью к подробностям. Эстетическое начало пронизывает все — начиная с пространственного расположения фигур и кончая сугубо утилитарными деталями на костюмах, являющимися неотъемлемым компонентом художественной концепции модерна.

П.Гончаров вводит в обрамление листа орнаментальную раму, как бы ограничивая ею фрагмент избранного сюжета танца или вставляет в нее актера, а в правом или левом нижнем углу пунктиром, в малом масштабе, помещает рисунок, являющийся своего рода символом темы. Здесь тонко ощущается природа плакатной формы, столь распространенная в эпоху «нового стиля». Даже цветовое решение, в большинстве своем броское и насыщенное, лишь иногда приглушенно-пастельное, но всегда плоско-локальное, позволяет сравнить работы П.Гончарова с плакатным жанром. Цвет у художника создает настроение. В рисунке «Одетта и Принц», посвященном балерине Е.Гердт, лишь кое-где в деталях мелькает оранжевый, зеленый и коричневый тона. Основной цвет — белый, сообщает нежность и чистоту, способствуя созданию лирического настроения. В другом листе — «Эсмеральда», где вы видите О.Спесивцеву, — ярко красные и изумрудные цвета цыганского костюма, бубен в руках балерины отражают внутреннее состояние героини, полное радости и сияния от наполняющего ее чувства первой любви. Та же яркость, насыщенность цвета характеризует лист «Индусский танец», где изображен А.Орлов. Открытый красный цвет костю-



Арлекин. Посвящается П.Н.Владимирову.
Литография, 1922 год.

ма, акцент синих браслетов на загорелом теле вместе с экспрессией жестов передает динамику танца артиста. Между тем, принято считать, что прежде всего линия, а не цвет является стилизующим фактором модерна в изобразительном искусстве. В отношении П.Гончарова это утверждение также справедливо. Выразительная, текуче-пластичная, изысканно-изгибающаяся, неожиданно ломающаяся и манерная, как на эскизах балетных костюмов Л.Бакста, она, правда, в отличие от меняющейся линии бакстовских рисунков не меняет своей толщины. Именно линия в листах Гончарова, да и вообще в произведениях модерна рождает движение: «Исходная, формирующая стиль линия — так называемая, если пользоваться термином, идущим от времени маньеризма, линия или форма серпантина — есть имитация змеи, изогнувшейся в своем движении...».⁷

Дионисийское, стихийно-неукротимое начало отличает образы П.Гончарова, как и образы Л.Бакста. Композиция и ритмическая структуре их произведений одинаково свойственна некоторая незавершенность движений изображаемых фигур, что дает нам возможность

мысленно продолжать, достраивать недостающее и отсутствующее. В этом обнаруживаются гораздо более тонкие «касания» принципов художественного мышления П.Гончарова с «мирискусниками». Тем не менее, его листам свойственна индивидуально-своеобразная трактовка стиля модерн. Отличаясь порой ярко выраженным «вихристым» движением, они не обладают той эротической чувственностью, повышенной эмоциональностью, чуть ли не мистическим экстазом, которые ощутимы в изображениях химер и грифонов, обильно населяющих средневековые соборы, и которые так типичны для творчества Л.Бакста. Этот психологический настрой бакстовских образов, позволяющий отнести их к готическому варианту модерна, отличен от внутренне-уравновешенных героев П.Гончарова, лежащих скорее в русле романтического варианта стиля. А по композиционной организации листа произведения Гончарова ближе к необычным экзотическим формам орнаментализации «чистого модерна», идущим от японской культуры растительных мотивов с ее симпатией к прихотливости силуэта, виньеточному контуру, изысканному спиральному узору.

Наконец, в заключении анализа графической серии П.Гончарова приведем слова двух авторов: «Модерн не только многолик из-за множественности вариантов и решений, но и двулик

по причине принадлежности одновременно к старому и новому [...]. Реальное соединяется с вымышленным, жизненное с фантастическим, раскрытию реальности сопутствует ее сокрытие».⁷ И «Очень важной особенностью произведений модерна является почти обязательная «двуипостасность» или даже «многоипостасность» его персонажей [...]. Эти персонажи мыслимы одновременно в двух пространствах-мирах: реальном и мифическом. Они связывают между собой эти миры, объединяют их в некое умозрительное единство».⁷ Природа актерского искусства, где есть достоверное человеческое «я» и созданный образ персонажа, напрямую касаясь сказанного, фиксируется в листах П.Гончарова. Индивидуальность танцовщика соседствует с образом персонажа, не мешая друг другу. Недаром, даже в названии его работ есть обозначение двух моментов — название балета, танца или роли и имя исполнителя. Поэтому мы вправе вслед за Д.Сарабяновым и Н.Николаевой назвать образы художника «двуипостасными» или «двуликими» и этому есть свое объяснение — фантастика в танце всегда нуждается в опоре на правдоподобие, правдоподобие легко маскирует вымысел.

Новую трансформацию модерн обретает в автолитографиях П.Гончарова, посвященных танцсимфонии «Величие мироздания» Ф.Лопухова (1922). Вернее, он терзает здесь свою стилистическую остроту. Сюжет в целом меняет ориентацию, акцент с описательно-повествовательных средств, собственных выше рассмотренной графической серии работ, переносится на музыкально-пластические. «Зарисованная художником П.Гончаровым танцсимфония «Величие мироздания», дает те характерные моменты, на которых она построена».⁹

Состоящая из пяти частей (Вступление, Жизнь в смерти и смерть в жизни, Тепловая энергия, Радость существования и Вечное движение), она внутри них разделена на еще более мелкие эпизоды, к каждому из которых П.Гончаров выполнил литографии. Надо сказать, что здесь художник был поставлен в трудные условия, поскольку пришлось искать пластический эквивалент музыкальным фрагментам, что составляло суть сверхзадачи художника, с которой он прекрасно справился. Пластическое поведение персонажей на его листах точно соответствует избранной интонации каждого мгновения танцсимфонии. «Изобразительный спектакль» П.Гончарова строится как увлекательное динамическое зрелище, в котором происходят смены сцен, осуществляется «переброс» событий, пластически воплощаются чувства героев. Можно сказать, что в рисунках художника присутствуют три философские категории — движение, пространство, время. Фигуры часто напоминают предметы, которым придано ускорение, на других листах оно, наоборот, замедлено, время сокращено, а расстояние не имеет значения. Их сплав и взаимопереходность рождает эффект визуального саморазвития масс, который выступает метафорой органического роста. В этом есть главная точка соприкосновения автолитографий Гончарова к танцсимфонии «Величие мироздания» с изобразительной эстетикой модерна. «Зарисовки П.Гончарова делают, как мне кажется, замысел Лопухова наглядным. Симфоническая музыка с ее непрерывным развитием вызвала к жизни такой же непрерывный поток танца».¹⁰

Известно, что модерн апеллирует больше к чувству и воображению, чем к разуму. Силуэтные рисунки к танцсимфонии Ф.Лопухова, лишь очерчивающие контуром лица и позы, безусловно, не дают того эффекта психологической эмоциональности, который мы наблюдали в серии листов, посвященных артистам балета. Речь идет не о мимических свойствах лица, отсылающих к психологии героев, а о физичес-

кой предметности крупного плана, подспудно меняющей свою типологию. Персонажи рожают ощущение психологической замкнутости, они экзистенциально одиноки. Даже парные фигуры, где есть некая модель отношений, — это все равно одиночество вдвоем. В этих работах П.Гончарова ясно выражен процесс перехода от эмоциональности к рефлекторности. И этот переход, думается, осуществляется без особого ущерба для чувств, которые как бы трансформируются в интеллектуализированную эмоциональность. Состояние персонажей скорее иррациональное, чем рациональное, они живут в своем иллюзорном мире, более реальном, чем сама реальность, а это путь также в сторону модерна.

Иллюстрации и заставки П.Гончарова к книгам И.Иванова «М.Фокин» (П., 1923), Ф.Лопухова «Пути балетмейстера» (П., 1925) и сюжетно и стилистически продолжают то, что найдено в станковых листах и литографиях к танцсимфонии Ф.Лопухова, так как цель в них одна и та же — создание художественного образа, иллюстрирующего мысль автора (только там музыки, а здесь литературного текста). Попутно отметим, что искусство книжной графики было одной из наиболее характерных областей проявления стиля модерн, в отечественной культуре рубежа XIX–XX веков. Если говорить о структурном принципе иллюстраций П.Гончарова и их принадлежности к модерну, то он, вероятно, точнее всего может быть определен словами «на стыке». Это движение, которое в такой же степени движение к модерну, в какой движение и от него. Подчеркнутая пла-

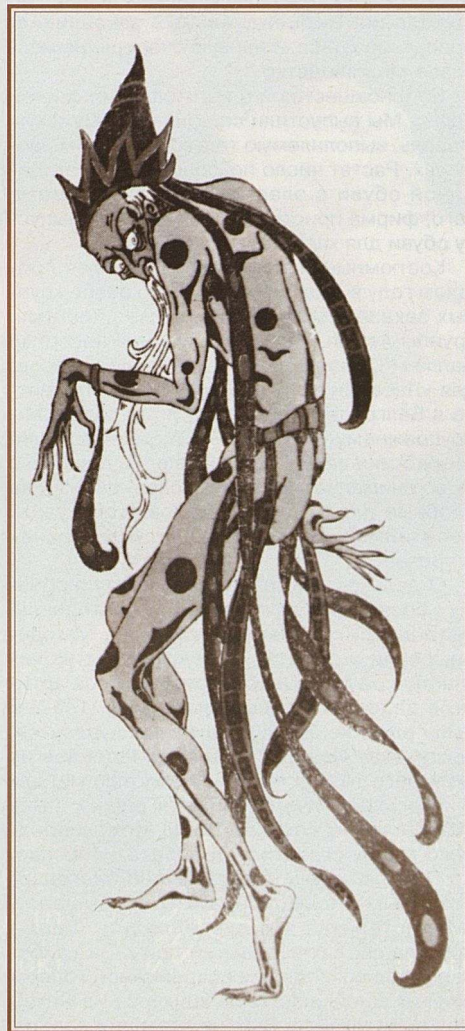
стичность масс сочетается с геометризмом, изысканно-рафинированная гармоничность мотивов не исключает их реалистической убедительности. В этой пограничной встрече двух различных стилистик начало земное, прозаическое, натуральное идет от автора текста, тогда как романтика, символика, свобода ассоциации от художника. Способность П.Гончарова анализировать и одновременно обобщать особенно отчетливо проступает в иллюстрациях к книге И.Иванова «М.Фокин», которые нравились самому балетмейстеру. В них художник ориентируется преимущественно на игровой момент танца. Перелистывая страницы книги, можно погрузиться в атмосферу «Карнавала», «Павильона Армиды», «Дафниса и Хлои», «Жар-Птицы», «Видения розы», «Половецких плясок» и так далее. Самоценный и самодостаточный мир этих рисунков «приглашает» читателя не только узнавать прочитанное, но поддаваться воздействию линий, тональных пятен, открывать нечто, существующее вне текстовых форм.

Заставки и концовки к двухтомному изданию М.Борисоглебского «Материалы по истории русского балета» (Л., 1939) демонстрируют общее движение стиля художника от модерна к новой зрелищности документализма, выделяя разницу и скрадывая сходство с первым. Бесспорно, это идет от жанра книги, да и то время, когда она иллюстрировалась, модерн уже не был определяющим эпоху стилем. Тонкий орнаментализм рамок, в которых komponуются сюжеты на белом фоне, еще наминает отдельные реминисценции модерна, но уже бесконечно далеки от него по формальным качествам.

Итак, при теоретическом сопоставлении творчества П.Гончарова и искусства конца XIX — начала XX веков, нам представляется, что взаимодействие художественной структуры модерна и индивидуальной формы творчества привело к появлению своеобразного самобытного стиля. Вместе с тем, синтез двух интеллектуальных пластов творческого процесса этого автора (артист балета и художник) при безусловно главенствующей роли изобразительного начала обусловил художественное богатство его произведений (единственных в своем роде), знакомство с которыми расширяет и углубляет наши представления об истории отечественной художественной культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. М.Фокин. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. Л.-М., 1962, с.485-489, 524-526.
2. М.Борисоглебский. Материалы по истории русского балета. Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища, ныне Ленинградского государственного хореографического училища. Т.2. Л., 1939, с.167.
3. Г.Добровольская. Федор Лопухов. Л., 1976, с.45.
4. В.Г.Струве, муж сестры Ф.В.Лопухова — Евгении Васильевны и большой друг хореографа. Вместе с Ф.В.Лопуховым написал комментарий к спектаклю, который назывался «Идея сказки «Жар-Птица».
5. Г.Добровольская. Федор Лопухов. Л., 1976, с.44.
6. Балет в рисунках П.Гончарова. П., 1922.
7. Д.Сарабянов. К определению стиля модерн. «Советское искусствознание». М., 1978, с.219, 222.
8. Н.Николаева. Японские мотивы в искусстве модерна. «Вопросы искусствознания», №2-3, М., 1994, с.335.
9. «Величие мироздания». Танцсимфония Ф.Лопухова. П., 1922.
10. Ф.Лопухов. Шестьдесят лет в балете. Вступительная статья Ю.Слонимского «Пути балетмейстера Лопухова». М., 1966, с.32.



Кашей. Посвящается П.М.Бакланову. Литография, 1922 год.



ДЛЯ ТЕАТРА, КИНО, ТЕЛЕВИДЕНИЯ:

- **Грим, профессиональная косметика**
- **Составы и материалы для спецэффектов**
- **Флюоресцентная и фосфоресцирующая косметика**
- **Блестки, цветные лаки для волос**
- **Сопутствующие средства для грима**
- **Парики и парижерские изделия, инструменты для их изготовления**
- **Учебная литература, видеокурсы по профессиональному гриму, визажу, боди-арту**

121835, Москва,
Старый Арбат, 35,
Центральный Дом актера,
3 этаж, оф. 377
тел.: (095) 248-92-87,
факс: 248-40-82

«ГРИШКО»: НАКАНУНЕ ЮБИЛЕЯ

Фирму «Гришко» связывают с журналом «Балет» и его читателями давние дружеские отношения. И потому редакция, идя навстречу их пожеланиям, обратилась к ее главе Николаю Юрьевичу Гришко с просьбой рассказать о том, каким был для фирмы минувший год.

«Наше приоритетное направление, — сказал Николай Юрьевич, — как и прежде — производство. В 1997 году продолжили работу две наши фабрики балетной обуви, костюмные мастерские, оптовый и розничный салоны-магазины. В общей сложности у нас на фирме занято около трехсот человек.

С ноября минувшего года в серийное производство поступила модель балетных туфель «Майя», которая легче, изящнее прежних разработок, но сохраняет отличающую нашу обувь носкость. Это итог двухлетних изысканий фирмы, в результате которых обычный для пуантов картонный супинатор заменен на пластиковый, особого состава. У новой модели есть еще одно достоинство: мы избавились от столь знакомого профессионалам «пяточного» гвоздя балетной туфельки. Другое важное изменение в технологии нашего производства — изготовление и прежних, и новой моделей в «тихом» варианте, причем не по специальному заказу для солистов, как раньше, а серийно, что подтверждает наше кредо: учитывая малейшие пожелания индивидуальных заказчиков, ориентироваться, в первую очередь, на массовое производство.

Есть новшества и в изготовлении мягкой обуви. Мы выпустили специальную мужскую модель, выполняемую только в больших размерах. Растет число поклонников репетиционной обуви с эластичной пяткой. Кроме того, фирма приступила к массовому выпуску обуви для характерного танца.

Костюмные мастерские «Гришко» в прошлом году выполнили несколько особо крупных заказов: мы «одели» целые спектакли труппы Асами Маки (Япония) и «Универсал Балле» (Южная Корея), изготовили костюмы для «Лебединого озера» для оперного театра в Белграде (Югославия) и так далее. Мы по-прежнему внимательно изучаем лучшие разработки зарубежных коллег и, принимая их во внимание, выпускаем свои, еще более удобные для профессионалов аксессуары: репетиционную одежду, чехлы для пачек и прочее.

Отдельная, достаточно большая по объему сфера нашей деятельности — материальная поддержка балетного искусства. Мы одели, обули и оплатили поездку российских участников Международного конкурса артистов балета в Люксембурге (май, 1997) и были рады не меньше самих конкурсантов, когда Анна Иванова и Денис Медведев из Большого театра получили золотую медаль в номинации «дуэт». Фирма «Гришко» была официальным спонсором VIII Международного конкурса артистов балета в Москве, причем наше участие отмечено благодарственным письмом и памятной медалью Министерства культуры России. Фирма вручила свой специальный приз «За наиболее яркое воплощение современной хореографии» юной участнице конкурса из Литвы Нелли Белякяйте. В фойе театра оперетты, где проходил конкурс, была развернута выставка нашей продукции, получившая высокую оценку таких выдающихся балерин,

как Галина Уланова, Наталья Макарова, и привлекая большое внимание всех, причастных к искусству балета. Интересно, что «продолжением» выставки служила сцена — в нашей обуви и костюмах танцевали ставшие лауреатами конкурса Мария Александрова, Оксана Кузьменко, Ирина Сурнева и ее партнер Виктор Дик.

В ноябре 1997 года фирма выступила одним из основных спонсоров гала-концерта звезд российского балета в Нью-Йорке, Линкольн-центре. Диана Вишнева, Светлана Захарова, Анна Антоничева, Анастасия Яценко и другие звезды Большого и Мариинского театров были экипированы «Гришко». А главная звезда этого события Владимир Малахов вот уже пять лет предпочитает нашу обувь любой другой.

За участие в подготовке мероприятий, посвященных 850-летию Москвы, в частности, — акции «Мир и дружба от Москвы до Атлантики» — фирма отмечена благодарностью и медалью правительства Москвы, а престижная международная премия — медаль Вацлава Нижинского была вручена Н.Ю.Гришко с формулировкой «За вклад в поддержку и развитие материально-технической базы современного хореографического искусства и поддержку молодых талантов». Как видно, фирма сознательно ориентируется на наиболее значительные события в балетном мире, подходя к предложениям о сотрудничестве достаточно избирательно.

Особо стоит сказать об открытии салона-магазина «Гришко» в Софии, в помещении Российского информационно-культурного центра, что, по признанию болгарской стороны, стало ярким событием русско-болгарских культурных связей последнего времени. Это мероприятие — часть большого проекта фирмы по открытию сети филиалов фирмы «Гришко» в странах СНГ и Центральной Европы. Собственные салоны «Гришко», торгующие без дополнительных наценок, уже функционируют в Праге (Чехия), Санкт-Петербурге (Россия), Риге (Латвия), Дормангене (Германия).

И еще одно знаменательное событие произошло у «Гришко» в минувшем году. Во время посещения королевской четой Испании спектакля Большого театра «Сильфиды» мастера фабрики «Гришко» показали гостям, как изготавливаются пуанты. Самый ответственный и эффектный момент — проверка устойчивости туфельки — вызвал искренний восторг высоких гостей и всех присутствующих.

1998 год для фирмы «Гришко» — юбилейный. В ознаменование этой даты фирма учредила специальный приз — позолоченную и увенчанную турмалином балетную статуэтку работы известного скульптора В.Митрошина. Десять лет производства качественной продукции и деятельного участия в важнейших событиях балетной жизнинискали «Гришко» заслуженный авторитет. Пожелаем этой фирме удачи и в дальнейшем.

Материал подготовила Л.ГУЧМАЗОВА

МИРОВЫЕ ЗВЁЗДЫ ВЫБИРАЮТ

Непревзойдённая
обувь
и одежда

Griganko

для всех
видов
танца

Уникальное ручное производство

*Диана Вишнева
и Владимир Малахов
в балете «Видение розы».*

Фото Н.Аловерт



Салон-магазин:

метро Пушкинская или Чеховская,
Тверская улица, дом 12,
строение 7, подъезд 10
(проход через Козицкий переулок)

Телефон: (095) 229-03-61
Факс: (095) 200-46-22



Оптовая торговля:

г.Москва, метро Пушкинская
или Чеховская, Страстной б-р,
д. 4, помещение 127
(в арку у кафе «Лакомка» и направо)

Телефон: (095) 229-72-39
Факс: (095) 229-48-73

Первая Российская Общественная независимая премия поощрения высших достижений литературы и искусства «Триумф» родилась по проекту писательницы Зои Богуславской (ныне Генеральный директор фонда) в 1992 году. Финансовая поддержка премии осуществляется фондом «Триумф-ЛогоВаз».

Лауреатами премии становились и мастера отечественной хореографии.

В минувшем году премией «Триумф» награжден выдающийся художник танца современности Игорь Александрович Моисеев.

Автор интересных балетных спектаклей, поставленных им на сцене Большого театра, создатель и бессменный художественный руководитель всемирно прославленного Ансамбля народного танца, он отдал искусству хореографии более семи десятилетий наполненной неустанным творческим трудом жизни. Его талант, его фантазия постоянно одаривают зрителей яркими и незабываемыми впечатлениями.



Игорь Александрович Моисеев.

Фото Д. Куликова

Выступает Ансамбль народного танца.

