

БАЛЕТ

МАЙ-ИЮНЬ

1998



В этом номере журнала публикуются материалы, посвящённые 260-летию Академии Русского балета имени А.Я.Вагановой.

Галина Сергеевна – всегда с нами...



Галина Сергеевна Уланова

Портрет работы Г. Верейского (1950)



Умирающий лебедь.



Мария.



Раймонда.

Джульетта.



Жизель.



Тао Хоа.

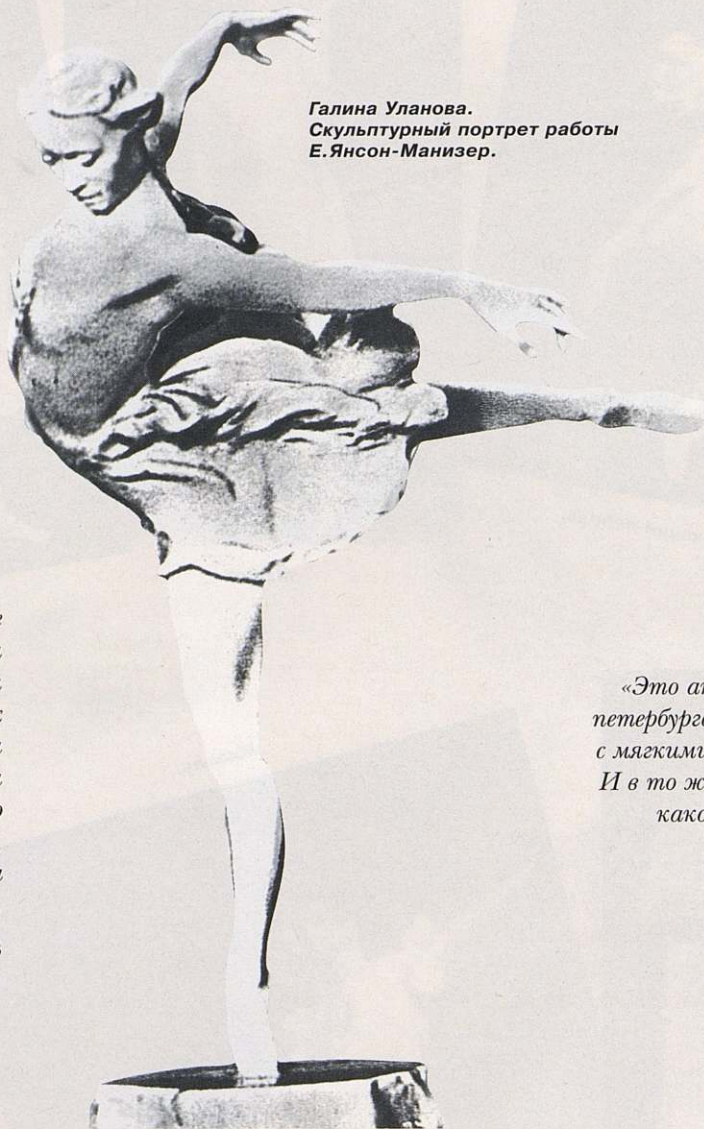


ГАЛИНА СЕРГЕЕВНА

«Было чудо, которое не кончается для тех, кто был его свидетелем. Было событие, составившее эпоху в духовной жизни нашего общества. И имя этому событию, этому чуду – Галина Уланова».

Юрий ЗАВАДСКИЙ

Галина Уланова.
Скульптурный портрет работы
Е. Янсон-Манизер.



«Созданные ею сценические явления обычно проверяются истинностью ощущений и тонкостью улановских воспроизведений: в них гармонически сомкнуты правда красоты и красота правды русского хореографического искусства, великого искусства пластического мелоса».

Борис АСАФЬЕВ

«Это актриса строгих традиций петербургского балета – лирическая, с мягкими льющимися движениями. И в то же время в ней что-то новое, какое-то неуловимое сочетание Анны Павловой и Айседоры Дункан».

Арнольд ХАСКЕЛЛ

Её, молоденькую Галину Уланову, знаменитый писатель Алексей Толстой назвал просто – «обыкновенная богиня».

Потом её именовали и «чудом XX века», и «легендой столетия» и ещё многими другими словами, но она, действительно, всегда оставалась на сцене обыкновенной русской богиней танца – гениальной в своей естественности и простоте.

И когда показывала свою Марию из «Бахчисарайского фонтана», и Джульетту, и Жизель, и Одетту-Одиллию, и Аврору, и Парашу в «Медном всаднике», и китайянку Тао Хоа в «Красном маке», и Золушку...

Горько сознавать, что сегодня её с нами больше нет, но радостно от ощущения, что все мы были её современниками, что многим из нас довелось пережить счастье великих потрясений от её искусства.

– ВСЕГДА С НАМИ...

«...Первое место должно быть отведено Улановой, артистке первоклассного лирического диапазона, для которой техника давно уже перестала быть самоцелью. Любая линия, любой арабеск её хореографической роли действительно полны драматической экспрессии... Это – артистка редкой эмоциональной силы и сценического обаяния, поистине живое воплощение самой стихии танца, его поэзии и одухотворённости».

Иван СОЛЛЕРТИНСКИЙ

«В творчестве Улановой поражает не количество ролей, а художественная значительность созданных ею образов... Она истинно русская танцовщица по сущности и духу своего искусства, говорящего разуму и трогательного сердце».

Валериан БОГДАНОВ-БЕРЕЗОВСКИЙ

«...Она так же, как всегда, спокойно выходила, принимала задумчивую позу полуарабеска, и зал затихал в почти благоговейном внимании. Она владела тайной настоящего «публичного одиночества...»

Борис ЛЬВОВ-АНОХИН

«Танцуя и играя, Уланова всегда действует, всегда знает, чего она хочет, какие задачи она в данный момент решает. Она умеет добиваться внутренней связи с партнёром, вести с ним немой, но предельно выразительный диалог. Даже в паузах, где прекращается, казалось бы, пластическая жизнь образа, Уланова живёт интенсивной внутренней жизнью, владеет внутренним монологом».

Елизавета ТИМЕ

«...Любое выступление Улановой – бесценное творение искусства, уникальное само по себе и всегда непохожее на предыдущие».

Альберт КАН

«Мастерство Улановой не поражает, а восхищает, очаровывает. Если хотите, оно не увлекает, а завлекает, не «атакует» зрителя, а незаметно и последовательно берёт его в плен.

Она ещё ничего не сделала, но первое движение, первая поза обещает многое. Это типично улановское соединение пластической завершённости с манящей и загадочной недосказанностью, когда невольно ждёшь, что будет дальше».

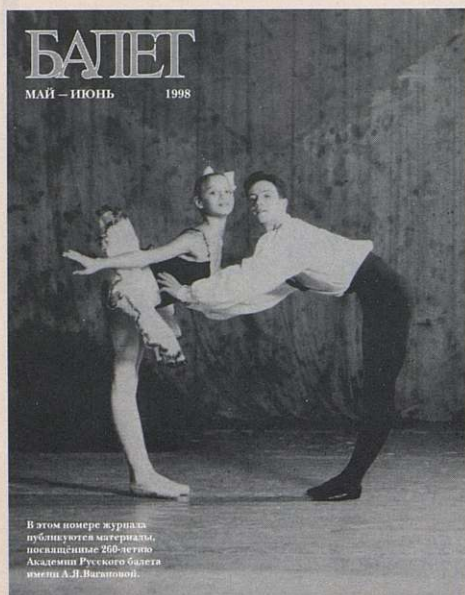
Владимир ГОЛУБОВ (ПОТАПОВ)

«...Уланова была идеальной актрисой именно XX века. Балериной века Уланову сделали ... прежде всего лирический стоицизм, так странно и так органично совмещавшийся с классической беззащитностью, а с другой стороны – бесподобная поэзия танца, парадоксально соединённая с аналитической техникой актёрской игры, техникой «левого театра», техникой современной».

Вадим ГАЕВСКИЙ

БАЛЕТ (96) 1998

МАЙ – ИЮНЬ



В этом номере журнала публикуются материалы, посвященные 260-летию Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой.

На первой
странице обложки:

Воспитанники Академии Русского балета
имени А.Я. Вагановой Т. Ткаченко и М. Ильин
в па де де из балета «Арлекинада».

Фото В. Барановского

Сдано в набор 02.04.1998 г.
Подписано в печать 30.04.1998 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 № 0498

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

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

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

В НОМЕРЕ:

Nota bene 5

БАЛЕТ: XX ВЕК

Н. Стуколкина. Наши учителя 5

ПОРТРЕТНАЯ ГАЛЕРЕЯ

Академии Русского балета
имени А.Я. Вагановой – 260 лет 6

ВЕСТИ ИЗ ТЕАТРОВ 18

ПРЕМЬЕРЫ

Г. Беляева-Челомбитько.
Спектакль «по Гоголю» 20

ПОРТРЕТНАЯ ГАЛЕРЕЯ

Н. Садовская. Наталья Ледовская 22

ГАСТРОЛИ

Критики обсуждают выступления...

...Большого театра в Санкт-Петербурге .. 25

...Мариинского театра в Москве 34

ПУШКИНСКИЕ ЧТЕНИЯ 42

ЮБИЛЕИ 44

NB

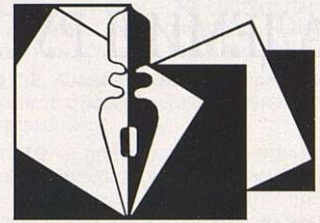
Гастроли — это исторически сложившаяся одна из форм деятельности театральных коллективов. Само слово гастроли означает: гест — гость и роль. Гость, выступающий в роли (соло или группа).

В разные времена и для разных театров эта часть деятельности играла не однозначную роль. Для трупп так называемого западного принципа формирования фестивальных программ гастроли — это условие деятельности: готовится спектакль и в зависимости от успеха его прокат длится значительное время. Для театров иного характера деятельности — репертуарного — турне с отдельным спектаклем или специально выбранной афишей возможно один-два или несколько раз в год, что не должно подменять основной работы на стационаре. Иными словами, гастроли — это часть продуманного творчески, финансово и рекламно необходимого процесса жизни любого театрального коллектива. Не последнее место в интересе к гастролям театров занимают зрители, то есть те, во имя кого театральное искусство живет. Конечно, радио, кино, а ныне телевидение и видеозаписи частично решают проблему знакомства зрителей с тем или иными творческими коллективами, его спектаклями и артистами. Но это только знакомство, так как подлинное общение с феноменом театра возможно только в «живом» театре. Вот почему гастроли — часть его деятельности. Они позволяют расширить круг общения с театром зрителям разных городов и стран.

Последние годы наши театры более всего интересуют зарубежные гастроли. Не будем вдаваться в подробности этого процесса. Отметим его принципиальную важность для развития культуры как отечественной, так и мировой. Тем не менее, нам представляется, что едва ли не главным событием этого сезона в балетном искусстве страны стали обменные гастроли московского Большого и санкт-петербургского Мариинского театров. Существовая в едином культурном лоно, оба эти театра суть единой культуры русского балета. И несмотря на вкусовые приоритеты у зрителей двух городов, они должны быть поняты и оценены прежде всего высоко образованной публикой этих городов.

Общественность высоко оценила сам факт этих гастролей и благодарна инициаторам и исполнителям этих событий. Мы расцениваем гастроли двух театров как показатель самодостаточности и творческого самосознания руководства городов и театров. Потому редакция журнала с огромным уважением к театрам и их творческому составу сочла необходимым вместо обзора или рецензий того или иного критика провести два «круглых стола», чтобы в собирательном отзыве специалистов, как можно полнее осветить значимость этого художественного события.

Публикуемые материалы «круглых столов», которые состоялись в Москве и Санкт-Петербурге, — это один из основных разделов данного номера журнала. Другой значительный раздел журнала — очерк, посвященный Академии Русского балета имени А.Я.Вагановой, которая отмечает свое 260-летие.



Нина СТУКОЛКИНА

НАШИ УЧИТЕЛЯ

Новаторство в балете опирается на твердую основу отшлифованных веками традиций. Глубокое знание их, умение творчески развивать достижения прошлого — залог прогресса искусства и гарантия профессионализма. Участие талантливого мастера в воспитании хореографической смены играет огромную роль.

Счастлив тот, кто повстречал на своем пути педагога-художника, сумевшего зажечь в его сердце искру творчества. Еще счастливее судьба танцовщица, имеющего возможность близко общаться с плеядой высококвалифицированных специалистов и учиться у них.

Неизгладимый след в душе актера могут оставить мастера, учившие в школе, хореографы и репетиторы балетной труппы, те, кто ведет классы совершенствования в театре, и старшие товарищи по сцене, помогающие новичку войти в спектакли текущего репертуара.

Заметки выдающейся артистки Нины Михайловны Стуколкиной продиктованы чувством признательности к тем энтузиастам и подвижникам, которые в трудные послереволюционные годы, щедро и бескорыстно делясь своим опытом, передавали эстафету отечественного балета первым поколениям советских артистов.

АЛЕКСЕЙ АНДРЕЕВ,
заслуженный артист РСФСР,
заслуженный деятель искусств БССР

(Продолжение на стр. 14)

АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А.Я.ВАГАНОВОЙ – 260 ЛЕТ

ПОЗДРАВЛЕНИЯ

Поздравляю старейшую балетную школу с 260-летием и желаю профессорско-преподавательскому составу, сотрудникам и студентам Академии Русского балета быть достойными последователями предыдущих поколений, сохранять неразрывную связь с Мариинским театром, на сцене которого, в конечном итоге, и проявляется результат всей нашей общей работы во славу классического искусства.

ВАЛЕРИЙ ГЕРГИЕВ,
художественный
руководитель-директор
Мариинского театра

Академия Русского балета — это великая, величайшая школа, и, на мой взгляд, эта школа является основой балетной культуры, не только Санкт-Петербурга и России, но и мировой.

Я не могу представить себе театр без Школы. Исторически так сложилось, что мы существуем единым организмом.

Можно бесконечно перечислять великие имена, которые дала миру старейшая балетная школа. История знает мало подобных заведений, выпустивших столько выдающихся личностей мировой культуры.

Для меня самое главное — сохранить эту Школу, которая совсем недавно получила статус национального достояния России. Когда мы говорим: «Академия Русского балета — культурное достояние Российской Федерации», мы имеем в виду прежде всего Русский балет, Вагановскую школу.

Я желаю любимой Школе, чтобы она оставалась на завоеванных высотах, чтобы она по-прежнему давала нам всем надежду на жизнь в искусстве и хочется пожелать терпения, терпения и еще раз терпения...

МАХАР ВАЗИЕВ,
директор балета
Мариинского театра

Леонид НАДИРОВ,
ректор Академии

ИТОГИ И ПЕРСПЕКТИВЫ

За десять лет, прошедших со дня празднования 250-летнего юбилея старейшей балетной школы России, свершились большие изменения и в стране, и в образовании, и в балетном искусстве. Ушли из жизни многие выдающиеся педагоги Школы — Л.М.Тюнтина, Н.П.Базарова, В.П.Мей, Т.М.Вечеслова, Н.Н.Серебренников, Т.В.Балтачев, Г.П.Конищев, Р.И.Гербек и многие другие... Потеряли мы и первого Президента Академии, профессора К.М.Сергеева. Для самой школы эти годы прошли под знаком возвращения к здравому смыслу. Как представляется, коллективу и руководству Академии, удалось вернуться к тому лучшему, что было накоплено нашей школой в недавнем и далеком прошлом и что было, к сожалению, забыто в последнее время.

Важнейшее событие этих лет — преобразование в 1991 году хореографического училища в Академию Русского балета. В связи с этим встали проблемы совмещения в одном учебном заведении программ как высшего, так и среднего профессионального образования; были открыты новые специальности; преподавание в Академии вышло на качественно новый научно-методический уровень. Кроме того, в 1995 году Академия, единственное из хореографических учебных заведений России, получила статус особо ценного объекта культурного наследия Российской Федерации, что сегодня налагает на школу определенную ответственность как головного учебного заведения по подготовке артистов балета для трупп с классическим репертуаром.

В последние годы в стране сформировалась необходимая законодательная база, дающая широкие возможности учебным заведениям. Закон об образовании предполагает гибкий подход к обучению особо одаренных детей и вводит понятие «элитное образование», что и является сущностью работы Академии. Если раньше нас подгоняли под общие стандарты, то сегодня, пользуясь возможностями нового Закона об образовании, удалось сбалансировать нагрузку наших воспитанников и студентов, ввести новые необходимые дисциплины. Отныне мы можем смело, на уровне юридических документов, говорить, что профессиональное образование артистов балета начинается с десяти лет.

В то же время получается нелепая ситуация: выпускник Академии, способный решать профессиональные задачи любой сложности, имеющий универсальную подготовку, квалифицируется как специалист со средним профессиональным образованием! А ведь то, что дает ему Академия, — это и есть высший уровень хореографического образования! Поэто-

му мы вполне обоснованно считаем, что наш выпускник по специальности «артист балета» должен получать высшее профессиональное образование уровня бакалавра.

Получение высшего профессионального образования артистом балета возможно лишь при условии обязательной производственно-сценической практики на базе профессиональной труппы с классическим репертуаром, в нашем случае это, конечно, Мариинский театр.

Кроме того, сегодня Академия Русского балета имеет опыт стажировок студентов II и III курсов в труппе Мариинского театра. В результате совместной работы был сокращен срок необходимой адаптации молодых артистов в театре. Еще будучи студентами Анастасия Волочкова, Диана Вишнева, Софья Гумерова, Светлана Захарова и другие исполняли сольные партии, а по окончании Академии они сразу были приняты в группу солистов. Подобная практика еще больше сближает Академию Русского балета с Мариинским театром и классическими канонами.

Одна из важнейших целей в преобразовании учебного процесса Академии — объединить в стенах нашего учебного заведения все специальности, связанные с хореографическим искусством — артист балета, педагог-репетитор, балетмейстер, балетовед, концертмейстер балета.

В 1991 году педагогические курсы, основанные еще до войны А.Я.Вагановой и существовавшие в разных организационных формах, были преобразованы в педагогический факультет, который готовит педагогов-репетиторов балета с высшим образованием. Состоявшиеся пять выпусков говорят о высоком уровне подготовке и спросе на таких специалистов, которые остро необходимы самой Академии, балетным труппам Петербурга, хореографическим училищам и балетным театрам страны.

С 1993 года на базе педагогического факультета организована подготовка концертмейстеров балета, где готовят уникальных специалистов для работы в хореографических училищах и балетных труппах. Первый выпуск, состоявшийся в прошлом году, свидетельствует о высоком профессионализме наших выпускников.

В 1996 году Академией было возобновлено профессиональное образование хореографов, которое было организовано в Ленинградском хореографическом училище в 1937 году патриархом отечественного балета Ф.В.Лопуховым. Создавая отделение балетмейстеров на базе педагогического факультета, Акаде-

мия стремится удовлетворить потребности в современной хореографии, сочиняемой специально для воспитанников и студентов, дать молодым, способным хореографам возможность проявить себя. Сегодня на балетмейстерском отделении существуют две мастерские. Одной руководит лучший ученик Ф.В. Лопухова, выдающийся балетмейстер, профессор Игорь Бельский, второй — хореограф, профессор Борис Эйфман.

Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой имеет богатый исторический опыт не только в организации хореографического образования, но и в организации научных исследований в области балета. В 1930 — 40-е годы в ЛГХУ выдающимся ученым М.В. Борисоглебским было создано фундаментальное исследование «Материалы по истории русского балета», под руководством директора ЛГХУ Е.И. Чеснокова был издан ряд работ по истории хореографии, до сих пор не потерявших своей исключительной ценности. Начатое в 1995 году систематическое обучение балетоведов продолжает и развивает этот опыт, преследует цели подготовки профессиональных исследователей, критиков и преподавателей, чье образование предполагает широкий спектр профессиональной деятельности в балетном театре, учебных и научных учреждениях, издательствах и средствах массовой информации.

Ветер перестройки оказался для кого-то встречным, а для кого-то — попутным. Тот, кто реформирует образование — реформирует общество. Не хочется указывать, как относится эта сентенция к Академии, но до недавнего времени Академия обеспечивала бесплатным питанием всех воспитанников, было достаточное количество сценической обуви и балетного трикотажа. Отдельная строка в бюджете России — Академия Русского балета — два года финансируется только частично. И тем не менее, используя собственные возможности, помощь Министерства культуры Российской Федерации, администрации Санкт-Петербурга, Академия производит ремонт помещений в соответствии с современными стандартами, началась работа по реконструкции комплекса зданий Академии, по окончании которой предполагается создание общежития и интерната для всех воспитанников и студентов (в том числе и петербургских) с переводом их на полное обеспечение. Увеличены оклады педагогов. Кроме того, у всех педагогов-специалистов есть возможность кратковременной работы по контрактам за рубежом в течение учебного года.

В 1996 году на базе Академии был создан Международный центр по сохранению и развитию методического наследия А.Я. Вагановой. В его работе принимают участие представители всех балетных школ России и ближнего зарубежья. Международный центр ежегодно проводит семинары — курсы повышения квалификации, принимает участие в организации международного конкурса «Ваганова-Prix». Академия, совместно с Центром издает «Вестник», в котором предоставляется возможность публикации методических материалов и авторских программ.

Сегодня проводится работа по защите авторских прав Академии имени А.Я. Вагановой от неправомерного и недобросовестного использования, которое в последние годы заметно усилилось в балетном мире — наш знак зарегистрирован в Международном классификаторе торговли и услуг. Защита прав и наследия тем более необходима в связи с тем, что при сокращении финансирования профес-

сиональных балетных школ, в России, странах СНГ и за рубежом активно заявляет о себе мощная волна самодеятельных студий и учебных заведений. Там танец преподается как часть общеэстетического воспитания и образования с претензией на профессиональный и полупрофессиональный уровни. Никким образом не отрицая возможность подобного образовательного поля, мы не можем мириться с тем, чтобы сорняки с этого поля могли задушить нежную культуру профессиональной подготовки артистов балета.



Игорь БЕЛЬСКИЙ,

художественный руководитель Академии:

ГОТОВИТЬ АРТИСТОВ ВЫСОКОЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Как быстро летит время! Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой — 260 лет!

Кажется совсем недавно я, мальчик, участвовал в праздновании 200-летнего юбилея, как будто только что торжественно отмечалось 250-летие, и Константин Михайлович Сергеев, первый Президент Академии, принимал поздравления со всех концов света... И вот прошло уже 10 лет... Чем жила Академия эти годы? Что сделано в продолжение и развитие традиций первой балетной школы России?

Прежде всего, конечно, мы стремимся к сохранению строгости классической хореографии, академизма и выразительности Петербургской школы, о чем так заботились педагоги про-

1737, сентябрь — Жан Батист Ланде подает прошение, в котором обосновывает необходимость создания танцевальной школы.

1738, 4 мая — Анна Иоанновна подписывает указ об открытии «Танцевальной Ея Величества школы».

1779 — преобразование танцевальной школы в Императорское театральное училище, объединившее в своих стенах подготовку танцовщиков, музыкантов и драматических актеров.

1793 — утвержден единый учебный план, по которому все учащиеся должны заниматься танцами, музыкой, пением, драматическим искусством и живописью.

1809 — по инициативе Шарля Дидло принято «Положение» об Императорском театральном училище, которое официально узаконило существование балетной школы и определило цели и задачи учебного заведения: «Замена иностранных артистов театральными воспитанниками есть предмет установления сей школы».

1829, 10 мая — подписано новое «Положение о школе», согласно которому цель Императорского театального училища состоит «в приращении способных и образованных актеров для Российской драматической труппы, искусных и знающих музыку певцов и певцов для опер, отличных танцовщиков и танцовщиц в балетах и отчасти музыкантов для оркестров».

1836 — Императорское театральное училище переезжает в новое здание на Театральной улице (ныне — улица Зодчего Росси), где архитектор Росси с помощником Кавосом и с участием инженеров специально спроектировал первый в России балетный класс с деревянным покатым полом.

1865 — принят новый устав, по которому Императорское театральное училище, в основном, становится хореографическим.

1888 — принимается новый устав Императорского театального училища, по которому определен семилетний срок обучения детей танцам, предусмотрены специальные занятия по танцам балетным, танцам балльным и характерным, исполнение балетов и дивертисментов, мимика.

За 150 лет существования Императорского театального училища (с 1738 по 1888 годы) из балетного отделения был выпущен 891 человек, из них 626 артисток и 265 артистов.

1892 — в программе Театрального училища появляется предмет «Теория записи танцев», который преподает танцовщик и педагог Владимир Степанов.

1896 — Владимир Степанов впервые разрабатывает программу преподавания балетных танцев с распределением по годам обучения.

1906 — принято решение ввести совместное обучение мальчиков и девочек на общеобразовательных предметах.

1917–1919 — художественный руководитель училища А.А. Облаков.

1918 — Императорское театральное училище переименовывается в Государственное петроградское театральное (балетное) училище.

1920–1951 — А.Я. Ваганова преподает в Хореографическом училище.

1923 — при Хореографическом училище открываются вечерние курсы, которыми руководит В.А. Семенов. Здесь начинали заниматься Константин Сергеев, Ваханг Чабукяни, Фея Балабина, Зинаида Васильева, Сергей Корень, Роберт Гербек и многие другие.

ДЕСЯТЬ И ДЕВЯНОСТО ТРИ

*За десять лет после 250-летнего юбилея (с 1988 по 1997 годы)
Академия Русского балета имени А.Я.Вагановой выпустила на сцену
Мариинского театра девяносто трех (!) молодых артистов.
Многие из них заняли ведущее положение в театре.*

шлого. Связанные неразрывными узами с балетом Мариинского театра (ведь 99 процентов труппы — наши выпускники), мы, естественно, ориентируемся на репертуар театра, стараемся готовить будущих артистов, исходя из требований и художественного уровня труппы. Для этого, кроме традиционных специальных дисциплин, мы включили в программу первого и второго курсов новый предмет: «танцевальная литература», цель которого — изучение кордебалетного репертуара балетов классического наследия. У будущих артисток — это партии из «Лебединого озера», «Баядерки», «Жизели», «Спящей красавицы», «Шопениана»... У юношей — «Половецкие пляски», танцы тореадоров из «Дон Кихота», Панадерос из «Раймонды», Татарский из «Бахчисарайского фонтана», Индусский из «Баядерки».

Студенты изучают рисунок, стиль, манеру различных хореографов, учатся особому умению танцевать в ансамбле.

Мы также включили в программу Академии постановки Джорджа Баланчина, считая, что его произведения по праву стали классическим наследием русского балета.

Сегодня в репертуаре Мариинского театра немало балетных спектаклей современных авторов, где классический танец неразрывно связан с новой, подчас «авангардной», пластикой. Учитывая это, пять лет назад в программу специальных дисциплин добавлен класс современного танца, который готовит будущих артистов к встрече с «нетрадиционной» хореографией.

С 1996 года в Академии, кроме исполнительского и педагогического отделений, открыто отделение хореографов (балетмейстерское отделение). Вернее не открыто, а восстановлено: до 1941 года

Федор Васильевич Лопухов руководил балетмейстерским отделением тогдашнего Ленинградского хореографического училища.

На это отделение принимаются артисты балета по направлению балетных театров Петербурга.

Одной мастерской руковожу я, другой — Борис Эйфман.

Но главной задачей Академии остается подготовка высоко профессиональных артистов балета.

За последние пять лет в Академию приглашены новые педагоги классического танца. Это — бывшие солисты и репетиторы Мариинского театра: Е.Щербаков (с 1993 года), Е.Евтеева (с 1993 года), В.Цветков (с 1994 года), А.Мирзоян (с 1994 года), Р.Багаутдинов (с 1995 года), А.Гарбуз (с 1995 года), Л.Кунакова (с 1997 года).

Ирина ЖЕЛОНКИНА окончила школу в 1989 году и была принята в Кировский (Мариинский) театр. В ее репертуаре — классические вариации в балетах «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Раймонда», «Жизель», «Дон Кихот», «Баядерка», «Пахита» и другие, а также партии Ширин («Легенда о любви»), Клеманс («Раймонда»), Авроры, Феи Сирени и принцессы Флорины («Спящая красавица»), Музы («Аполлон»), Маши («Щелкунчик»), Марии («Бахчисарайский фонтан»), Гамзатти («Баядерка»), Живописи («Гойя-дивертисмент»).

Игорь ЗЕЛЕНСКИЙ стажировался в Ленинградской школе после окончания Тбилисского хореографического училища. С 1989 года — в театре имени Кирова. Исполняет партии Базиля («Дон Кихот»), Зигфрида («Лебединое озеро»), Али («Корсар»), Альберта («Жизель»), Солора («Баядерка»), Принца («Щелкунчик»), Аполлона («Аполлон»), Ромео («Ромео и Джульетта»).

Удостоен Гран при и Золотой медали на Международном конкурсе в Париже, а также «При де Люмьер» итальянских кинематографистов.

Ульяна ЛОПАТКИНА в 1991 году после окончания Академии была приглашена в Кировский (Мариинский) театр. В ее репертуаре — Мирта и Жизель («Жизель»), Фея Сирени («Спящая красавица»), Кити («Анна Каренина»), Зарема («Бахчисарайский фонтан»), Клеманс и Раймонда («Раймонда»), Зобеида («Шехеразада»), Одетта-Одиллия («Лебединое озеро»), Никия («Баядерка»), Медора («Корсар»), Смерть («Гойя-дивертисмент»), Мехменз Бану («Легенда о любви»), а также дуэт («В ночи»), Adagio («Симфония до мажор»).

Ульяна Лопаткина на Всероссийском конкурсе имени А.Я.Вагановой завоевала первое место. Удостоена международных театральных премий «Бенуа де ла данс», «Божественная», премий «Золотой Софит», «Золотая маска», а также приза журнала «Балет» «Душа танца» по номинации «Восходящая звезда».

Никита ЩЕГЛОВ в 1991 году окончил Академию и начал работать в Мариинском театре. Танцует в его спектаклях Крестьянское pas de deux («Жизель»), Pas de trois («Лебединое озеро»), а также партии Трубадура («Ромео и Джульетта»), Бернара («Раймонда»), Голубой птицы («Спящая красавица»), Раба Зобеиды («Шехеразада»), Конрада, Али и Ланкедема («Корсар»), Базиля («Дон Кихот»), Актеона (Pas de deux «Диана и Актеон» из «Эсмеральды»), Ферхада («Легенда о любви») и другие.

Станислав БЕЛЯВСКИЙ с 1991 года выступал в сольных партиях на сцене Мариинского (Кировского) театра в балетах «Бахчисарайский фонтан», «Сильфида», «Ромео и Джульетта», «Лебединое озеро». Среди его ролей — граф Альберт («Жизель»), Юноша («Шопениана»), Беранже («Раймонда»), Колен («Тщетная предосторожность»), Принц («Щелкунчик»), Левин («Анна Каренина»), Принц («Золушка»), Вацлав («Бахчисарайский фонтан»), солист в «Симфонии до мажор», Дезире («Спящая красавица»). С 1997 года работает в Берлинской национальной опере.

Вячеслав САМОДУРОВ окончил Академию в 1992 году. В репертуаре танцовщика — Базиль («Дон Кихот»), Джеймс («Сильфида»), Ланкедем и Али («Корсар»), Вацлав («Бахчисарайский фонтан»), Принц («Золуш-

ка»), Меркуцио («Ромео и Джульетта»), Пан («Вальпургиева ночь» в опере «Фауст»), Шут («Лебединое озеро»), Солор, Золотой божок («Баядерка»), Allegro vivace («Симфония до мажор») и другие.

Лауреат Международного конкурса «Майя-96».

Татьяна АМОСОВА с 1993 года выступает на сцене Мариинского театра в партиях Повелительницы дриад («Дон Кихот»), Мирты («Жизель»), Феи Сирени («Спящая красавица»), Гамзатти («Баядерка»), Жар-птицы («Жар-птица»), Заремы («Бахчисарайский фонтан»), Медоры («Корсар»), Одетты-Одиллии («Лебединое озеро»).

Андрей БАТАЛОВ работает в Мариинском театре с 1994 года. Выступает в ролях Раба Зобеиды («Шехеразада»), Пана из «Вальпургиевой ночи» (в опере «Фауст»), Актеона (pas de deux «Диана и Актеон»), Али («Корсар»), Голубой птицы («Спящая красавица»), Базиля («Дон Кихот»), Золотого божка («Баядерка»), Джеймса («Сильфида»). В его репертуаре также «Видение розы» и Крестьянское pas de deux («Жизель»).

Золотой лауреат Международных конкурсов в Нагойе, Перми (1996), Париже (1997), обладатель Гран при VIII Московского конкурса (1997).

Евгений ИВАНЧЕНКО окончил Академию в 1993 году. На сцене Мариинского театра танцует партии Беранже («Раймонда»), Эспады («Дон Кихот»), Принца Зигфрида («Лебединое озеро»), Принца («Щелкунчик»), Ивана-Царевича («Жар-птица»), принца Дезире («Спящая красавица»), Жана де Бриена («Раймонда»), Альберта («Жизель»), Базиля («Дон Кихот»), Солора («Баядерка»), солиста в «Пахите» и «Весне священной», Adagio в «Симфонии до мажор».

Анастасия ВОЛОЧКОВА окончила Академию в 1994 году и была принята в труппу Мариинского театра. В ее репертуаре — Одетта-Одиллия («Лебединое озеро»), Жар-птица («Жар-птица»), Маша («Щелкунчик»), Китри

*И. Желонкина и В. Баранов
в балете «Шопениана».*

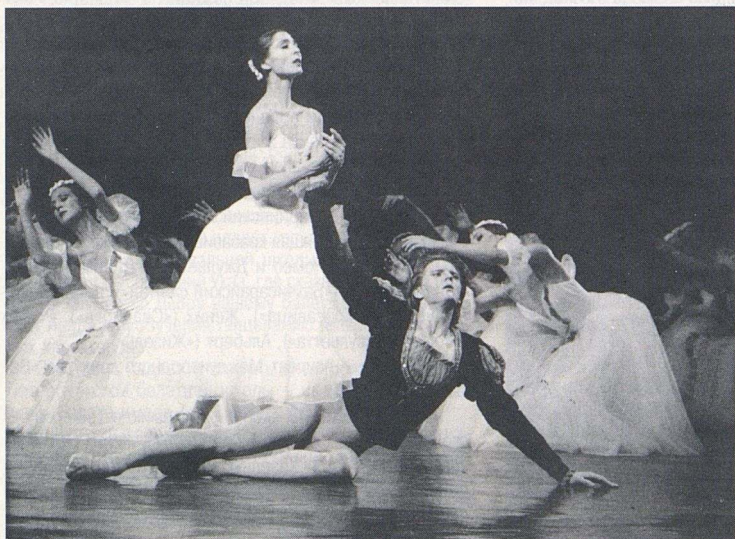




И. Зеленский в балете «Баядерка».



У. Лопаткина
в балете
«Баядерка».



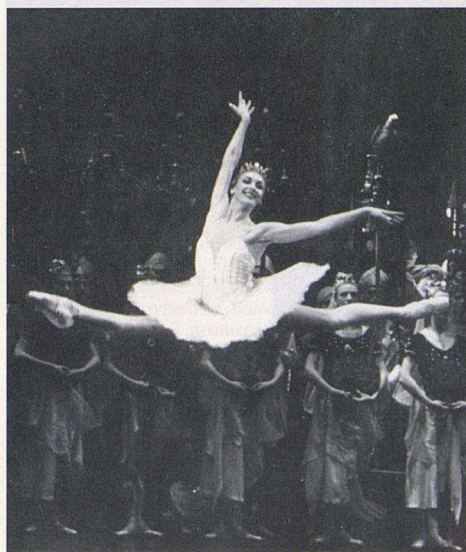
А. Асылмуратова
и **Е. Иванченко**
в балете «Жизель».

Фото
Д. Куликова

В. Самодуров
в балете «Баядерка».



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



1928 — Хореографическое училище выпускает первый сборник своих учебных авторских программ.

1929 — уравниваются в правах специальные и общеобразовательные программы. Преобразование Хореографического училища в Хореографический техникум (до 1937 года).

1930–1940 — художественный руководитель Хореографического училища — Б.В. Шапоров.

1931 — введение новой специальной дисциплины: дуэтно-классического танца, первым педагогом которого был Б.В. Шапоров.

1933 — издание новых авторских программ по специальным дисциплинам.

1934 — по инициативе А.Я. Вагановой открывается педагогическое отделение. Выход в свет книги А.Я. Вагановой «Основы классического танца».

Организация национального отделения, готовящего профессиональные кадры для балетных театров союзных республик.

1936–1940 — художественный руководитель Хореографического училища — Ф.В. Лопухов.

1936 — организация балетмейстерского отделения, руководитель мастерской — Л.М. Лавровский. С 1937 года — руководитель балетмейстерского отделения Ф. В. Лопухов.

1938 — празднование 200-летия старейшей балетной школы, художественный руководитель Хореографического училища — К.М. Сергеев.

Выход в свет двухтомника «Материалы по истории русского балета» под редакцией М.В. Борисоглебского.

1939 — издание книги А.И. Бочарова, А.В. Лопухова, А.В. Ширяева «Основы характерного танца».

1940–1952 — художественный руководитель Хореографического училища — Н.П. Ивановский.

1940 — Хореографическое училище награждено орденом Трудового Красного знамени.

Издание книги Н.П. Ивановского «Бальный танец XVI-XVIII веков».

1941 — эвакуация Ленинградского хореографического училища в г. Молотов (Пермь), деревню Полозна.

1943, январь — в блокадном Ленинграде Хореографическое училище проводит первый набор.

1943, сентябрь — второй набор в Хореографическое училище в блокадном Ленинграде.

1944 — возвращение основной части Хореографического училища в Ленинград из эвакуации.

1949 — выпуск румынской и венгерской групп, начало работы иностранного отделения в Ленинградском хореографическом училище.

С **1951** года — силами учеников на сцене Театра оперы и балета имени С.М. Кирова исполняется балет «Щелкунчик» в хореографии В.И. Вайнонена.

1952–1954 — художественный руководитель Хореографического училища — Т.М. Вечеслова.

1954–1961 — художественный руководитель Хореографического училища — Н.П. Ивановский.

1957 — Ленинградскому хореографическому училищу присвоено имя профессора А.Я. Вагановой.

По инициативе М.Х. Франгопуло открыт школьный музей.

1961 — Хореографическому училищу присвоено звание Академического.

1962–1973 — художественный руководитель Хореографического училища — Ф.И. Балабина.

1964 — издание книги Н.П. Базаровой и В.П. Мей «Азбука классического танца».



А. Баталов в вариации из балета «Корсар».

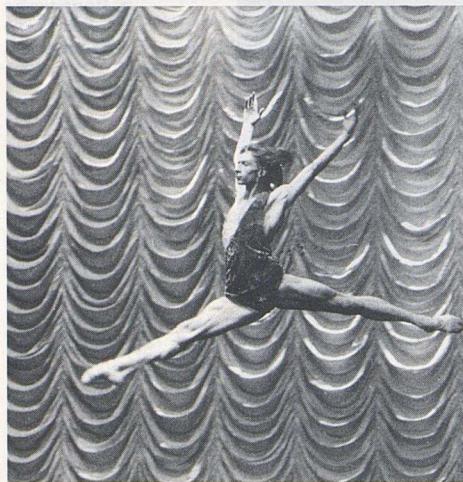
А. Волочкова и солист Большого театра **К. Иванов** в балете «Лебединое озеро» (постановка **В. Васильева**).



С. Гумерова в балете «Дон Кихот».



Д. Вишнева в балете «Дон Кихот».



Н. Щеглов в вариации из балета «Эсмеральда».

М. Думченко в балете «Шопениана».



и Повелительница дриад («Дон Кихот»), Медора («Корсар»), подруга Раймонды, Раймонда («Раймонда»), Фея Сирени и Аврора («Спящая красавица»), Никия («Баядерка»), Жизель («Жизель»).

А. Волочкова — лауреат Международного конкурса имени Сержа Лифаря (Киев, 1996).

Диана ВИШНЕВА представляет выпуск Академии 1995 года. В спектаклях Мариинского театра исполняет роли Маши («Щелкунчик»), Китри («Дон Кихот»), Гюльнэры («Корсар»), Генриетты («Раймонда»), Джульетты («Ромео и Джульетта»), Жар-птицы («Жар-птица»), Авроры («Спящая красавица») и другие. В ее репертуаре также — pas de trois («Лебединое озеро»), дуэт («В ночи»), Allegro vivace («Симфония до мажор»).

Артистка — лауреат Международного конкурса в Лозанне 1994 года (Гран при). Диане Вишневой присуждены международные премии «Божественная» и «Бенуа де ла данс».

Софья ГУМЕРОВА окончила Академию в 1995 году. Исполняет на Мариинской сцене партии Сильфиды в одноименном балете, Уличной танцовщицы («Дон Кихот»), Клеманс («Раймонда»), Герцогини Альбы («Гойя-дивертисмент»), солистки в Pas de quatre, принцессы Флорины («Спящая красавица»), солистки («Шотландская симфония»), Невесты («Свадебка») и другие.

Софья Гумерова — дипломант Международного конкурса в Лозанне (1994).

Майя ДУМЧЕНКО окончила Академию в 1995 году. В ее репертуаре — Повелительница дриад («Дон Кихот»), Аврора («Спящая красавица»), Джульетта («Ромео и Джульетта»), Жизель («Жизель»), Ширин («Легенда о любви»), а также дуэт («В ночи»), Allegro vivace («Симфония до мажор»), Прелюд («Шопениана»), вариация в картине «Тени» («Баядерка»), pas de trois («Лебединое озеро»).

Лауреат Международного конкурса «Ваганова-prix». Обладательница приза журнала «Балет» «Душа танца» по номинации «Восходящая звезда».

Анриан ФАДЕЕВ окончил Академию в 1995 году и был приглашен в Мариинский театр. В его репертуаре — Голубая птица («Спящая красавица»), Беранже («Раймонда»), Трубадур («Ромео и Джульетта»), Джеймс («Сильфида»), Вацлав («Бахчисарайский фонтан»), принц Дезире («Спящая красавица»), Жених («Свадебка»), Ромео («Ромео и Джульетта»), Альберт («Жизель»).

А. Фадеев — лауреат Международного конкурса «Ваганова-prix».

Илья КУЗНЕЦОВ окончил Академию в 1995 году. В его репертуаре — Эспада («Дон Кихот»), Жених («Спящая красавица»), Ганс («Жизель»), Ротбарт и принц Зигфрид («Лебединое озеро»), Тибальд, Ромео («Ромео и Джульетта»), Раб («Баядерка»), Вацлав («Бахчисарайский фонтан»), а также дуэт («В ночи»).

Вероника ПАРТ окончила Академию в 1996 году. На Мариинской сцене танцует партии Монны, Мирты («Жизель»), Клеманс («Раймонда»), Одетты-Одиллии («Лебединое озеро»), а также Allegro vivace («Симфония до мажор»).

Светлана ЗАХАРОВА — ученица Киевского хореографического училища. На Международном конкурсе «Ваганова-prix» в 1995 году она завоевала звание лауреата и ее пригласили в Академию Русского балета имени Вагановой для завершения образования.

С 1996 года — в Мариинском театре, где исполняет роли Маши («Щелкунчик»), Марии («Бахчисарайский фонтан»), принцессы Флорины («Спящая красавица»), Жизели («Жизель»), Гюльнэры («Корсар») и другие.

Андрей ЯКОВЛЕВ окончил Ленинградское хореографическое училище. В 1988 году принят в труппу Мариинского театра (тогда — Театр оперы и балета имени Кирова). В его репертуаре: Ромео («Ромео и Джульетта»), принц Дезире и Голубая птица («Спящая красавица»), Джеймс («Сильфида»), Принц («Щелкунчик»), граф Вронский («Анна Каренина»), Данила («Каменный цветок»), Конрад («Корсар»), Иван-Царевич («Жар-птица»), главные партии в балетах «Сиреневый сад», «Увядшие листья», «Симфония до мажор» и другие.

Фото Д. Куликова

ИЗ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ

Свои истоки Санкт-Петербургская балетная школа берет в Сухопутном Шляхетном корпусе. Это первое светское учебное заведение было основано в 1731 году по



Императрица Анна Иоанновна.

повелению императрицы Анны Иоанновны. Помимо общеобразовательных предметов в учебную программу входил и танец, обучение которому было обязательным.

В 1734 году в Петербурге появился французский танцмейстер **Жан Батист Ланде**. Ранее он выступал как танцовщик в Париже, Дрездене, был балетмейстером в Стокгольме.

Приехав в Петербург, Ланде стал сначала давать частные уроки, и дети показали за короткие сроки столь явные успехи, что танцмейстер был сразу приглашен для преподавания в Шляхетный корпус. А уже через год Ланде продемонстрировал целый балетный спектакль силами воспитанников корпуса. Балет был восторженно принят зрителями и весьма понравился императрице.

Имея таких одаренных учеников, Ланде начал думать о создании профессиональной русской балетной школы. И в 1737 году Ланде подает государыне челобитную об учреждении танцевальной школы. 4 мая 1738 года появляется Высочайший Указ, где сказано: «Понеже принят на службу ко Двору нашему балетмейстер Жан Батист Ланде для обучения танцеванию театральному разных характеров...»

Этот день надлежит считать днем рождения Санкт-Петербургской балетной школы — ныне Академии Русского Балета имени А.Я.Вагановой.

Я.Штелин в своих записках, опубликованных в «Санкт-Петербургском вестнике» за 1779 год пишет: «Г.Ланде, вступая в придворную службу, письменно обязался обучать молодых людей танцевать балеты; впоследствии чего и выбрали из детей простых людей двенадцать пригожих девочек и столько же мальчиков, которые после и взяты были на казенное содержание. Неусыпный сей балетмейстер, обучая ежедневно новых своих учеников и учениц театральным танцам, через несколько лет в самом деле сделал их столь искусными в танцевальном искусстве, что они зрителей своих приводили в удивление: из девушек его учениц превосходно танцевали Акинья Сергеева, Елизавета и Авдотья Тимофеевы, а из мальчиков, которым он даже показал правила сочинения балетов, — Афанасий Топорков и Андрей Нестеров...»

Обучение в классе Ланде началось с мюнезта — основы бального танца. Уже в первых движениях будущих танцовщиков ощущалась русская исполнительская манера, мягкость, певучесть движений, самобытность национального характера, непринужденность рук, величавость и простота. Свои уроки, или «лекционные», Ланде начинал с обучения пяти позиций, а также пяти видов шага, причем шаги эти, начинаясь с самых простых, далее усложнялись и делались с поворотами, с прыжком, с ударом одной ноги о другую. На этом материале Ланде учил правильной манере держать корпус и руки, верной постановке головы и плеч. Ланде вывел на сцену и русский танец. Посмотрев танцевальные номера Аграфены и Акиньи императрица даже изволила признать: «Русское всегда более на сердце русского действия производит, чем иностранное».

Первый выпуск «Ея Величества танцевальной Школы» состоялся в 1742 году. «С сего времени, — пишет Штелин, — был всегда полный на придворном театре балет, в котором одни русские танцовщицы и танцовщики были...»

Деятельность Ланде в школе продолжалась до конца его жизни в 1748 году. После смерти Ланде в течение долгого времени школой руководили самые разные иностранные педагоги и, естественно, что уровень преподавания стал снижаться. Это заставило правительство обратить серьезное внимание на школу.

В 1779 году на пост директора театров назначили Василия Ильича Бибикова, который организовал «Особое заведение» театральной школы. Под «Особым заведением» понимали объединение под общим руководством четырех разных школ: балетной, драматической, музыкальной и живописной. При их слиянии была расширена общеобразовательная программа и начато упорядочение системы преподавания. Бибиков прилагал усилия в поисках достойного педагога танцев. Появление в школе **Джузеппе Канциани** было результатом стараний Бибикова.

Джузеппе Канциани — выдающийся итальянский танцовщик, балетмейстер и мастер пантомимы — энергично взялся за преподавание. Он начал с того, что произвел жесткий отбор учеников из принятых ранее. С появлением Канциани обучение танцам улучшилось. Он занимался не по два часа в день — он работал по пять-шесть часов. Кроме того, он вел беседы с учащимися о мастерстве западных артистов, о гениальном учении Наверра. Впервые в школе заговорили о теории танца. Этим и замечательна эпоха Канциани. Большое значение он придавал мимике, воспитывал также в учениках необходимость свободу, живость, без которых немислимо создание художественного образа.

Если Ланде, преодолевая многие препятствия и трудности, сумел организовать школу, то Канциани одухотворил ее и провел в жизнь возможность профессионального воспитания русских артистов, способных заменить иноземных знаменитостей.

За семь лет службы Канциани сделал два выпуска и в театр было определено десять воспитанников и десять воспитанниц, из них четверо юношей заняли первое положение — Герасим Клишкин, Алексей Егоров, Никита Керин и Василий Гладышев, а три воспитанницы выступали в качестве прима-балерин, впервые отвоевав славу у иностранок.

Среди лучших воспитанников Канциани был **Иван Вальберх** (1766—1819). Ему суждено было стать первым русским хореографом, педагогом, руководителем школы.

Еще будучи студентом, Вальберх в совершенстве овладел танцевальной техникой. Кроме того, отличаясь жаждой знаний, он очень много читал, изучил французский и итальянский языки, увлекался философией. Будучи лучшим выпускником и отличаясь прекрасной сценической внешностью, Вальберх был зачислен в придворную труппу на первое положение. С 1794 года он становится руководителем школы. В этот период из школы выходят такие танцовщицы, как Анастасия Берилова, Арина Тукманова. В то же время начинает свой сценический путь и лучшая ученица Вальберха — Евгения Колосова.

1966 — ученик 8 класса Ленинградского хореографического училища Михаил Барышников завоевывает золотую медаль на Международном балетном конкурсе в Варне.

1967 — издание книги В.С.Костровицкой и А.А.Писарева «Школа классического танца».

1969 — издание книги Н.Н.Серебренникова «Поддержка в дуэтом танце».

1973—1992 — художественный руководитель Хореографического училища — К.М.Сергеев.

1988 — празднование 250-летия старейшей балетной школы.

Ленинградское академическое хореографическое училище награждено орденом Ленина.

Большая группа педагогов училища награждена орденами и медалями; ведущим преподавателям присвоены почетные звания.

Гастроли Ленинградского академического хореографического училища имени А.Я.Вагановой в Москве.

Проведение Первого Всероссийского конкурса хореографических училищ имени А.Я.Вагановой. Победители: Алла Дмитриева (Санкт-Петербург), Яна Казанцева (Новосибирск), Дмитрий Груздев (Санкт-Петербург), Андрей Евдокимов (Санкт-Петербург), Валерий Шумилов (Новосибирск).

Открытие нового помещения и обновление экспозиции школьного музея. Директор музея — М.Л.Вивьен.

С **1989** — гастроли Ленинградского академического хореографического училища за рубежом: Англия, Германия, Голландия, Греция, Израиль, США, Франция, Япония, Бахрейн и другие страны.

1991 — Ленинградское хореографическое училище преобразовано в Академию Русского балета имени А.Я.Вагановой, тем самым положено начало реорганизации среднего профессионального образования в высшее профессиональное. Первым Президентом Академии избран К.М.Сергеев.

Проведение Второго Всероссийского конкурса хореографических училищ имени А.Я.Вагановой. Победители: Ульяна Лопаткина (Санкт-Петербург), Оксана Конобеева (Новосибирск), Константин Осин (Новосибирск).

Преобразование педагогических курсов в педагогический факультет.

С **1992** — художественный руководитель Академии — И.Д.Бельский.

1993 — на педагогическом факультете организована подготовка концертмейстеров балета с высшим образованием.

1994 — студентка II курса Академии Русского балета Диана Вишнева завоевывает Гран при и золотую медаль (которая с 1980 года не присуждалась ни одной девушке) на Международном балетном конкурсе в Лозанне.

1995 — по Указу Президента Российской Федерации Академия Русского балета получает статус особо ценного объекта культурного наследия Российской Федерации.

Проведение Третьего Международного конкурса «Ваганова-Prig». Первое место завоевали Майя Думченко (Санкт-Петербург) и Андриан Фадеев (Санкт-Петербург).

В Академии Русского балета начата профессиональная подготовка балетоведов.

1996 — создание Международного центра по сохранению и развитию методического наследия А.Я.Вагановой с проведением ежегодных семинаров.

Возобновлены профессиональные мастерские по подготовке балетмейстеров. Руководители мастерских — профессора И. Д. Бельский и Б.Я.Эйфман.

Материалы подготовили:
Марина ВИВЬЕН,
Борис ИЛЛАРИОНОВ,
Ольга ФЕДОРЧЕНКО

Вальберх не только учил, но и воспитывал детей. Как человек русский он мог лучше понять учеников, был к ним ближе. Когда по экономическим соображениям, школа была на некоторое время закрыта, Вальберх взял самых способных учеников к себе домой, и, несмотря на то, что у него была большая семья — он продолжал заниматься с ними дома.

Вальберх был первым русским учителем. Дети понимали его малейшие замечания и очень любили его.

В своем преподавании Вальберх продолжал дело Новерра, развивал положения, разработанные Канциани. Однако, воспринимая достижения предшественников, он не подражал им, а пытался идти дальше. Он был художником нового типа, нового стиля, который пришел на смену исповедуемому его предшественниками классицизму.

Творчество Вальберха сыграло большую роль в дальнейших судьбах русского балета. Своим неустанным трудом он хорошо подготовил школу к приходу знаменитого педагога и хореографа — Шарля Дидло.

Среди учениц Вальберха следует, прежде всего, назвать Евгению Ивановну Колосову. Слава пришла к ней в 1795 году, когда она была еще воспитанницей школы. Ее талант был многогранен: она не только танцевала в балетах, но прекрасно играла в драматических спектаклях. Особенно хороша она была в пантомимных ролях, а также в русской пляске. Тридцать лет ее искусство украшало петербургскую сцену и ни одна актриса не пользовалась такой долгой известностью и любовью зрителей.

У Вальберха учились также Арина Тукманова, Аграфена Махаева, Констанс Плетень, Исаак Аблец, Адам Глушковский и многие другие талантливые артисты.

Иван Иванович Вальберх отдал школе всю свою жизнь и прекратил занятия всего за четыре месяца до смерти, которая наступила 4 июля 1819 года.

В начале XIX века в труппе, наряду с И.И. Вальберхом, на положении ведущего танцовщика служил **Огюст Пуаро**, француз по происхождению. Он впервые вышел на петербургскую сцену в 1798 году. Вся дальнейшая его жизнь прошла в России, где он умер в 1844 году. Он стал помощником Вальберха по репетиторской работе в труппе и в школе, где он успешно вел отдельные классы.

Начало XIX века было отмечено приездом в Петербург французского танцовщика, педагога и хореографа **Шарля Людовика Дидло**.

Поначалу Дидло исполнял в петербургском театре лишь небольшие роли. Однако вскоре он становится полновластным хозяином театра и школы. Первый танцовщик, главный балетмейстер, преподаватель в школе и в труппе — таковы были его многочисленные и нелегкие обязанности.

С первых дней пребывания в России Дидло всю свою энергию отдал ученикам. Не в театре, а именно в школе искал он талантливую молодежь. Наряду с техникой, он воспитывал в своих питомцах способность донести до зрителя движение души, внутреннее состояние образа. Из школы, руководимой Дидло, начали выходить подлинно артисты, и это был результат новой педагогической практики Мастера, который ставил актерскую выразительность на первое место в подготовке танцовщиков. Как бы повторяя слова Дидло, его ученик Адам Глушковский говорил: «Танцовщиков и танцовщиц, не имеющих дара к пантомиме, считаю я не иначе, как за хороших обогороженных фокусников, потому что хороший пируэт, легкое чистое антраша, картинная поза на самых цыпочках — все это приятный для глаз фокус. Легкость вертушки и апломб в пальцах — только одна ловкость».

Дидло ретиво принялся за ломку всех установленных годами порядков в школе. Он делал это потому, что четко знал, чего ему следует достигнуть, и на этом пути был требователен и бескомпромиссен. Именно поэтому временный отъезд Дидло из России в 1811 году явился тяжелым ударом не столько для театра, сколько для школы, которая неизмеримо поднялась благодаря его трудам и болезненно реагировала на его уход. В связи с этим директор театров Нарышкин пишет Дидло в своем письме: «Дорогой мой Дидло, публика, ваши ученики и я горим желанием возвратит вас в Россию. Школа, вызвавшая столько надежд, может осуществиться только с возвращением ее учителя».

За первое десятилетие работы в Петербурге Дидло заложил основы русской балетной школы. Новая педагогика, опиравшаяся на деятельность Новерра, создала и новую технику движений, во много раз более богатую, чем прежде. Школа при Дидло потребовала многолетнего курса обучения, ежедневного упорного труда, неустанной тренировки. В результате таких высоких требований главного педагога стало меняться отношение



Жан Батист Ланде.



Иван Вальберх.

Шарль Дидло.



учеников к своей будущей профессии. Они начали понимать, что артист балета должен заслуживать уважения, потому что его труд требует жертв и самоотречения. При Дидло родилась профессия балетного артиста.

Именно желанием скорее провести в жизнь все эти положения можно объяснить чрезвычайную строгость Дидло в классе. «Он хотел по возможности передать свой идеал и для этого не щадил ни просьб, ни слез, ни пота, ни желчи,» — писал Ф.А.Кони.

Дидло старался перевоспитать психику учащихся и научить их тяжелому труду танцовщика. Тем самым, он совершал великое дело преобразования танцевального искусства. И уже начиная с 1812 года русский балет стал с успехом конкурировать с европейским. О нем начали говорить как о подлинном искусстве, имеющим большие перспективы.

В 1816 году Дидло вернулся в Петербург. Здесь начался новый период его творчества. К этому времени на сцене уже блистают его лучшие ученицы и ученики — Анастасия Новицкая, Екатерина Телешова, Авдотья Истомина, Мария Иконина, Иван Эбергард, Николай Гольц, в Москве — Адам Глушковский. Из рук Дидло вышло более десятка выдающихся мастеров балета. За двадцать лет он преобразил школу, она стала сильной и организованным учебным организмом. Благодаря своим выпускникам Дидло вытеснил со сцены иностранных танцовщиц.

Из всех, кто окончил петербургскую школу в первый период работы Дидло, следует особо выделить Адама Глушковского, выпущенного в 1809 году и Марию Данилову, окончившую школу в то же время досрочно, в связи с болезнью. Глушковский переехал в Москву в 1812 году и далее вся его жизнь была связана с московским театром и школой.

Некоторые исследователи утверждают, что замечательная танцовщица Авдотья Истомина была ученицей Дидло. Но это неверно, так как главным ее педагогом была Евгения Колосова. С Дидло Истомина занималась несколько месяцев. В дальнейшем он отшлифовал ее талант, работая с ней над ведущими партиями в своих балетах.

Следует вспомнить еще раз об исключительных заслугах **Евгении Колосовой**. Подлинным событием стала ее преподавательская деятельность в школе. Это была большая заслуга Дидло — он впервые допустил женщину к обучению будущих танцовщиц. Талантливая актриса показала себя прекрасным педагогом. Она работала в школе так же самоотверженно, как и Дидло. Она умела передавать воспитанницам весь свой опыт и знания. Внимательная ко всем, она никогда не повышала голоса, не «дрессировала» детей, а терпеливо объясняла свои замечания, спокойно добываясь нужного результата. Она была первой в истории школы женщиной-педагогом.

Видным преподавателем в школе стала и талантливая танцовщица **Анастасия Лихутина**. Она выпустилась в 1820 году, а уже в 1826 году по предложению Дидло вступила на должность помощницы учительницы танцев. Лихутина была талантливым и усердным педагогом. Таким образом к концу деятельности Дидло в школе сформировалась целая группа учителей, которые продолжали дело, начатое и утвержденное замечательным педагогом и хореографом — Шарлем Дидло.

В 1830 году Дидло покинул школу.

И после ухода Дидло в деятельности школы наступил период упадка, хотя здесь и тогда трудились талантливые учителя. Среди них — **Карл Лашук** — замечательный танцовщик, выступавший не раз с самой Марией Тальони. Он начал преподавать в училище с 1833 года и совмещал педагогическую работу с положением ведущего танцовщика. Как преподаватель, Лашук сыграл роль в развитии школьных спектаклей, в подготовке учеников к выступлению на сцене, причём особенно много делал он для учеников младшего возраста. Дирекция не очень милостиво относилась к одаренному учителю — с большим трудом добывался он выступлений маленьких воспитанников на сцене школьного театра.

Известным педагогом был и выдающийся французский танцовщик **Пьер Фредерик Маловернь**, который выступал под сценическим псевдонимом **Фредерик**. Из его класса выходили хорошо подготовленные танцовщицы, с которыми балетмейстерам в театре было легко работать. Фредерик любил своих учеников и учениц и был к ним внимателен и добр.

Шли годы. И, несмотря на всевозможные изменения, традиции школы, порядки, заведенные в ней еще при Дидло, оставались неизменными. Школа продолжала ежегодно пополнять труппу и среди выпускников появился ряд одаренных артистов.

В 1847 году в Петербург прибыл **Мариус Петипа**. Он сразу же начал здесь актерскую и балетмейстерскую деятельность. На следующий год по его рекомендации приезжает **Жан Петипа**, отец Мариуса, который становится инспектором балетного отделения и преподавателем классического танца в училище. Он остается в этой должности до конца своих дней. Но несмотря на то, что Жану Петипа довелось работать всего шесть лет, он успел сделать много. Он отличался умением прекрасно показывать и подробно объяснять самые трудные па, старательно прививал ученикам лучшие традиции европейской хореографии. Он был хотя и строгим, но в тоже время очень добрым и внимательным по отношению к своим воспитанникам педагогом.

После смерти Жана Петипа его место в школе занимает его сын Мариус. В это же время другим ведущим педагогом становится **Николай Осипович Гольц**.

С появлением в школе Мариуса Петипа начинается период расцвета балетного обучения, поскольку школе как питомнику русского балета Петипа придавал огромное значение. В своем методе преподавания он не был сторонником системы шаблона, а учил индивидуально; сперва он изучал воспитанника, и уже потом приступал к устранению слабых сторон путем усиленной работы над преодолением недостатков. После достижения успешных результатов он переходил к дальнейшему обучению, которое хорошо усваивалось, так как дефекты были предварительно устранены.

Петипа добивался от учеников блестящей техники. Сильные прыжки, четкие антраша, стремительные туры «стальной носок» — этого он требовал как в период школьного обучения, так и позднее, в балетной труппе. Его выпускники, придя в театр продолжали совершенствоваться. У него учились Ольга Преображенская, Мария Амосова, Евгения Соколова, Александра Вергина, Мария Горшенкова, Анна Иогансон, Мария Петипа, Александр Ширяев, Павел Гердт, Сергей Лукьянов и многие другие.

В последние годы его жизни, когда дирекция Императорских театров явно давала великому Мастеру, что она не нуждается более в его услугах, именно в этот период школа остается его домом, его единственным прибежищем. Здесь он ведет уроки, принимает экзамены, сюда, в репетиционный зал, приходят к нему его прославленные ученицы, чтобы пройти с ним ту или иную вариацию... А Анна Павлова не довольствуется устными советами — аккуратно записывает в тетрадку слова учителя...

Возглавляя хореографическое обучение в школе, Петипа неизменно опирался на своих верных помощников. Сперва это был **Эжен Гюге** — педагог трудолюбивый и добросовестный, а с 1860 года — **Христиан Иогансон**.

Иогансон учился в Стокгольме у знаменитого балетмейстера и педагога Августа Бурнонвиля. Дебют молодого танцовщика в Петербурге состоялся в 1841 году. Он стал одним из лучших классических танцовщиков своего времени. Блестящая техника, благородный стиль, легкость, элегантность — сделали его любимцем петербургской публики.

Однако деятельность Иогансона не ограничивалась сценой. Он стремился стать педагогом. Для достижения этой цели он в течение многих лет посещал уроки классического танца, изучал особенности русской школы, ее опыт. Официально его педагогический стаж исчисляется с 1869 года. Однако он начал преподавать еще в 1860 году и именно с этого времени он становится самым верным помощником Мариуса Петипа. Один из любимых учеников Иогансона, Николай Легат говорил впоследствии о том, что все, созданное Петипа на сцене, было подготовлено и проработано предварительно Иогансоном в классе.

За всю свою жизнь Иогансон не дал ни одного одинакового урока. Таким образом, он заставлял учеников думать, быстро усваивать новое, быть готовыми к выполнению любого движения.

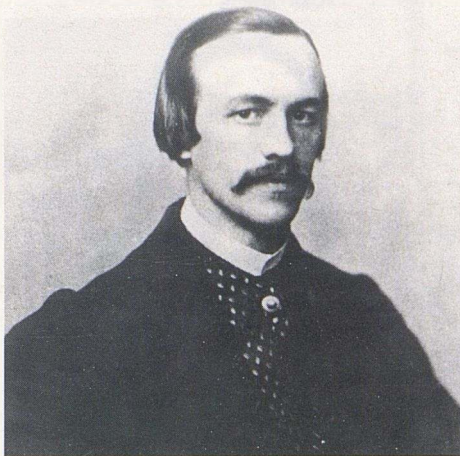
Заслуги Иогансона как педагога трудно переоценить. В период его работы в школе не было ни одной артистки, которая не была бы его ученицей.

До последних дней жизни он ежедневно вел уроки, внимательно, творчески относясь к каждому. Медленно, с трудом поднимался он по лестнице, неся в руках свою скрипку... Но стоило ему только войти в класс, как он мгновенно преображался. Он забывал о возрасте, о болезнях. Танец, его любимые ученики и ученицы возвращали ему силы и здоровье.

Среди его лучших воспитанниц была и **Агриппина Ваганова**. Таким образом педагогический опыт Иогансона вошел в методику классического танца, основанную позднее Агриппиной Яковлевной.



Жан Петипа.



Лев Иванов.



Агриппина Ваганова.

Одним из прекрасных помощников Мариуса Петипа был **Лев Иванов**. К сожалению, его талант оказался недостаточно оцененным при жизни. Признание пришло к нему после его смерти. Ему, чрезвычайно одаренному балетмейстеру, прекрасному музыканту, всегда мешала скромность, неуверенность в себе.

Лев Иванов был одним из лучших учителей XIX века. В его классе занимались такие выдающиеся балерины, как Екатерина Вазем, Евгения Соколова, Александра Вергина, Мария Горшенкова, Варвара Никитина, Клавдия Куличевская, Ольга Преображенская и многие другие. Он был истинным представителем классической петербургской школы танца.

Одним из видных педагогов эпохи Петипа был **Николай Осипович Гольц**, один из лучших учеников Дидло. Гольц окончил все три отделения школы — балетное, драматическое и музыкальное. Такие разносторонние знания очень помогли молодому артисту в дальнейшей работе в театре. Гольц стал выдающимся танцовщиком; когда в Петербург приехала Мария Тальони, то именно Гольца она выбрала себе в партнерьи и танцевала с ним более двухсот раз. С 1854 по 1871 год Гольц успешно преподавал в училище характерные и балльные танцы.

Помощником Петипа по школе был и **Николай Иванович Волков**. С 1863 года он вел младшие классы, а с 1887 года стал преподавать и мимику — предмет, которому ранее обучал лишь сам Петипа. Последний высоко ценил Волкова как педагога.

Большое значение имела для школы крепкая, постоянная связь с театром, с балетной сценой. Все достижения русского балета находились да и в наше время находятся в зависимости от достижений школы.

В эпоху Петипа, артист Парижской Оперы Луи Мерант, командированный в Петербург для изучения постановки обучения в русской школе писал, своей дирекции о том, что «...Петербургский балет по своему художественному направлению, стройности и виртуозности исполнения находится на высоте, неизвестной в Европе, а Школа его является образцовой во всех отношениях».

Марина ВИБЬЕН

С ТЕЛЕГРАФНОЙ ЛЕНТЫ:

Впервые в истории, в преддверии 260-летнего юбилея Академии Русского балета имени А.Я.Вагановой, шестьдесят пять ее воспитанников и шесть солистов Мариинского театра — выпускников Академии последних лет дали пять спектаклей в Нью-Йорке.

Один из спектаклей был посвящен дружбе и соревнованию между нашей школой и школой Американского балета. Он продемонстрировал, как тесно связывает нас имя Великого хореографа Русского и Американского балетов — Джорджа Баланчина.

Его творчеству был посвящен также международный симпозиум на тему о взаимовлиянии двух хореографических культур России и Америки.

Игорь БЕЛЬСКИЙ,
художественный руководитель
Академии Русского балета
имени А.Я.Вагановой, профессор

P.S.

ИЗ СТАТЕЙ АМЕРИКАНСКИХ КРИТИКОВ:

«Дебют в США шестидесяти пяти воспитанников Академии Русского балета имени Вагановой в сопровождении нескольких звезд Кировского балета из Петербурга на сцене Бруклинской Академии музыки... стал поистине историческим событием».

Анна Киссельгофф

«У них «стильный» корпус, множество нюансов в движениях рук, плечей, головы, талия гибкая, как у ренессансных скульптур. Но все это не ради демонстрации искусства для искусства. Во всем — серьезная нравственная материя, во всем свой смысл».

Джоан Акоселла

«Стука! Скачи высоко и выворачивай ноги», — такую надпись на своей фотографии сделала мне Ольга Осиповна Преображенская. Шутливое пожелание было несчастливым — оно имело свою предысторию. После первого года обучения, на экзамене по классическому танцу, где за большим столом, покрытым красной скатертью, сидел весь цвет Мариинского балета, я так растерялась, что перепутала весь порядок движений. Строгая комиссия решила отчислить бесполовую ученицу. Тогда на помощь пришла Ольга Осиповна. Она вывела меня на середину зала и предложила сделать *entrechat six*, что я и выполнила с большим рвением. Видимо, «довод» оказался убедительным и вопрос об исключении был снят...

Случаев, где раскрывались великодушие и человечность Преображенской, можно вспомнить немало. В процессе занятий она никогда не повышала голоса, не кричала на детей и не пыталась их унижить (что порой встречается в школьной практике). Простота и гуманность вызывали ответные чувства. Не страх, а уважение испытывали мы и стремились приложить все силы, чтобы выполнить ее указания.

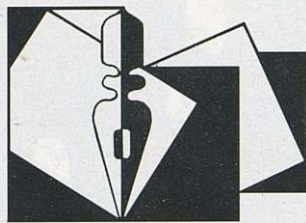
Изящная и хрупкая, в элегантном черном костюме, подчеркивающим линии ее стройной фигуры, овеянная тонким ароматом духов, Ольга Осиповна была для нас олицетворением Балерины.

К тому времени, как мы пришли в класс Преображенской, уже прошел двадцатипятилетний юбилей ее артистической деятельности, и в театре она танцевала нечасто. Все же одно выступление в балете Глазунова «Испытание Дамиса» удалось увидеть. В зрительной памяти возникает воплощенный ею живой образ Изабеллы. Танец, пародирующий грубоватые манеры служанки, полный тонкого юмора и остроумных выразительных находок, вызывал смех публики и приковывал к себе внимание.

Критика того времени, определяя характер многогранного дарования балерины, справедливо отмечала, что ее одухотворенное творчество воплощает стиль русского балета, представляя собой «чистейший образец ритмичной и динамичной красоты танца». Ее называли «культурным талантом», разработанным детально и углубленно во всех возможных для него направлениях. Наставники у нее, действительно, были первоклассные. В России: Лев Иванов, Мариус Петипа, Христиан Иогансон, Энрико Чекетти, а за рубежом: Иосиф Ганзен, Катерина Беретта и Катти Ланнер. Артистка имела возможность сопоставить и проверить на себе различные педагогические системы, чтобы впоследствии на этой основе разработать свой метод преподавания. К сожалению, уроки этого мастера не стали предметом исследования, и никто из нас, учеников, не догадался их записать. Поэтому хотелось бы поделиться мыслями о некоторых особенностях класса Преображенской.

Урок нельзя было назвать легким и «развлекательным». Преподаватель предлагала такой комплекс упражнений, который развивал силу и эластичность мышц, выносливость, приучал детей доделывать до конца любую, даже самую сложную комбинацию движений.

Занятия всегда начинались с шестнадцати *battements tendus* крестом (8 без приседаний и 8 с *demi-plié*). Данному движению Оль-



Нина СТУКОЛКИНА,
заслуженная артистка
Российской Федерации

НАШИ УЧИТЕЛЯ

(Окончание. Начало на стр. 4)



Нина Стуколкина (Мерседес)
в балете «Дон Кихот».

га Осиповна придавала большое значение, считая его основой техники ног. Затем мы делали по четыре *grand plié* в каждой из пяти позиций. Скажу сразу, что ежедневно исполняя такую порцию, мы, как говорят, не «садились на ноги», зато впоследствии наши связки были застрахованы от всевозможных травм. Потом снова повторялся *battement tendu* (в другом варианте). За ним следовал остальной экзерсис, упражнения которого давались уже в разных композиционных сочетаниях.

Много внимания уделялось постановке рук. Ольга Осиповна следила, чтобы при напряженной руке кисть всегда оставалась мягкой и свободной. Во время занятий подходила к ученице и, взяв ее за пальцы, проверяла, не слишком ли закреплена кисть. Она стремилась научить выразительности, умению окрасить движения различными оттенками, передать стилистику того или иного положения.

Начиная с младших классов, в конце урока, мы делали этюд на развитие фантазии. Преображенская предлагала нам встать в любую позу, но так, чтобы не повторять друг друга. Затем она вносила в наши импровизации соответствующие коррективы. Упражнение было рассчитано на то, чтобы приучить детей к самостоятельному мышлению, выработать привычку исполнять движения сознательно, а не механически.

Отличительной чертой педагогического метода Ольги Осиповны был индивидуальный подход к каждому. Сохраняя неизбежными правила исполнения того или иного па, она искала манеру соответствующую физическим данным ученицы. Этот подход распространялся и на постановочные работы. Исключительно музыкальная, обладающая балетмейстерским даром, она ставила нам номера для школьных концертов. Среди них — созданный для предвыпускного класса «Вальс-фантазия» М.Глинки. Танцевали его Нина Млодзинская, Ольга Мунгалова и я. Наши партии по характеру отличались друг от друга. Одна мягкая, лиричная, построенная на красивых позах; вторая — эмоциональная, острая по рисунку; третья — динамичная, прыжковая.

«Танцы — моя жизнь», — заявляла Преображенская. Беззаветную любовь к искусству и верность призванию она стремилась передать своим ученикам. Я благодарю судьбу за то, что почти все школьные годы, начиная с первого класса, довелось заниматься у этой замечательной балерины и выдающегося педагога.

Александр МОНАХОВ

Александр Михайлович Монахов относится к тем мастерам, с которыми воспитанники встречались с юных лет — он был репетитором театрального репертуара в училище.

Этого блестящего характерного солиста и незаурядного мимического актера мы часто видели, когда участвовали в спектаклях. В жизни мало похожий на артиста балета, Монахов преобразался на сцене. Яркий темперамент, филигранная техника, выразительность пластики, умение передать национальный колорит — оставляли неизгладимое впечатление. В его исполнении мазурку нельзя было спутать с венгерской рапсодией или с цыганской пляской. Незабываемую картину представлял выход Ольги Федоровой и Монахова в «Панадеросе» из «Раймонды». Никаких сложных па и головкружителей трюков не было — артисты двигались простым танцевальным шагом по кругу. Но этот, казалось бы, несложный променад был насыщен такой экспрессией, что зрительный зал неизменно взрывался аплодисментами.

Критерии высокого профессионализма Монахова-артиста определяли стиль репетиторской работы. Его великолепный показ, подробная расшифровка движений, строгая требовательность — были подлинной школой художественной обработки танцев. Тщательно отделываемая с учениками каждую деталь, он добивался, чтобы дети танцевали не хуже взрослых. Не могло быть и речи, чтобы кто-нибудь сделал движение в полсилы. В детском танце из «Пахиты», исполняя па мазурки, нужно было «летать», а не волочить ноги по полу; «ключ» отчеканить четко и аккуратно, не разводя широко ноги; при хлопке в ладоши сильно наклонить корпус вперед, а левое плечо отвести назад. С детства запомнилось волнообразное раскрытие руки в польских танцах. Так Александр Михай-

лович приобщал учеников к культуре академической характерной хореографии. Результат его деятельности подтверждался на спектаклях. Не было случая, чтобы воспитанники не бисировали мазурки в «Пахите» или танец фарфоровых куколок с солдатыками в «Фее кукол».

После окончания училища в балетной труппе мы продолжили творческие контакты с Монаховым. В театре он безвозмездно репетировал с артистами и вел уроки характерного танца. Тогда в штате не числилось большого количества педагогов и репетиторов, поэтому такая товарищеская помощь, конечно, была очень нужна всем актерам и особенно — молодежи.

Занятия с Александром Михайловичем проходили увлекательно. Эмоциональность учителя передавалась артистам, и они с большим подъемом выполняли все упражнения и этюды. Впоследствии ряд движений из экзерсиса Монахова был включен в книгу А.Лопухова, А.Ширяева и А.Бочарова «Основы характерного танца». На уроке тренировались и фрагменты из спектаклей. Помню, с какой тщательностью педагог отработывал ход с перегибами из танца «Мулат и баядерка» (балет «Царь Кандавл»). Уроки имели большое значение для совершенствования мастерства многих классических и характерных танцовщиков. Делясь впечатлениями о работе над образом Китри, Ольга Иордан, например, писала: «С первых же замечаний Монахова я почувствовала, как все это важно для меня и интересно. Он стремился передать характерную манеру классическим танцам, убеждал отбросить здесь чисто классические позы, давал очень хорошие испанские. Это от него я восприняла манеру выразить в позе».¹

Как-то на репетиции, когда я готовила партию Уличной танцовщицы в «Дон Кихоте», Александр Михайлович спросил меня:

— Сколько вам лет?

— Девятнадцать.

— Так почему же вы пытаетесь изобразить сорокалетнюю матрону и проделываете все с таким трагическим надрывом? Давайте начнем сначала!

В процессе репетиции я поняла суть вопроса: каждый актер, оставляя неизменным хореографический текст, должен искать свою трактовку роли, соответствующую его возрасту и внешним данным.

Влияние учителя на творческую деятельность актеров не ограничивалось репетиционным залом. Внимательно следил он за их выступлениями на сцене и ни одна деталь, ни один штрих не оставался незамеченным.

Я никогда не испытывала зависти к своим товарищам по сцене, всегда считала, что это чувство отрицательно влияет на артиста. Исключение составили Монахов. Я по-хорошему завидовала его хореографической эрудиции и душевной щедрости, тому, что он может не только показать движение, но и детально объяснить как его исполнить.

Елизавета ГЕРДТ

«Когда я думаю о чистоте линий классического танца, передо мной встает образ Елизаветы Гердт, красота и подлинная пластика ее движений», — такое впечатление пронес через всю жизнь Джордж Балачин, и с его оценкой нельзя не согласиться.²

Елизавету Павловну Гердт — прекрасного педагога и талантливую балерину, исполнительницу всех ведущих партий в репертуаре первого послеоктябрьского десятилетия, по праву, можно назвать деятелем искусства, соединившим век нынешний и век минувший.



Н. Стуколкина в концертном номере (1922 год — год выпуска).



Ольга Преображенская в балете «Капризы бабочки».

язык рецензент А.Волынский, громивший всех солисток балета, назвал ее «настоящей подлинной балериной».

Когда Гердт стала вести класс усовершенствования артистов театра и была приглашена преподавать в хореографическое училище, мне посчастливилось быть ее ассистентом. Это дало возможность детальнее и полнее познакомиться с особенностями творческих и нравственных принципов Елизаветы Павловны. Привлекали внимание интересное и продуманное построение урока, рациональная логика танцевальных комбинаций, раскрепощенный рисунок знаменитых port de bras. На первом этапе преподавательский путь балерины не всегда был усыпан розами. Как-то, после одного из педсоветов, на котором прозвучала бурная, но несправедливая критика ее класса, я сказала:

— Елизавета Павловна, стукните, пожалуйста, кулаком по столу, чтобы зря на вас не нападали!

— Что вы, Нина, я не умею и не хочу уметь, — ответила Гердт. Она могла танцевать и учить других, но бойцом не была.

Фанатично преданная искусству, Елизавета Павловна не терпела любых проявлений дилетантизма. Повышенные требования, часто излишне строгие, прежде всего, предъявляла к себе. Помню, как долго отказывалась поставить концертный номер для своего класса. «Я же не балетмейстер и не имею на это права», — говорила она. После долгих уговоров все-таки принялась за сочинение. Номер получился интересный по композиции, тонко раскрывающий музыку. В нем были хорошо показаны успехи и возможности учениц.

Я благодарна Елизавете Павловне Гердт за уроки этики и художественной требовательности в искусстве.

Мария РОМАНОВА

Имя Марии Федоровны Романовой — преподавателя-практика широко известно. Обидно только, что Романову — теоретика и методиста знают гораздо меньше. По неко-

Восприняв лучшие достижения отечественного балета у прославленных учителей — Е.Вазем, О.Преображенской, Э.Чекетти, Х.Иогансона, М.Фокина и, конечно, у своего отца П.Гердта, она передала традиции советскому хореографическому театру и, творчески развивая их, воспитала целую плеяду крупнейших балерин — наших современниц.

О многогранном даровании Гердт — художника и человека, давно бы стоило написать книгу (жаль, что данная тема до сих пор не заинтересовала наших балетоведов и издательства). Но все же, как мне кажется, есть одно слово, обобщающее характерные черты ее индивидуальности. Слово это — интеллигентность. Высокая культура Елизаветы Павловны проявлялась во всем: в благородстве манеры танца, в общении с людьми. Всегда ровная и спокойная, она сердечно и доброжелательно относилась к своим товарищам и ученикам. Кулуарные разговоры и закулисная «политика» не привлекали ее внимания. Отстаивать свои интересы не умела и в буре театральных перипетий была беззащитна. Тем не менее, никогда не жаловалась и не искала поддержки.

Как актриса Елизавета Павловна была вне критики и даже взыскательный, острый на

торым воспоминаниям очевидцев может сложиться упрощенное представление о ее уроках, как о стихийно-импровизационных, где было «легко прыгать» и «удобно танцевать». Это не соответствует действительности. Она не успела написать учебного пособия, но зато принимала активное участие в составлении программ по классическому танцу. Свои мысли высказывала в устных беседах и письменно изложила их в «Записках педагога», почему-то до сих пор не опубликованных.

Мария Федоровна относилась к тем специалистам, которые ценили значение преемственности в искусстве, и считала, что отбрасывая все устаревшее, необходимо в то же время не отказываться от наследия, а взяв «все живое и ценное, привести к строгой педагогической системе». Понимая, что сила русской школы классического танца в единстве многообразия, Романова видела ее ценностью в том, что она не унифицирует метод обучения, не превращает его в талмуд, а представляет преподавателям право на его развитие. Оценивая положительные результаты такого подхода, Мария Федоровна отмечала: «Это не значит, что все педагоги стали работать по раз установленному штампу. Отнюдь нет. Для живой практики балетного училища всякая нивелировка педагогической мысли была бы губительной. Метод один, но проведение его в жизнь у каждого педагога — свое».³

Придавая большое значение технической подготовке учащихся, тщательно отработывая танцевальные па и подробно объясняя их, Романова считала необходимым, чтобы каждое движение было одухотворенным. Наиболее благоприятным упражнением для развития артистизма она называла адажио.

Добиваясь виртуозности и свободного владения техникой танца, Романова категорически возражала против трюкачества, так как: «всякое переполнение техническими трудностями мешает не только созданию сценического образа, но, прежде всего... танцу». Ей казалось нехудожественным одностороннее увлечение бесконечными вращениями, за счет уничтожения заносок, прыжков и мелких па. В справедливости ее слов убеждаешься, когда смотришь на выступления артистов, в которых художественная логика шедевра классического наследия нарушается неоправданным введением многочисленных туров, преследующим одну цель — поразить зрителя или конкурсное жюри.

Романова, как и многие другие педагоги, справедливо полагала, что одни только занятия в зале не заменят опыта, приобретенного в сценических выступлениях, и ставила своим ученицам номера, постоянно включаемые в школьные концерты.

Фантазия Марии Федоровны проявлялась и на повседневных уроках. Если экзерсис у палки был простым, «рабочим», концентрирующим внимание на развитии выворотности ног, шага, координации и прочее, то движения на середине отличались композиционным разнообразием и подлинной танцевальностью: от кантиленных и «певучих» адажио и филигранной чеканки движений на пальцах до широкого размаха и полетности прыжковых па. А сколько изобретательности требовалось ей, чтобы сохранить широту танца в маленьком, узком и полутемном зале старого пермского театра, где во время эвакуации занималась ленинградская балетная труппа кировцев. Комбинации па на середине зала строились в различных направлениях: направо-налево-вниз и вверх по косой линии, с таким расчетом, чтобы хватало пространства для исполнения каждого движения в полную силу.

Хотелось бы отметить еще одно важное качество, столь необходимое для каждого



Елена Люком
в costume для композиции «Мелодия»
на музыку Глюка.

педагога, — умение создать нравственный климат благоприятствующий творчеству.

«Есть люди, память о которых согрета каким-то необыкновенным теплом. К числу таких людей принадлежала Романова», — писала историк балета и танцовщица Мариэтта Франгопуло. К ее мнению могут присоединиться все ученики Марии Федоровны.

Елена ЛЮКОМ

На Манежной площади в Ленинграде, «на семи ветрах», недалеко от дома, где жила

Елизавета Гердт
в балете «Спящая красавица».



Елена Михайловна Люком, есть маленький скверик. Проходя мимо, я каждый раз мысленно возвращаюсь к тем беседам, которые мы часто вели здесь с Люком. Темы разговоров были различные: радостные, касающиеся любимого балета, а в последние годы ее жизни чаще грустные. Чуткий и легко ранимый человек, она глубоко переживала нанесенную ей обиду. На лице Елены Михайловны появлялась счастливая улыбка, когда речь заходила об удачных выступлениях ее учениц, о новых интересных постановках. Но было и другое. То неприятности в семье; то печальная история с любовником написанной о ней книгой Бориса Гловацкого, которую отвергло, оккупированное узкой группой «своих» балетоведов, Ленинградское отделение издательства «Искусство»; то, ничем не оправданное, освобождение ее от должности репетитора театра имени С.М.Кирова, совершенное одним из очередных руководителей-бюрократов от искусства. Видимо, совсем не волновало этого деятеля то обстоятельство, что лишая артистов творческого общения с педагогом высокого ранга, он наносил серьезный ущерб делу. Ведь авторитет Люком был очень велик. Все балерины, разрывая ее на части, стремились порепитировать с ней. Среди многих доброжелательных отзывов тех, кто любил работать с Люком, есть мнение Ирины Колпаковой: «Елена Михайловна была уникальным репетитором, таких больше не было, нет и сейчас».⁴

Действительно, личность Люком уникальна. Актриса принадлежала к той славной плеяде, которая в двадцатые годы, после отъезда за рубеж многих ведущих танцовщиков, приняла на себя всю тяжесть балетного репертуара. Вместе с Елизаветой Гердт они стали первыми ленинградскими артистками, получившими звание балерин, поделив главные роли в спектаклях. И хотя высокое звание их как бы объединяло, пожалуй, трудно найти дарования столь отличающиеся друг от друга. Иногда в балетной литературе одну из них называют танцовщицей героического плана, а другой приписывают амплуа инженеру. Мне кажется, подобное определение грешит схематизмом. На самом деле диапазон их таланта был намного шире и разнообразней. Если говорить о Люком, то ей в равной степени были подвластны, и комические, и трагедийные и лирико-драматические роли. Наряду с простодушной лукавой Лизой из «Тщетной предосторожности», она создала проникновенные образы Эсмеральды, Жизели, Тао Хоа и другие.

Елена Михайловна — верная ученица Михаила Фокина. Влияние прославленного балетмейстера проявлялось во всем ее творчестве. Оно находило свое воплощение в свободной, непринужденной пластике ее танца, в умении наполнить живыми чувствами действия и поступки своих героинь, то есть в категорическом неприятии того, что хореограф называл «бездушной механикой». Те же принципы были положены в основу ее педагогической и репетиторской деятельности. Конечно, выступая против бездушности, Фокин не отрицал значения «механики», как неперемного условия подлинного мастерства. Люком разделяла эти взгляды. Система упражнений ее урока была направлена на развитие техники и воздушности танца (в частности, на разработку трамплина для прыжковых движений). Вместе с тем само построение тренажа было высокохудожественным. Логика хореографических комбинаций позволяла думать не о расшифровке запутанных па, а предаваться эмоциональной стихии танца, что вносило в тренировочные этюды характер приподнятой театральности.

Репетиции Елены Михайловны напоминали работу скульптора. Педагог не суетился,

не бегал по залу и не пытался перетанцевать балерину. Необходимые нюансы, детали и акценты, подсказываемые актеру, направляли созидательный процесс. Происходило рождение сценического образа. Не удивительно, что артисты ценили каждое репетиционное мгновение: не опаздывали, выучивали танцевальный текст заранее, старались не пропустить ни одного замечания.

Все, кто занимался у Елены Михайловны Люком, никогда не забудут радости творчества под руководством Мастера.

Леонид ЛЕОНТЬЕВ,
Иосиф КШЕСИНСКИЙ,
Виктор СЕМЕНОВ,
Евгения БИБЕР,
Николай ИВАНОВСКИЙ

С уважением называя имена учителей, преподававших нам в течение длительного времени, хотелось бы также сказать добрые слова о тех старших товарищах — педагогах и артистах, чьи советы, указания и моральная поддержка помогли воспитанию молодых танцовщиков.

Среди представителей балета, «революцией призванных» к активной общественной и руководящей деятельности, был прекрасный актер и преподаватель Леонид Сергеевич Леонтьев. Заведующий балетным отделением Петроградского театрального училища, он в эти нелегкие годы много сил и энергии отдавал сохранению школы, проявлял трогательную заботу об учениках. Помню, как после танца амуров в последнем акте «Дон Кихота» стояли мы в позах, одетые в легкие хитончики. А в театре было так холодно, что зрители сидели в пальто и шапках. Леонид Сергеевич, исполнивший роль Санчо Пансы, всегда подходил к амурам и шептал слова, подбадривающие нас, или незаметно давал команду «перейти на другую ногу», чтобы опорная отдохнула.

Позднее, когда нас уже приняли в театр, Леонтьев ежегодно, во время длительных летних отпусков, организовывал гастроли артистов балета по разным городам страны. Аналогичные поездки проходили также под руководством самобытного характерного солиста, мимического актера и преподавателя пантомимы в училище — Иосифа Феликсовича Кшесинского.

Основу репертуара составляли не отдельные концертные номера, а целые полнометражные балеты. Их репетировали не только в Ленинграде, но и в каждом городе — ежедневно. Так что на осмотр местных достопримечательностей оставались только ночные часы. Танцевали всегда с полной отдачей, гримировались тщательно, когда требовалось, не жалея краски, мазали тело коричневым тоном, словом, относились к выступлению со всей ответственностью. Гастроли были хорошей школой профессионального совершенствования. Молодые артисты приобретали сценический опыт, получали возможность пробовать свои силы в тех ролях, которые еще не исполнили. Положительно влияло тесное сотрудничество со старшим поколением актеров. Так, например, часто танцую с Иосифом Кшесин-



Николай Павлович Ивановский.

ским, я смогла глубже понять красоту и своеобразии интерпретации театрализованной польской национальной хореографии.

Интерес, вызываемый приездом труппы академического театра, подтверждал правильность пути, избранного организаторами гастролей, актуальность их стремления к популяризации балетного искусства. Одобрив выбор спектаклей, их доступность широкой публике, газета «Советский юг», например, отмечала: «Самое важное — это то, что даровитая балетная молодежь показала себя непосредственно нашему рабочему зрителю, доставив ему ряд бодрых жизнеутверждающих моментов».⁵

Виктор Александрович Семенов оставил заметный след в истории хореографии. Мне кажется несправедливым, что в специальной литературе его имя часто не упоминается в традиционном перечне премьеров нашего балета. Между тем, это был артист редкого дарования и его закономерно можно назвать первым лирическим танцовщиком советской хореографической сцены. Чистый классик, безукоризненно владеющий всем арсеналом движений, он обладал огромным прыжком, позволившим ему буквально парить в воздухе. В те годы кумирами учениц нашей школы были Петр Владимиров и Виктор Семенов, причем большинство (и я в том числе) отдавало предпочтение последнему. Оспаривая приоритет избранника, мы даже устраивали «сражения».

Педагогика стала вторым призванием Виктора Александровича. Преподавать он начал, будучи еще совсем молодым, и продолжал долгие годы, щедро отдавая свои знания воспитанникам Московского и Ленинградского училищ. Ученикам нравилась его манера вести занятия и добиваться совершенства, подкупала простота обращения с ними.

Наиболее известный этап плодотворной административной деятельности Семенова — период художественного руководства Московским хореографическим училищем. Однако знаменательно, что впервые его организаторские способности проявились еще в 1918 году при создании вечерних курсов в Петроградской балетной школе. Курсы, заведующими которых он стал, подготовили новых танцовщиков, столь необ-

ходимых поредевшим в послереволюционные годы театральным труппам.

Среди артистов той поры оказалось немало участников Парижских сезонов — убежденных приверженцев Михаила Фокина, близко знавших хореографа-новатора и оберегавших его сочинения. Их замечания помогали молодежи, постигающей специфику фокинского репертуара. К тем, чьи рекомендации были особенно дороги, относятся Е. Бибер и Н. Ивановский.

Евгения Эдуардовна Бибер почти полвека выступала на сцене театра, пройдя долгий и славный путь от характерной солистки в балетах Петипа и Фокина до мимической актрисы широкого диапазона. Она — первая исполнительница многих ролей в спектаклях советских хореографов, создала такие контрастные образы, как чопорная Мария-Антуанетта в «Пламени Парижа», колоритная кормилица в «Ромео и Джульетте», простая русская крестьянка-мать Гали в «Родных полях» и другие. Своим богатым опытом Бибер щедро делилась и со своими коллегами, и с учениками балетной школы, где успешно преподавала актерское мастерство. Евгения Эдуардовна много читала, увлекалась поэзией, изучала иностранные языки. Занимаясь теорией хореографии, перевела книгу Т. Карсавиной «Техника танца». Рассказывая о каком-либо балете, не только могла показать порядок движений, но и подробно объяснить стилистические особенности постановки.

В 1921 году в наш класс пришел стройный и обаятельный учитель историко-бытового танца Николай Павлович Ивановский. Как часто случается с молодыми девушками, мы всячески стремились привлечь к себе внимание нового симпатичного педагога и не нашли ничего более подходящего, чем разыгрывать роли тупиц. Пугали и перевирали порядок танца, просили показать еще и еще раз. Правда, на экзамене «тупицы» превратились в нормальных учениц, никаких ошибок не делали и даже получили пятерки. Терпение, выдержка, такт учителя навсегда остались примером, достойным подражания.

Впоследствии качества характера Ивановского, его педагогический и организаторский талант, особенно проявились, когда он возглавлял Ленинградское хореографическое училище, и лучшего художественного руководителя, чем Ивановский, трудно себе представить.

К выдающемуся исследователю историко-бытового танца, автору книг о бальной хореографии, тонкому знатоку классического наследия и особенно фокинского творчества, актеру и педагогу — Николаю Павловичу Ивановскому, можно было всегда обратиться за советом и получить умную квалифицированную консультацию.

Многое заставляет забыть неумолимое время, но свершения наших учителей, передавших первому поколению советских артистов традиции русского балета, должны служить примером беззаветной преданности искусству и сохраняться в памяти потомства.

Примечания.

1. О.Иордан. Из воспоминаний. Рукопись. Библиотека ЛО СТД.
2. Газета «Советский артист» от 19 октября 1962 года.
3. М.Ф.Романова. Заметки педагога. Из воспоминаний. Рукопись. Библиотека ЛО СТД.
4. О.Розанова «Елена Люком». Л., 1983, стр. 181
5. Газета «Советский юг» от 20 июля 1926 года.

...ИЗ МАРИИНСКОГО ТЕАТРА

ДЕБЮТЫ

◆ Балетный сезон в Мариинском театре открылся 12 октября «Ромео и Джульеттой». И в первом же спектакле театрального года петербуржцев ждал дебют — партию Ромео в первый раз исполнил Игорь Зеленский, солист, чей танцевальный стиль отмечен эпическим размахом. Диана Вишнева, пожалуй, на сегодня лучшая мариинская Джульетта, танцевала с упоением и страстью.

◆ 19 октября в балете «Жизель» танцевали представители нового поколения Мариинского театра. В главных ролях выступили Светлана Захарова и Андриан Фадеев, у которого в этот день был дебют. Партию Альберта Андриан готовил с репетитором Реджепом Абдыевым. В спектакле также дебютировали Максим Бондарь (Ганс) и выпускник Академии Русского балета имени А.Я.Вагановой 1997 года Дмитрий Лещинский (Крестьянское па де де).

◆ Театральным событием октября стало «Лебединое озеро», показанное 27 числа, в котором главные партии исполнили Ульяна Лопаткина и Игорь Зеленский. Это был ошеломляющий, волнующий спектакль, о котором можно только сказать: «обыкновенное чудо». Юлия Касенкова впервые исполнила вариацию в па де трау (в первом действии), а Артур Султанов — Венгерский танец.

◆ 29 октября состоялся дирижерский дебют в «Дон Кихоте» аргентинского маэстро Густаво Плис-Стеренберга, который, кстати, дирижировал спектаклем наизусть. В Мариинском театре у него в репертуаре также «Сильфида» и «Раймонда». В главных партиях в тот вечер выступили Ирма Ниорадзе и Вячеслав Самодуров.

◆ Две «Спящие красавицы» состоялись в конце октября — начале ноября, и оба раза главные партии исполняли Анастасия Волочкова и Игорь Колб, танцевавший предельно точно и академично. Второй спектакль (6 ноября) прошел драматично: его начало задержалось на полтора часа из-за неисправности железного занавеса и, вероятно, вследствие нервного перенапряжения Игорь Колб получил тяжелую травму во время па де де третьего действия. Анастасия Волочкова проявила выдержку и находчивость, и с большим самообладанием довела спектакль до конца. В тот вечер Сергей Саликов впервые выступил в роли одного из женихов принцессы Авроры. 31 октября в «Спящей красавице» дебютировали Татьяна Некипелова (Фея Серебра), Елена Васюкович (Белая кошечка), Максим Бондарь (один из женихов Авроры).

◆ 2 ноября петербуржцы вновь увидели замечательный дуэт Ульяна Лопаткина—Игорь Зеленский в балете «Баядерка». Выпускница Академии Русского балета 1997 года Яна Серебрякова впервые выступила в Гран па второго акта.

◆ 5 ноября Дарья Павленко танцевала в центральной партии балета «Шопениана». Танцовщица окончила Академию Русского балета в 1996 году по классу Елены Евтеевой. В театре Дарья работает с Габриэлой Комлевой. В репертуаре Павленко—Фея Смелости («Спящая красавица»), вариация в картине «Тени» («Баядерка»), одна из паненок («Бахчисарайский фонтан»), Зюльма («Жизель»), па де трау («Лебединое озеро») и другие.

◆ 7 ноября главные партии в «Лебедином озере» исполнили молодые танцовщики Вероника Парт и Дмитрий Завалишин, впервые выступившие

в этом балете в конце прошлого сезона.

◆ А на другой день Анастасия Волочкова дебютировала в партии Заремы («Бахчисарайский фонтан»). Эту роль танцовщица готовила с Инной Зубковской.

◆ Несколько вводов состоялось 15 ноября в «Ромео и Джульетте». С юношеским пылом и романтическим настроением исполнил главную партию Андриан Фадеев, подготовивший эту роль с Реджепом Абдыевым. В партии Тибальда зрители увидели Андрея Тимофеенко, Париса — Сергея Саликова, Лоренцо — Петра Стасюнаса.

◆ В рамках Фестиваля балета в честь Наталии Дудинской (о нем журнал «Балет» писал в №94, январь—февраль 1998 года) состоялось несколько интересных дебютов. В «Баядерке» (16 ноября) Андрей Тимофеенко исполнил партию Раба, Сергей Константинов — Божка. В «Спящей красавице» (18 ноября) Денис Фирсов выступил в роли одного из женихов Авроры, Татьяна Некипелова и Василий Щербаков дебютировали в па де де Принцессы Флорины и Голубой птицы, Марина Железнякова — в вариации Феи Нежности. 20 ноября в «Лебедином озере» Сергей Саликов впервые исполнил партию Ротбарта.

◆ Череду дебютов продолжила «Жизель», показанная 7 декабря. Буквально спас спектакль, подготовив партию Альберта за несколько репетиций, Рубен Бобовников. Этот стабильный солист имеет в своем репертуаре «Бахчисарайский фонтан» (Вацлав), «Спящую красавицу» (Дезире, Голубая птица), «Шопениану», «Лебединое озеро» (па де трау) и другие. Партию Жизели исполнила японская балерина Рика Ишии. В роли Ганса дебютировал Василий Трубников, Мон-

ны—Яна Серебрякова, в Крестьянском па де де— Владимир Архангельский.

◆ В «Дон Кихоте» 10 декабря появились новые исполнители заглавной роли — Юрий Кирик и Эспады — Николай Годунов. После долгого перерыва на сцене появилась Татьяна Серова (она исполнила партию Уличной танцовщицы). Майя Думченко станцевала вариацию в четвертом акте, которую она впервые исполнила на гастролях в Лондоне.

◆ В «Лебедином озере» 14 декабря главный интерес вызывали исполнители эпизодических партий: в па де трау дебютировал студент третьего курса Академии Русского балета Антон Корсаков (ученик Константина Шатилова), а в партии Шута — Дмитрий Лещинский.

◆ Солист-виртуоз Андрей Баталов пополнил свой репертуар партией Джеймса из балета «Сильфида», в котором дебютировал 18 декабря. Артист продемонстрировал на редкость атлетический танец, но выглядел несколько отвлеченным в пантомимных мизансценах. В том же спектакле Сергей Саликов впервые выступил в партии Гурна.

◆ 1997 год завершился «Сильфидой» (31 декабря), где в четверке сильфид (второй акт) впервые выступили Яна Серебрякова и Ти Ен-Рю-Кузнецова.

◆ 4 января 1998 в программе «Вечер американской хореографии» Василий Щербаков исполнил главную партию в балете Джорджа Баланчина «Шотландская симфония». Артист — выпускник Академии Русского балета 1994 года (класс Бориса Бреговдзе), за три сезона он станцевал несколько сольных партий, среди которых — Нурали («Бахчисарайский фонтан»), Джеймс («Сильфида»), Голубая птица («Спящая красавица»), Индусский танец («Баядерка»), Испанский и Неаполитанский танцы («Лебединое озеро») и другие.

◆ 9 января в партии Марии в балете «Бахчисарайский фонтан» выступила Дарья Павлен-

ко, подготовившая роль со своим постоянным репетитором Габриэлой Комлевой. Дебютантка провела свою партию умно и тактично, без излишнего мелодраматизма.

◆ 22 января в «Спящей красавице» главные партии исполнили Диана Вишнева и Игорь Зеленский. Вероника Парт дебютировала в роли Феи Сирени (репетитор Любовь Кунакова).

ГАСТРОЛИ

◆ Перед гастроллями в Москве с триумфальным успехом прошел 11 января «Вечер американской хореографии». В «Шотландской симфонии» увлеченно танцевали Софья Гумерова и Василий Щербаков; «В ночи» завораживала Диана Вишнева в дуэте с Константином Заклинским и ослепляла темпераментом Юлия Махалина. «Звездный» состав собрала «Симфония до мажор», которую все артисты танцевали прямотаки с премьерным настроением — Ирма Ниорадзе и Андриан Фадеев (первая часть), Ульяна Лопаткина и Евгений Иванченко (вторая часть), Диана Вишнева и Вячеслав Самодуров (третья часть), Майя Думченко и Василий Щербаков (четвертая часть).

◆ 25 января, в день отъезда труппы на гастроли в Москву, были даны «Вечер балетов Михаила Фокина». Евгений Иванченко дебютировал в «Шопениане». Прелестно танцевала Одиннадцатый вальс легкая Светлана Иванова. В «Шехеразаде» соревновались Юлия Махалина и Фарух Рузиматов. Блестяще показала в «Жар-птице» Ирма Ниорадзе, чаруя и околдовывая каждым движением.

◆ 13 и 15 февраля в «Баядерке» партию Никии исполнила английская балерина Дарси Бассел. Ее партнерами выступили Игорь Зеленский (Солор) и Ирма Ниорадзе (Гамзатти), которая великолепно провела оба спектакля актерски и технически.

◆ В октябре — ноябре 1997 года большая группа солистов Мариинского театра гастроллировала с концертной программой в США.

◆ В декабре состоялось традиционное, предновогоднее турне в Японию, в его репертуар вошли спектакли «Лебединое озеро», «Корсар» и «Щелкунчик» с ведущими солистами труппы.

ЮБИЛЕИ

◆ Впервые с начала сезона 19 февраля зрители увидели балет «Легенда о любви», в котором выступали Ирина Желонкина (Ширин), Фарух Рузиматов (Ферхад), Юлия Махалина (Мехменэ Бану) и Константин Заклинский (Визирь). Этот спектакль был своего рода юбилейным — состоялось 150 представление «Легенды о любви» на сцене Мариинского театра. Затем, 28 февраля, «Легенду» танцевали Ирма Ниорадзе (Мехменэ Бану), Никита Щеглов (Ферхад) и Вероника Иванова (Ширин), скучно «доложившая» текст партии. В этот же вечер в четверке друзей Ферхада дебютировал воспитанник Московской хореографической академии Вадим Рассказов.

◆ Творческий вечер Нинель Кургапкиной, посвященный 50-летию творческой деятельности балерины, состоялся 21 февраля. Программа концерта включала фрагменты классических и современных балетов — «Баядерки», «Легенды о любви», «Корсара», «Дон Кихота», «Ромео и Джульетты», а также концертные миниатюры — «Дуэт цвета осени» (хореография Евгения Панфилова) и фокинский «Умирающий лебедь». В честь Кургапкиной танцевали ее бывшие ученицы — Ольга Волобуева (выпуск 1989 года), ныне солистка американской труппы «Колорадо балет», Ольга Мельникова (выпуск 1989 года) и балерины, занимающиеся в классе Нинель Александровны, — Эльвира Тарасова, Жанна Аюпова, Ирма Ниорадзе, Ульяна Лопаткина. Их партнерами выступили Андрей Баталов, Никита Щеглов, Вячеслав Самодуров, Виктор Баранов, Фарух Рузиматов, Андриан Фадеев, Евгений Иванченко.

Ольга ФЕДОРЧЕНКО

КАДЗУО ОНО Послание к Международному Дню танца

На пороге смерти вспоминаешь самые радостные моменты жизни.

С чувством спокойствия, с широко открытыми глазами смотришь на ладонь свою и видишь смерть, жизнь, радость и грусть.

Этот повседневный поиск души и есть, должно быть, самое начало путешествия.

Я растерянно сижу на игровой площадке ушедших в мир иной. И я хочу танцевать, танцевать, танцевать, танцевать жизнь дикой травы.

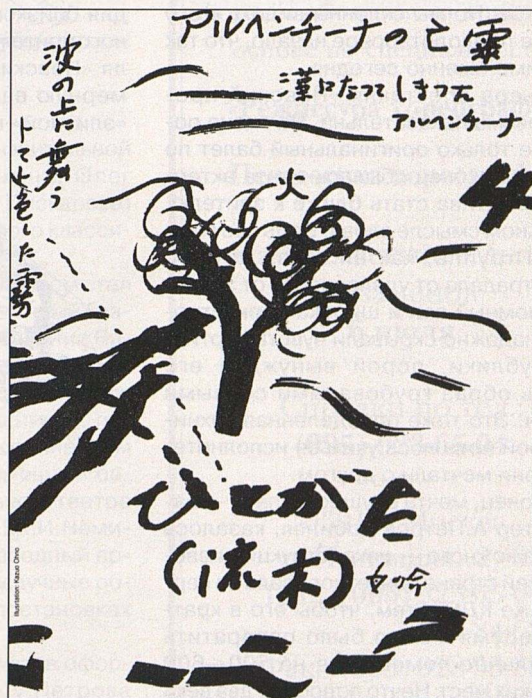
Я вижу дикую траву, я и есть дикая трава, я становлюсь частью Вселенной. Это превращение есть космология и поиск души.

Я вижу корни танца в богатстве природы. Разве не стремится моя душа к физическому контакту с истиной?

Когда умирала моя мать, я гладил её волосы, но не смог произнести за всю ночь ни единого слова поддержки. А потом до меня дошло, что не я занимался ей, а она отдавала мне всю свою материнскую заботу.

Ладони материнских рук для меня — это драгоценные дикие травы.

Я хочу танцевать танец дикой травы до тех пор, пока во мне бьётся сердце.



СПЕКТАКЛЬ «ПО ГОГОЛЮ»

Галина
БЕЛЯЕВА-ЧЕЛОМБИТЬКО

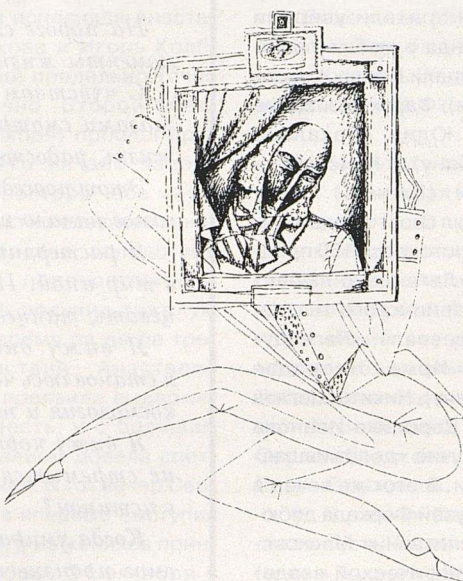
Наш педагог, профессор Николай Иосифович Эльяш учил анализировать спектакль, видя в нем достоинства и недостатки. Как оказалось, тогда мы жили во времена более обстоятельные и «корректные». Теперь все экстремально — и наша жизнь, а следовательно, и личность зрительской массы, и подход критики, вернее, так называемой критики (в чем мы могли недавно убедиться, читая сентенции из мутного грязного водопада статей, посвященных, в частности, замечательному балету Мариинского театра).

Так что оценивать творчество молодого московского коллектива Кремлевского балета надо с других позиций. Если есть хоть крупица позитивного начала в искусстве театра, то внимание пусть будет направлено к его развитию. Теперь не время эстетских «разборок» между мастерами — когда-то Лопухов и Захаров могли позволить себе острые дискуссии, оставаясь в прочном здании советского балета. Ныне здание рушится и нужно попытаться сохранить хотя бы его фундамент и стены. В нашем балете это классическая школа, гуманистический подход к творчеству и проникновенная национальная манера актерского воплощения.

Восьмой сезон работает в Москве труппа Кремлевского балета. Уже сложился ее облик, видна принципиальная направленность репертуара. Кого-то, возможно, не вдохновит неотрекционализм молодого театра. Но мы склонны видеть в его искусстве то плодотворное начало, что так необходимо именно сегодня.

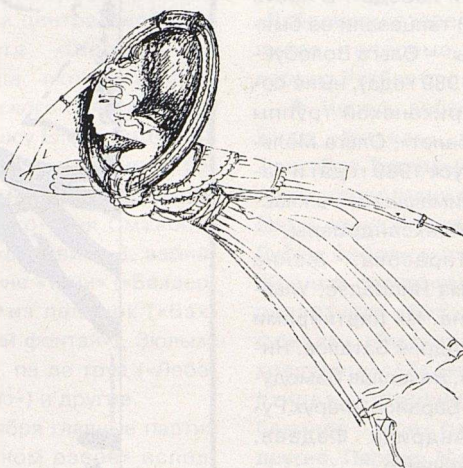
Премьера спектакля «Невский проспект» весьма показательна. На сцене появился не только оригинальный балет по Гоголю, но наконец сбылась мечта актерского коллектива стать ближе к зрителю, в буквальном смысле слова. Ведь все годы здешняя труппа, как ни какая другая, весьма страдала от удаленности от зрителя — огромный зал и широкая оркестровая яма надежно скрывали чувства артиста от публики, порой вынуждая его рисовать образ грубоватыми сочными красками. Это тоже определенная техника, которой пришлось учиться исполнителям. Но они мечтали о другом.

И, наконец, мечта осуществилась — балетмейстер А.Петров добился, казалось бы, невозможного — реконструкции известного всей стране банкетного зала на верхнем этаже КДС с тем, чтобы его в кратчайшее время можно было превратить в театральное помещение на 500—600 зрительских мест. Нечто подобное два века тому назад проделывал граф Шереметев в своем Останкинском крепостном театре,



который в одночасье с помощью хитрых механизмов мог превращаться в «воксал» (так назывался тогда танцевальный зал). Вот вам пример парадоксальной живучести традиций...

Итак, труппа Кремлевского балета получила шанс осуществить спектакль для близкого и, конечно же, взыскательного зрителя — на двух премьерах спектакля «Невский проспект», открывшего камерную сцену, мы наблюдали реакцию «элитной» во всех отношениях публики.



Рисунки художника С.Бенедиктова к спектаклю «Невский проспект».

И реакция была по-настоящему искренней. Балет не просто танцевался, а скорее игрался сразу по всем сценическим «системам» — Гоголя и Щепкина, Станиславского и Мейерхольда... Словом, это была актерская эйфория в каждом образе. Артисты играли и танцевали зажигательно, с большой долей импровизации и максимальной эмоциональной отдачей. Такого давно не приходилось видеть на нынешней балетной сцене, где есть либо формальная анемичность, либо некая ненормальная «сверхэмоциональность».

Хореограф Андрей Петров продемонстрировал понимание Гоголя как «балетного» автора еще в 1985 году, показав в Большом театре спектакль «Эскизы» на музыку А.Шнитке по мотивам ряда произведений великого классика («Ревизор», «Мертвые души», «Нос», «Шинель», «Записки сумасшедшего»). Тринадцать лет назад на фоне помпезной балетной панорамы тот одноактный камерный спектакль выглядел несколько стушевавшимся. Однако его заметили на Международном музыкальном фестивале в Бостоне (США), где он получил самые громкие отзывы. Гоголевский гротеск на грани театра абсурда был остро современен. Гоголь современен всегда, всеми гранями гениального дарования. Сегодня его театр вопиет обличительной идеей, которую сформулировал Д.Мережковский, считавший, что предметом гоголевского творчества было «явление бесмертной пошлости людской».

Создатели спектакля избрали абсолютно гротескный способ выражения, который иногда граничит с «китчем». Так, в «Эскизах» выводится некая хрестоматийная фигура самого Гоголя (Ринат Арифуплин), усердно загримированная под классика и вдруг поражающая виртуозным танцем — ведь Гоголь творец всего происходящего на сцене, а значит, он должен и танцевальной речью превзойти своих персонажей.

Первой частью двухактного спектакля «Невский проспект» стал новый балет «Портрет». Интересная работа была проделана в поисках музыки — фрагменты балетной сюиты и инструментальных произведений Д.Шостаковича составили яркую музыкальную композицию (ее авторы — концертмейстер театра Е.Кожина и хореограф А. Петров). Абсурдный гоголевский гротеск прекрасно сочетается с музыкой Д.Шостаковича и А.Шнитке в «Эскизах», где звучит также живой голос дирижера Г.Рождественского, читающего текст из «Записок сумасшедшего». Кроме плакатно-реальной фигуры Гоголя, в спектакле резонируют фигуры белого и черного Ан-



Сцена из балета «Невский проспект».

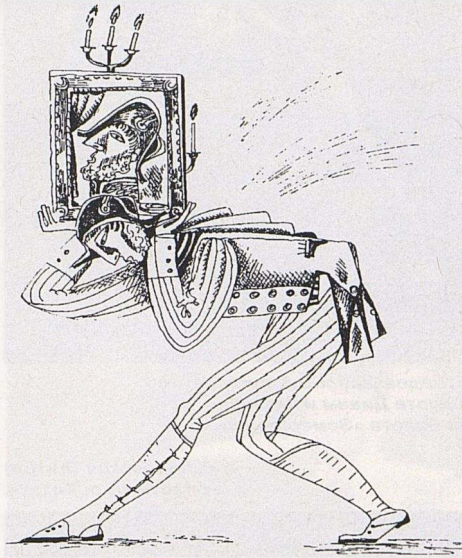
Фото Д. Куликова

гелов — тоже будто сошедшие с современной рождественской картинки или рекламного ролика. Во всем таится страшное ощущение чего-то ирреального и слишком реального. Все, как в нынешней жизни.

Так что авторам спектакля действительно удалось чуть проникнуть в мистическую предопределенность гоголевских провидений. Это особенно ощущаешь, когда из Дворца на Кремлевском холме, из театра — спускаешься прямо в быт с его Городничими, Башмачкиными, ушлыми Чичиковыми и еще многими персонажами, до которых не додумался даже бы Гоголь.

Когда балетный спектакль не позволяет сосредоточиться собственно на балетном — это знаменательно. Но сосредоточиться необходимо. Новая постановка «Невский проспект» — детище взволнованного актерского темперамента Кремлевской труппы. Этот темперамент счастливо разбудила хореографическая мысль Андрея Петрова. Еще глубже и несколько по-новому раскрылись исполнители. Уникально перевоплощаясь, Ольга Зубкова сыграла infernalную роль «Старика с портрета» («Портрет»), и мы порадовались новой грани дарования бывшей примы труппы «Григорович-балет». Светлана Романова (персонаж «Картина Пискарёва») прекрасно вписывается в образ — по-особому изысканно звучат линии ее танца, воплощенные столь же изысканной телесной формой. Вадим Кременский (в роли Поприщина) захватывает актерской самоотдачей, филигранной техникой. Воспитанник пермской школы, он поистине нашел себя в Кремлевском балете, где работает с первого дня его существования и исполнил много незабываемых ролей.

Илья Осинский выступил в гротескной роли Анны Андреевны (на пуантах). Это напоминало балетный «сюр», сыгранный удивительно виртуозно и по-актерски тонко. Юный Георгий Биркадзе, выпускник школы классического танца Г.Ледяха,



ярко проявил себя в первой значительной роли гоголевского Башмачкина. Олег Корзенков (в роли художника Пискарёва) подтвердил свой статус солидного классического премьера.

Душой спектакля, его лейтмотивом стал Городничий («Эскизы») и аналогичный Градоначальник («Портрет») в исполнении Валерия Лантратова. Когда-то на заре его исполнительской карьеры я писала первую рецензию о двадцатилетнем артисте, поразившем зрителей зрелым исполнением роли Степана Разина в одноименном балете в Московском музыкальном театре имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко. Теперь он народный артист России, создавший полнозвучные образы Руслана, Наполеона в постановках кремлевской труппы.

Художник Станислав Бенедиктов оформляет уже третий спектакль у Петрова (первые два — «Наполеон» и «Лебединое озеро»). Думается, они нашли творческое

взаимопонимание; сценография органично сливается с пластической партитурой. В «Невском проспекте» художником создана некая доверительная аура с деталями камерности и мистической гоголевской отстраненностью.

И, наконец, о главном — хореографии, вернее комплексе всех пластических средств выражения. Андрей Петров не стремится поразить ультра авангардными «изысками» движений. Он не боится пантомимных мизансцен, которых предостаточно в спектакле и которые не нарушают динамики. Как это удается хореографу? Очевидно, ему помогает целеустремленность в выражении гоголевских мыслей, таких быстрых и парадоксальных. Помогает хореографу импровизационный азарт его артистов, с видимым удовольствием представляющих «Невский проспект».

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ
ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА —
ГИТИС
БАЛЕТМЕЙСТЕРСКИЙ
ФАКУЛЬТЕТ

Балетмейстерский факультет
объявляет набор студентов и
слушателей подготовительных
курсов по платной и бюджетной
формам обучения на конкурсной
основе по специальностям:

«Режиссура хореографии»

«Педагогика хореографии».

Начало вступительных
экзаменов
6 июля

Справки по тел.:
(095) 923-65-04

103012, Москва,
ул.Пушечная, 2/6
Тел.: (095) 923-65-04,
921-84-68
Факс: (095) 928-35-85

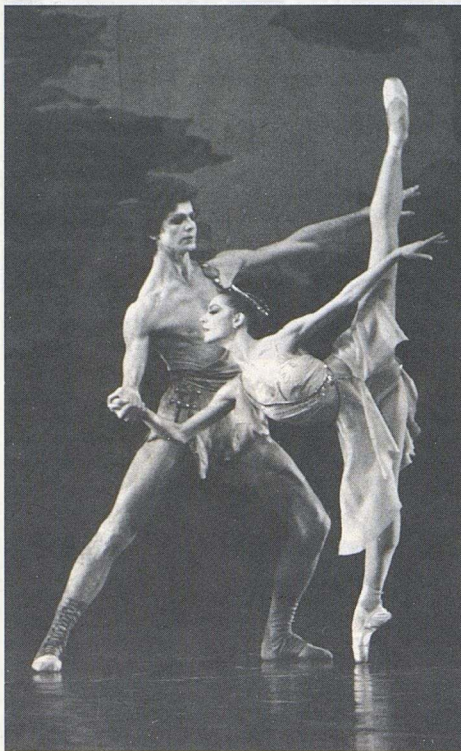
НАТАЛЬЯ ЛЕДОВСКАЯ

Лед... льдинка... Ледовская. Надо же, фамилия балерины, любимицы москвичей, и впрямь соответствует земле, где она обитала с измалства — в Якутии, в далеком поселке под названием Мохсоголлох, в переводе на русский — Соколиная гора. В этом тоже некий знак: сокол, полет, парение. В Якутии, известно, добывают и алмазы. Искусная огранка превращает драгоценную добычу в бриллиант. Нужен точный профессиональный глаз, чутье мастера, чтобы камень, впитав вдохновение человека, засиял пленительным светом ясных и прекрасных граней.

Алмазом, скрытым от человеческих глаз безлюдными пространствами вечной мерзлоты, была Наташа Ледовская. Отчаянно храбрая, она хотела танцевать. Неумное желание девочки чувствовала лишь ее мама. И когда трехлетняя Наташа направила свои детские стопы в «Клуб юности», единственное культурное пристанище этого местечка, именно мама — ее первый учитель и балетмейстер — поставила для дочери и ее коллег-малышей хореографическую композицию «Топотушки».

Радость в те годы стучалась в сердце. Девочка очень быстро все схватывала и забавно, от души вытаптывала ножонками вензеля. Плясала, плясала, а потом решила попробовать себя в искусстве «вокала»: пела с местным оркестром. Но в один из дней приехала комиссия из Московского хореографического училища отбирать одаренных детей. И потянулись на смотрины в Якутск ребятишки из глубинки. Но авторитетный синклит постановил: Наташу в школу не брать. Не заметили, видимо, уже тогда явного шага, незаурядного прыжка. Не взяли. Слезы хлынули потоком. Рыдания дочери чуть утихомирила пророческая фраза мамы: «Не плачь, дочка, все равно ты станешь балериной».

Бог мой, не счесть подобных Ледовской актерских биографий. Порой один голос решал добрую участь талантливого воспитанника. И в прежние, и в нынешние времена появлялись на пути артистов люди зоркие, в «гадких» утятах видевшие будущих лебедей. Наташе тоже повезло. Прошел год. Вновь нагрянули педагоги из Москвы. На сей раз Наташа привлекла внимание педагога А.Коваленко. Началась учеба в «святой святых» — в Москве. Попал якутский алмазик в хорошие руки учителей Ш.Муборяковой, Н.Кузьминой и к мастеру классической огранки, в прошлом великолепному педагогу Пермского хореографического училища Г.Кузнецовой, выпустившей в мир балета россыпь драгоценностей: Г.Шляпину, Л.Кунакову, Л.Шипулину... Выпустила и Ледовскую. Блестяще. Победа на конкурсе в Варне — тому доказательство. Ученический дуэт Натальи Ледовской и Владимира Малахова получил премию. Он — золото, она — бронзу. Путь в Московский балет, казалось, открыт. Но не тут-то было. Сначала на выпускницу начала претендовать балетная Якутия, затем встала совсем бытовая проблема: московская прописка...



**Н. Ледовская и В. Кириллов
в дуэте Дианы и Актеона
из балета «Эсмеральда».**

**Н. Ледовская (Китри)
в балете «Дон Кихот».**



Но когда все препятствия были преодолены, и Наталью Ледовскую приняли в балетную труппу театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, в свой первый сезон она, несмотря «на лауреатство», честно проходила «сквозь строй» кордебалета, участвовала в небольших номерочках. Педагоги приглядывались. Главный балетмейстер Д.Брянцев тоже. Прошло время, и зритель стал ходить «на Ледовскую». Наташа поднялась на пьедестал ведущей солистки, где виделась неким дивным изваянием. Как и у Снегурочки, не доставало ей чуть-чуть сердечного тепла. Техника не приносила юной артистке забот. Помнится, в концертном зале «Россия» на вечере под названием «Премьера премьер» Ледовская танцевала с Геннадием Яниным дуэт в постановке В.Васильева и восхитила легчайшей «скороговоркой» пуантов, безупречными пируэтами. Исполнение напоминало стиль иных зарубежных балерин: лицо отрешенное, душа молчаливая и ...блеск танца. Имидж «неприступности» виделся и в своеобразном лице: продолговатый овал, большие карие глаза, мраморная бледность — словом, камей...

Балеринская стабильность выдвинула Ледовскую в паре с А.Ахметовым на первую премию Международного конкурса артистов балета в Италии. Но разве конкурсы определяют титул истинной артистки?

Вскоре на танцовщицу свыше снизошло трудно объяснить что — то ли перемены в личной жизни, то ли постепенная смена педагогов-репетиторов (М.Дроздова, Т.Легат, Г.Крапивина), то ли просто сказался накопленный театральный опыт. Пожалуй, все вместе. Наташа распахнула душу, согрела сердцем своих героинь — Китри, Эсмеральду, Жизель, Сильфиду, Джульетту...

«Ты не найдешь в ней совершенных линий, Особенного света на челе,

Не знаю я, как шествуют богини...», — в строках Шекспира — облик балерины Ледовской, шествующей все с большим художественным успехом не как богиня, но как влюбленный в профессию самозабвенный труженик, покоряющий талантом известные и новые роли репертуара театра.

...Вспыхнула жаром Китри, зарницей осветила сцену, звонким танцем, задиристой игрой девочка с площади Барселоны разом увлекла зрителя. Жаль, на темпераментные токи героини масса в спектакле не реагирует живой актерской отдачей, но усердно выполняет выверенный, отстраненный хореографический рисунок. Абстрактное одноцветье декораций, лишенное традиционных (и необходимых!) в старинном балете Минкуса бытовых примет — столов, скамеек, балкончиков — не облачает спектакль в яркость, шумность, веселость живой, наивной и этим привлекательной драматургии балета. Неуютно должно быть мажорной Китри на «холодноватой» сцене. Вспоминаются слова Б.Асафьева о ценности «Дон Кихота» московской постановки А.Горского: «Танец личнос-



Наталья Ледовская с дочерью Катей.

Фото А. Ключкиной

Н. Ледовская (Жизель) в балете «Жизель».

Фото В. Лапина

ти вытекает из общей потребности в нем, из возбужденной уличной толпы, а не как формальное здание...»

Поверив в актерскую фантазию, вообразив энергию окружения, Ледовская излучала ликующий сплав естественной игры в простодушных актерских сценках и дух захватывающих хореографических «эскапад».

Высок прыжок, велик шаг, быстры туры — достоинства, коими танцовщица не бравирует, не играет на публику дарованным природой козырем. Большая в том заслуга. «Верх искусства — скрыть искусство», — завет классика в безуслышном, органичном и естественном у Ледовской фейерверке танца. Знаменитые 32 фуэте — один, один, тройной(!) поворот — не вымученный трюк, но пик балеринской радости на радость изумленного зрителя.

Не менее пленителен лиризм балерины. Родственные души романтизма — Жизель и Сильфида — «окрылили» творческий полет актрисы. Дивная Сильфида Натальи Ледовской. Пока что, на мой взгляд, в Москве лучшая. Воистину, не человеческое создание — существо. Бесшумная, почти прозрачная, с едва намеченной таинственной полуулыбкой чарует она Джеймса танцем эфемерным, танцем неземным. Полеты-парения, ажурно-грациозная мелкая техника Бурнонвиля не приемлют исполнительских «швов», малейших огрехов, когда, например, мгновенно раньше времени отпадают у Сильфиды крылышки. И Ледовская искусно, трогательно и трепетно проносит до трагического финала хрупкие крылышки своей стрекозки-Сильфиды, возвышаясь в полетах к небу, в партнерных па еле касаясь земли.

Жизель — реальная, доверчивая в любви земная крестьяночка. Пастелью рисует артистка свою героиню. Музыкальность пластики в «говорящих» мизансценах, неприметно

переходящих в танец, где высится чеканно чистая вариация, подводит Жизель к кульминации первого акта — сцене сумасшествия. И в помутневшем разуме своей героини артистка продолжает использовать не броскость красок — пастель. Шаги, как далекий отзвук былого, тусклый взор, полутанец — это радужно-элегической встречи с возлюбленным. Внезапно, на оркестровом форте, остановка, словно охваченная столбняком, глаза расширились, загорелись безумием, руки жестко вонзились в пространство — выписанный сочным маслом акцент — и бешеная экспрессия бега по кругу. Прозрение. Смерть.

Дух Жизели-вилисы — высшее достижение танцовщицы. Лишь мастерски исполненные пассажи возвращают зрителя к ощущению, что Жизель есть не только дух, но реальность балерины.

Кружение Жизели-Ледовской, вслед за медленными, механическими шагами — это вихрь сверхъестественный (кажется, сто оборотов в секунду), быть может, отголосок безумия? Миг.. и вихревые взлеты уносят Жизель прочь. Дуэт Жизели и Альберта воссоединяется в одноголосье, столь слитны партерные и воздушные поддержки, где





в унисон с танцем скорбит душа человеческая, в этом колдовском миреже кладбищенского действия.

Бег Жизели... Мелкий, порывистый, летящий — гонимый ветром листочек. Бежит она, то исчезая, то появляясь вновь, чтоб до конца нести свой вечный крест — безудержный танец.

Партия Джульетты—этап в творчестве балерины. Здесь уже вступают могучие права Шекспира и Прокофьева. Сложная, необычная архитектура спектакля «Ромео и Джульетты» В.Васильева не затмила у артистки простоты, искренности в восприятии классического образа. Наталью Ледовскую не отнесешь к «улыбчивым» балеринам, но когда она улыбкой одарит, то счастье, стало быть, запело у нее в душе. Счастье ликует в детских эпизодах с кормилицей, половодьем наполняет встречу с Ромео. Контраст—душераздирающие вопли-движения, ломкие, надрывные, сливающиеся с грозной лавиной прокофьевской музыки в сцене с отцом.

Каким же холодом веет от одного только появления Джульетты со скрытым на груди желанным снадобьем от патера Лоренцо. Сузились большие глаза, бледность светится сквозь грим. Джульетта уже не здесь. Движения вялые, заторможены... Актриса!

Наплывом возникла трагическая сцена, увиденная на видеопленке, в роли Эсмеральды. Шествие на казнь, где ужас предстояще-

Н.Ледовская и В.Кириллов в балете «Призрачный бал».

Фото Д.Куликова

Н.Ледовская (Маша) в балете «Щелкунчик».

Фото А.Клюшкиной



го набатом отзывается в каждом шаге. Безнадежность, отчаяние, непонимание в глазах, в поникшей, скованной кошмаром фигурке. В остановке, повороте головы чуть теплится надежда на спасение...

Психологические интонации ранней работы — проблески будущей танцовщицы-актрисы.

И дуэты. Уникальные дуэты Ледовской с различными партнерами. Кантилена, синхронность—феноменальные. Изысканная, элегантная протяженность линий возвышает гармонию чувств Ромео и Джульетты, вьет поэзию любви в романтическом эссе на музыку Беллини, доходит до совершенства в «Призрачном бале» на музыку Шопена.

Пластический импрессионизм, «туманные» поддержки, тягуче-удлиненные подходы, танцевальные полутона, душевное иносказание—замысел постановщика Д.Брянцева идеально воплотился в царственной паре — Н.Ледовская и В.Кириллов.

Партнер—мечта! В его мужественных, надежных, выразительных и красивых руках Ледовская в дуэте «Диана и Актеон» из «Эсмеральды» все время словно летающая бабочка. Или «Вечерние танцы» Шуберта-Шиллинга. Жуткий гипноз всепроникающих глаз Смерти властно подчиняет свою жертву. Ее легкое, пружинистое, натянутое как титана, тело внезапно начинает извиваться в лабиринте оригинальнейших поддержек и постепенно, в неотступных руках кавалера оно стихает, «тяжелеет», становится безвольным и ...гибнет.

Партнер, муж, премьер театра Владимир Кириллов своим актерским даром, даром перевоплощения помог балерине затронуть душевные струны ее героинь, проникнуть в образную суть танцевальных партий.

Ролей много: Франческа, Золушка, Царь-девица, Снегурочка, Маша, Медора, Вакханка, девочка-Дездемона...

Недостает в биографии артистки магов-хореографов: Баланчина, Бежара, Кранко, Ноймайера, Килиана... Ледовская—их танцовщица. Классическая балерина, надеюсь, дождется этого часа.

Пока что Наталья Ледовская незаметно для репертуара театра, как-то быстро, почти не теряя формы, словно «мимоходом» произвела на свет прелестную Катюшу.

И вновь на сцене, одухотворенные материнством артистки, появились на свет балетные создания Ледовской. Глубокие и вдохновенные. Жизнь ее жгата предельно. Дом, театр, гастроли за рубежом и, тем не менее, она доступна российским фестивалям. Без «звездных» капризов, легкая на подъем, точная в обещаниях, Наталья желанна, очень любима на этих артистических слетах.

В Казани, на фестивале имени Рудольфа Нуреева, она неоднократно восхищала Жизелью и Сильфидой, приводила в восторг каскадом концертных номеров. В Казанском театре жадут (верится, дождутся) увидеть ее Китри, Аврору... Или фестиваль «Болдинская осень» в Нижнем Новгороде. Наконец, «Северный дивертисмент» на земле ее детства, в Якутии. Приезд знаменитой танцовщицы стал поистине триумфальным. Героиня. Кто знает, быть может, на замечательных вечерах балета в Якутске и присутствовали люди, видевшие ее выступление в детских, лукавых «Топотушках». Мама была права: Наталья Ледовская стала Балериной.

Наталья САДОВСКАЯ



Наталья Ледовская (Джульетта)
в балете «Ромео и Джульетта».

Танцуют наши дети



Фото В. Барановского, Д. Куликова, И. Тимошенко

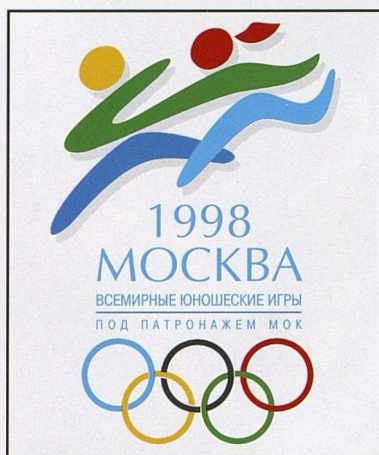


Кто из вас, взрослые наши читатели, в детстве не любил танцевать? Таких, наверное, найдется очень немного. Кто-то посещал школьный кружок или хореографическую студию, кто-то постигал азы бального танца на специальных

курсах, а кто-то просто демонстрировал свое умение на скромных семейных праздниках... И одним эти занятия оставили лишь ностальгические воспоминания, а другим открыли дорогу на профессиональную сцену.

Предсказать будущее юных танцовщиков, которых вы видите на этих снимках, невозможно. Но пока они танцуют с большим удовольствием и самоотдачей...





В июле в Москве на обновленном стадионе в Лужниках вновь вспыхнет Олимпийский огонь. Под патронажем Международного олимпийского комитета в столице России пройдут первые Всемирные юношеские игры с участием пяти тысяч спортсменов из 150 стран.



По замыслу организаторов Игры должны стать не только соревнованиями, но и праздником, где спорт и искусство соединятся и доставят радость тысячам ребят и их родителям.

Одной из самых очаровательных страниц Игр станет турнир мастеров художественной гимнастики. Среди реальных претендентов на победу — юные грации России. Их возможно возглавит абсолютная чемпионка страны прошлого года Анна Шишова (она на снимке), неоднократно отмеченная спецпризами за высокий уровень хореографической подготовки.

В числе кандидатов на участие — москвички — победительница в девичьей программе клубного чемпионата мира Алина Кабаева и Ольга Белова, Ирина Чащина (Омск), Елена Сидоренко из Астрахани.

Среди самых юных соискательниц путевок на Игры — москвички Зарина Гизикова, Елена Судакова, Мария Калужская, а также Олеся Белугина из Пензы и Ляйсан Утяшева из Волгограда.

Владимир НАЙПАК,
пресс-атташе
Всероссийской
федерации
художественной
гимнастики



Валерия Уральская, главный редактор журнала «Балет»: «Гастрольные афиши балетных трупп двух театров Москвы и Санкт-Петербурга составлены по разным принципам. Москвичи как бы представили в Санкт-Петербурге отчет о своем репертуаре, созданном за последние три года. Петербургский же театр в своем традиционном и презентативном репертуаре показал в Москве новую генерацию исполнителей.

Разные задачи, разный подход — оба вполне закономерные. Только «судить» или, точнее, оценивать эти гастроли следует по «законам», трушам предложенными. А не предьявлять претензии или анализировать то, что не было задумано: к примеру, анализировать репертуарную политику Мариинского театра на основе избранной ими для демонстрации в столице афиши.

Именно эту ошибку, с нашей точки зрения, сделали многие московские журналисты в своем освещении гастролей Петербургской труппы».

И потому, обращаясь к приглашенным на редакционные «круглые столы» журнала «Балет», которые проходили и в Москве и в Санкт-Петербурге, Валерия Уральская просила их, не реагируя на выпады и взаимные обиды, вспомнить, что Большой и Мариинский театры — это единая культура русского классического балета. Успехи или просчеты каждого из них становятся фактом общего развития. Разговор, состоявшийся в Москве и Санкт-Петербурге получился весьма интересным.

Но произошло событие, о котором после раздумий мы решили рассказать нашим читателям.

Оба «круглых стола» — собрали представительный

состав критиков, состоялся серьезный разговор. Однако читатель не может не заметить разный стиль изложения материалов. И вот почему: московский раздел, то есть разговор московских критиков о Мариинском театре, опубликован, так сказать, в разговорной манере, зафиксированной «на бумаге». А с санкт-петербургским обсуждением произошло непредвиденное. Когда мы прилетели в Санкт-Петербург, то с благодарностью убедились, как тщательно готовили техническое обеспечение нашего «круглого стола» сотрудники Дома работников искусств. Стояли стационарные магнитофоны, звукорежиссеры, считая: «Один-два-три-четыре-проверка-проверка», предваряли начало дискуссии. Критики всех поколений, стоя у микрофона, делились с друг другом своими обдуманно-аналитичными, корректными впечатлениями о гастролях москвичей.

Прошло более двух часов серьезнейшего разговора, в течение которого шла, как мы думали, запись выступлений. Но при контрольном прослушивании — о, ужас! — все кассеты оказались пустыми. Загадку не могли объяснить совершенно убитые звукорежиссеры. Записи в наших блокнотах были весьма скудными. Мы обратились к критикам — участникам дискуссии, и они предоставили нам тексты своих выступлений в виде статей, за что им — наша огромная благодарность. Потому отличается стиль, хотя потери, конечно, есть: уж очень «здорово» говорили наши коллеги в Питере. А происшедшее — достоивщина какая-то.

КРИТИКИ ОБСУЖДАЮТ ВЫСТУПЛЕНИЯ...

...БОЛЬШОГО В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

Александр БЕЛИНСКИЙ:

«Я вообще-то не хожу на об-суждения. Не любил, не люблю и никогда не буду любить. Я пришел, потому что мне очень понравилось «Лебединое озеро» Васильева, которое «поливало грязью» и в прессе и в устных рассказах.

Владимир Васильев — худ-ожник экстраординарного дарования. И судить его надо по тем законам, которые он ставит себе сам. Во-вторых, в творче-стве каждого художника надо искать, что он сделал хорошо, а не что он сделал плохо.

В «Лебедином озере» я на-сторожился (в хорошем смысле слова), когда в банальной класси-ческой вариации две балери-ны сделали какие-то две очень убедительные «ковырялочки». Понравилась мне и русская вариация в сцене бала, которую ругали все, кому не лень. Что же касается четвертого акта, то это лучшее, что сделал Васильев за всю свою деятельность хорео-графа, а я видел все, что сде-лал этот удивительный худож-



ник, а кое в чем даже принимал посильное участие. Либретто не вызывает у меня активного протеста, как не вызывает вос-торга и старое либретто «Ле-бедино озеро». Очень бы хотелось, чтобы в лебедином акте Льва Иванова Васильев поставил бы свое оригинальное адажио и, категорически, на-всегда убрал танец маленьких лебедей.

Еще раз подчеркну главную причину моего прихода на это обсуждение. Своим «Лебеди-

ным озером» Владимир Васильев, несмотря на мало удачное оформление спектакля и спорное либретто, доказал, что он может быть хореографом с большой буквы. Дай Бог, чтобы его балетмейстерская карьера хоть чуть-чуть соответствовала его имени великого танцовщи-ка двадцатого столетия».

Игорь СТУПНИКОВ:

«Посмотреть все составы спектаклей, показанных Большим театром на гастролях в Петербурге мне не удалось, да и едва ли это выносимо чисто фи-зически — уж очень много было моментов, меня разочаровавших. На пресс-конференции, где ярко и эмоционально выступил Владимир Викторович Васильев, все сулило успех и радость. На деле все оказалось несколько иначе. Начну со «Спартака». Очень любил этот спектакль, поставленный гением для гениев. Разве можно забыть Васильева, Лиепу, Максимо-ву, Тимофееву в этом балете. Это было событие в масштабах всего русского балетного теат-ра, который тогда назывался советским. Но прошло тридцать



лет, изменился мир, измени-лась жизнь, не стало СССР. И «Спартак» вдруг оказался анахронизмом. И в музыке, и, главное, в идее. Сегодняшний день преподносит нам такие политические, социальные и моральные «изумления», что восстание Спартака кажется всего лишь иллюстрацией к римской истории, хотя хорео-графия его, взятая отдельно, по-прежнему чарует. Но испол-нители... Юрий Клевцов-Спар-так несет в себе мужественное,

волевое начало, однако образ лишен психологических красок, тонких нюансов. Удивление вызвала Надежда Грачева-Эгина. Прежде всего, танцовщица не обладает красивой формой — широкие плечи, полноватые бедра, отсутствие чисто женского шарма и той прельстительности, которая так важна для образа Эгины. И это звезда Большого? Владимир Непорожний едва справлялся с техническими трудностями партии, не говоря уж о создании сильного, многопланового характера. И на зрителя невольно нахлынули воспоминания... Куда от них денешься! В спектакле ситуацию до некоторой степени спасал кордебалет, который достойно провел сцену бала патрициев и пастушьего стана.

Почти та же ситуация сложилась и с «Укрощением строптивой». Мы видели ее в исполнении Штутгартской труппы, где Джон Кранко создал яркий, остроумный спектакль, действительно достойный шекспировской комедии. Произведение тщательно восстановлено хореологом Джейн Борн и замечательной художницей Элизабет Долтон (а не Далтон, как ее пишут в программах). Так что в скрупулезности и точности восстановления не приходится сомневаться. Но вдруг из спектакля исчезла душа — веселость, остроумие, озорство, при том, что все исполнители очень старались. Но и на сцене, и в зале царил скука. Спал кордебалет, бесцветными были второстепенные персонажи. Спектакль так и не проснулся.

«Жизель» обрела еще одного хореографа. К длинному списку редакторов романтического балета прибавилось еще одно имя — Владимир Васильев. Свои коррективы он сделал довольно тактично. Па д'аксьон из четырех пар, заменивший собою Крестьянское па де де, сочинен со знанием дела, смотрится хорошо. Возникает вопрос иного свойства: зачем было заменять старое па де де? Что в нем было дурного, плохого, анти-романтического, чтобы вместо него сочинять вообще нечто другое? Партия Ганса-Иллариона нарушила, с моей точки зрения, баланс романтического балета. Ведь с точки зрения романтизма, Илларион — отрицательный герой, не потому что он действительно плох, а потому что не любим Жизелью. В спектакле же Васильева — он поистине злодей, именно в такой трактовке и исполняемый Александром Петуховым. Таким образом, разрушается сама «романтическая материя» балета «Жизель». Светлана Лункина — несомненно находка для труппы. Ей еще предстоит работать и работать над образом героини, но основные «параметры» ясны — лиризм,

тонкость фразировки и нюансировки, хорошая техника. Самое трудное для юной танцовщицы — второй акт. Впрочем, для кого он не труден? Костюмы, от Живанши — самоигральны, сцена превращается в первом акте в своеобразный подиум. Мимисты выходят на сцену как модели и... ждут реакции зала, что даже по их глазам видно: ну, что, поразили?! Но разве этим должна поражать «Жизель»? Какой-то неожиданный коммерческий душок пронесся по сцене. Или я ошибаюсь? Владимир Васильев, как мы все знаем, великолепный оратор, таких в старину называли златоустами или сладкопевцами. И когда ему еще на пресс-конференции задавали несколько тревожные вопросы относительно «Жизели» и ее новой редакции, то оратор создал картину безоблачную, новаторскую, без которой дальнейшая жизнь «Жизели» просто невозможна. Но слово и дело, как известно, вещи разные. И на деле получилось, видимо, не все так, как хотелось.

Балеты Алексея Ратманского, «Прелести маньеризма» и «Сны о Японии», оказались на вершине пирамиды успеха гастролей. У меня возникло ощущение, может быть, я и ошибаюсь, что приехала некая отдельная и вполне самостоятельная труппа, лишь формально принадлежащая Большому театру. Нина Ананишвили, Алексей Фадеев, Сергей Филин, наша Татьяна Терехова... Танцовщики какого-то иного, высокого калибра. Два балет-миниматюры прошли с огромным успехом. Зал ожил, аплодисменты были горячи и искренни, танцовщики — великолепны. «Сны о Японии» и по замыслу, и по стилистике, и по изобретательности просто заволаживали. Каждый танцовщик нес свою тему, свой трагизм и судьбу. К перечисленным именам необходимо добавить имена Дмитрия Гуданова и Андрея Уварова — какие разные, убедительные и яркие индивидуальности! А «Прелести маньеризма» доказали еще раз насколько самоценно искусство танца само по себе: ведь на сцене нет декораций, нет бутафории, а танцовщики сумели рассказать обо всем — любви, ненависти, ревности, лукавстве, кокетстве, обо всем, чем славен галантный век.

Здесь невозможно не упомянуть оркестр ударных. Они были полноправными участниками спектакля: как играли, как темпераментно и с каким задором исполняли свои партии, сопровождаемые выкриками и «повистами»! Это была подлинная удача и успех!

О «Лебедином озере» в редакции Владимира Васильева мы здесь, в Петербурге, были много слышаны. Но лучше

самому увидеть, прежде, чем судить. Скажу честно: я едва остался жив после этого спектакля, жив в чисто моральном плане — настолько мне стало плохо. Плохо от безвкусицы, претенциозности, пошлости, потуг на новаторство и genialность. Тяжко было от испорченных лебединых сцен Льва Иванова, от каких-то «заплат», поставленных на этот шедевр. И, главное, от сути старой концепции никуда не деться: Король — это тот же Ротбарт, друг Принца (Геннадий Янин) — тот же Шут. Испорчено прелестное па де трау в первой картине. Здесь хореография настолько бедна, что кажется, будто танцовщики растерялись и просто не знают, что им и делать. Николай Цискаридзе, как и в «Жизели», — самовлюбленный Нарцисс, трепетно занятый самим собой и плащом бесконечных размеров.

Постановщик увлечен количеством: в каждом танце на балу — огромное количество пар танцующих, люди сбиваются в толпу, рисунок танца трудно рассмотреть, исчезли его смысл и прозрачность. Чудовищен испанский танец и по исполнению, и по замыслу... Елена Андриенко поразила отсутствием формы, достаточно вспомнить ее фуэте — где руки (где-то за плечами!), где корпус, где осанка! Поразила отсутствием меры и вкуса Марина Азизян, художница всегда радовавшая тонкостью и изяществом своих работ в разных жанрах. Здесь же было какое-то смятение чувств и красок, палитра художника явно вырвалась из повиновения и пустилась вскачь, вслед за хореографией, а может быть, из подсознательного желания прикрыть ее слабость и огрехи. Владимир Васильев в целом, как показали гастроли, путает две профессии — танцовщика и хореографа. Повторю банальную истину: это два разных призвания, два разных таланта. И если он был гениальным танцовщиком, то хореограф из него весьма средней. И это ему, как умному и тонкому, высокообразованному человеку, уже давно пора понять.

И последнее: о критике. На пресс-конференции Васильев как-то для меня неожиданно и долго говорил о том, что критика одних хочет всегда поднять, а других — принизить. Кого он имел в виду? Видит Бог: я бы порадовался искренно всяческому его успеху, всякой находке. Но, увы, при всем желании не могу этого сделать.

Странная тенденция прослеживается в политике Большого театра: во что бы то ни стало менять классику и вторгаться в нее. Зачем? Ведь никому не придет в голову улучшить Рембрандта или дорисовывать Матисса. Они отразили, как и великие романтики, свой век и свое время.

И нам, людям уходящего XX столетия, важно сохранить созданные им шедевры, чтобы век грядущий не скатился в мир пошлятины и китча».

Вера КРАСОВСКАЯ:

«Трудновато говорить после двух златоустов.

В Петербурге много молодежи, которая заслужила право быть критиками в любых жанрах (может быть и другое значение фразы: много молодежи, которая заслужила право на критику в любых жанрах). В Москве прекрасно пишут Ольга Гердт, Татьяна Кузнецова. Но почему они хотят доказать, будто они



проницательнее, чем все прочие? Я предпочла бы более уважительный тон, даже если критика по содержанию резка.

До настоящего времени в Москве высоко ценили петербургский балет. Издавна была настоящая дружба между театрами, которая не исключала достойного соревнования. Петипа мог сердиться на Горского за то, как тот переставлял в Москве его балеты. В самом деле, Горский иногда лихо расправлялся с дорогими сердцу Петипа замыслами. Скажем, Горский решал, что в его версии «Лебединого озера» будет танцевать не четверка, а шестерка маленьких лебедей. Но это отпало само собой, больше нигде не привилось. Претерпел неудачу и замысел переодеть белотониковый кордебалет «Теней» в «Баядерке»: Горский захотел сменить изначальную униформу на индийские сари. Мы, критики, да и вы, практики, не должны забывать, что у белотоникового балета — своя логика и своя эстетика.

Владимир Васильев нам показал, что и на невозмутимом к виду, но все же загадочной глади «Лебединого озера» можно вести интенсивные поиски. Но только я не согласна с Александром Аркадьевичем Белинским, что новое «Лебединое озеро» — шедевр. Там слишком все разбросано, вынута душа, переделки часто необъяснимы. Ну, например: зачем во втором акте

вариацию Принца ставить на музыку выхода Одиллии? Вообще безумно много танцев, — трудно вынести такую нагрузку. Например, в добротных декорациях последнего акта (художник Марина Азизян) проходят длинные вереницы танцующих лебедей. В том акте и они, и Одетта не должны были бы танцевать так много. Введенная сюда «Русская» Чайковского, на мой взгляд, не органична в трагическом контексте происходящего на сцене.

Куда успешней проходят поиски обновления на территории «Жизели», — потому успешней, надо думать, что Васильев обходится здесь без столь искусительного размаха. Мало того, он даже воскрешает в танцах первого акта давно утраченные исторические детали: особенно обогатили действие характерные танцы на празднике урожая.

А вот во втором акте «Лебединого озера» характерные танцы сделаны без особой выдумки. В венгерском, в мазурке — однотипные движения. Испанский танец Александра Горского пропал совершенно (у нас, в Мариинском театре, он бережно сохранен).

Именно «Жизель» я готова приветствовать как незаурядное событие в сценической жизни балета. А среди исполнителей особо хотела бы выделить Светлану Лунькину: она по праву возвращает своей Жизели ее вечную молодость и прелесть.

Молодость так хороша в балете! Эту истину подтверждает и теперешнее знакомство с молодым хореографом Алексеем Ратманским. Хорошо, что Васильев находит одаренных, обещающих мастеров. Особенно «Прелести маньеризма» — подкупающая удача гастрольного репертуара. Петербург радовался и встрече с Татьяной Тереховой: темперамент нашей виртуозной танцовщицы пронёсся с взрывчатой силой, она, что называется, «выдала» великолепный танец...

Очень хорошо, что состоялась такой живой обмен главными труппами нашего балета. Это позволит практикам сцены оценить собственные преимущества и недостатки, — все познается в сравнении! Уровень высок, а на самобытность двух ведущих театров никто и не думает посягать. Пусть же праздники подобного рода повторяются».

Татьяна КУЗОВЛЕВА:

«Главное отличие гастролей двух театров состоит в том, что Большой привез спектакли, а Мариинский — исполнителей. Обсуждение в целом разделилось по этому же принципу. Оно, кстати, обнажило и другую проблему — балетной критики,



во всей ее этической и эстетической красе. Мне представляется эта проблема более актуальной и болезненной, чем обменные гастроли.

Большой показал свои новые работы и это самое ценное (после десятилетней затишья). Мы увидели разные направления работы труппы: обновленная и модернизированная классика, новейшая современная хореография, европейский спектакль и советский балет, который давно устарел хореографически и эстетически для визитной карточки театра. Букет положительных эмоций вызвала «Жизель». Со спектакля снят налет рутины, столь знакомый в рядовых спектаклях, продумана и оживлена каждая мизансцена и логика поведения всех участников действия. Танцующий Ганс усилил драматизм, а новые танцевальные фрагменты органично вписались в стилистику балета, отредактированного тактично, с изысканным вкусом. Дебют Светланы Лунькиной стал открытием редкой, многообещающей танцовщицы, способной сохранить духовную сущность традиции.

Несомненной удачей оказались постановки Алексея Ратманского. Их идея чисто модернистская — любование танцем как таковым. Стилизации Ратманского сделаны в традициях Фокина и Якобсона и прихотливо обозначили связь времен — начала века и его конца. С одной стороны, орнаментальность пластики, ее живописность, определяющее значение ритма и косвенное отношение к предмету стилизации. И в то же время ощущается некоторая усталость, вырождение определенного стиля, свойственные, скажем, маньеризму нашего времени и ожидание чего-то нового. Две изящные миниатюры в европейском и восточном духе были исполнены с завидным мастерством, которое стало необходимым звеном в их поэтике. «Укрошение строптивый» — культовый английский спектакль, опоздавший к зрителю лет на 20. Теперь можно лишь ностальгически вздыхать о том, какой была бы Катарина у Екатерины Максимовой. А в общем, приходится скучать, думая о том, как нелегко русской сцене осваивать сегодня западную хореографию XX века. Но

осваивать ее нужно, несмотря ни на что.

Специфика балетного театра такова, что он не может жить одним лишь доморожденным новаторством, каким представляется «Лебединое озеро». Идея и воплощение балета получились очень «самостийными», но не понятно, ради чего. Многие здесь кажется странным и прорисованы под перо Салтыкова-Щедрина. На мой взгляд, попытки осовременивания на «музейной» основе обречены, если они не предлагают принципиально новые трактовки, как авангардистские постановки Матса Эка.

Большой показал спектакли разного уровня. Это говорит о том, что театр в поиске, в творческом процессе. Ибо одинаковость свидетельствует о кризисе».

Наталья ЗОЗУЛИНА:



«Мне не импонирует та атмосфера соперничества двух трупп, которую так стремилась создать московская пресса вокруг обменных гастролей Большого и Мариинского театров. Я исхожу из того, что мы имеем дело с двумя равноценными по масштабу и значимости в нашей культуре коллективами. И важнее, не стелкать их лбами, но определить, как выглядит суммарная картина их жизнедеятельности, поскольку эта картина позволяет увидеть, какие вообще возможности используются для творческого функционирования таких уникальных организмов. И тут очень поможет взгляд на обе гастрольные афиши, красноречиво говорящие о принципах репертуарной политики обеих трупп. Для удобства систематизации воспользуясь словом из области киноискусства — «номинация», обозначив им раздел, к которому относится то или иное афишное название. И так, в каких номинациях выступает сегодня наш академический большой балет?

Афиша Большого предлагала таковых пять и в каждой представляла по одному спектаклю. Афиша Мариинского строилась на трех — с большим числом названий в них. Таким образом,

перед нами уже два возможных варианта художественных программ: в одной превалирует стремление к широкому спектру репертуарных форм, в другой ценится узкая специализация, подразумевающая особую искусственность в определенной сфере. Такой сферой для Мариинского традиционно является «КЛАССИЧЕСКИЙ БАЛЕТ В КАНОНИЧЕСКОЙ РЕДАКЦИИ», на чем труппа стояла и, как доказали московские гастроли с включением в афишу «Лебединого озера», «Жизели», «Дон Кихота», «Баядерки», «Пахиты» и «Шопенианы», стоять будет. Проходящая по этой же номинации «Жизель» Большого театра, хоть и не обеспечивает из-за разных и не всегда удачных нововведений чистоты канона, но в целом служит примером редактуры, поддерживающей жизнь наследия. Если для сегодняшнего Мариинского названная номинация — единственно возможная в отношении старых балетов, то Большой предложил еще одну, свидетельствующую о недогматичности ее руководства: «КЛАССИЧЕСКИЙ БАЛЕТ В НОВОЙ ПОСТАНОВКЕ».

Само появление такой номинации в нашем балетном отечестве можно только приветствовать (при этом ведь каноническую версию никто не отменяет). Возможно, и у нас когда-нибудь вслед за Западом, никогда не боявшимся пересматривать и перетряхивать содержимое старых балетных сундуков, появится шедевр на уровне «Жизели» Эка. В этом я вижу значение нового «Лебединого озера» Васильева (прецедент создан, дорога открыта). И мне хочется на нем остановиться. Жаль, конечно, что само оно на шедевр не потянуло. Не потянуло вовсе не потому, что в нем нет Одиллии, а черное па де де с новой хореографией отдано белой принцессе Лебеди. Как раз взаимоотношения оставшихся у Васильева трех героев интригуют разгадкой смысла явно не банального. Отсутствие в действии конкретных столкновений и собственно дуэтов Принца и Короля-Демона — двух соискателей преданности Принцессы — заставляет усомниться в том, что мы здесь имеем дело с обычным любовным треугольником или — как вариант — с семейной драмой отца и сына (мне так и не удалось понять: узнает ли Принц в Демоне своего отца?). Оба героя, примененные на протяжении спектакля с существованием друг друга, в последней картине апеллируют в решении своей участи к Принцессе. Именно героиня должна дать себе отчет в своих двойственных влечениях и определиться с потребностью своей души. В том ли она, чтобы жить в предопределенных судьбою обстоятельствах, бу-

дучи плоть от плоти созданного Королем мистического мира и приемля эту власть судьбы?.. Или в том, чтобы устроить жизнь по собственному выбору, отдавшись новой власти чувств?.. В финале чувство к Принцу побеждает в Принцессе ее тягу к исконности, к среде, и в тот же миг Демон умирает, тем самым выдавая, что он был воплощением ее внутренней зависимости от привычного существования...

Сама по себе небезыгодная концепция предстала однако в «Лебедином озере» одинокой новацией, тонущей среди старых построений. Парадокс и беда балета в том, что Васильев как раз не решился посягнуть на устои старого спектакля. Каким-то образом он умудрился не расстаться ни с логикой его картин, ни с составом событий, ни с его хореографической драматургией. Еще нонсенс. Отказавшись в концепции от лебединой темы героини, Васильев не смог расстаться (уж если быть последовательным) с ивановскими лебедями или хотя бы во что-то их преобразовать. Но что особенно обидно — так это слабость хореографии, заменившей старую...

Не оказались слишком успешными для гастролей театра в Петербурге и два других спектакля, представлявших уже не столь рискованные и более привычные нам номинации. Правда, «ХОРЕОГРАМА» (или «ДРАМБАЛЕТ», кому как нравится) никогда не была для Большого его коньком. И отстают репутацию жанра как испытанного пути к актерскому мастерству труппы в «Укрощении строптивой» не получилось. Тот, кто видел штутгартский спектакль, просто не узнал краковской постановки. Но все же эта введенная Васильевым в репертуар номинация стоит того, чтобы с ней еще «помучиться». Возможно, актеры постепенно дозреют до игры наравне с танцем — по крайней мере, пока идет «Укрощение строптивой», у них остается эта возможность. Ведь не случайно, наверно, такая же школа актерского мастерства — «Ромео и Джульетта» и «Бахчисарайский фонтан» (его должны были показать Москве) — остается постоянно действующей в Мариинском театре, хотя и петербургским современным артистам порой трудно соответствовать ее эталонам.

В отличие от хореодрамы, «БОЛЬШОЙ СИМФОНИЧЕСКИЙ БАЛЕТ» — это номинация, с которой у нас прежде всего связано понятие о балете Большого театра. И стоят за ним, конечно же, спектакли Григоровича, на которых труппа так долго специализировалась — и, в частности, названный Васильевым ее визитной карточкой «Спартак». Мы оказались свидетелями очень странного восприятия ле-

гендарного балета и смещения его смысловых акцентов. Во-первых, мертвый, будто ничего не понимающий зал, расшевелить который едва удалось даже второму, несравненно лучшему составу во главе с Белоголовцевым. Во-вторых, трудно было отделаться от ощущения уже какой-то эстетической архаики самого спектакля, впрочем, крепко сделанного. Но в то же время — невероятные аллюзии, словно бы Григорович ставил «Спартак» на события последних лет с их страшными междоусобицами и чеченской войной. Хореографический текст, рисунки, построения массы восставших неожиданно обнаруживали кавказский колорит, моментами оказываясь чуть ли не копией того, что мы видели на телеэкране во время празднеств чеченских побед. С личностей «хорошего» Спартака и «плохого» Красса конфликт перешел на их армии и стал выглядеть, как столкновение беспощадных военных машин, поротивших друг друга...

Будущее большого симфонического балета весьма туманно. На примере «Спартака» сохранение имеющихся образцов видится трудным и проблематичным. Пополнять же эту номинацию нашему балетному театру давно нечем. Сегодня ни у кого не хватает пороха на такие балеты. Ни Большой, ни Мариинский вот уже много лет не в состоянии предьявить многоактной премьеры. Только одноактные. Но и одноактная одноактной рознь. То, что показал нам в номинации «ОДНОАКТНЫЙ БАЛЕТ: НОВАЯ ПОСТАНОВКА» Большой, совсем не требует быть Большим театром, а в чем-то и дискредитирует его по части вкуса. Если «Прелести маньеризма» еще могли подкупить чисто хореографическим очарованием заведомого пустячка, то «Сны об Японии» являли грустное зрелище балета ни о чем и хореографически слишком уж неприятательного и дешевого. Впрочем, оба спектакля делались для частной антрепризы Аниашвили. И, вероятно, Большой театр схватился за них как за пример хоть каких-то новых работ.

В рамках данной категории спектаклей Мариинский действует более активно и в разных направлениях. Здесь и новые одноактные балеты с привлечением основных сил труппы — к сожалению, в них не случилось открытий — и реконструкции одноактных шедевров — балетов Фокина, и, наконец, номинация из практики мирового балета — «ОДНОАКТНЫЙ БАЛЕТ: НЕОКОНЧЕННАЯ ТАНЦСИМФОНИЯ». Москва увидела из нее два примера: «Шотландскую симфонию» и «Симфонию до мажор» Баланчина. В освоении этой труднейшей для наших артистов номинации я вижу вторую (после сохранения наследия)

приоритетную задачу, взятую на себя современным Мариинским. Что же касается современного Большого, то, как показали гастролы, его приоритеты на сегодня определить сложнее и дело, видимо, за будущим».

Лариса АБЫЗОВА:

«Право художника создавать новое неоспоримо, а сам процесс необратим, осуждаем мы это или поддерживаем. Вопрос в другом — почему самоутверждение идет за счет уничтожения творений предшественников. Почему слова «музей» и «храм» стали ругательными в отношении к балетному театру? В «Кабуки» веками сохраняется каждый жест, не только каждое слово, но его интонация. У нас же все старинное — по определению — объявляется устаревшим.



Причины новых редакций порою изумляют. Газета «Большой театр» пишет, что новая постановка «Жизели» требовалась, потому что балет стал дежурным блюдом и исполнялся не лучшими составами. Разве не в силах руководства назначить «лучшие», а в «дежурное блюдо» превратить что-то другое?

Владимир Васильев объясняет необходимость новой редакции тем, что от старой отказываются на зарубежных гастролях под предлогом «уже смотрели». Если каждые очередей гастроли будут требовать новых переделок, хочется пожелать театру никогда никуда не ездить. Когда Васильев объясняет замену па де де на па д'аксьон для четырех пар заботой о занятости труппы, комментариев не находится.

В результате «Жизель» из романтического балета превращается в бытовую мелодраму из жизни трудового крестьянства. На сцене телеги, корзины, работники, которым дают указания о полевых работах, сборщики винограда с серпами (?). Над всем этим вьется натуральный дым из печных труб. Влюбленный Лесничий приносит героине вместо традиционного букетика полевых цветов убитую куропатку, окровавленный трупик которой он нежно гладит, словно котенка, перед тем, как подарить. Кстати, прежний злодей Ганс приносил цветы, а нынешний Илларион, почти

романтик, — трупик. И цветы оставались незамеченными, а куропатка принята и из нее, должно быть, сварен суп.

Илларион получил у Васильева развернутую танцевальную партию, и теперь героиня может выбирать из двух равноправных поклонников. Оправдано ли это? Если мелодрама — вероятно, если романтический балет — нет, ибо такой треугольник противопоставлен жанру романтического балета. В старой редакции Лесничий может только формально считаться соперником. Он — орудие судьбы, рока, который по сюжету приводит героиню к безумию и смерти.

Замена крестьянского па де де на па д'аксьон утяжелила действие. Жаль и утраченного па де де, которое, несмотря на традиционное название «вставное», несло важный смысл — счастливая крестьянская пара словно показывала, как сложилась бы судьба Жизели, полюби она деревенского юношу. Кроме того, па де де являлось хореографической кульминацией, предвора кульминацией драматической — сцену сумасшествия героини.

Редакция «Лебединого озера», испугавшая зрителей, заставила благосклонно отнестись к «Жизели», чья редактора многими критиками признана «корректной». И в этом мне видится особая опасность.

«Лебединое озеро» можно воспринимать как нелепицу, подобную послереволюционной задумке сделать «Спящую красавицу» Зарей революцией.

«Основная идея Васильева, — написано в программе, — по возможности максимально приблизить музыкальную редакцию к оригиналу Чайковского, показать подлинно русский лиризм этого произведения...» Какой «подлинно русский лиризм» в замене темы Одессы-Одиллии темой отец-Демон — сын-Принц? Или он в сцене бала, когда посыпанная пошловатым золотым дождем с колокольников, Принцесса Лебедь влетает через окно, сорвав по пути тюлеву занавеску, закутавшись в которую, пляшет русскую?

Но что ни говори, «Лебединое озеро» — оригинальная редакция Владимира Васильева, а «Жизель» с вроде бы мелкими правками, но утратой атмосферы «немодного» романтизма, выдает себя именно за старинный шедевр романтического балета».

Ольга РОЗАНОВА:

«В масштабе нашего балетного мира эти обменные гастроли — событие историческое. Не знаю, кого благодарить за возможность познакомиться с сегодняшним Большим театром. Мне подсказывают, что Лужкову. Значит, спасибо Лужкову. Когда я была студенткой, ездила



в Москву на все премьеры, а сейчас, будучи доцентом, такой возможности не имею. Поэтому расцениваю гастроли как ценный подарок питерским балетomanам и лично мне.

Противостояние московской и питерской трупп, а лучше сказать, их различие, было всегда. Пожалуй, оно не ощущалось только однажды — в шестидесятые годы, когда один за другим появлялись спектакли Григоровича, а исполнительский состав был таким, какой бывает раз в столет, а то и реже. Сегодня то время кажется золотым веком Большого. А мы увидели совсем другой театр, совсем другую труппу. И снова проступило различие между Москвой и Питером.

Да простят мне москвичи, но благодаря им как-то по-новому высветились достоинства петербургского исполнительского стиля. Если наш женский кордебалет (да и корифейки, и солистки) это — нечто «от Фаберже», то у стиличных коллег — «от Мюра и Мерелиза», что возле театра. Зато мужской состав труппы — превосходен: танцовщики сильные, выносливые, динамичные. Тем приятнее отметить исполнителя ответственных «двоек» и «четверок» Андрея Евдокимова — выпускника вагансовской академии, он выделяется отточенностью танцевальной формы.

Вообще же, труппа похожа на развороченный муравейник. Все движется в разных направлениях с намерением создать нечто прочное. Каким будет результат — сказать невозможно, но жизнь кипит, и труппа живая.

Теперь коротко о спектаклях: «СПАРТАК». Не могу согласиться, что спектакль устарел. Не может устареть ни музыка Хачатуряна, ни мастерская хореография Григоровича. Его балет как архитектурное сооружение классического стиля: им можно любоваться вечно. Что же касается новых исполнителей, то им не позавидуешь: неизбежно сравнение с бесподобным первым составом. Клевцов — мощный танцовщик, его Спартак убедителен, но разве можно забыть Васильева? А кто же сравнится с Лиепой? Но в целом спектакль был представлен в достойном виде.

«УКРОЩЕНИЕ СТРОПТИВОЙ». Это тоже своего рода классика, хотя несколько арха-

ичная. Но комедии обожает публика, да и актерам — полезно «поиграть». Они старались изо всех сил, чтобы нам было интересно. Ну, а Петруччио Белоголовцева — просто удача. Это актер с большими возможностями (кстати, жаль что эта роль почему-то обошла Клевцова, безусловно, здесь он раскрылся бы с новой стороны). Катариона-Филиппова также достаточно колоритна, остра, еще бы побольше лирического тепла — и можно было бы сравнить с Марсией Хайде.

«ЖИЗЕЛЬ». Вообще-то этот балет не нуждается в обновлениях. Это — шедевр, нужно только его любить и хорошо исполнять. Но то, что сделал Васильев, не вызывает чувства протеста. Пейзанский ансамбль, заменивший вставное па де де, и танец Ганса с крестьянками — вот, пожалуй, и все принципиальные новшества, остальное — не столь существенно. Хореография Васильева корректна, стильна и интересна. Спорный момент — перенос вариации Жизели в сцену с Батильдой, но в этом — особого криминала нет. Второй акт в основном верен оригиналу, только декорация как-то нарочито стилизована то ли под своды собора, то ли под склеп. Это по-своему красиво, но слишком тенденциозно для ясной поэзии «Жизели».

Исполнители главных партий составили своеобразную пару: девочка-Жизель и столь же инфантильный красавчик-юнец. На мой, безнадежно испорченный питерскими балеринами вкус, Лунькина простовата, слишком обыкновенна и по внешности, и по танцевальной форме, хотя человек это, безусловно, одаренный. Обладателю роскошной внешности Цискаридзе досадно не хватает элементарных актерских умений, владения жестом и мимикой, руки — вялые, скованные, жест — непропорционально росту короток. Но в его герое есть что-то притягательное.

«ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО». К сожалению, я видела все спектакли по одному разу, с одним составом исполнителей, но «Лебединое» посмотрела дважды. В первый раз кипела негодованием, хотя отметила отчаянную смелость постановщика. Правда, и Одетта была весьма далека от идеала — ни линий, ни пластики, да и вообще мало значительна, и кордебалет поразил разнокалиберностью фигур танцовщиц, стилистическими огрехами, недостаточной чистотой формы. Но второй акт заинтересовал трагедией Ротбарта, простите, Демона, который у Цискаридзе был весьма импозантен в плаще невероятной красоты. Во второй раз, остыв от раздражения, я смотрела спокойно, с желанием понять замысел Васильева. И мне было интересно.

Главный герой, как мне кажется, самый интересный персонаж (особенно у Белоголовцева) — Король-отец, а идея спектакля — конфликт поколений. Думаю, Васильев вложил сюда много личного и ему, как и мне, ближе и интересней отец-Демон. Это художник, алхимик, поэт, у него есть свой таинственный мир. А Принц-сын ничего особенного собой не представляет, его основное, решающее достоинство и преимущество — молодость. Одетта — подстава ему, и естественно предпочитает отцу сына. Молодым не интересен тот мир, который сотворил Демон, и этот мир погибает.

Как режиссер Васильев бьет наповал. В спектакле есть несколько поразительных, шоковых моментов: появление на балу Одетты, ее долгое стояние под покрывалом, похищение Одетты Демоном. Для знатоков балета шоковым решением будет и адажио Одетты и Принца на музыку адажио с Одилией. Жаль, что режиссура Васильева превосходит его хореографическое мастерство. В танцах ничего своего, свежего нет. У кордебалета сплошные па де баски и баланс по прямым линиям и по кругу. Да и танцы лебедей не блещут выдумкой. Оформление в стиле модерн не стыкуется с классическим стилем танца. Словом, в спектакле много противоречий, но основное — в столкновении новой концепции с большим массивом традиционной хореографии, оставшейся от прежней постановки. Жаль, что Васильеву не пришла в голову простая мысль — сделать весь спектакль самостоятельно, в согласии с собственным превосходным замыслом. Тогда в Большом театре смогли бы идти параллельно два совершенно различных балета на основе одной партитуры. Это было бы здорово.

БАЛЕТЫ РАТМАНСКОГО. Прекрасно, что работы талантливого артиста и балетмейстера вошли в репертуар театра. Они заполнили пустовавшие бы без них места хореографии современного стиля. Мне нравятся обе работы, каждая хороша по-своему, в обеих блистательны солисты. Хорошо, что имя Ратманского звучит в Большом театре».

Ольга ФЕДОРЧЕНКО:

«Показанные на гастролях в Санкт-Петербурге спектакли Большого театра можно уподобить домам. Прогуливаясь по улице под названием «Большой балет», я увидела памятники архитектуры и новоделы, здания после капитального ремонта и особняки, выстроенные по индивидуальному проекту.

Памятниками архитектуры предстали «Спартак» и «Укрощение строптивой». На первый взгляд, они кажутся вполне ухоженными зданиями: охраняются законом, поддержива-



ются в должном состоянии, фасад выкрашен, мемориальные доски установлены. А на деле эти роскошные строения — лишь грандиозный холодный музей. Артисты в этих домах-спектаклях — словно праздные экскурсанты, почтительно взвращающие на шедевры хореографической архитектуры.

«Жизель» же напоминает новопостроенное блочно-кирпичное здание, каких много в «спальных районах». Здесь, правда, кипит жизнь: туда-сюда деловито снуют возбуденные новоселы, друг с другом пока еще не знакомые, подъезжают грузовики с мебелью, ругаются грузчики, представители мелких криминальных структур не могут отказать себе в удовольствии чего-нибудь стянуть, пользуясь всеобщей суматохой. Все довольны прекрасными квартирами, отделанными по последнему слову моды (не обошлось без евроремонта), и даже неполадки сантехники, плохо приклеенные обои, вздувшийся паркет не в состоянии (пока) омрачить радости бытия. В отличие от «Спартак» и «Укрощения строптивой» в «Жизели» слишком много хозяев: каждый житель этого огромного, перенаселенного дома стремится установить свои «правила внутреннего распорядка». К счастью, «Жизель» только-только заселяется, поэтому есть надежда, что ее обитатели, подружившись и познакомившись, изберут хозяйственного управдома.

Что же касается «Лебединого озера», то управдом здесь как раз существует — это сильная, авторитетная, если не авторитарная, личность. Но это, однако, — не залог счастливого существования для его жильцов. Балет напоминает помпезную постройку с невероятным количеством башенок, балкончиков, эркеров, арочек и прочих «архитектурных излишеств», выстроенную на месте взорванного храма. Супермодный «новодел», к тому же, трещит по швам, на головы прохожих падают куски лепнины, стены перекрываются, а его жители, вместо спешной и необходимой эвакуации, устраивают купеческие приемы, которые, того и гляди, оканчатся трагически.

И, наконец, балеты Алексея Ратманского — уютные, выстроенные по индивидуальному

проектам коттеджи, в которых господствует вкус, практичность и гармоничная простота. Хозяева этих коттеджей — исключительно культурные люди, радушные и гостеприимные.

Почти все время двухнедельной прогулки по улице «Большой балет» меня не покидало ощущение, что я нахожусь в потемкинской деревне (к спектаклю Алексея Ратманского это, разумеется, не относится).

Борис ИЛЛАРИОНОВ:

«У меня создалось впечатление, что Большой Театр сказал сам себе: хватит надувать щеки, не нужно претендовать на какую-то необыкновенную мировую значимость, нужно работать «по средствам». И такая позиция может вызывать только уважение. На чем я основываю свое мнение?»



Во-первых, на репертуаре гастролей. «Спартак» — свое, близкое и родное. «Укрощение строптивой»: как бы мы ни отнеслись к спектаклю Джона Кранко, все-таки это — не хореография Баланчина, Бежара или Форсайта, определившая направления развития балета XX века. «Прелести маньеризма» и «Сны о Японии» — произведения камерные, рассчитанные на конкретных исполнителей. «Жизель» и «Лебединое озеро» — собственные редакции театра, которые, очевидно, идут вразрез с общепринятыми нормами обращения с наследием. Кроме того, даже в подборе нового репертуара ясно прослеживается ставка на внебалетные приемы и всевозможные примки. В «Укрощении строптивой» — это буффонада. Вокруг «Жизели» — ажиотаж по поводу костюмов от Живанши. А главный интерес «Лебединого озера» — сам факт кардинальной переделки. Как будто руководство театра не очень верит классическому танцу и благородному, выразительному жесту — основным выразительным средствам балета.

Вторая сторона — качество исполнения. Можно подробно разбирать солистов — и женщин, и мужчин, разбирать их достоинства и недостатки, но по преимуществу почти все:

либо опытные, но довольно ординарные танцовщики, либо молодые, одаренные, но еще не проявившие себя. О балеринах Ананишвили и Грачевой не говорю — они исключение. И, кстати, среди мужчин я не разглядел какого-то необыкновенно сильного состава. Единственный по-настоящему классный танцовщик — Филин. Интересен Белоголовцев, но он, по-моему, еще на стадии становления. Цискаридзе тоже интересен, но тоже молод и очень специфичен. Вот, пожалуй, и все. Очень много претензий к кордебалету: и по форме, и по слаженности, и по работе корпуса (совершенно негибкий), и по работе рук (то ли плети, то ли палки), и по работе ног (в частности, плохо выработанное па де бурре).

Характерные танцы производят странное впечатление. В «Жизели» народные танцы на манер ансамбля песни и пляски смотрятся хорошо. А в танцах «Лебединого озера», претендующих на «большой стиль», зачастую невозможно понять, какие движения исполняют танцовщики.

Отдельно хочу остановиться на новой редакции «Жизели». Большинство коллег оценили ее положительно, но я категорически против такой оценки. Романтический балет превращен в какой-то комикс. Я даже не говорю о бытовизмах, которыми переполнен спектакль. Действие построено на приемах шоу. В первом акте на сцене все время что-то происходит. Зрителю не дают сосредоточиться на узловых моментах спектакля, на чувствах героев, на нюансах их взаимоотношений. Оставить Ганса (Иллариона или Лесничаго — все равно) одного на сцене — совершенно невозможно, видимо из-за боязни, что будет скучно. Логический апофеоз этого шоу — превращение *pas de deux* в *pas d' huit*; пусть артисты делают очень весьма незамысловатые движения, зато как много народу! И самое главное — смещены все смысловые акценты. Почему Жизель выбирает Альберта, почему она должна сойти с ума и умереть — логика данного спектакля должна привести к хэппи-энду: разоблачению графа-соблазнителя и свадьбе Жизели и Иллариона».

Аркадий СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ:

«Великая мудрость заключена в словах: «Чужую беду руками разведу». Так вот мне не хотелось бы занимать эту позицию — потому что беда не чужая, а наша общая. Если быть предельно кратким, можно ограничиться несколькими фразами, чтобы обозначить сложившуюся ситуацию в двух крупнейших балетных театрах



России. Она напоминает мне сцены из «Петрушки». В одной Фокусник играет на флейте затверженную мелодию — и все бесплодно, из старательного извлечения звуков ничего не произрастает: это наш театр. В другой — Петрушка мечется в разные стороны и пытается пробить бумажные стены балагана: это ситуация Васильева в Большом театре.

Мне интересны были гастролы прежде всего потому, что я пытался сквозь призму опыта гостей понять, а что же происходит с дорогим мне Мариинским театром, который я не могу не любить — ведь с ним связана значительная часть моей эмоциональной жизни. Сейчас это совсем другой и потому «закрытый» для меня, чужой театр.

Я честно просмотрел все гастрольные спектакли Большого театра, не выдержав лишь повтора «Вечера одноактных балетов».

Это была напряженная работа. Но мне хотелось в итоге этих гастролей найти утраченный ключ понимания, восхищения, восторга, ключ, который заново бы открыл для меня родной театр во всем его прежнем великолепии, во всей красе. Чтобы я снова стал понимать его.

«Спартак» был интересен для меня прежде всего работой художника — это памятник дивному Симону Багратовичу Вирсаладзе: вот кто умудрился скромными изобразительными средствами сказать об очень многом. Вирсаладзе не просто художник — он драматург, великолепно чувствует целое, подчиняет ему все остальное.

Спектакль также до сих пор восхищает мастерством режиссуры — им к тому времени уже блистательно владел Юрий Николаевич Григорович. И одновременно — именно здесь возникает новое качество его хореографии «московского периода»: ее необязательность, возможность то же самое изложить иными движениями, иными пластическими средствами. Краски, эмоциональная наполненность танца в очень сильной степени основывались на индивидуальных особенностях замечательных первых исполнителей, создателей ролей.

Хореография не просто впитывала эти особенности, что происходит всегда, — она отступала перед исполнителем, пропускала его вперед и в какой-то мере... пряталась за его спину.

С годами, как ни странно, открывается для меня все в большей степени величие «Спартак», созданного замечательным Леонидом Вениаминовичем Якобсоном. А ведь был период, когда спектакль Григоровича как бы перекрыл по танцевальной мощи созданное Леонидом Вениаминовичем. И с годами понимаешь, каких гигантских усилий стоило Юрию Николаевичу, отлично знавшему хореографию Якобсона, участнику того спектакля, отрешиться от виденного, создать нечто совсем другое.

И все-таки сейчас, когда слышишь музыку Хачатуряна, в памяти возникают якобсоновские «гадитанские девы» — этот номер совсем по-другому и тоже очень интересно сделан Григоровичем. И все-таки «гадитанские девы» — точностью попадания, проникновением в затаенно-чувственную природу музыки остаются непревзойденным шедевром.

Мне было очень интересно услышать здесь, что практически всем хореография Ратманского понравилась чрезвычайно — оценки прозвучали высокие. Я же оказался в положении, вероятно, умственно-неполноценного или глухонемого: мне было настолько скучно, что я не мог заставить себя пойти на повтор программы. У меня есть такой защитный механизм от театральной скуки: появляется физиологическая, неостановимая ничем, зевота. Вот это была именно случай. Ни уму, ни сердцу... И тем не менее, я готов винить в том, что эта хореография не пробудила во мне интереса, прежде всего самого себя. Может быть, наш зрительский опыт становится очень разным, расщепляется: прежде мы все видели одно и то же, сейчас возможности пополнять свой зрительский багаж у каждого свои, индивидуальные.

Васильев, несомненно, поступил смело, привез к нам и «Жизель», и «Лебединое озеро». Он не мог не знать, что умеренность нововведений в «Жизели» нам будет ближе и вызовет меньше нареканий; не мог он не знать и того, что при нашей приверженности традициям его «Лебединое» будет воспринято «в штыки».

И все-таки новое «Лебединое» нам тоже было предьявлено. И оно, на мой взгляд, интересно тем, что демонстрирует, каков будет итог, если умозрительную концепцию попытаться совместить с живой плотью классики.

Я специально не покупал программку в первое посещение «Лебединого» — чтобы нич-

то не мешало мне самому «прочитать» происходящее на сцене. Заглянув во втором спектакле в либретто, я понял, что многое из придумок осталось на бумаге и в танце не реализовано. Невозможно понять, что Черный король — маг: просто он укрывает некую «белую тайну» на озере, к которой оказывается в итоге причастен и Принц. Совсем плохо обстоит дело ныне с выражением «нежных чувств»: любовь обозначена тем, что Черный король единожды целует руку Принцессы-Лебедь, и только. Я не исключаю такую крамольную мысль: если бы нашлись актеры, которым чувство любви удалось передать на сцене, спектакль Васильева воспринимался бы иначе.

Несколько слов о хореографии. Мне кажется, Васильев злоупотребляет фронтальностью: артисты то наступают на зрительный зал, то откатываются назад. Рисунок перестроений — очень значимый элемент содержательности танца: недаром старые мастера рисовали заранее эти перестроения, находя наиболее выразительные, — это явно хореографом недооценено. Нередко не хватает точного ощущения исчерпанности хореографического материала: оттого идет перебор в повторах одной и той же комбинации движений.

Вряд ли оправдано в данном случае стремление к непрерывному танцевальному потоку. Была великая мудрость в номерной системе — замкнутых, ограниченных фрагментов танцевального действия. Эта система действенного развития была великолепно разработана мастерами XIX века, и ее, на верное, не избежать, раз она присутствует в музыке, композиционно организованной именно таким образом.

Интересно, как по-разному фиксируется в эмоциональной памяти одно и то же. Здесь говорилось о пестроте костюмов

в картине дворцового бала. А я запомнил некую общность грязноватых тонов. Может быть, неразграниченность на выпуклые хореографические номера тому способствовала. И этот единый танцевальный поток, как ни странно, не создает ощущения праздника. А в музыке — то праздник явственно присутствует!

И еще одно обстоятельство следует, на мой взгляд, учитывать. Васильев в «Лебедином озере» пробует связать воедино опыт балетного театра XIX века и XX. Здесь и открытия Зигмунда Фрейда, и попытки заново прочитать образный смысл музыки с позиций иных пластических систем, в том числе танца модерн. Насколько это реализовано и возможно ли осуществить в принципе — это другой вопрос. Однако поиски в этом направлении велись и ведутся: здесь можно вспомнить эксперименты Александра Горского, «Щелкунчик» Федора Лопухова, «Лебединое озеро» Агриппины Вагановой, «Раймонду» Василия Вайнонена, «Щелкунчик» Игоря Чернышева и многое другое.

Если становиться на личную точку зрения, экономическую (а экономика именно прежде всего цинизм по отношению к искусству), то обменные гастроли, подобные тем, что прошли, должны быть в итоге очень выгодны. Можно, обращаясь к опыту коллег, избежать дорогостоящих ошибок, если путь, проторенный ими, покажется в чем-то ошибочным или нецелесообразным. И, напротив, направление поиска, которое в постановках другого театра будет воспринято как перспективное, может быть продолжено с меньшими таким образом финансовыми вложениями на бесцельные, обреченные заранее на неуспех эксперименты.

Мое общение с балетным театром представляется мне спуском по лестнице. Где-то там, наверху, осталось ожидание неких духовных откровений.

Следующая ступенька была — ну Бог с ними, с откровениями, хотя бы некие художественные впечатления. Теперь мои притязания еще скромнее: хочется понимать смысл происходящего на сцене. А все классическое искусство, классический балет в том числе, без этого необходимого компонента просто существовать не могут! Со смыслом в нашем нынешнем балетном театре дела обстоят, прямо скажем, плохо.

И не случайно. Произошла странная вещь: между старшим поколением педагогов и репетиторов, с одной стороны, и молодыми артистами, с другой, — возникла, и уже давно, стена отчуждения и непонимания. Когда смотришь на тех, кто представляет это старшее поколение в Мариинском театре, то думаешь о том, что сами-то они несли в своем искусстве и смысл, и художественную образность, и даже духовное наполнение. Почему же накопленное ими так не востребовано, так глубоко неинтересно очень даровитым молодым, которым нередко отпущены не только сногшибательные внешние и физические данные, а вроде бы и еще что-то. То же самое в Большом театре, где по-прежнему работают Марина Тимофеевна Семенова, Раиса Степановна Стручкова, другие замечательные мастера. Когда слышишь, что они не нужны театру — вовсе не потому, что кто-то отставляет их от театра. Нет, они спокойно там работают, но то, что они несут в себе, остается невостребованным, неинтересным молодым. Странная, чудовищная ситуация!

В искусстве мы обычно оцениваем результат. Но иногда все-таки важны и усилия. Так вот — мне ближе метания Владимира Васильева и его энергия усилий: он, согласитесь, живой. Наш театр подобно Фокуснику, увы, похоже, жизненной энергии в себе не несет...»

ГОВОРЯТ АРТИСТЫ БОЛЬШОГО ТЕАТРА

Светлана ЛУНЬКИНА:

«Танцую в Мариинском театре, я не ощущала ни малейшей тревоги, не ощущала недоброжелательности зала — только интерес. И меня даже не волновало то, что мою Жизель будут сравнивать с другими танцующими на этой сцене — разумеется, я не могу чувствовать роль так же, как другие балерины. Впечатление от зала Мариинского — светлый, давно знакомый, очень близкий».

Дмитрий БЕЛОГОЛОВЦЕВ:

«Выступления в Петербурге были для нас очень ответственными и запомнились, прежде всего, замечательным приемом наших спектаклей, особенно «Спартака» и «Укрощения строптивой». Петербургские зрители отличаются от московских. У нас публика более чопорная — возможно, потому что попасть в Большой театр может далеко не каждый. В Петербурге, чувствуется, на спектакли приходит много истинных ценителей балета. И потому особенно приятно, что им понравились наши выступления».

Приезд с Большим театром в Петербург был моей первой встречей с этим городом. В перерывах между спектаклями мы успели немного познакомиться с ним. Несмотря на некоторую запущенность, Петербург произвел на меня очень большое впечатление».

Виктор БАРЫКИН:

«Еще начинающим артистом балета я участвовал в предыдущих обменных гастрольях наших театров. Это было больше двадцати лет назад. И сейчас мне вновь посчастливилось побывать в Петербурге, в великом Мариинском театре. Я с удовольствием опять посетил этот город, с его великой историей, богатыми традициями, людьми, искренне любящими и понимающими искусство».

Я очень рад встрече со старыми друзьями-артистами, которые проявили огромный интерес к нашим гастрольям. Я горд за нашу очень молодую труппу, которую раньше в Петербурге не знали. Она, судя по реакции зрительного зала, имела огромный успех. Я доволен, что публика отлично принимала наши спектакли и что петербуржцы высоко оценили выступления моих учеников: Николая Дискаридзе, Дмитрия Белоголовцева, Константина Иванова и Дмитрия Гуданова».

Завершая обсуждение, В.Уральская поблагодарила всех, кто принял участие в разговоре и его организации (и прежде всего Наталию Дмитриевну Морозову, сотрудницу Санкт-Петербургского отделения СТД) и выразила надежду, что высказанные здесь суждения окажутся полезными прежде всего авторам и исполнителям спектаклей, руководителям двух трупп, самим критикам, а следовательно — нашему искусству.

И будут интересны для наших читателей.

Редакция журнала «Балет» благодарит авиапредприятие «Пулково», предоставившее ей сотрудникам возможность срочного перелёта из Москвы в Санкт-Петербурге и обратно.



**Э.Пальшина (Фригия)
и Ю.Клевцов (Спартак)
в балете «Спартак».**

Фото Н.Баусовой

**Н.Ананишвили
(Жизель)
и С.Филин (Альберт)
в балете «Жизель».**



...БОЛЬШОЙ ТЕАТР В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ



**А.Антоничева (Фригия)
и Д.Белоголовцев (Спартак)
в балете «Спартак».**



**Е.Андрienко (Катарина)
в балете «Укрощение
строптивой».**



**В.Непорожний (Красс)
в балете «Спартак».**

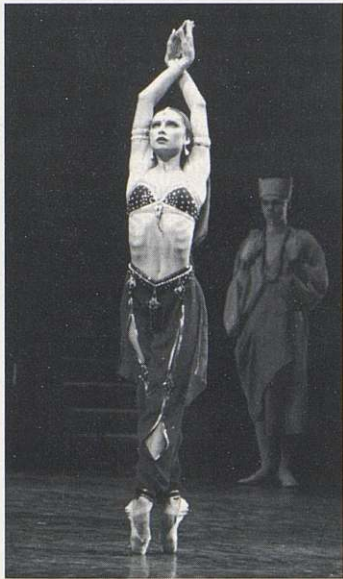
**А.Антоничева
(Принцесса Лебедь)
в балете «Лебединое озеро».**



...МАРИИНСКИЙ ТЕАТР В МОСКВЕ



С. Захарова (Повелительница дриад) в балете «Дон Кихот».



Ю. Махалина (Никия) в балете «Баядерка».



Сцена из балета «Шопениана».

Ж. Аюпова (Мария) и В. Пономарёв (Гирей) в балете «Бахчисарайский фонтан».



Гран па из балета «Пахита».



Сцена из балета «Лебединое озеро».



Наталья САДОВСКАЯ:

«Гастроли Мариинского театра — большое художественное событие, большая радость сопричастности истинному искусству, мастерству. Преклоняешься перед тем, как они в Мариинском хранят традиции, как верны академизму. Благодаря спектаклям этого театра можно проследить ход истории, верность хореографам разных поколений. Мы увидели почти чистого Петипа — особенно в «Баядерке», которая, с учетом прикосновений Вахтанга Чабукиани и Николая Зубковского, является собой монолит того времени. Именно Питер возродил для нас «Сильфиду», «Па де катр», даровал «Неаполь» и другие шедевры романтической эпохи. Благодаря Кировскому театру возрожден Фокин, здесь верны Лавровскому. В Петербурге родились произведения, которые позже стали называть «драмбелетами» с уникальным оттенком. И, тем не менее, Мариинская труппа не побоялась привезти в Москву «Бахчисарайский фонтан» Захарова. В этом консерватизме — ее сила, уникальность. При всех критических замечаниях, которые могут быть. Считаю, что говорить об архаичности балетного репертуара неверно, поскольку именно в этом театре открыли двери произведениям современных авторов: здесь были поставлены «Собор Парижской Богоматери» Ролана Пети, сочинения Энтони Тюдора, Джорджа Баланчина, Мориса Бержара, Джерома Роббинса, современные спектакли Олега Винogrадова, а совсем недавно — «Весна священная» Евгения Панфилова, с которой было бы интересно познакомиться».

В Мариинском театре — сложное время, впрочем, как и везде, поэтому гастрольная акция, которую они провели на высочайшем уровне, вызвала глубокую признательность. Считаю, что афиша выстроена очень достойно. Правильно, что начали с «Лебединого озера», это единственный, показанный на гастролях балет Чайковского, к тому же Одетта-Одиллия — едва ли не лучшая партия Ульяны Лопаткиной, которую она не танцевала в Москве. Спектакль бережно сохраняется. Да, наверное, могут быть иные декорации, но это традиционный академический спек-

такль, к которому приложил руку тонкого стилиста Константин Сергеев. Сохранена изумительная картина четвертого акта с черными лебедями, достойные Льва Иванова и Мариуса Петипа.

Высшим достижением гастролей считаю «Баядерку», в которой сохранена и пантомима, без которой не может быть старинного полноценного спектакля (при выхолощенных, без пантомимы мизансценах танцевальные эпизоды утрачивают возвышенность). Другое дело — как это выражать, поскольку культура ее исполнения утрачивается, как и характерно го танца. Мне понравились и попугаи, и слон, и вызвавший в зале смех тигр. Уберем все эти штрихи, сократим пантомиму — и исчезнет дух эпохи. Мы многое ставим по-новому, в том числе классику, так пусть где-то этот стиль сохраняется. В спектакле разные Никии: земная, гордая, волевая, страстная — Юлия Махалиной и небожительница — Ульяны Лопаткиной, уточненной, глубокой балерины, на которую я обратила внимание несколько лет назад, когда она танцевала Уличную танцовщицу в «Дон Кихоте». Хорошее впечатление в партии Солора произвел Игорь Зеленский. У нас сейчас легче станцевать вариацию, крутить пируэты, нежели элегантно пройти по сцене и сесть на трон. Это общая беда и Большого, и театра имени Станиславского и Немировича-Данченко, и многих других. Однако, как думается, более экспрессивные роли ему больше подходят, о чем свидетельствует его выступление в па де де из «Спящей красавицы» с Дианой Вишневой в дивертисменте. Понравились исполнительницы вариаций, особенно Дарья Павленко, с которой работает Габриэла Комлева. Нина Ухова отлично «держит» кордебалет, о чем свидетельствует картина «Тени» в «Баядерке».

«Дон Кихот» меня покорила сценографией. Декорации Александра Головина и Константина Коровина — единственные привлекательные среди тех, которыми сегодня оформлен этот спектакль. Не хочется сравнивать его с идущими в Москве — история его постановки Мариусом Петипа и Александром Горским, вставленные эпизоды Ростислава Захарова, Касьяна Голейзовского, Нины Анисимовой всем известны и потому невозможно воспринимать спектакль как стилистически единый. Здесь все зависит от исполнения. Лучистая, лучезарная Диана Вишнева станцевала два шедевра: вариацию первого акта с кастаньетами и изумительно — с веером, элегантную, чистую в технике, где техника не превалирует над замыслом. Напрасно «Дон Кихот» идет в четырех актах, тем более, что в последнем ос-

талось только антре и па де де — нет ни фанданго, ни болеро. Не приемлю восточный танец, он кажется выпадающим из общей стилистики спектакля. Впервые увидела Светлану Захарову. Она немного бравирует шагом. Помнится, Марина Тимофеевна Семенова рассказывала о том, как Ваганова не разрешала поднимать в «Жизели» ногу на аллегро выше мочки уха, однако эффектная «свечка» неуместна не только в «Жизели» или «Сильфиде».

Фарух Рузиматов, интересно показавшийся в «Баядерке» (там — его стиль скульптурно выразительного танцовщика, его имидж), тем более удивил в «Жизели»: старался быть любящим графом, его же самобытная пластика смягчила свойственный ему острый рисунок танца. Особенно большое впечатление произвел на меня финал, где танцовщик в недоумении разбрасывает лилии, нервно, как обезумевший, и далее — жете вперед к могиле. Это было очень сильно.

Наконец, «Бахчисарайский фонтан». В 1934 году, когда он появился, тоже была критика, возьмите хотя бы рецензию Ивана Соллертинского. Уже тогда критиковали и музыку, и вялость отдельных мизансцен, но целили и достоинства. Спектакль шестьдесят пять лет живет на разных сценах и, слава Богу, что он хранится в Мариинском театре. Самое главное в нем, как и в «Ромео и Джульетте», это — исполнители. Жаль, что Зарему не танцевали на гастролях Ульяна Лопаткина, которая любит эту партию, или Юлия Махалина, просто природженная исполнительница роли. Выступавшая в Москве в роли Заремы Татьяна Амосова обладает шагом и верчением, но, увы, пока не достает актрисы. И Жанна Аюпова (Мария) мила и грациозна, хотя и ей не хватает в исполнении драматизма. Обратила на себя внимание Александра Иосифиди (вторая жена). Эмоционален Андриан Фадеев (Вацлав), актерски интересен Владимир Пономарев (Гирей). Отлично выглядит татарский танец, где солирует блистательный Ислам Байнурадов (Нурали). Спектакль хорошо отрепетирован, к первому акту ни добавить, ни убавить ничего нельзя. Вялым выглядит второй акт: надо его сокращать. Ростислав Владимирович Захаров собирался это сделать — не довелось. Почему не приложить руку какому-нибудь мастеру, оживить иные сцены и сократить балет до двух актов?

Немного разочаровала «Шопениана». Не хватило вдохновения, прозрачности танца, просветления. Они сами нас избаловали — Ульяна Лопаткина, Диана Вишнева, Юлия Махалина. Появилась новая (для нас) солистка — Софья Гумерова, с дивно красивыми данными, но не следовало бы давать ей партии, которые балерине не подходят

(в том числе Уличную танцовщицу в «Дон Кихоте»).

Блистательный финал. «Симфония до мажор» Баланчина в исполнении других трупп указывает на иную природу воспитания танцовщиков. И в подобном контексте то, что сделал Мариинский театр, думается, хорошо».



Борис ЛЬВОВ-АНОХИН:

«Я прежде всего хотел сказать, что мы должны прислушаться и к зрительному залу. Нельзя отрицать того, что эти гастроли были праздником и событием. Это ощущалось в тоне зрительного зала и в его атмосфере. Мы давно не видели в Большом театре таких переполненных лож, такого количества людей, рвущихся на спектакли, такого восторженного приема. И этот восторженный прием не был связан с тем, что театр заискивал перед публикой, — все показанное было серьезно, на уровне и в стиле этого театра. И Наталья Михайловна Садовская совершенно верно отметила, что Мариинский театр предстал в этот приезд, в основном, хранителем классики. Причем классики очень разной, начиная от Петипа и кончая Баланчиным. Потому что Баланчин — это тоже классика. И все это сохранено с большим чувством стиля, настоящей культурой и возможной точностью. Основное обвинение критики, если его суммировать, отбросив какие-либо грубоности, — нафталин. Одна статья называлась «Ульяна Лопаткина — выбила нафталин из «Лебединого озера». Я оспариваю этот «нафталин», потому что не знаю, каким составом в Санкт-Петербурге спасена от моли, ржавчины и от плесени большая ценность классики, хотя, как мне кажется, здесь есть определенные недостатки и определенные ущербы».

Я наиболее цельным спектаклем, доставившим мне наибольшее удовольствие считаю самый «нафталинный» спектакль — «Баядерку». Здесь — такая стилистическая точность, такая, в хорошем смысле слова, «музейная» реконструкция, которая делает спектакль, как не странно,

по-современному изысканным. Ничего не упущено вплоть до деталей, которые опять-таки меня умиляют. Я по-детски радуюсь слону, на котором выезжает Солор, попугаям у альмей и всему прочему. И должен сказать, что меня очень удивила культура пантомимических сцен, на которых, как правило, скучно. То, что везде утеряно, везде смешно, здесь — наоборот. Все объяснения Раджи и Брамина, Гамзатти и Никии, может быть, в чем-то наивный, но — живой язык. И очень понятный. Никакого смешного кода здесь нет. Актеры владеют этим искусством очень лихо, что меня, повторю, удивило. И Ульяна Лопаткина, которая танцует очень обобщенно, которая в танце лишена каких-либо бытовых черт, которая танец поднимает к поэтическим обобщениям, она вдруг в сцене с Гамзатти оказывается драматически убедительной, действенной.

Что касается «Лебединого озера», ну что поделаешь? Я не знаю редакции, которая была бы удовлетворительной. Здесь нужно ждать балетмейстера, который уж, если будет переделывать его, предложит свою талантливую интересную концепцию, с которой можно будет спорить или соглашаться, но которая будет не латать дыры, а предложит свое решение. Как в свое время Владимир Бурмейстер предложил свою концепцию, как и у Юрия Григоровича, хотя ему не дали (порушили последний акт, отчего многое пошатнулось и скособоилось) была своя концепция, при сохранении второго акта, при сохранении этой гениальной хореографии Льва Иванова. Здесь первый акт — этакая романтическая картинка, ничего дурного в нем нет, о втором и говорить нечего, третий — тоже сохранен (но его роняют характерные танцы)... И вот, что меня порадовало — в общем, кордебалет на очень большой высоте, (при каких-то замечаниях к первому спектаклю «Баядерки», там были шероховатости). Что касается характерных танцев, это — очень неинтересно. Я понимаю, что характерный танец усилиями Григоровича в Большом театре низведен нанет, его просто не существует. Но почему так скучно танцуют характерные танцовщики в Мариинке, я не очень понимаю. Вся сюита характерных танцев в «Лебедином озере» произвела очень тусклое впечатление. Хотя не только в Московском балете, но и в Питере выступали замечательные характерные танцовщики, я уж не вспоминаю Нину Анисимову и Сергея Кореня, но Игорь Бельский, Ирина Генслер, Анатолий Сапогов — это же совершенно баснословные были танцовщики. Ольга Заботкина также и другие... Сейчас танцовщиков такого уровня среди тех, кого я видел, назвать не могу.

И даже не таких, а хотя бы сколько-нибудь запоминающихся. А последний акт «Лебединого» мне показался самым слабым. Меня тоже радует, что там есть черные лебеди, но сама хореография настолько слабая и ничего не выражающая (поединок Ротбарта с Принцем, оторванное крыло, судороги — все это теперь, в наши дни не воспринимается). Но опять-таки, повторяю, тут можно только ждать нового талантливого хореографа, который предложит какой-то принцип переделок. Здесь принципа нет. Есть бережная, культурная очень (потому что Сергеев несомненно культурный стилист и знаток классического танца) реставрация, подчистка спектакля, но не более того.

Как ни странно, самым скучным спектаклем для меня был «Дон Кихот». Мне кажется, что эта редакция — неудачна. Первый акт еще как-то воспринимается, затем начинается скукощина. Почему? Потому, что исчезает то, что очень важно в этом балете — игровое начало. Потому, что сцена в таверне, которая имеет определенный сюжет, действие и которая разыгрывалась всегда очень интересно, превращена в этакий концерт по заявкам. То есть, выходит похожий на конференсье хозяин таверны и рекомандует — один номер, другой номер, пятый номер. Словом, концерт по заявкам. Никакого игрового начала, сюжета, азарта, ничего этого нет. И, наконец, не интересное впечатление производит последний акт. Потому, что там вместо гран па, есть только па де де. А вся его сила — в сверкающем гран па, отдельных вариациях, кордебалете, болеро и так далее. Поэтому «Дон Кихот» не произвел на меня впечатления. Единственное, что я тоже могу сказать — восхитительные декорации Александра Головина в первом акте и Константина Корвина в дальнейшем. И то, что сохраняются все эти декорации, — и в «Баядерке», где тщательно выписаны замечательные перспективы, и в «Дон Кихоте» — опять-таки, придает аромат этим спектаклям.

Я повторяю, что эта миссия сохранения классики, которую так достойно ставят, продолжена и в следующих спектаклях. Потому, что «Жизель» — спектакль, в этом смысле очень достойно восстановленный, возобновленный.

И, конечно же, танцевальная культура — она заявлена в том, как эти актеры, танцующие Петица, танцуют Баланчина и даже Роббинса. Потому что Баланчин — роскошное зрелище, по всем компонентам, начиная от прима-балерины Ульяны Лопаткиной и кончая солистками и кордебалетом... Но то, как хореографический импрессионизм Джерома Роббинса освоен, — это, конечно, необычно. Единственное — грубее

и проще, менее стилистически верна Юлия Махалина, потому что она немножечко путает в своих страстях, что она танцует, — Никию или героиню Роббинса. Но даже то, что заметна стилистическая неточность талантливой балерины, опять-таки свидетельствует о мастерстве ансамбля, о стилистической чуткости, о культуре театра.

Продолжая разговор об исполнительской культуре, скажу: в театре много прекрасных балерин — Юлия Махалина, Ирма Ниорадзе, Алтынай Асылмуратова, танцовщицы, которые слабее, но тем не менее — технически сильный Игорь Зеленский и другие. Но не стоит скрывать, что особый интерес публики был прикован к выступлениям трех молодых балерин. Все шло (и это было по реакциям публики ясно) «на Лопаткину», «на Вишневу» и «на Захарову», появление которой было где-то неожиданно, но и она имела большой успех.

Я не буду долго на эту тему говорить, но мне кажется, что действительно Ульяна Лопаткина — крупная артистическая личность, обладающая определенной сценической магией... Я думаю, что такое, почему она так привлекает зал, почему зал ей платит не только восторгом, бурными аплодисментами, но и каким-то странным уважением, почтением несмотря на ее молодые годы, словно она уже маститая актриса. Она молодая балерина, а, тем не менее, отношение к ней снизу вверх. Мне кажется, что дело заключается в ее отношении к искусству. В том, что она относится к тому, что делает на сцене, ко всем условиям и требованиям классического танца, как к некоему ритуалу, для нее священному. В старину некоторых актрис служительниц Мельпомены и Терпсихоры (очень немногих) называли жрицами искусства. И я не побоюсь назвать Лопаткину такой жрицей искусства. Она такая современная баядерка — храмовая танцовщица. И это очень подчиняет и завораживает зрительный зал.

Абсолютная противоположность этой индивидуальности Диана Вишнева — легкая, изящная, комедийная, с юмором, с озорством, с шалостью. Но это все было бы банально, если бы у нее не было счастливых качеств — меры и вкуса. Она никогда, ни в какой своей танцевальной шалости, или озорстве, или трюке, не нарушает чувства меры, изящества и искусства. А это очень ценное и очень редкое качество именно для ее амплуа. Амплуа — инженер, может быть, даже субретки. И это качество делает ее искусство тоже очень серьезным. Не только милovidным или занятым, но и серьезным. И особенно я в этом убедился, когда она танцевала «В ночи». Потому, что она это делает очень тонко и совсем по-другому, чем скажем, танцуя в «Дон Кихоте», с большим ощущением стиля.

Что касается Светланы Захаровой, то меня поразила ее техническая уверенность, редкая для столь молодой балерины. Абсолютная техническая уверенность, но опять-таки хорошо, что эта техническая уверенность не переходит в самоцель, а просто дает ей возможность очень естественно, просто и свободно жить на сцене, что она доказала в «Жизели». Она была естественна и проста и в счастливых сценах Жизели, и в драматической сцене сумасшествия. Та же уверенность и техническая оснащенность дает ей возможность создать призрачный образ во втором акте. Жаль только, что она не может утратить, чтобы свой уникальный шаг не продемонстрировать, что в «Жизели» в ряде мест стилистически неуместно.

В «Дивертисменте» показала эффектной и уверенной Анастасия Волочкова. В «Корсаре» с Фарухом Рузиматовым, который там был тоже очень хорош.

Обаятельна Ирина Желонкина, чисто танцующая.

Конечно, отдавая должное всему, что мы увидели и дань культуре театра и тем индивидуальностям, которые мы увидели, нельзя не пожалеть, что нет нового спектакля, нет балетмейстера, который бы поставил спектакль на актеров, о которых я говорил. Мы помним, что в «Спартаке» Якобсона вдруг во всю раскрыла могучее дарование Алла Шелест, заявил о себе Аскольд Макаров, не говоря уже о «Каменном цветке», где за веркала целая плеяда — Алла Осипенко, Ирина Колпакова, Александр Грибов, Анатолий Глидин. И в данном случае тоскуешь по такому спектаклю, и думаешь, что могло бы быть, если бы был новый спектакль талантливого балетмейстера, сделанный на эти индивидуальности. Чтобы актеры имели созданные для них роли. И, дай Бог, что бы это было. Потому, что все равно поколение (одно поколение в Большом театре уже погибло из-за отсутствия своего балетмейстера), которое не имеет своего хореографа, несмотря на любые знаки признания и успеха, все равно творчески обездолено».

Валерий КИКТА:

«Для меня, как музыканта, приезд Мариинской балетной труппы — большой праздник. В первую очередь потому, что это не только театр уникальных национальных хореографических традиций, но также и музыкальных, что, к сожалению, балетная критика иногда просто упускает из виду.

Ознакомившись с гастрольным репертуаром, предложенным нам Мариинским театром, я для себя прежде всего отметил широкий временной диапазон музыкальной панорамы — от Концерта для органа и струн-



ного оркестра Т.Альбинони, представителя венецианской школы последней четверти XVII века до фрагмента из балета «Легенда о любви» азербайджанского композитора А.Меликова, написанного в шестидесятые годы XX века. Вершиной этой музыкальной пирамиды, на мой взгляд, стала музыка Чайковского. Работая над своими балетами «Спящая красавица» и «Щелкунчик» в тесном контакте с хореографом и театром, находясь в жестких рамках балетного жанра, он сумел найти возможности своему музыкальному самовыражению или, если хотите, гению. Это то, о чем сегодня может мечтать и к чему стремится современный композитор, чтобы создать новое значительное балетное произведение. Но увы! Практика показывает нам, что такие примеры появляются все реже и реже.

К сожалению, я видел не все спектакли и скажу о тех, которые удалось посмотреть.

Балет «Жизель» для меня всегда являлся какой-то неразгаданной тайной. Музыканты с легким пренебрежением говорят о его музыке. Но вот, что удивительно, когда приходишь в театр на этот спектакль и слышишь бесхитростную музыку, порой удивляешься, чем же она тебя трогает. А сколько поколений артистов разных эпох и стран в ней ярко выразили себя? И тут волей-неволей задумываешься, в чем же ее секрет. Эту скрытую тайну помог мне случайно открыть второй акт балета, который по музыке органично слился с хореографией и остается в памяти, как орел чистоты и святости. Хочу обратить внимание на необычную по тем временам почти незримую структуру музыкальной формы в номерном акте. Я бы не побоялся определить, что это сквозной романтический концерт для гобоя, альты и оркестра. Почему А.Адан выбрал для этого акта именно эти солирующие инструменты? Да потому, что композитора привлекла прежде всего приглушенно-затемненная звуковая палитра невероятно тоскливого и печального гобоя, характеризующего скорбь Альберта, и мрачно-матовый тембр альты, как призрачного отзвука тени Жизели. Вот здесь-то на солиста оркестра и ложится ответственность

не меньшая, чем на солистов балета. И, когда альтист вдруг явно не выигрывает интонационную ноту «ля» второго акта в заключительном аккорде A dur в адажио, это тут же снижает уровень художественного восприятия, что и произошло на первом спектакле «Жизели». Справедливости ради скажу, что на втором спектакле все было в порядке. В «Вечере балета», который полностью сопровождался оркестром, вдруг зазвучала фонограмма в номере «Познание». Кто слышал сочинение Альбинони в исполнении органа и струнного оркестра, знает, что это за божественная музыка. Шипящая запись фонограммы придала музыке венецианского мастера абсолютно нехарактерную ей жесткость, нарочитую форсировку звука, не свойственную эпохе грубость и агрессивность, что-то вроде навязчивого шлягера. А если бы зазвучал натуральный орган Большого театра и струнная группа Мариинского оркестра, номер был бы воспринят совсем по-иному, тем более, что выразительное исполнение Фаруха Разиматова было весьма впечатляющим.

Я с нетерпением ожидал встречи с хореографическим шедевром Ростислава Захарова — с «Бахчисарайским фонтаном». Выдающийся композитор Николай Яковлевич Мясковский, долгие годы проработавший редактором в издательстве «Музыка», по выходе сигнального экземпляра клавира «Бахчисарайского фонтана», проиграл его и тут же написал автору — Борису Владимировичу Асафьеву теплые слова в адрес музыки балета. По прошествии более шестидесяти лет мне хотелось проверить верность пророческих слов, высказанных тогда Мясковским. Вслушиваясь в музыку «Бахчисарайского фонтана», я был поражен многими асафьевскими прозрениями в самой партитуре балета. В первую очередь, смелым использованием по тем временам чисто ударной группы, слившейся со стихией мощного мужского танца в первом и последнем актах, производящих на современного слушателя неизгладимое впечатление. А как Асафьев необычно использует соло виолончели в предельно высоком регистре в третьем акте. Щемящие звуки виолончельных флажолетов помогли композитору раскрыть всю безысходность трагической ситуации Марии и подчеркнуть весь драматизм ее диалога с Заремой. Некоторым показалось, что балет сегодня можно было бы подсократить. Но Асафьев оставил нам в наследство капитальное произведение на пушкинскую тему. Хвала театру, честь оркестру и выдающемуся дирижеру Виктору Федотову, сумевшим без купюр, достойно интерпретировать асафьевский оригинал. Звучание оркестра помогло возвысить пушкинскую драму до музыкальной трагедии.

А теперь по поводу «Вечеров американской хореографии». Менее всего на меня произвела впечатление «Шотландская симфония» Ф.Мендельсона в хореографии Джорджа Баланчина. И вот почему. Исполнять классическую симфонию без первой части нельзя. Это все равно, что объявить в программе «Богатырскую симфонию» А.Бородина или Первый фортепианный концерт П.Чайковского и не исполнять главную первую часть всего симфонического цикла. Такой подход к музыке обезглавливает и обезличивает суть симфонического произведения. Ф.Мендельсон пишет в своих воспоминаниях, что его Третья симфония (Шотландская) — дорожные впечатления о стране. Что-то «дорожное» получилось и у самого Дж.Баланчина. Но истинная Шотландия значительно глубже и богаче. Как известно, шотландский род королей — один из древнейших в Европе. В королевских дворцах XII-XVI веков звучала светская музыка и танцевались самобытные танцы, достаточно вспомнить хотя бы мужской танец со шпагами на пальцах. Что же касается народной музыки, то преобладали темы стретспей, рила, вольночные импровизации, уникальные ритмы шотландских барабанов, позже в XVIII веке зазвучали марши джакобитов. Сами шотландцы посмеиваются над тем, как их поверхность «увековечили» в балете «Сильфида». Может быть поэтому, «Шотландская симфония» мне показалась пустоватой.

В одноактном балете «В ночи» на музыку Ф.Шопена в хореографии Дж.Роббинса впечатление было снижено из-за посредственного исполнения фортепианной музыки Шопена. И, наконец, по поводу до мажорной Симфонии Жоржа Бизе. Слушаешь сочинение и поражаешься сверкающему таланту юного композитора, написавшего произведение в семнадцать лет. Блестящий виртуозный стиль музыки гармонично слился с динамичной и брызжущей фантазией хореографии Дж.Баланчина. Бесспорной вершиной в исполнении была вторая часть, когда хрупкий, нежный и лирический танец Ульяны Лопаткиной органично совпал в унисон с мелодией, исполненной чарующими звуками гобоя, поддерживаемой легкой фактурой струнной группы оркестра. Это был момент истинного наслаждения и откровения! Я бы сказал кульминацией до мажорной Симфонии.

...А теперь, когда театр, преодолев психологический барьер, покорила Москву, уехал в Петербург, и артистов, с которыми мы общались на спектаклях и которые стали нам дороги, уже нет, нам действительно чего-то стало не хватать. Я преклоняюсь перед их бескорыстным трудом. В течение десятидневных гастролей мы были свидетелями их напряжен-

ного труда на репетициях и спектаклях... Остались в памяти одухотворенные лица Ульяны Лопаткиной, Алтыны Асылмуратовой, Юлии Махалиной, Дианы Вишневой, Светланы Захаровой, Фаруха Рузиматова. Жаль, что мало выступал Игорь Зеленский. Зато на Евгения Иванченко выпала непомерная нагрузка, которую он с достоинством выдержал. Хочется верить, что неисчерпаемый творческий потенциал всей балетной труппы Мариинского театра будет раскрываться с еще большей силой, когда в репертуаре прославленного театра появятся новые интересные названия балетов и новые имена талантливых хореографов. Без этого не будет поступательного движения вперед.

Вадим Гаевский:

«Я хочу позволить себе маленькую реплику — вступить за Баланчина. «Шотландская симфония» — это воспоминание о балете «Сильфида», которому посвящен этот балет. Почему нет первой части? Потому, что первая часть этой симфонии совершенно не соответствует балету «Сильфида». Здесь все продумано. Здесь все не случайно».

Валерий Кикта:

«Но ведь невозможно начинать Первый фортепианный концерт Чайковского сразу со второй части».

Вадим Гаевский:

«Почему нельзя?! Представьте себе, это не первый случай. Когда один гений работает с другим гением, всякое может случиться. То же самое произошло в дягилевскую эпоху. Знаменитая история с Римским-Корсаковым с «Шехеразадой». Есть такая старая поговорка, что дозволено Юпитеру, то не дозволено быку. Баланчин — это Юпитер».



Вадим КИСЕЛЕВ:

«Хотел бы отойти от восторженного и заведомо все принимаемого отношения ко всему тому, что происходит с моим любимым театром, тем более, что с московских холмов иногда многое видится совсем в другом ракурсе. Как бывшему музейщику мне близка глубинная направленность этого театра, хореографического Эрмитажа, как я его называю. Музейно-консервативная функция Мариинского для меня самая дорогая. Старинная-старомодная «Баядерка» является шедевром.

Хотя актерская культура в Москве гораздо живее и выше, именно в Петербурге чудом уцелевает баланс между жестом и пантомимой, мизансценами и танцем. Для меня как зрителя Ульяна Лопаткина — самое дорогое и сокровенное, абстрагированное при том, что она молода и не имеет столь абсолютных линий, которыми нас обольстила юная Светлана Захарова.

Выступление двух составов в «Баядерке» показывает, как внутренне богата Марининская труппа и как традиции прямо или опосредованно передаются от Наталии Дудинской, Аллы Шелест, Марины Семеновы. Прямых аналогий быть не может, но традиции танца-песни, идущая от Тамары Карсавиной и Галины Улановой, воплощена сегодня в Ульяне Лопаткиной. Ее песенное и, вместе с тем, абстрагированное начало и было для меня главным событием этих гастролей. Страстная красавица-менада Юлия Махалина, к которой у меня могут быть претензии, например, чрезмерные интонации в «Вечере американской хореографии», тоже выступила в Москве в «Баядерке», и это два полноценных спектакля, где все существует в совокупности. Возможно, Владимир Пономарев мне нравится меньше, чем нравился когда-то Геннадий Селюцкий, но то, что традиция живет, — бесспорно. На сцену выходит Игорь Зеленский, ученик Чабукиани, который, к сожалению, не унаследовал от него высокого артистизма, но я смирился с этим, поскольку он гармонично аккомпанирует моей любимице Ульяне Лопаткиной. В то же время мне обидно, что за грандиозностью Лопаткиной отошла в тень замечательная мастерица Алтынай Асылмуратова. Я хочу, чтобы ее творческая активность продлилась еще много лет и для меня сейчас было бы событием то, с каким мастерством Асылмуратова танцевала в «Жизели».

Да, мы можем ненять «Лебединому озеру». Но я помню декорации Симона Вирсаладзе. Сегодня, когда характерные танцы, к которым тоже можно предъявлять претензии, идут на фоне занавеса с балдахинном и трона, я вижу, что героине неловко танцевать спиной к королеве. Как можно было допустить такое в театре, который для меня есть хореографический Эрмитаж? Не стоило заменять декорации и костюмы Вирсаладзе, которые, на мой взгляд, являются шедевром — тогда и па де трау смотрелось бы иначе. Еще не поздно их восстановить.

Мы поражаем «Бахчисарайский фонтан». Возможно Лопаткина слишком часто выступала в Москве, но те легенды, которые она рождает, были уместны и показали бы ее с разных сторон, если бы она станцевала «Бахчисарайский фонтан», который и физически был бы ей гораздо легче. В «Пахите» она нарушает за-

коны амплуа, танцует не то, о чем поставлен балет. Это не соблазн, хотя солистка была прекрасна и обольстительна, но не в том ключе, в котором был задуман этот парад-алле, канкан Петипа. Он и в то время исполнялся не более четырех-пяти раз в сезон, когда одновременно на сцене нужно было показать Матильду Кшесинскую, Любовь Егорову, Веру Трефилову, Тамару Карсавину. Мне кажется, «Пахита» была обставлена не совсем удачно.

Конечно, кульминацией и смыслом гастролей, кроме «Баядерки», было и «Лебединое озеро». Да, многое ушло. Но прав Борис Александрович Львов-Анохин появится новая концепция — можно заменить редакцию Сергеева, а пока...»



Вадим ГАЕВСКИЙ:

«Я хочу сказать, что у меня сходное с предыдущим оратором общее впечатление. При всей моей любви ко всем этим балеринам (я тоже бывший балетоман и оставшийся им), я хожу в Марининский театр прежде всего на классические спектакли. Для меня они гораздо важнее всего. Хотя полного счастья нет, потому что все наши классические балеты — балеты «руины». Но ведь существует эстетика руин. Музейный человек это прекрасно понимает. Есть целое романтическое направление — живопись руин. Когда я вижу вальс в начале четвертого акта «Лебединого озера» — вальс-искорки, я понимаю, что начало этой картины не изменено. Константин Сергеев вторгся в середину, начало — вальс-искорки он не трогал. Вальс с черными лебедями по моим исследованиям сочинен Петипа, но это парафраз ивановских тем. Это, я считаю, вообще самое гениальное место в балете, как и белое адажио. А танцуют его замечательно только в Мариинке. Дальше все изучено. Но знаете ли вы, что Федор Лопухов считал, что последний акт вообще самый сильный в спектакле. А он знал, что говорил. Но Сергеев разрезал акт пополам примерно так же, как Васильев разрезал вторую картину пополам. Разные люди мыслят совершенно одинаково. Для них балет — это торт, который можно разрезать и положить на тарелку,

и приподнести. Я всегда говорю своим студентам, идите смотрите, пока есть, что смотреть. Смотрите спектакли. Это — великие произведения, они совершенно не архаичны, они изучены, изранены, не надо путать эти вещи. Это «лавка древностей», а с моей точки зрения, может быть и не лавка древностей, я все время отстаиваю ту мысль, что балет «Лебединое озеро» — балет будущего, а не прошлого. Что его эпоха постоянно на наших глазах наступает. И он жив в той части, где сохранена хореография Петипа и Иванова. Сергеев испортил ужасно же первый акт, который был гениален и простодушен. Он ничего не понял в нем и не оценил: тогда этого вообще никто не ценил. Не оценили идилических сцен, всего того, где нет скрытой драмы. Почему Сергеев так поставил, можно написать целое исследование. Это же не случайно. При том, что Сергеев был человек ответственный, в отличие от Васильева. И был человек очень неглупый. Владимир Викторович изуродовал «Лебединое озеро» в силу просто своей природной безответственности, и непонимания того, что он сделал. Константин Михайлович прекрасно все понимал, вторую картину не трогал, но первую — с ее замечательным вальсом с табуреточками — всю поставил заново. Он редактировал старые балеты не только потому, что он был «драмбалетчиком», да он и не был особенным «драмбалетчиком». Он просто многое не понимал в культуре XIX века в силу разных причин: в силу своего недостаточного образования (он же поздно начал), в силу окружения, в силу того, что он был премьером, и не очень занимался кордебалетом. Поэтому балет «Лебединое озеро» мы видим в усеченном виде, но совершенно не «под нафталином» — это полная чепуха. Единственное, что там «нафталиново», это как раз то, что привнесено позднее, кроме лебедей, которые там плавают. Я бы так сказал: эти лебеди совершенно не обыграны. В этом «Лебедином озере» нет взгляда на прошлое, как на прошлый спектакль. Нет того, что в XX веке вообще принято делать, нет так называемой ретроспекции. Когда можно все подать, но подать как бы как голубую старину, как прелестную вещь. Так даже оперетты ставили в Будапеште в хорошие времена, во времена Ханны Хонти. Показывали старую оперетту «Сильву», как нечто уже старомодное. Показывали с некоторой незлой иронией, все смеялись, всем было приятно. Константин Михайлович вообще серьезный человек, он был патетический человек, не то что просто серьезный. Поэтому ни о какой старомодности не могло идти речи, попробовали бы вы ему сказать, что «Лебединое» старомодно, он придушил бы вас в этот же момент. А реставратор должен быть веселым, я не знаю где, откуда им взяться этим лю-

дам. Действительно, опытные реставраторы — это трагедия. Такого реставратора, который бы со всей любовью и с пониманием к тому, что там есть — какая-то тематическая разработка во второй картине, в четвертой, как она, кстати, проходит и через третью, через весь второй акт, — кое-что сохранил бы, но сохранил бы с улыбкой, кстати, это же уметь делать сам Петипа, он был гениальный реставратор. Он иногда выстраивал очень сложные композиции, как мы знаем в «Жизели», а иногда с улыбкой вспоминал прошлое балета. На то он и Петипа. Это же делал и Баланчин. Он делает то же самое в «Шотландской симфонии». С улыбкой вспоминает какие-то вещи, какие-то не вспоминает. Это вообще для тех, кто немножко знает историю балета, это балет для любителей, знающих балет прежде всего. И Петипа делал такие вещи, а сейчас этого никто не делает абсолютно. Сейчас занимаются самовыражением или, как вы говорите, испытанием чем-то себя.

Возвращаюсь к главной теме. Молодые ребята! Ходите, смотрите. Знайте, что вся «Жизель» — она целиком там вся, идет идеально. В мире нигде она так не идет, всегда идет с искажениями, причем большими. «Баядерка» в Мариинке идет в идеальном виде, хотя она вся перестроена, перекроена, но она тем не менее достаточно аутентична. Рудольф Нуреев «Тени» изувечил страшно: во-первых, их там меньше тридцати двух, во-вторых, выход «тепей» совершенно сделан по-другому, чем он должен быть. Наталья Макарова переделывала, менее известные ассистенты переделывали. Все они занимаются искажением редакций, все они работают под себя или под какую-то другую эпоху. Нуреев «под модерн» или «под постмодерн». А если где-то есть хоть что-то, хоть куски, хоть руины абсолютной классики, так только в Мариинке. Когда мы ходим в музей изобразительных искусств, мы тоже видим слепки, обрубки без голов, без рук, ничего — смотрим. Вот это тоже самое. Это не совсем Эрмитаж. Тут другой образ: это безголовая Ника, но это Ника все-таки. Она несется, она — победа. Вот это и есть для меня образ этого театра.

Это театр действительно руин и обрубков, но гениальных, живых, вечно живых, и нигде вы больше их никогда не увидите. А в Нью-Йорке вы увидите идеального Баланчина. В Париже вы вообще-то все увидите, даже кстати, и «Хрустальный дворец». А Петипа вы увидите только у нас, потому что когда мы посмотрели «Спящую красавицу» в исполнении английских премьеров Королевского театра, мы ее не узнали — вот к чему привело слепое внедрение Баланчина в себя, в свое тело. Они танцуют в невероятном темпе, все танцуют в стиле феи Виолант, потому что так

повелел Баланчин. «Спящую» он хотел поставить, но так и не поставил, потому что понимал, что они не смогут этого сделать. Это только у нас — скучно, вяло, ужасно, по-старушечьи, по-стариковски, на карачках... не все же Ульяны! Но все-таки что-то танцуют. Не ругайтесь, пожалуйста, не накидывайтесь ни на кого из них, а смотрите: в какой-то момент спектакль проснется и обнаружит полную идентичность во фрагменте, а в некоторых случаях и не только во фрагменте. При всем том, что Баланчин и многие другие были правы, что спектакль не сохраняется, но что-то сохраняется. Я глубоко убежден, к стати говоря, что живое существование спектакля гораздо более правильное, чем спектакль в записи, восстановленный по записи. Только через тело, только через рассказ, тогда он сохраняет жизнь.

То, что вы видели, — это спектакли существующие столько, сколько они существуют, помимо недолгих перерывов. И они еще долго будут существовать. Ничего подобного никто не создаст. Они будут по ходу дела что-то терять, может быть что-то приобретать. Может, придет такой балетмейстер, о котором я мечтаю, который сумеет, влюбившись в прошлое, вместе с тем, понять, что же в нем прошлого. Что-то отсечь, над чем-то посмеяться, чему-то улыбнуться.

Балет существует во времени очень долгом, и — главное, чтобы все это сохранилось. В чем смысл творчества новых выдающихся артисток Мариинского балета? Они же это все сохраняют, если бы не было их, все бы ушло. Они все это донесут до тех, кому это нужно, кто с этим сумеет справиться. Они подхватили это, с ними эти балеты не пропадут. Ни «Лебединое», ни «Дон Кихот», ни «Жизель» не пропадут. Хотя Диана Вишнева, например, могла танцевать один раз лучше, другой раз хуже — это подробно, детали ее личной биографии и нашего к ней отношения. Пока они танцуют, я спокоен за судьбу этого, мне лично и не только мне, бесконечно дорогого репертуара. Они — его охранный грамота, которая нам как бы послана оттуда, из будущего. Они ее олицетворяют».

Сергей КОРОБКОВ:

«Если учесть, что сам по себе Мариинский театр — событие, каким он является на протяжении всей своей истории, в том числе и современной, то ажиотажа, вознишки среди критики вокруг гастролей Мариинского в Москве, по меньшей мере странен. Другое дело публика, балетоманы — давно не видели, но много слышали. Но вот критика, ставшая в дни гастролей бурной и экзальтированной, на мой взгляд, должна была бы быть более хладнокровной и выдержанной — и в поведе-



нии, и на газетных страницах.

Профессионал должен быть всегда в курсе событий, если нет возможности смотреть спектакли живьем, то пользоваться видеокассетами и прочим. Словом, Мариинскому театру, приехавшему после долгого перерыва в Москву, с моей точки зрения, не было нужды что-либо доказывать и в чем-либо убеждать: уровень его как был высоким, универсально высоким, так и продолжает оставаться, несмотря на трудную, недавно свершившуюся смену поколений. Об уровне говорю не голословно, потому что в свое время, в конце 70-х годов, проходил в Мариинском не один год кряду «гитисовскую» практику и помню, может быть, много больше моих коллег, особенно молодых. Помню премьеру «Жизели», консультантом которой был Юрий Иосифович Слонимский, помню дебют Алтынай Асылмуратовой в «Жизели», в Крестьянском паде де, — совсем неудачный, вызвавший массу нареканий от реперитора других балерин Ольги Моисеевой, которая смотрела спектакль из актерской логики: «Кто-де выпустил не готовую артистку на сцену?»

Думаю, что с репериторским корпусом в Мариинском театре стало по-другому, не знаю, хуже ли, но — по-другому. Раньше репериторы были очень сильными, очень строгими — не прощались и малейшие огрехи в спектаклях, не говоря уже о том, что сохранение петербургского стиля было особой заботой репериторов. Такого алезгона (не экарте, не девелопе), какой показала Светлана Захарова в начале паде де «Жизели», репериторы прошлых лет ей бы не простили и обвинили восходящую «звезду» в вульгарности. Вообще, от вульгарности, спортивности, трюковости в Мариинском театре всегда отказывались не медля. В конце 70-х мало занимали в репертуаре Валентину Ганнибалову, считалось, что ее манера — вульгарна. А равнялись на выдающихся балерин: Ирину Колпакову, Габриэлу Комлеву, Аллу Сизову, Галину Мезенцеву, таких артисток, как Елена Евтеева, Наталья Большакова, Татьяна Тере-

хова, пораньше Эмма Минченок... Плохо принимали артисток со стороны — и Любви Кунаковой и Ольге Ченчиковой с их пермским диалектом петербургской школы надо было себя утверждать, что было не просто, но они это сумели и сделали блестяще.

За последние годы в Мариинском многое поменялось. Прежде всего произошла смена поколений — ранимая для любого творческого организма. Причем, если предыдущие поколения долго держались в отличной форме (вспомните, Раймонду танцевала несравненная Колпакова, и тут же на главную партию вводилась Кунакова, Ченчикова, Терехова...) дольше положенного срока, то те, кто пришел на смену той же Колпаковой или Комлевой, сошли с дистанции куда как быстрее. Вагановская школа дала новых — будущих «звезд», но в поколение, в новую генерацию петербургских артисток они только оформляются. Несомненный лидер — Ульяна Лопаткина, дальше — Диана Вишнева, подающая надежды Светлана Захарова... Но их меньше, и они, пожалуй, менее универсальны в репертуаре, чем их предшественницы. То же, кстати, и в мужском балете Мариинки. Он никогда не был сильнее женского, несмотря на Юрия Соловьева, Валерия Панова, Рудольфа Нуреева, Михаила Барышникову...

Есть ли что-то, что заставляет нас осторожиться по отношению к сегодняшней ситуации в Мариинском театре? Есть. Театр живет тогда, когда в нем соиздается что-то новое, когда ищутся новые пути в искусстве. Нынешняя Мариинка — прежде всего хранитель традиций. Ни «Бахчисарайский фонтан» Асафьева-Захарова, ни балеты Баланчина, которые ныне идут повсеместно, на мой взгляд, — не тот путь плодотворного развития, которого Мариинка стоит. Яркие краски — да. Но не путь. Еще недавно Олег Виноградов создавал на этой сцене замечательные спектакли, новые спектакли, — и «Броненосца «Потемкина», и «Витязя в тигровой шкуре», и «Фею Рондских гор» с Габриэлой Комлевой в главной партии, изящно стилизовав в этом балете старинный спектакль. Спектакли были спорными, но, безусловно, привлекали к себе всеобщий интерес. Все время в театре что-то происходило, что-то рождалось, окрашивая музейную классику, кстати, в новые тона и оттенки. Что же сейчас — не знаю. Нет балетмейстера — нет понятного и прямого пути. Все, что поставили на сцене Мариинского театра за последнее время современные балетмейстеры, мне не представляется равноценным его классическому наследию. Все, что создано, риску сказать — не обогащает, не ведет вперед. На сегодняшний день, мне кажется, вакантное место главного балетмейстера автоматически

делает вакантным и сам балетный репертуар, как ни коряво это звучит».

Павел Гершензон:

«Сергей, а Вы могли бы предложить кандидатуру на роль руководителя труппы Мариинского театра?»

Сергей Коробков:

«Я могу только обозначить проблему, которая мне представляется важной и очевидной».

Павел Гершензон:

«Баланчин — Вы считаете, не путь?»

Сергей Коробков:

«Думаю, что сегодня — это уже стиль, самодостаточный себе театр, а не путь».

Павел Гершензон:

«Значит, Вы не считаете, что Баланчин — это нормальный, универсальный балетный язык XX века? Вы знаете английский язык. Когда Вы выезжаете за границу — вы говорите на английском. Для того, чтобы вас понимали в мире. Сегодня английским языком балетного мира является Баланчин. Пока его не выучат...»

Валерия Уральская:

«Кто сказал, что его не надо учить? Но это не замена, это не путь — правильно».

Сергей Коробков:

«Мариинский театр способен, уж коли вы пошли на такое сравнение, быть полиглотом. Пусть классика для него — древняя латынь (или — классический русский, кому как нравится). Пусть Баланчин — английский. Пусть будут и французский, и испанский, и любые другие языки. Пусть он разговаривает на всех. Я говорю даже не об общих правилах, которые позволяют называть Мариинский театр — крупнейшим мировым театром, а об индивидуальных особенностях, которые помогли бы видеть в этом мировом театре его особый почерк — почерк Мариинского театра. Джентльменского набора из «Лебединого озера», «Жизели», «Сильфиды», «Дон Кихота», боюсь, для Мариинского театра уже мало. Как мало для него джентльменского набора из Баланчина. Он способен искать, понимает, Павел? Причем, искать не хаотически, а целенаправленно, красиво набирая рост и красиво ошибаясь на пути поисков. Ну, как об этом не сказать, как не обозначить эту проблему? Ведь в этом тоже — любовь к Мариинке, не так ли?»

Елизавета СУРИЦ:

«Мне кажется, что Мариинский театр предстал на последних гастролях прежде всего как театр традиций. Он показал балеты XIX века — «Баядерку», «Дон Кихот». «Жизель», «Лебединое озеро» и Гран па из «Пахиты». Спектакли эти находятся, конечно, в разной степени сохранности, но они живы. И Мариинский театр, вероятно, единственный в мире еще имеет в своем репертуаре



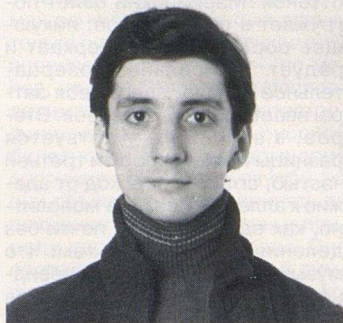
эти величественные, как прекрасно назвал их Вадим Моисеевич Гаевский, «руины».

Но Мариинский театр показал и как на основе этих традиций выросло новое. Я имею в виду программу американских балетов и прежде всего две постановки Баланчина — «Шотландскую симфонию» и «Симфонию до мажор» («Хрустальный дворец»). Когда смотришь их подряд, на протяжении двух-трех дней, акты «теней», «виллис» и «лебедей» и «Пахиту», а потом сочинения Баланчина, ясно становится, как развивается это направление, одно из главных (пусть не единственное) в балетном искусстве. И тут и там царит танец. Хореограф излагает свою мысль через взаимоотношения танцев солистов (сольных и дуэтных) и танцев ансамбля. Но видишь, что взаимоотношения эти стали иными. У Баланчина виртуозный танец не является прерогативой солистов. Движения артисток кордебалета и по скорости исполнения и по трудности мало отличаются от танца ведущих артистов. Группы танцовщиц выступают на протяжении балета со своими «высказываниями», по значимости мало уступающими соло или дуэтам. Изменился и сам язык танца. Изобретательность Баланчина в сочинении па, комбинаций, неожиданных сдвигов, отклонений от привычного — неисчерпаема. Другой важный момент — быстрота движений, какой не встретишь у Петипа. Это несомненно современный классический танец.

Хочется сказать несколько слов о «Шотландской симфонии» в связи с упреком, высказанным композитором Валерием Киктой. Речь идет о вольности, которую позволил себе Баланчин, отбросив при постановке первую часть симфонии. Действительно, она казалась Баланчину «непригодной для танца», и он обошелся без нее, в то время, как остальные давали возможность создать произведение, задуманное балетмейстером после посещения Шотландии и отчасти как память о самом знаменитом романтическом балете — «Сильфиде», действие которой там происходит. Имел ли он на это право? Мне кажется, ответ можно получить, если проанализировать искусство Баланчина с точки зрения соотношения у него танца и музыки. Он никогда не «оттанцовывает» музыку, даже не созда-

ет, как мы часто говорим ее «танцевальный аналог». Все это предполагает вторичность танца по отношению к музыке.

А у Баланчина иначе. Из танца и музыки рождается новое явление, результат встречи двух искусств, двух художников. В свое время об этом прекрасно говорил Игорь Стравинский, на протяжении сорока лет работавший с Баланчиным. Рассказывая о балете «Движения» (на музыку «Движений для фортепиано с оркестром»), он отметил, что хореография Баланчина подчеркнула в его музыке такие моменты, которые сам он, композитор, создавший произведение, не замечал. Это произошло, потому что танец слился с самой сущностью музыки. Таким образом, высокий музыкальный профессионализм Баланчина позволяет ему избегать подчинения музыки и дает право на вольности».



Ярослав СЕДОВ:

«После корявых линий, неточных позиций, недотанутых пальцев московских танцовщиков, то и дело исполняющих не подходящий им, да еще наспех выученный, репертуар, чудом кажется уже то, что балетная труппа Мариинки выглядит единым ансамблем, танцует чисто и легко. Она сохраняет то, что принято называть «петербургским духом» — холодноватую невозмутимость, скрывающую эмоциональное напряжение, строгость и четкость рисунка. Однако в отличие от артистов предшествующего поколения, нынешние танцовщики не желают следовать законам психологического театра. Они существуют в сценическом действе подобно краскам или музыкальным тембрам. Хореографический текст для них — лишь материал. Одни проявляют с его помощью свою индивидуальность и развивают собственные темы (чаще всего отвлеченные, не связанные с драматургией спектакля). Другие лишь демонстрируют выучку. Иногда движения так красивы, что простой взмах руки публика принимает за духовное откровение. Иногда видны шероховатости — нарушения кантилены, искривленные линии опорных ног (когда икра недостаточно повернута вперед) и тому подобное.

Но суть от этого не меняется: и в лучших, и в худших своих проявлениях танец нынешней Мариинки подчинен задачам не

драматургическим, а сугубо пластическим. Поэтому композиции Баланчина и Роббинса выглядят как художественные произведения (хотя мнения о трактовках могут быть разными), а спектакли с игровыми задачами — как неосмысленный архивный материал. Воздушно-импрессионистская «Шопениана» и графичная сцена теней из «Баядерки» неотличимы друг от друга. Смешные эпизоды и площадное веселье «Дон Кихота» неестественны. Артисты не находят ключа к сценам с ярко выраженной стилистикой (одной — в «Шопениане», другой — в «Жизели», третьей — в монументальных пантомимных диалогах «Баядерки», четвертой — в «Бахчисарайском фонтане» и так далее). По той же причине произвольно меняются темпы — несколько раз на протяжении нескольких тактов, да еще с паузами между фразами. Это не художественный прием, а привычка с удобством демонстрировать данные, иногда в ущерб собственному успеху. Многие темпы затянuty неоправданно; это и есть рутина, которую ошибочно принимают за сохранение традиций.

Возникло впечатление, что на этих гастрольях балет Мариинки старался не столько представить лебедей, баядерок и виллис, сколько отработать сложившееся о себе мнение — что он являет абсолютный идеал академизма и в то же время — современную манеру танца. То есть театр поставил себя в узкопрофессиональный, сугубо балетный, а не широкий культурный контекст. В этом узком контексте Мариинка может праздновать триумф как одна из лучших мировых балетных трупп. Она доказывает жизнеспособность и универсальность академической школы, позволяющей ярким личностям (как Алтынай Асылмуратова, Фарух Рузиматов, Юлия Махалина, Ульяна Лопаткина и другие) говорить языком классического танца о сегодняшних проблемах. Но в широкий культурный контекст Мариинка почти не входит, воспринимаясь как миф, некое «царство красоты», в законах которой небалетная публика мало что понимает. То, что московские гастролеры Мариинки вызвали интерес небалетной публики, — ценнейший аванс, который следовало бы не оставлять без внимания и не принимать как должное, а всячески приумножать. Для этого целесообразно подумать о концепции творческого и коммерческого развития, которой в крупных зарубежных учреждениях культуры — музеях, театрах, филармониях, благотворительных фондах — занимаются специальные группы экспертов».

Елена ГУБАЙДУЛЛИНА:

«Гастролеры Мариинского балета в Москве выявили множество



проблем. Одна из них — проблема исполнительских стилей и манер. Сегодняшняя Мариинка — театр контрастов. Слово кто-то разделил труппу на две противоположные половины. В одной — приверженцы отвлеченного танца. Другие солисты исповедуют проживание и переживание каждого движения и нюанса. Одни балерины и танцовщики точно воспроизводят структуру хореографии, другие вчитываются в ее смысл. Спор между этими подходами к танцу развивался на протяжении всех гастролей, составляя главную интригу грандиозного действия в десяти частях — десяти спектаклях. Соперничество ярче всего проявлялось в разных составах одних и тех же балетов.

Обостренное чувство движения — прекрасное качество балетного артиста. Необходимое, но отнюдь не всегда достаточное. Особенно в балетах сюжетных, а еще более в тех, где сюжет переключается с тонкими, порой даже с тайными смыслами стиля. Так — в «Жизели». Непонимание танцевальных и пантомимических оттенков и нюансов грозит упростить балет до банальной схемы. А чуткое следование его ритмам, настроениям и мотивам способно привести к озарениям и догадкам. Алтынай Асылмуратова внимательно прислушивается ко всем оборотам романтического балета. Она легка и простодушна без кокетства, естественна в прозрачном, парящем рисунке. С самого начала она предстает существом не от мира сего, осторожно и боязливо воспринимающем земные радости. Восторг и свобода только в танце, в танце заколдовывающем и открывающем недоступные, пугающие пространства. Петербургская редакция «Жизели» бережно хранит ключевые пантомимические детали. Такие, как рассказ Берты об опасностях увлечения танцами, ведущим к замogliльным превращениям в виллис. Или подробности сцены сумасшествия, передающие страшное превращение. Жизель Асылмуратовой воспринимает предупреждение Берты как предсказание своей роковой участи. Сцена сумасшествия в

исполнении балерины — не болельщица обманутой души, а переход из людского мира в потустороннее пространство. Она уже видит их, вечно танцующих дев. Что в том завораживающем танце? Страх или успокоение? Тело уже не слушается, движения подчиняются чужей-то неведомой воле. Она еще попытается освободиться, разорвать путы. Но круг замкнулся, ладони упираются в невидимые стены, загораживающие ее от жизни на земле.

Тема Жизели Асылмуратовой — тема трагических несовпадений. Балерина повествует о душе, оказавшейся в чужом времени, в чужом пространстве. В мире людей ее Жизель мучает призрак танца, в мире танцующих призраков ей не дает покоя призрак любви. Двадцатилетняя Светлана Захарова, представшая перед москвичами в «Жизели» через несколько дней после выступления Алтынай Асылмуратовой, старательно воспроизвела рисунок партии и станцевала всего лишь мелодраму о несчастливой любви хорошенькой крестьянской девушки. Быть может, дальнейшая работа над ролью приведет молодую балерину к более глубокому ее пониманию. Но, скорее всего, Светлана Захарова, танцовщице экстравертного типа, Жизель не близка. И если совсем не трудно избавить вилу от спортивных прыжков и батманов, то выучиться на романтическую балерину, даже обладая хрупким обликом, невозможно. С романтическим мироощущением можно только родиться».



Варвара ВЯЗОВКИНА:

«Обсуждая вопрос репертуара Мариинского театра, как музея, кто-то сказал, что нынешние гастроли представили все реликтовые залы своего хранилища-музея, кроме последнего — современного искусства или балетного авангарда. Хотелось бы разобраться.

Политика театра и его же история — это классика, показанная живой, а не пыльной. В этом есть свой смысл и своя позиция, как у любой авторской труппы. Мариинский театр на сегодняшний день тоже, условно говоря, авторский театр. Но далеко не каждый поставленный сегодня спектакль, пусть даже в Мариинке, может считаться фактом или

отражением современного искусства.

Если говорить о балетах, ставящихся на конкретных танцовщиков и призванных к раскрытию их возможностей, где главным, в первую очередь, становится сама работа, поиски, похожи они скорее на лабораторные опыты, на экспериментальные штудии, которые и практиковались в Мариинке, а потом со временем исчезали. Это дает и ныне порой неожиданные плоды. Так, к примеру, произошло с «Гойей», когда балет ставился на индивидуальность Рузиматова и все крутилось вокруг него. Но вдруг Лопаткина обнаруживает скрытые и сдерживаемые ранее совершенно иные возможности, она создает острый гротескный характер. Подобного материала сейчас как воздуха не хватает Вишневу, о чем она сама с болью и досадой начинает говорить. Пусть лабораторной, пусть второсортной, но именно современной хореографии, которую она способна облагородить, не хватает ей сегодня. Наверное, артистке важно пробовать разное, самой работать с разными балетмейстерами. Ей нужен собственный опыт, необходимый процесс, движение, а не только шедевры. Это один путь и он необходим актерам, но не как самоцель. Кстати, как слышала, «Свадебка» молодого совсем балетмейстера оказалось неудачной. А о «Весне священной» Панфилова говорят только в связи с заметным исполнением Евгения Иванченко.

Другой путь. Классика XX века — неоклассика, модерн, то есть необходимый языковой багаж и бесспорные художественные шедевры. И обращение к ним театра — не столько вопрос образования исполнителей, сколько все та же позиция (шли же в Мариинке близкие по духу «Аполло» и «Тема с вариациями», но для артистов важнее лексика «Четырех темпераментов» или «Агона»). Как выяснилось, труппа может танцевать и Баланчина, и Роббинса, танцовщики способны различать их стиль и манеру, и мы все это увидели. (Помимо этого, Фокина танцуют Диана Вишнева и Ульяна Лопаткина, Бежара смогла исполнить Майя Думченко, к сожалению, не приехавшая на гастроль). Конечно, необходимо, чтобы в театре шли Нижинский и Нижинская, Баланчин и Мясин, Звучали Бах, Стравинский и Хиндемит. Но этого нет! Только сейчас в планах театра, насколько известно, Пети и Ноймайер. Получается, что дело здесь не в возможностях труппы (ей это необходимо и это ее большая потребность — осваивать пространство чистого танца), а в том, что ей могут предложить современные российские хореографы. И настоятельная рекомендацию — немедленно изучать основы классики XX века — в первую очередь, нужно адресовать моло-

дым балетмейстерам, будущим постановщикам спектаклей в Мариинском театре. Работавший долгое время в Мариинке Федор Васильевич Лопухов, экспериментатор и хранитель наследия одновременно, представлял себе современного хореографа — человеком образованным и эрудированным во многих областях и уж обязательно в музыкальной и балетмейстерской сферах.

Что касается аутентичности Мариинской версии «Хрустального дворца» с «Симфонией до мажор» Дж. Баланчина, могу судить по американской записи времен самого Баланчина (с Аллегро Кент, на которую, как известно, ставилось адажио). Просто наблюдения. Речь не о черно-белых костюмах. Нью-Йоркский балет идет на очень небольшой сцене, что придает ему камерный вид и аскетический оттенок. Мариинский балет погружает в праздничное, ликующее состояние, он сверкает и радуется. Там сильнее созерцательное начало, здесь тебя затрагивает всего. Это первое. Второе, в записи не чувствуется разницы между второй и третьей частью, сглажен переход от адажио к аллегро. Все идет монolitно, как единое целое, почти без деления музыкальных тем. Что музыка быстрее там, это очевидно, но и для самих танцовщиков нет разницы. Они в чистом виде инструмент. Здесь же подается каждая часть, подаются балерина и ее окружение. Ульяна Лопаткина, действительно, медленнее танцует адажио, чем Аллегра Кент. Но она слышит неспешность музыкальной темы, она обмирает в нужных местах, а где нужно в коде делает стремительно и точно. Вот эти обморочные моменты музыки Бизе вспоминаются фрагменты адажио Чайковского из «Лебединого». Лопаткина и в плане темпов хореографически обнаруживает это некое родство. Ведь Бизе для Чайковского очень многое значил (это отдельная тема), как Чайковский — для самого Баланчина. Возможно, Баланчин это родство имел в виду, когда ставил адажио. Кент исполняла его формальной и суше. Лопаткина словно возносит нас. В Мариинке балет перенесен в другую мировоззренческую систему. Он приобретает более театрализованную сущность, приближенную к первоначальной постановке в Парижской опере. Возможно, «Хрустальный дворец» претерпевает изменения, как менялся, к примеру, «Аполло» с 1928 года до образца 1970-х и в художественном, и в стиливом отношении. Сегодня, как к первоисточнику баланчинских балетов, мы обращаемся к редакциям «Нью-Йорк сити балле» и при любой возможности ищем идентичность с ними. Но ведь сегодня, переноса «Баядерку» или «Спящую», Опера или Ковент-Гарден в голову не приходит не только обра-

титься в Мариинку, как к первоисточнику Петипа, но и просто соотносить с подлинной версией. Для них это не канонический стиль, точнее какой-то старинный и архаичный, а тем более не современный путь, о чем только что заходил разговор.

Главная тема нынешних гастролей, если можно так сказать, — молодые звезды. Ставка делалась на них, в первую очередь. Лично для меня они первое поколение танцовщиц. Можно лишь сожалеть, что не показали старшего — Ирину Чистякову, Татьяну Терехову, Маргариту Куллик, Сергея Вихарева. Гастроли — не конкурс и все-таки основной интерес был к исполнителям, а потом к репертуару и хореографии (главная тема гастролей Большого), за исключением вечера американского балета.

Самые сильные впечатления. Потрясающе, что Ульяна Лопаткина, выступая в одной только Москве с перерывом в два месяца, так абсолютно по-разному эмоционально насыщено, пластически не похоже танцевала «Баядерку» и «Умирающего лебедя». Сейчас больше появилось страсти, нетерпения что ли, экспрессивной выразительности и меньше уравновешенности, гармонии, нежности, может быть. Говорят, что она меняется в каждом спектакле, что они все время бывают у нее разными. Это заметно даже по «Лебединому», где она практически сразу, с первого выступления, нашла решение и форму, и где тоже представлялись какие-то акценты. Порой даже хочется, чтобы что-то не менялось, чтобы оставалось зафиксированным, любимым и ожидаемым.

Современное неожиданной стороной в «Шотландской симфонии» раскрылась Софья Гумерова. Впрочем, не совсем уж неожиданный после романтического «Па де катра». Она тончайше передала стилизацию Баланчина под романтизм и преобразившийся сразу прелестный облик ее напоминал томных и ирреальных балерин того времени. Ярко заявила о себе Светлана Захарова в Повелительнице дриад и в Жизели. Балерина лирической одаренности, масштабна в движениях и самобытна по сути. Имея великолепные данные, она вовсе не демонстрирует свои возможности, как могло показаться. А увлечена она и подвластна самой танцевальной стихии.

Отрадно, что пантомимные сцены в спектаклях не были простой формальностью, а наполнялись по-настоящему живым, игровым началом. Ни одна массовка в «Жизели» или «Лебедином» не становилась статичной, не прекращала вести свои оживленные сценки. (Ощущение скуки, прежде всего, самих артистов иногда заметно в Большом театре). И последнее. Среди солисток заметно выделяются в двойках-тройках Вероника Парт,

Светлана Иванова в «Шопениане» (говорят, она замечательно дебютировала в «Спящей») и, особенно, Дарья Павленко. В театре, судя по гастроллям, все время появляются новые имена, запоминающиеся балерины».



Лейла ГУЧМАЗОВА:

«Уникальность танца лучшей русской балерины сего дня Ульяны Лопаткиной настолько очевидна, что аргументировать восхищение им не имеет смысла. Уместно сказать о других талантах, тем более, что блестящее соседство не затмевает их черт и поговорить о них подробнее стоит — они того заслуживают».

Диана Вишнева. Чуть было не стала в восприятии зрителей-москвичей балериной одной партии — так быстро приелись восторженность, легкая бравадность, вызывающее совершенство ее Китри. Можно было только догадываться, что перед нами отнюдь не экземпляр беби-балерины с ограниченным набором возможностей. На гастролях мы

в этом удостоверились. В «своем» дуэте из роббинсовского «В ночи» она предстала нежно трепетной, тонко чувствующей натурой, которая лирична до самозабвения — это самозабвение настолько естественно, насколько далеко от Китри, любящейся собой — перед собой, Базилем, сценической толпой и залом, что возникает ощущение «неспециальности» происходящего. Это другая Вишнева, не столько ведущая роль в «характере», сколько передающая эмоции, чувства, черты своей роли только танцем. Дуэт имел и свою тонировку: утяжелевший, но выверенно «удобный», опытный Константин Заклинский словно позволял себе непозволительное, соприкасаясь с молодыми эмоциями. В сочетании вишневской порывистости с лиричностью возникало бессмертное — легкое дыхание».

Софья Гумерова. Явный промах ее «испанского» был явным только с точки зрения конкретной сценической ситуации — не менее, но и не более того. Непреодолима скванность и катастрофически далекое от русской балетной Испании целомудрие сослужили ей плохую службу, но они объяснимы, если принять во внимание изгибы карьеры и природу дарования балерины. Она открылась в «Шотландской симфонии», балете настроения, атмосферы, аллюзии. Кажется, не Сильфида по букве, но Сильфида по духу — так прозрачна, хрупка, изысканно утонченна. Аристократка, но приобретающая холодности, надменности. В группе танцующих и даже в дуэте отс-

транена, но обращается к окружающим с добротой, а не со снисхождением, что свойственно только очень неопытным или очень скрытным — даже от самих себя — юным аристократическим особам. За бестелесной внешностью мне фантазируется в Гумеровой спрятанная концентрированная воля, та самая, что не позволяла белоручкам голубой крови ломаться от превратностей жизни. Мы еще восхитимся ею».

Светлана Захарова. Очень четко распадается в моем сознании на трех разных героинь. Первые две — не моего романа: слишком сильная, едва ли не напористая, даже не помышляющая о смутности, ирреальности сна Повелительница дриад. Все вокруг только грезится, лишь Повелительница режет воздух лезвием резких жете по диагонали. Увы, проста Жизель первого акта. Причем обаятельно, а потому простительно проста — так «всерьез» играют дети. Но третья героиня превозмогла неприятие двух первых. Медленно и очень медленно. Высоко и очень высоко. Выдержанно, стильно, певуче. Мне кажутся несправедливыми обвинения в бравадировании шагом. Жизель-Захарова, доведя движение до абсолютной точки, успевает делать его в своем темпоритме, органично распределяя в этом темпоритме все пресловутые градусы и силы подъема ноги, руки, наклона корпуса. А если так, то эти точки абсолюта, когда дальнейшее движение уже невозможно физически, так же логичны, как некогда было логичным вставание на пуанты».

ГОВОРЯТ АРТИСТЫ МАРИИНСКОГО ТЕАТРА

Нинель КУРГАПКИНА:

«К гастроллям в Москве артисты готовились с энтузиазмом. Труппа отнеслась к выступлениям очень серьезно. Я смотрела почти все наши спектакли и, конечно, те, которые сама репетировала».

Несмотря на некорректную, а порой бестактную, критику, публика принимала наши балеты хорошо, и танцовщиков такое отношение воодушевляло. Как педагог-репетитор могу сказать, что гастрольные спектакли прошли успешно. Зрителям было интересно, артисты танцевали с самоотдачей. Особенно меня порадовал успех моей ученицы Ульяны Лопаткиной, очень украсил гастроль Игорь Зеленский. Я считаю, что идея обменных гастролей сама по себе замечательна — такие поездки необходимы для артистов и публики».

Светлана ЗАХАРОВА:

«Я ехала в Москву с большим волнением: это было мое первое выступление в столице в рамках целого спектакля (до этого я танцевала па де де из «Жизели» на концерте памяти Мариса Лиэпы). Мой репертуар на гастролях был невелик — Повелительница дриад в «Дон Кихоте» и Жизель. Перед первым выступлением я очень нервничала, но теплый прием московской публики после вариации выступлением и страха как не бывало. Поэтому в «Жизели» я танцевала более спокойно и не испытывала страха перед зрительным залом. Несмотря на то, что на гастролях в Москве я танцевала немного, я получила огромный опыт и почувствовала уверенность в собственных силах. Я очень признательна за помощь и поддержку Фаруху Рузиматову, который танцевал со мной «Жизель», и моему репетитору Ольге Николаевне Моисеевой. Надеюсь ещё станцевать на сцене Большого театра. Единственное, что меня удивило и озадачило — нас, артистов из Петербурга, считали чужими. Вот один пример: по телевидению показали репортаж о спектакле Мариинского на сцене Большого, и журналист говорит: «А как там наши в Петербурге?» О каких «наших» идет речь?! Ведь мы же все — из России! Думаю, что артистам крупных театров — Мариинского и Большого — необходимы гастрольные поездки именно по городам России».



П. Д. Успенский

Центр Г.Гурджиева – П.Успенского принимает студентов

Телефоны:
Москва: (095)163 4474, 150 0285;
Санкт-Петербург: (812) 272 9133.

СОДРУЖЕСТВО

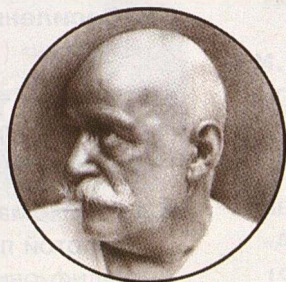
Содружество — это школа, основа практики которой заключается в стремлении развить в учениках способность осознавать и себя, и свое окружение одновременно, вместо того, чтобы быть полностью погруженным в свой внутренний мир или в реакции на внешние воздействия. Процесс этот предполагает глубоко личную внутреннюю битву за то, чтобы стать свидетелем собственной жизни, свидетелем эволюции своей души («самовоспоминание»).

В отличие от других школ, открывающих человеку разные пути эволюции в разных условиях, традиция Содружества предлагает человеку пройти путь психологического развития, не отрываясь от повседневной жизни. Ее цель — гармоническое развитие человека, одно-

временное овладение им инстинктивной, эмоциональной и мыслительной функциями.

Содружество основывается на системе знаний «Четвертого пути» — древней и всегда существовавшей в более или менее скрытой форме. В нашем веке она была передана Георгием Гурджиевым и Петром Успенским своим последователям. Эта система объясняет многое во взаимосвязанности Вселенной и человека, и основное ее назначение — помочь человеку пробудиться и подняться на более высокий уровень сознания, не останавливаясь в этом эволюционном движении на достигнутом.

Содружество предлагает заинтересованным в обучении три ознакомительные встречи, во время которых излагаются основы системы и принципы работы школы.



Г. И. Гурджиев

В преддверии 200-летия со дня рождения Александра Сергеевича Пушкина редакция вводит новую рубрику – «Пушкинские чтения», где предполагает публиковать материалы, связанные с проблемами отображения творчества великого поэта в хореографическом искусстве. Серию публикаций открывает фрагмент информационного справочника «Пушкинская музыкальная панорама XIX–XX веков», выпуск в свет которого издательством «Музыка» приурочен к юбилейным торжествам в честь великого русского поэта.

Его автор – композитор Валерий Кикта в предисловии вспоминает слова Николая Васильевича Гоголя: «Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа». И действительно, сегодня просто невозможно себе представить, например, наш музыкальный театр без «Бориса Годунова» М.Мусоргского, без «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы» П.Чайковского, без опер «Сказка о царе Салтане» и «Золотой петушок» Н.Римского-Корсакова... Без балета «Бахчисарайский фонтан» Б.Асафьева – хореографического шедевра Ростислава Захарова

с великой Галиной Улановой в роли Марии и блистательными Заремами – Татьяной Вечесловой и Аллой Шелест; без «Медного всадника» Р.Глиэра – Р.Захарова с его великолепными героями – Константином Сергеевым и Алексеем Ермолаевым в роли Евгения, Галиной Улановой, Ольгой Лепешинской, Наталией Дудинской – Параши... И за всем этим стоит, в первую очередь, сам Пушкин. Цель справочника – содействовать широкой пропаганде и популяризации произведений на пушкинскую тему, созданных за два столетия в различных жанрах. Краткий справочник состоит из семи разделов, среди которых – «Опера», «Балет», «Произведения для симфонического оркестра», «Музыка к драматическим спектаклям, фильмам, радио- и телестановкам» и другие. Журнал «Балет» публикует на своих страницах с любезного согласия автора и издательства «Музыка», выпускающего справочник, один из его разделов, который содержит информацию о созданных за два века балетах на темы пушкинских произведений.

Валерий КИКТА

БАЛЕТНАЯ ПУШКИНИАНА XIX–XX ВЕКОВ

(Краткий информационный справочник)

П.К.Аедоницкий —
«Царь Салтан» (1975)

В.А.Александров —
«Золотая рыбка» (1948)

Ю.М.Александров —
«Сказка о мертвой царевне
и о семи богатырях» (1973)

А.С.Аренский —
«Египетские ночи» («Клеопатра»,
1900, 1908)

Б.В.Асафьев —
«Бахчисарайский фонтан» (1934)
«Кавказский пленник»
(1936—1937)
«Граф Нулин» (1940—1941)
«Гробовщик» (музыкально-
хореографический эпизод, 1943;
2-я редакция 1945)
«Домик в Коломне»
(музыкально-хореографический
эпизод-водевиль, 1943—1945)
«Каменный гость» (1943—1946)
«Барышня-крестьянка» (1946)

В.Брунс —
«Барышня-крестьянка» (1956)

С.Н.Василенко —
«Цыганы» (1937)

В.Л.Витлин —
«Сказка о попе и о работнике
его Балде» (1936)

В.А.Гевиксман —
«Золотой петушок» (1986)

Д.С.Генделев —
«Капитанская дочка» (1968)

М.И.Глинка — В.Г.Агафонников —
«Руслан и Людмила» (1992)

Р.М.Глиэр —
«Клеопатра» («Египетские ночи»,
балет-пантомима, 1926)
«Медный всадник» (1949)

А.С.Даргомыжский —
«Торжество Вакха» (опера-балет,
1848)

В.М.Дешевов —
«Сказка о мертвой царевне
и о семи богатырях»
(на темы А.К.Лядова, 1949)

В.В.Желобинский —
«Сказка о попе и о работнике
его Балде» (1936)

К.А.Кавос —
«Кавказский пленник,
или Тень невесты» (1823)
«Черная шаль, или Кавказская
невеста» (1831)

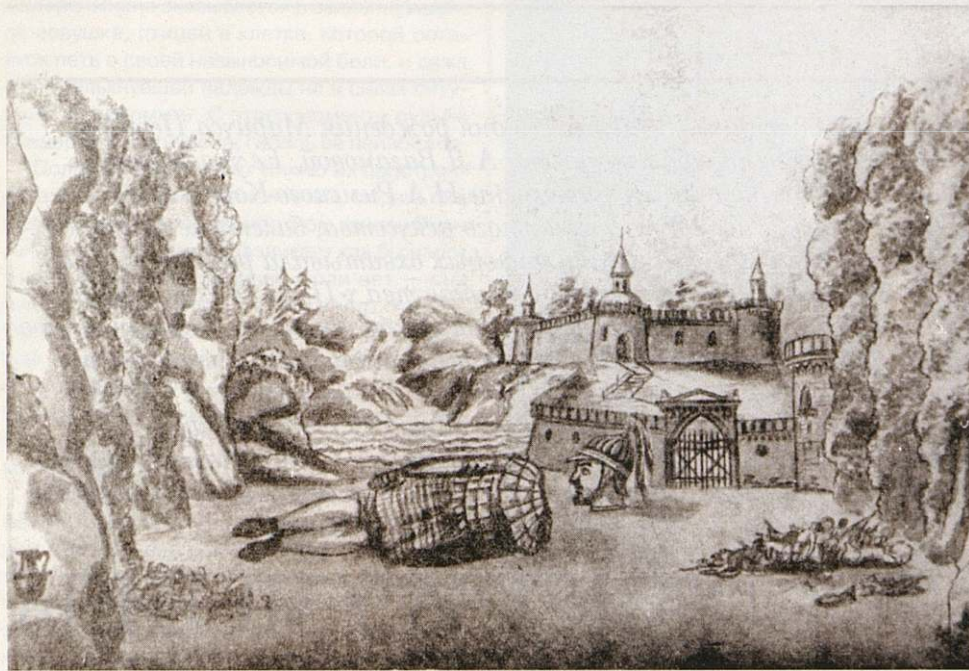
В.Г.Кикта —
«Дубровский» (1984)
«Пушкин...Натали...Дантес...»
(1997)

Т.И.Коган —
«Земфира» (одноактный балет
по мотивам поэмы «Цыганы»,
1981)

А.Н.Корещенко —
«Волшебное зеркало» (1903)

М.Г.Крейн —
«Земфира» (1958)

Л.Ламбер —
«Русалка» (1911)



Декорация второй картины
первого акта балета Ш. Дидло
«Руслан и Людмила». Петербург 1824г.

Воспетая А.С.Пушкиным балерина
Авдотья Истомина (1799-1848).



А.С.Лурье —

«Пир во время чумы» (1937)

Е.П.Макаров —

«Сказка о рыбаке и рыбке» (1952)

В.Е.Милов —

«Сказка о попе и о работнике
его Балде» (1973)

Л.Ф.Минкус —

«Золотая рыбка» (1867)

К.В.Молчанов —

«Три карты» (1982)

Неизвестный автор —

«Праздник гарема» (на тему
«Бахчисарайского фонтана», 1827)
«Бахчисарайский фонтан» (1854)
«Жертва ревности» (1892)

В.А.Оранский —

«Египетские ночи»

А.П.Петров —

«Станционный смотритель» (1956)
«Пушкин» (вокально-
хореографическая симфония,
1979)

В.А.Пикуль —

«Александр и Натали» (1990)

С.С.Прокофьев —

«Пиковая дама» (балетная

версия музыки к кино-фильму,
1968)

«Царь Борис» (балетная версия
музыки к спектаклю «Борис
Годунов» и кинофильму
«Иван Грозный», 1975)

Л.А.Половинкин —

«Цыганка» (1933)

Разные авторы —

«Черная шаль, или Наказанная
неверность» (балет-пантомима
в аранжировке Нейтвиха, 1831)

Р.И.Рамм —

«Сказка о мертвой царевне
и о семи богатырях» (1954)

Н.А.Римский-Корсаков —

«Золотой петушок»
(балетная версия оперы, 1914)
«Царевна-Лебедь» (балетная
версия оперы «Сказка о царе
Салтане», 1929)

В.И.Ребиков —

«Гений и смерть»
(балетная пантомима, 1899)

Г.В.Свиридов —

«Метель» (балетная версия
музыки к кинофильму, 1986)

Г.Н.Синисало —

«Я помню чудное мгновенье»
(на темы М.И.Глинки, 1962)

В.К.Сорокин —

«Цыганы» (1937)

П.В.Теплов —

«Сказка о рыбаке и рыбке»
(1978)

А.И.Хачатурян —

«Кавказский пленник»
(на музыку балета
«Гаянэ», 1951)

Т.Н.Хренников —

«Капитанская дочка» (1998)

П.И.Чайковский —

«Онегин» (аранжировка
К.Х.Штольца, 1965)
«Пиковая дама» (балетная
версия оперы, 1960)
«Алеко» (на музыку трио а moll,
1942)

Н.Н.Черепнин —

«Капитанская дочка» (1925)
«Сказка о рыбаке и рыбке» (1937)

М.И.Чулаки —

«Сказка о попе и о работнике его
Балде» (1940)

А.Г.Шахбагян —

«Пиковая дама» (1996)

Ф.Е.Шольц —

«Руслан и Людмила,
или Низвержение Черномора,
злого волшебника» (1821)

Историко-теоретическая конференция, посвященная 180-летию со дня рождения Мариуса Петипа, состоялась в Санкт-Петербурге, в Академии Русского балета имени А.Я.Вагановой. Ее участники – педагоги и студенты Санкт-Петербургской консерватории имени Н.А.Римского-Корсакова, Академии Русского балета имени А.Я.Вагановой, Академии театрального искусства, балетные критики – прочитали серию интересных докладов и сообщений, тематика которых охватывала разнообразные стороны жизни и творчества великого хореографа, – символика пространства у Петипа, как подруги Авроры стали nereидами, партия феи Сирени на сцене Мариинского театра: от премьеры до сегодняшнего дня, Петипа в балетах Перро, первые годы жизни Петипа в России, неопубликованные мемуарные свидетельства о потомках Петипа, Петипа и Иогансон, балеты Петипа «Калькабрино» и «Голубая георгина», художник А.Роллер и театрально-декорационное искусство эпохи Петипа...

Один из прочитанных докладов – доклад кандидата искусствоведения, доцента Санкт-Петербургской консерватории имени Н.А.Римского-Корсакова Аркадия Соколова-Каминского «Символика пространства у Петипа» редакция журнала предлагает вниманию своих читателей.

СИМВОЛИКА ПРОСТРАНСТВА У ПЕТИПА

Существует ли некая пространственная логика в таком шедевре Петипа, как «Тени»? Вряд ли кто-то будет здесь возражать. «Тени» нисходят из «заоблачных высей», заполняют очищающим, колышущимся туманом оскверненное злодейством пространство, привносят идеальный образ высших нравственных совершенств и духовных таинств. Здесь разворачивается встреча душ, очищенных от жизненных невзгод и страданий. Логика симфонического танца придает картине масштабность и убедительность.

Но есть там момент, который всеми воспринимается как закономерный и естественный и, тем не менее, не исключено, содержит странность. Это выход Никии. Ее видение является Солору справа (от зрителя) в глубине сцены. Герой обегает сцену в поисках «тени» возлюбленной, не находит ее, погружается в воспоминания. Теперь он ждет ее прихода... совсем с другой — с противоположной стороны. Что это — поэтическая вольность, бытовая мотивировка: утрата героем ориентиров в пространстве («голова закружилась»), просто стремление к разнообразию? Или имеет все же свой сокровенный смысл? И соотносится ли этот смысл с героиней?

«Баядерка» Петипа многим замечательна, в том числе — тесным переплетением театрально-действенных и выразительно-танцевальных начал. В театральном действии мизансцене принадлежит организующая роль, и Петипа мастеровито ею пользуется, да так, что танцевальное действие не только собирает мизансценной обозначенный смысл, но еще резонирует с другими, далеко отстоящими и уже вроде бы «отыгравшими» мизансценами.

Для Солора два явления Никии должны были запомниться особенно: первое свидание (там она устремлялась к нему на крыльях любви из храма) и, кроме того, несомненно, запала в душу последняя встреча, завершившаяся гибелью баядерки. В первом эпизоде она появлялась справа, во втором — слева (от зрителей). Попробуем истолковать, как



Мариус Петипа (60-е годы XIX века).

эмоционально размечал ее выход в «танце со змеей» пространство второго акта.

Здесь Никия осуществляла свой выбор, единственно для нее возможный: жить в мире лжи, предательства, богоотступничества не имело смысла.

Предал и солгал, уступил жизненным обстоятельствам Солор, поклявшийся баядерке перед богами в вечной любви и нарушивший свою клятву. Теперь он был с другой: рядом с навязанной ему новой избранницей, Гамзатти. И впереди — их свадьба...

Мизансцена проста: присутствующие на празднестве опоясывали сцену. Справа (от зрителя) на переднем плане расположились Раджа, его дочь Гамзатти с Солором. Слева, тоже на переднем плане — Великий брамин. Все они, за исключением Солора, намерены непокорной Никии отомстить.

Героиня оказывалась среди настроенных против нее людей: в поле отчуждения, в тисках враждебности. И все окружение воспринималось теперь иначе, чем в первой картине, по-другому сопоставлялось с Никией: там баядерка была центром происходящего, воплощая суть праздника огня, находясь в полном согласии с его участниками; здесь, напротив, она была вырвана из чуждого ей праздника и всем участвующим в нем противостоит.

Во втором, светском празднестве, ту главенствующую роль, которую исполняла в празднике огня Никия, захватила Гамзатти. В одном случае — богоугодный ритуал в честь очищающей силы огня; в другом — торжество корысти и обмана, своеобразный «антипраздник».

Никия стремительно выходит из верхнего левого угла сцены, делает несколько шагов по диагонали по направлению к Солору, видит его вместе с Гамзатти и, отшатнувшись от этого мучительного видения, шагнул даже назад, будто отброшенная в обратном направлении, останавливается. Резко распахнув плащ, которым была укутана, она сбрасывает его, заломив руки над головой, занеся одну ногу за другую, скрестив их, словно сжавшись от боли. Так завершается вступление, предваряющее «Танец со змеей».

Здесь четко обозначены два направления и соответствующие состояния: там, впереди, по ходу баядерки, Солор с невестой и, следовательно, боль, страдание, но и, вопреки всему, надежда; сюда — пустота одиночества, из которой Никия пришла и куда хочет скрыться, как только новый приступ отчаяния лишит ее возможности тут оставаться, исполнить навязанную ей функцию: своим танцем украшать празднество.

Никия пришла из одиночества и хочет в нем укрыться: та, оставленная ею боль не столь мучительна, как эта, нынешняя. Баядерку не выпускают, удерживают насильственно — обманом: прислужница по приказу Раджи подносит корзину цветов, якобы от

Солора. Никия оказывается в захлопнувшей-ся ловушке, птицей в клетке, которой остается петь о своей невыносимой боли, и даже тень мелькнувшей надежды не в силах ситуацию переломить. С этого момента судьба баядерки предрешена, гибель ее неизбежна.

Солор в «Тенях» ждет Никию из пространства неизбежного одиночества, откуда она явилась в своем предсмертном танце. Омытая вечностью, Никия возникает как бы напоминая о первом свидании. Боли нет — она снята свершившимся, уходом в мир «теней». Осталась динамика характера, запечатлевшая природу личности: любой ценой сохранить верность божественному в человеке, высшим ценностям, во главе которых — любовь. (Вспоминается: Бог — это любовь прежде всего).

Никия увлекает Солора за собой. Первое адажио завершается уходом туда, откуда герой ждал появления возлюбленной. Но они теперь снова вместе: тем самым снимается прежняя символика этого направления и соответственно пространства. Кончилось одиночество души, смыто то неизбежное страдание, которым наполнен финал второго акта. Второе адажио, а затем первая часть вариации утверждают желаемый союз.

Можно идти и дальше, проследить, как намеченная символика пространств и направлений реализуется в собственно танцевальной ткани, в хореографическом «тексте», воплощающем это колыхание от одной боли к другой. Но это уже другая задача.

Предложенное выше может показаться размышлениями весьма частного характера. Их спровоцировали наблюдения над современным исполнительством, утрачивающим глубинные смысловые пласты, существенные в системе классического танца, как, впрочем, и в других пластических системах. Но есть в этой необходимости и еще один поворот.

Пространство в классическом танце — нечто большее, чем просто физическая данность. Это некая художественно осмысленная поэтическая среда, в которой, с одной стороны, разворачивается организованный согласно своей природе классический танец, с другой — реализуются возможности исполнителя. Именно актеру, с присущими ему индивидуальными особенностями, предстоит умозрительную концепцию танца превратить в движущуюся плоть. Первое можно понимать как относящееся к искусству сочинять хореографию, второе — к искусству ее исполнять.

Таким образом, сведение балетмейстерского творчества к мастерству сочинять художественно осмысленные движения или комбинировать уже известные, на наш взгляд, не совсем точно: это прежде всего мышление динамикой семантического и разного пространства.

Пространство не толькоместилище движущегося материала, но и деятельный участник процесса взаимодействия с ним самого движения и соответственно носителя этого движения, актера. Вот какую составляющую балетмейстерского творчества не следовало бы, на наш взгляд, недооценивать.

Аркадий СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ



Геннадий Ледях с дочерью Аленой на юбилейном вечере.

Фото Д. Куликова

ПАРТНЕР И УЧИТЕЛЬ

На сцене Дворца культуры Автозавода имени Лихачева состоялся творческий вечер, посвященный семидесятилетию со дня рождения и пятидесятилетию творческой деятельности заслуженного артиста России, ведущего танцовщика Большого театра пятидесятых-шестидесятых годов, хорошо известного московским любителям балета, а ныне художественного руководителя «Школы классического танца» Геннадия Васильевича Ледяха.

Слова «учитель» и «партнер» звучали со сцены весь вечер. Как о блистательном «кавалере» о Ледяхе говорили танцевавшие с ним Екатерина Максимова, Нинель Кургапкина, приехавшая на юбилей из Петербурга. С добрыми пожеланиями к Геннадию Васильевичу обратилась телеграммой «его Золушка» — Раиса Стручкова. Кадры хроники, запечатлевшие ее и Ледяха в «Хрустальном башмачке», и заснятое на пленку па де де из «Пламени Парижа» в исполнении Екатерины Максимовой и Ледяха наглядно подтвердили справедливость сказанного.

Один за другими поднимались на сцену ветераны Большого театра, его

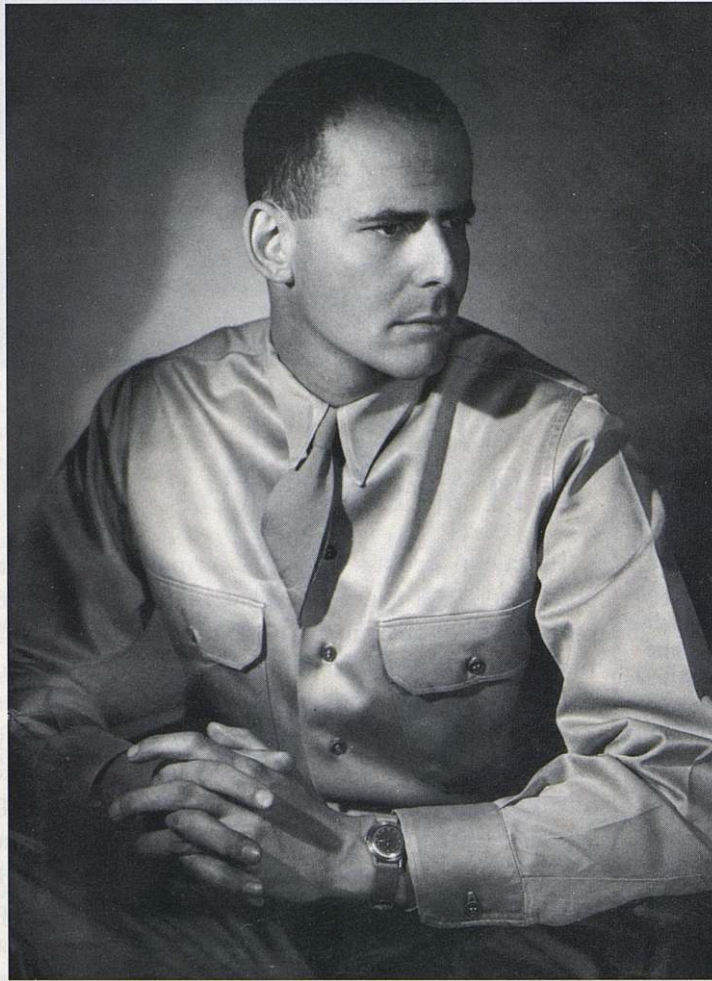
художественный руководитель Владимир Васильев, представители правительства Москвы и друзья Ледяха, его ученики и коллеги...

Хореографические приветствия юбиляру адресовали Московская академия хореографии под руководством Софьи Головкиной, Танцевальный лицей Геннадия Малхасянца, Академия танца Наталии Нестеровой, а также педагоги и учащиеся созданной им «Школы классического танца», чьи танцевальные номера ярко и торжественно завершили вечер.

Выступают воспитанники «Школы классического танца».



БАЛЕТ БЫЛ И ОСТАВАЛСЯ ГЛАВНЫМ ЕГО УВЛЕЧЕНИЕМ



Линкольн Керстайн.

Линкольн Керстайн родился 4 мая 1907 года в богатой бостонской семье. С детства он проявлял особый интерес к искусствам. В пору обучения в привилегированном Харвардском университете он получил премии за свои рисунки, один его роман и книга стихов были изданы, он превосходно играл на рояле, собирал произведения искусства, писал статьи, был одним из создателей Харвардского общества современного искусства, издавал литературный журнал «Хаунд энд Хорн» («Гончая и охотничий рог»). Подобное многообразие интересов сохранялось и дальше, на протяжении всей его долгой и богатой свершениями жизни. Но при этом балет был и всегда оставался едва ли не главным увлечением Керстайна. Его роль в приобщении американцев к классическому балету трудно переоценить.

В конце 1920-х годов Керстайн увидел в Париже спектакли труппы Сергея Дягилева, которые произвели на него огромное впечатление, в результате чего балет стал его «навязчивой идеей». Ему случалось говорить, что настоящее образование ему дал не Харвард, а балет, и что постепенно его «все больше тянуло связать себя всерьез с этим искусством». В принятом им решении свою роль сыграл один любопытный эпизод. Будучи в Венеции в конце августа 1929 года, Керстайн случайно забрел в церковь, где шла заупокойная служба. Вскоре, узнав из газет о смерти Дягилева, он понял, на чьих похоронах волей случая присутствовал. Потрясенный таким совпадением, он увидел себя в роли преемника великого деятеля русского балетного театра. И мечтой Керстайна стало основать в Соединенных Штатах Америки национальную балетную труппу.

Постепенно проект принимал конкретные очертания. Это должна была быть действительно американская труппа, а не гастролирующая по Америке русская. Ее актерский состав, репертуар должны были быть национальными, что само собой предполагало наличие школы для подготовки артистов. В 1933 году Керстайн специально отправился в Европу, чтобы найти балетмейстера, который помог бы ему осуществить намерения. Необходимые средства представляли родственники и друзья, в числе которых Эдуард Уорбург, представитель богатой банкирской семьи.

Керстайн занимался в это

время редактированием воспоминаний Ромолы Нижинской, жены Вацлава. В опубликованном много лет спустя дневнике он рассказывает о пребывании летом 1933 года в Париже и Лондоне, о балетах Баланчина, с чьим творчеством он был уже знаком по спектаклям труппы Дягилева в 1927 году. Рассказывает и как Ромола познакомила его с самим хореографом, когда его «Балет 1933» гастролировал в Лондоне. За первой встречей последовала длительная беседа и в результате, не без колебаний, Баланчин дал согласие поехать в США. Об энтузиазме Керстайна свидетельствует недавно опубликованное письмо,

которое он написал тогда Эверету Аустину, основателю Культурного центра в городе Хартфорд, где предполагалось открыть школу и начать формировать труппу: «Как Вы убедитесь, это будет самое важное письмо когда-либо написанное мною Вам. Сейчас, когда я пишу, перо жжет мою руку, слова не вытекают из него в виде чернил достаточно быстро. У нас есть, наконец, возможность создать на протяжении ближайших трех лет американский балет. Когда я говорю «балет», я имею в виду хорошо подготовленную труппу из молодых танцовщиков, не русских, а американцев, пусть при участии для начала нескольких русских

звезд. Эта труппа будет лучше, чем осколки старой дягилевской труппы... Знаете ли Вы Баланчина? Если нет, то да будет Вам известно, что это грузин по имени Георгий Баланчивадзе. Он обладает редким обаянием. Это брюнет небольшого роста, прекрасный танцовщик и самый искусный из виденных мною сочинителей балетов... Я готов жизнь поставить на его талант... Он способен совершить чудо — и произойдет оно на наших глазах. Я чувствую, что шанс слишком велик, чтобы мы могли позволить себе отказаться от него. Пожалуйста... Положите голову и придумайте как это осуществить... Будущее в наших руках...»

И Керстайн оказался прав. Баланчин при его неизменной помощи создал Школу Американского Балета и истинно американскую балетную труппу, известную нам сейчас как «Нью-Йорк Сити балле». Только произошло это далеко не так легко и быстро, как они надеялись. В американском искусстве в годы, предшествующие Второй мировой войне, главенствовало направление социального протеста, которое нашло выражение в «танце модерн», и классический балет, за который горячо ратовал Керстайн, имел мало перспектив развития. Кроме того, в сознании американского общества существовало, как с раздражением писал Керстайн, только некое чужеземное понятие под названием «русский балет» (в одно слово). Оно было достаточно известно, вызывало интерес, а с началом войны в Европе труппы из Франции, во главе с Русским Балетом Монте-Карло, даже обосновались в Америке, но стремиться американизировать это искусство казалось нелепой затеей.

Школа Американского балета открылась в январе 1934 года. Первые выступления труппы «Американский Балет», состоящей преимущественно из учащихся школы, состоялись летом того же года. Но, несмотря на все усилия Баланчина и Керстайна коллектив просуществовал недолго — до 1938 года, причем, последние три года, входя в состав театра Метрополитен-опера, почти не выступал самостоятельно. Другая труппа, организованная Керстайном в 1936 году, называлась «Балле Караван» и ее задачей было дать молодым американским хореографам возможность ставить балеты. В 1941 году она объединилась с возродившимся было «Американским

балетом», но в том же году они прекратили существование. На смену им, но далеко не сразу, пришла в 1946 году труппа «Балле Сосайети», переименованная в 1946 в «Нью-Йорк Сити балле».

Создавая одну труппу за другой, Керстайн одновременно вел пропаганду балета с помощью печатного слова. Одна из самых ранних его статей называлась «Время Дягилева» и была опубликована в издаваемом им самим журнале «Гончая и охотничий рог». За ней последовали статьи, посвященные Фокину, Стравинскому и отдельным создаваемым в Америке балетам. (Семнадцать статей, написанных в период 1930-1978, были повторно напечатаны в сборнике «Балет: страсти и верование» в 1983 году). С 1942 по 1948 Керстайн стоял во главе периодического издания «Данс Индекс», где публиковались небольшие монографии по разным темам балета и танца, в том числе воспоминания Ю.И.Слонимского о работе Баланчина в Петрограде в 1920-х годах, которые в нашей стране тогда напечатаны не были. Особый интерес проявил Керстайн к искусству Вацлава Нижинского. Одна из поздних его работ «Танцующий Нижинский» (1975) — роскошное, богато иллюстрированное издание. Но может быть еще важнее то, что Керстайн был одним из первых историков балета, заявившим о значении постановок Нижинского, как новаторских, открывающих новые пути развития балетного искусства. В книге «Движение и метафора» (1970), где дан разбор пятидесяти балетов, поставленных в период с 1573 по 1968 год, немалое место занимают созданные в России А.Сен-Леоном, М.Петипа, М.Фокиным и наряду с этим — отдельные главки посвящены трем балетам Нижинского («Послеполуденному отдыху фавна», «Весне священной» и «Играм»).

Однако наибольшее внимание Керстайн уделял, естественно, Баланчину и труппе «Нью-Йорк Сити балле», генеральным директором которой был с 1948 года. Это богато иллюстрированная книга «Нью-Йорк Сити балле», включавшая многочисленные отрывки из дневников Керстайна, изданная в 1973 году, второе ее издание под названием «Тридцать лет. Нью-Йорк Сити балле», с добавлением новой главы, посвященной периоду с 1973 по 1978 годы. Это «Портрет мистера Би» (1984) и многие другие статьи или разделы обзоров по истории балета.

Линкольн Керстайн умер 5 января 1996 года.

На поминальном вечере в феврале 1996 года в Линкольн Сентер присутствовали люди, близко знавшие Керстайна и как писателя, и как любителя оперного искусства, и как коллекционера, одарившего многие музеи. Его собрание документов и произведений искусства, связанных с балетом, еще в 1940 году легло в основу Танцевального архива Музея современного искусства, а позднее перешло в Танцевальную коллекцию Нью-Йоркской Публичной библиотеки. И в дальнейшем коллекция пополнялась новыми дарами: 195 писем, адресованных Дягилеву, изображения представлений конного балета XVII века, эскизы Софи Федорович, Павла Челищева и тому подобное. Другие музеи, в том числе и Метрополитен, получали от него ценные книги, гравюры, серебряные изделия, мебель.

Естественно, почтила память Керстайна и «Нью-Йорк Сити балле». Был исполнен отрывок из первого акта «Спящей красавицы» с большим крестьянским вальсом Мариуса Петипа в редакции Джорджа Баланчина. Это был правильный выбор. На сцене была труппа, в создании которой Керстайн принимал самое непосредственное участие, была показана хореография, которая одновременно является классической великой эпохи и творением самого близкого Керстайну балетмейстера, и исполняли ее как артисты труппы, так и ученики Школы Американского балета, которую он не только основал, но и многие десятилетия поддерживал.

Последние годы жизни Линкольн Керстайн писал мемуары. Их первая часть, посвященная детству и отрочеству вышла под названием «Мозаика» в 1994 году. Она заканчивается 1933 годом. Это встреча с Баланчиным, отказ продолжать работу над книгой Ромолы Нижинской, размышление о будущем. Завершила книгу фраза: «Я понял, что если хочу чего-то достичь, то мне надо снова разыскать Баланчина». Последующие пятьдесят лет работы с великим хореографом стали тому подтверждением.

Елизавета СУРИЦ

Публикуя статью Елизаветы Яковлевны Суриц, редакция журнала «Балет» пользуется случаем поздравить члена своей редколлегии, известного балетоведа с юбилеем.

КОНКУРС ХОРЕОГРАФОВ ИМЕНИ ФЕДОРА ЛОПУХОВА

**Комитет культуры
Мэрии Санкт-Петербурга
Государственный
Русский музей
Благотворительный фонд
имени Федора Лопухова
Российская
хореографическая
ассоциация
Театр оперы и балета
имени М.П.Мусоргского
Агентство «Визит IE»
Санкт-Петербург
1—18 декабря 1998**

*Художественный руководитель конкурса Николай Боярчиков
Главный балетмейстер Театра оперы и балета имени М.П.Мусоргского*

**Конкурс посвящен 100-летию
Государственного Русского музея
«Ожившие шедевры
Русского музея на балетной сцене»**

Конкурс проводится в два тура:

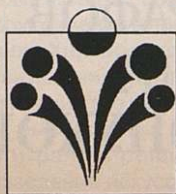
- 1 тур:** тема «Ожившие картины Русского музея на музыку русских композиторов»
2 тур: тема «Свободный выбор мирового шедевра живописи и свободный выбор музыкального материала»

Условия конкурса:

- количество участников: до семи танцовщиков
- продолжительность номера не более 10 минут
- участие в гала-концертах в Санкт-Петербурге и Москве

До 1 октября хореограф должен направить: видеокассету с авторскими работами; творческую биографию; личную фотографию; по возможности фотографию фрагмента авторского балета (черно-белую, высокой контрастности)

по адресу: 191186, Санкт-Петербург, наб. Мойки 24, Агентство «Визит IE»
тел.: (812)314 0644, 314 3162, 311 1533, 110 4140
факс: 2194579, 1104140
E-MAIL: visit-ie-@infopro.spb.su
Директор конкурса Ирина Чистопашина
Информационная поддержка конкурса — журнал «Балет».



LURIT

**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 парикмахерские 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

ПАМЯТИ УШЕДШИХ

**ВСЯ ЕЕ ЖИЗНЬ БЫЛА
ПОСВЯЩЕНА БАЛЕТУ**

На 86-м году жизни скончалась Элла (Елена) Викторовна Бочарникова, вся жизнь которой была связана с искусством хореографии, с музыкальным театром.

«В нашей артистической семье театр и музыку любили все. Любили драму и оперу, горячо и страстно рассуждали и спорили о спектаклях и актерах, играли на рояле, напевали различные оперные арии, романсы и русские народные песни. Иногда вечерами моя бабушка, отличная пианистка, музицировала, играла фрагменты из опер, балетов, симфоний.

На стене у рояля в строгой рамке висел портрет моей другой бабушки — Марии Николаевны Ермоловой, написанный художником В.А.Серовым. И хотя она была торжественная и строгая в своем черном длинном платье, но мне казалось, что она всегда прислушивается, а потом и сама незримо вступает в эти интересные, как-то особенно меня волновавшие, хотя и не совсем понятные, разговоры и споры об искусстве, о театре и музыке», — вспоминала Элла Викторовна. И далее: «Первым спектаклем, увиденным мною, был балет «Конек-Горбунок», шедший в Большом театре... Все увиденное увлекло и заворожило с поразительной силой: яркая театральность спектакля, озорное, талантливое сочетание сказки с реальностью, великолепные разнообразные танцы, выразительная ясная пантомима, живые ритмы и обаятельный юмор всего сценического действия...

Но сознательное восприятие всех этих важных факторов и обстоятельств пришло гораздо позже, когда я стала старше...»

Окончив Московское хореографическое училище в 1931 году, Элла Бочарникова стала артисткой балетной труппы Большого театра, принимала участие во всех постановках театра тех лет. Она всегда была активным членом и радостно приветствовала с трибуны собраний, со страниц газет и журналов появление молодых артистов и балетмейстеров, поддерживала новые творческие процессы, происхо-



дившие в то время в советском балетном театре. Она была главным редактором (на общественных началах) многотиражной газеты «Советский артист».

После ухода со сцены (1953) Элла Викторовна Бочарникова стала директором Московского хореографического училища (тогда еще при Большом театре) и одновременно его педагогом, читала курс истории советского балета. На посту директора МХУ она много сделала для привлечения к педагогической работе ведущих мастеров танца.

В 1941 году Элла Викторовна Бочарникова окончила театроведческий факультет ГИТИСа и целиком посвятила свою искусствоведческую деятельность пропаганде искусства Большого театра. Широко известны ее публикации о мастерах русского балета, о балетных спектаклях различных театров, о проблемах профессионального хореографического образования. Среди ее крупных работ — книги: «Московское хореографическое училище» (совместно с О.Мартыновой, М., 1954), «Балетная школа Большого театра» (совместно с М.Габовичем, М., 1957), «Страна волшебная — балет» (М., 1974), «Тем, кто любит балет» (совместно с Г. Иноземцевой, М., 1979, 1980, 1987), «Большой театр» (М., 1987).

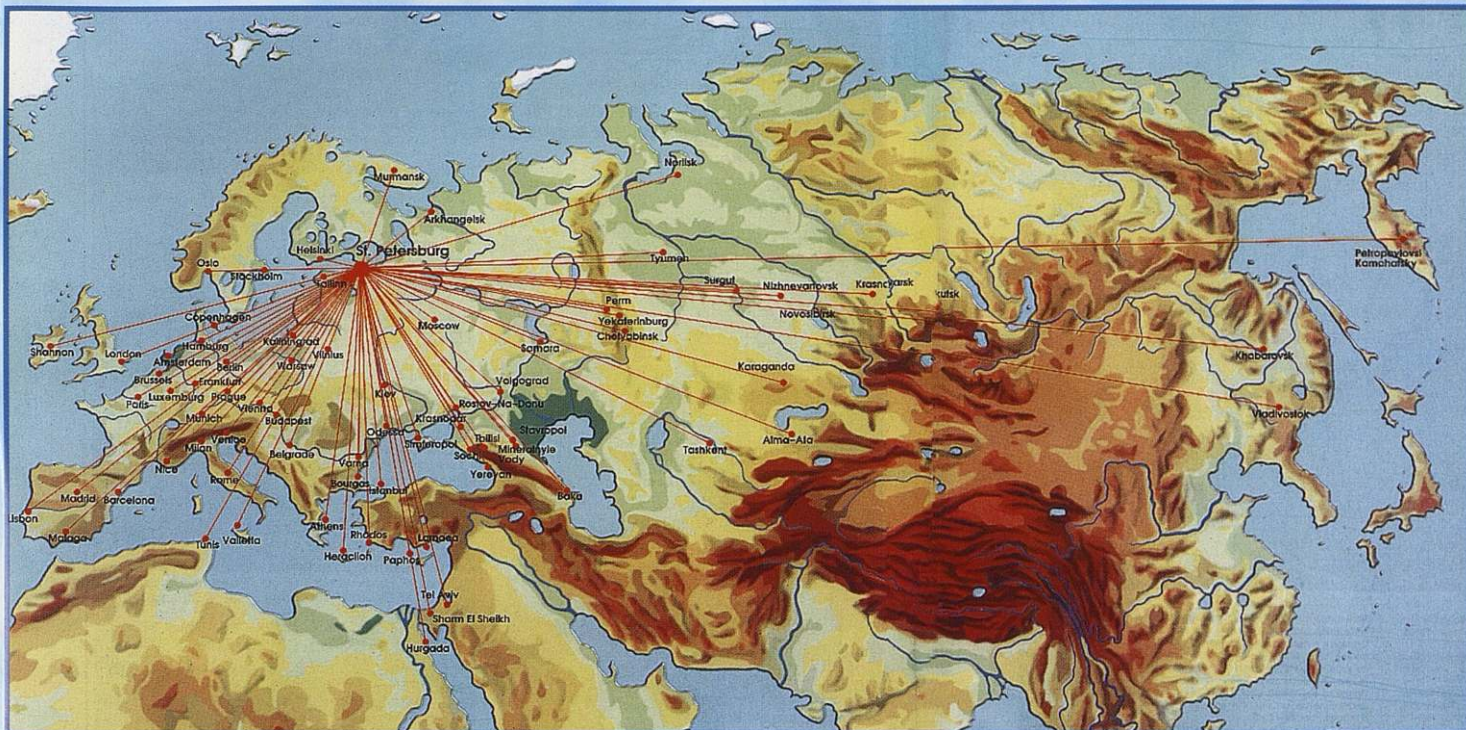
Светлый образ Эллы Викторовны Бочарниковой, ее имя сохранятся в нашей памяти, памяти ее благодарных учеников.

Коллеги

Коллектив сотрудников редакции журнала «Балет» выражает глубокое соболезнование члену редакционной коллегии журнала Галине Алексеевне Гуляевой в связи с безвременной кончиной ее дочери Анны Леонидовны Буюклян, также работника редакции.

Друзья и сослуживцы

АВИАПРЕДПРИЯТИЕ «ПУЛКОВО» ГАРАНТИРУЕТ
 ВЫСОКИЙ УРОВЕНЬ ОБСЛУЖИВАНИЯ
 И БЕЗОПАСНОСТЬ ПОЛЕТОВ
 PULKOVO AVIATION ENTERPRISE
 GUARANTEES HIGH LEVEL OF SERVICE AND SAFETY



РАСПИСАНИЕ ДВИЖЕНИЯ САМОЛЕТОВ
 МОСКВА — САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

НОМЕР РЕЙСА	ДНИ ВЫПОЛНЕНИЯ	ВРЕМЯ ВЫЛЕТА	ВРЕМЯ ПРИБЫТИЯ	ТИП ВС
	1 2 3 4 5 6 7			
ПЛ 2435	1 2 3 4 5 - -	09.45	11.05	TU5
ПЛ 2417	1 2 3 4 5 6 7	11.15	12.35	TU5
ПЛ 2411	1 2 3 4 5 6 7	13.20	14.40	TU5
ПЛ 2419	1 - 3 4 - 6 -	15.45	17.05	TU5
ПЛ 2425	1 2 3 4 5 6 7	19.35	20.55	TU5
ПЛ 2427	1 2 3 4 5 6 7	22.10	23.30	TU5
ПЛ 2429	- 2 3 - 5 - -	23.00	00.25	TU3

*По итогам конкурса «Крылья России»
 Авиапредприятие «Пулково»
 признано лучшим регулярным перевозчиком в 1997 году
 на внутренних воздушных линиях*

ИНФОРМАЦИЯ О КАССЕ АП «ПУЛКОВО» В ШЕРЕМЕТЬЕВО 1

В Москве касса авиапредприятия «Пулково» открыта в зале отлета аэропорта «Шереметьево-1».

Часы работы:

с **8.30** до **22.00**

Обед:

с **13.00** до **14.00**

Технологические перерывы:

с **11.40** до **12.00**

с **16.40** до **17.00**



Представительство АП «Пулково» в Москве,
 располагается в аэровокзале Аэропорта
 «Шереметьево-1», в зале прилета, офис 53
 Тел.: (095) 578-03-89

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

ISSN 0869-5199

Индекс 70947