

БАЛЕТ

июль—август

1998

В этом
номере журнала
читайте:

материал,
посвящённый юбилею
Марины Тимофеевны
Семёновой;

репортаж о вручении
приза «Душа танца»
его лауреатам;

корреспонденции
о встречах в редакции.



На недавно состоявшемся в городе Джексоне (США)
Международном балетном конкурсе
его лауреатами стали солисты Большого театра
Анна Антоничева (золотая медаль) и Дмитрий Белоголовцев (серебряная медаль).
Поздравляем Анну и Дмитрия с успехом!

*На снимке: Анна Антоничева и Дмитрий Белоголовцев
исполняют дуэт Дианы и Актеона из балета «Эсмеральда».*

Фото Д. Куликова



БАЛЕТ (97) 1998

И Ю Л Ь — А В Г У С Т



На первой
странице обложки:

Солистка театра «Кремлёвский балет»
Наталья Балахничева в спектакле «Дон Кихот».

Фото Д. Куликова

Сдано в набор 17.07.1998 г.
Подписано в печать
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 № 124
Тираж 4000

Отпечатано
в издательско-полиграфическом
предприятии
«Интурреклама. Полиграф-сервис».
103220, Москва, ул. Полтавская, д. 3.
Тел. 213-87-92
Тел./факс: 213-11-55

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
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:
129041, Москва,
ул. Проспект Мира,
дом 52, строение 1.
(рядом со станцией
метро «Проспект Мира»).

В НОМЕРЕ:

Nota bene	2
БАЛЕТ: XX век	
Н. Касаткина, В. Васильев. «Мы до сих пор называем себя — «семёновский полк»	2
В ШКОЛАХ И ИНСТИТУТАХ	4
ПРЕМЬЕРЫ	
Г. Иноземцева. И снова - «Кармина Бурана»	10
А. Демченко. «Гойя»: любовь и творчество против ударов судьбы	11
А. Максов. Насретдина видели в Уфе	13
И. Белова. Тайна средневековой красавицы	14
ИЗ ПОЧТЫ РУБРИКИ	
А. Гордеева. Театр - «на вырост»	16
С. Монастырная. «Булочка», испечённая на севере	17
ВЕСТИ ИЗ ТЕАТРОВ	
...из Большого	18
...из Мариинского	20
ПУШКИНСКИЕ ЧТЕНИЯ	21
КОНКУРСЫ, ФЕСТИВАЛИ, ГАСТРОЛИ	
Е. Максимова. Под знаком «Арабеска»	26
В. Уральская. Форумы прошедшего полугодия	27
В. Вязовкина. Событийные трудности	29
М. Герасимова. Праздник в честь Нуреева в Казани	30
А. Фомин. С любовью к русскому балету	31
Б. Львов-Анохин. Легенда о безответной любви	32
Т. Вольфович. Опыт оказался удачным	32
Л. Исакова. Московский дебют якутской труппы	33
ЮБИЛЕИ	
Э. Шумилова. «Годы пролетели, как один миг»	35
В. Игнатов. Париж чувствует Иветт Шовире	36
Е. Суриц. Создавшая английский балет	38
ВЕСТИ ИЗ ТЕАТРОВ	
...из Музыкального имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко	40
...из театра «Русский балет»	41
ВСТРЕЧИ В РЕДАКЦИИ	43

Уважаемый, дотошный и добропорядочный наш читатель вряд ли нуждается в попытке редакции подвести итоги театрального сезона 1997-98 годов, так как читая наши журналы №№ 92-96, он фактически получал информацию об основных событиях в школах, училищах, институтах, в театрах и хореографических коллективах разного жанра, а также о состоявшихся конкурсах, фестивалях, мотрах и других мероприятиях в танцевальном мире России.

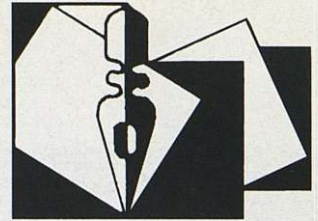
И всё же хотелось бы отметить активность деятелей хореографии страны. Мы научились жить без денег и государственного внимания, без официальной поддержки и при вседозволенности оскорбительной малоубедительной блефующей журналистики, ничего общего, не имеющей с критикой. Ура!

В театрах России прошли премьеры. Фактически нет труппы, где бы не было поставлено или возобновлено (из ранее активного репертуара) по одному-два балета. Огромно количество вводов в спектакли текущего репертуара, а значит, - появление перспективных молодых исполнителей. Вы, наверное, обратили внимание на новую рубрику в журнале «Вести из театров», где отмечаются, в том числе, и эти не всегда и не всем известные факты. Нужно ли подчёркивать, сколь важна и скрупулёзна такая повседневная работа в жизнедеятельности любого театра. От квалифицированного труда педагога-репетитора зависит, как, не нарушая стиливую ткань сценического произведения, целостности ансамбля, подготовит ли новичка к ответственному дебюту, тем самым продлевая молодость спектакля и обеспечивая преемственность поколений в знании репертуара театра, исполнительских традиций.

Мы, видимо, мало пишем о повседневной профессиональной работе балетных трупп. Иначе, откуда такое пренебрежение к достоинствам русского балета со стороны пишущих о нём журналистов, обвал публикуемых на страницах так называемой оперативной прессы материалов несведущих и некомпетентных авторов, для которых нет ценности важнее собственного самоутверждения в журналистской тусовке красным словом, ложной (так как ныне она и есть конъюнктура) смелостью «поддеть», не взирая на лица. «А после меня - хоть потоп» и объяснение: «Заслужил - получай». Возникает только вопрос: у кого - «заслужил» и от кого - «получай». Авторитеты - долуй! Традиции - в архив! Что-то знакомое уже было. Но и тогда находились умы, понимавшие и защитившие балет в балете, народное в искусстве, самобытное на сцене.

Время пересмотра и переоценок тем и опасно, что ненароком скудоумие необразованности и незнания рождает дилетантское невежество и возводит его на рыцарский пьедестал. Время пересмотра и переоценок тем и ценно, что предлагает возможности выбора, открыв двери большому и малому в многогранном мире искусства на любой вкус, в любой дозе, на любой уровень подготовленности, знаний. Мир богат, выбор огромен, но в культуре для выбора нужна культура. В профессиональном же смысле это означает понимание в оценке достижений других, умение примерить моду на свои данные. И нет лучшего примера, чем история создания русского классического танца. Не будем повторяться, но напоминание не повредит. Как легко можно жить: бери из готового, апробированного и ничего не создавай. Ведь, созидая, можешь ошибиться. И тогда крикливые дилетанты все жала газетного арсенала вонзят в вас. И хотя они безопасны, так как не имеют ничего общего с мнением профессиональной критики, всё же неприятно, на виду ведь и ответить нельзя... И всё это делается в отрыве от подлинного стремления способствовать процессу развития и обогащения культуры страны. Будем понимать и эти издержки времени. Его главное достоинство: возможность. И за это оно должно быть ценно. Забурлила жизнь балетного мира. Главные события: внутренние гастроли ведущих театров, обмен солистами, огромное количество гала-концертов, гастролей, рождение студийных коллективов (как мы об этом мечтали в шестидесятые-семидесятые годы!). Возможность открытий и закрытий официальных и официально не поддерживаемых фестивалей, смотров, конкурсов (чьё число не счесть и самоубийство неизбежно). Первые выпуски частных школ с их плюсами и опасностями для профессионализма классических трупп. Появление новых и забытых книг (но их всегда бывает недостаточно), призов и премий, стремящихся компенсировать государственное невнимание общественной поддержкой. И многочисленные симпозиумы, дискуссии. Например, даже о своём родном русском танце, о его путях развития четыре дня увлечённо спорили после просмотров и концертов деятели хореографического искусства России (отчёт об этом журнал готовит) на своей конференции.

Начиная новый сезон, мы хотели бы из суеты времени обозначить пункты главного направления действия. Предполагаем, что сезон, проходящий под звездой великого Пушкина, для искусства России - это не формальное возобновление спектаклей на его сюжеты или создание новых. Это огромное и не всегда аналитически объяснимое влияние, светом освещающее всю отечественную культуру. Для балета - Пушкин автор крылатой фразы «душой исполненный полёт» - поэтическая и божественная тайна свершений прекрасного. Оживающее и бурно растущее (пока растущее количественно) хореографическое искусство России в новом сезоне одарит нас ярким светом индивидуального.



Наталья КАСАТКИНА,
Владимир ВАСИЛЁВ

«МЫ ДО СИХ ПОР НАЗЫВАЕМ СЕБЯ - «СЕМЁНОВСКИЙ ПОЛК»

(Диалог о Марине Тимофеевне Семёновой - к её юбилею, празднование которого вылилось в большой праздник отечественной культуры)

В. Василёв:

«Царица. Красивая, царственная.

Я Марину Тимофеевну уже почти не застал танцующей. Из крупных партий помню её только в «Золушке». Она танцевала с распущенными, завитыми волосами. Она всегда придумывала что-то свое, необычное. Когда она появлялась на сцене, то, кроме неё, уже никого больше не существовало. Это свойство великой балерины. Всё куда-то исчезало. Всё работало на неё - и на сцене и в зрительном зале.

В её лице получилось очень сильное соединение двух планет, двух столиц - Москвы и Петербурга. У каждой школы есть свои преимущества. Ленинград даёт замечательную основу корпуса, ног, тела, рук. А в Москве широта душевная, широта движения дополняют ленинградскую школу, дают ей силу.

Марина Тимофеевна Семёнова, обладая вагановской школой по-своему развивалась в Москве. Семёнова неповторима и как балерина, и как педагог».

Н. Касаткина:

«Мы все её ученицы до сих пор называем себя «семёновский полк». Она знает волшебные слова, которые помогают артистам быть не натасканными, а профессионально и быстро преодолевать технические сложности. Слова, которые вдохновляют артиста на то, чтобы захватить зрительный зал.

Благодаря её подсказкам мы научились видеть себя как бы изнутри: знать каждую свою мышцу, каждую косточку, сустав. Когда танцуешь и что-то не получается, вспоминаешь об этой косточке, мышце. Потом это становилось механическим. У меня, к примеру, были проблемы с вращением - кружилась голова. Марина Тимофеевна учила меня вращаться при помощи особого построения мышц. И я не падала, потому что знала, как владеть для этого мышцами. Нина Тимофеева плохо видела, и это тоже создавало проблемы со вращением. Марина Тимофеевна учила её вращаться на ощущениях.

Я более двадцати лет простояла у неё в классе. Если вечером идёт балет, то весь класс днём под-

чинен той балерине, которая танцует спектакль. Помню, когда шла «Кармен-сюита», где я танцевала Рок, она строила класс так, чтобы моему телу было удобно танцевать вечером. И действительно, после занятий с ней, вдруг всё само получалось. У неё класс рассчитан на то, чтобы подготовить тело к танцу. Она заставляла своих учениц смотреть как бы внутрь, вглубь себя.

Мы её боготворили. Я помню один её день рождения. Все - и мальчики, и девочки - собрались в репетиционном зале с цветами. Входит Марина Тимофеевна на высоких шпильках, и мальчики неожиданно начинают падать перед ней. Один упал. Марина Тимофеевна даже не посмотрела. У неё ещё больше распрямилась её замечательная спина. Она протянула не глядя руку. Кто-то тут же её подхватил. И не глядя она пошла, а мальчики один за другим перед ней падали. Она прошла по их спинам не причинив никому боли, ни разу не опустив глаза и не посмотрев на того, кто держит её за руку. Стоя восхищения стоял в зале. Мы на всю жизнь запомнили этот день её рождения».

В.Василёв:

«У неё интуитивно-животное понимание пластики. Она умеет почти насильно выгнать из танцовщиков индивидуальность, которую они даже сами порой в себе не знают. Так было на наших глазах с Ниной Сорокиной.

Безупречных балерин нет. Недостатки есть у каждой. Часто именно знание своих недостатков мешает балерине раскрыться, обрести необходимую свободу. Она работает и с лицом балерины, помогая ей сделать выразительным круп-



М.Т.Семёнова
на репетиции с
А.Лиловой.

мала очень высоко на кончики пальцев, потом она выгибала ей стопу, высоко поднимая пятку к ахиллу. Затем она занималась икрами и соединяла их таким образом, чтобы икра передней ноги красиво рисовалась на фоне задней.

Затем она подтягивала колено, но не так, чтобы колено прогибалось, а чтобы оно красиво поднималось вверх. Затем надколенник надо было подтянуть, чтобы колено шло ровненько, а над коленкой надо было подобрать мышцу. Она доходила в конце концов до бёдер, подтягивала их. В это время у Лены уже выступал пот, от усилий начинали подниматься плечи. Марина Тимофеевна: «Теперь выдохни!» Лена выдыхала. У неё плечи распрямлялись и становились безумно красивыми. Марина Тимофеевна: «А вот теперь сделай прозрачными ноги». И Лена становилась совершенно воздушной, стеклянной и прозрачной».

В.Василёв:

«Мы видели её репетиции по «Лебединому озеру». Там тоже совершались чудеса. Удлинялись руки, разворачивались плечи, ноги становились прозрачными. Это всё вырабатывалось.

Мы ей бесконечно благодарны. И за науку телесную, и за науку духовную. За поддержку. За любовь и уважение к сцене, которые она нам привила».

Н.Касаткина:

«Мне было двадцать пять лет, а как хореографы-постановщики мы работали с артистами гораздо нас старше. Присутствие её в работе с нами поднимало наш авторитет.

Сейчас в театре много спектаклей с более современной хореографией, чем сорок лет назад. Тогда господствовали драмбалет и чистая классика. Мы начинали работать как хореографы в Большом театре ещё до балетов Григоровича. Тем более нас поражало, как легко она входила в стиль наших «Геологов» или «Весны священной».

Поразительно, как она по сей день чувствует современные балеты. У меня ощущение: то, что Марина Тимофеевна репетировала в современных балетах, - это её нестанцеванные роли. Она до сих пор современнее современников чувствует балет XX века. Её интуиция основывается на очень большой информации, глубинном знании профессии».

В.Василёв:

«Талант - знание - прозрение. В этом вся тайна Марины Тимофеевны Семёновой».

Н.Касаткина:

«Я не знаю, кем бы мы были без неё. Больше всего мне хочется прийти в класс, встать к станку, расправить плечи и услышать: «Балетмейстерша, дружок учишь, а сама спину не можешь держать!» Так держать спину, как её держала Марина Тимофеевна, сегодня не может никто».

Диалог записала
Ю. БОЛЬШАКОВА



Фото Л.Педенчук

М.Т.Семёнова
на репетиции с
Н.Павловой
и **В.Гордеевым.**

ный план, когда широко раскрыты глаза, а руки где-то возле лица.

Потрясающий мастер!

Она была балетмейстером-репетитором на наших балетах в Большом театре - «Ванина Ванини», «Геологи», «Весна священная».

Как балетмейстер-репетитор она добивается, чтобы не просто оттанцевывались мизансцены (что часто бывает и что мы, лично, очень не любим в балете), а чтобы продолжался непрерывный поток музыкально-хореографического действия. Она открывала нам глаза. Тщательно очень проверяла всё сделанное, давала неочевидные замечания».

Н.Касаткина:

«Какого рода замечания? Вот это и главное - «какого рода». Кажется, уже всё сделано, все танцуют ровненько, и все ручки уже поставлены. Вдруг Марина Тимофеевна выходит и показывает такой жест, что артистки сначала замирают, а потом начинают за ней повторять. Не сразу получается. А когда получается, рождается вдохновение. Это самое трудное. Солистке можно что-то внушить, солистка сама по себе - индивидуальность, а вот вдохновить кордебалет безумно трудно. И при этом Марина Тимофеевна никогда не мучает учеников, потому что она как педагог все эти приемы знает. Как профессионал и как человек безумно талантливый может сказать что-то такое, от чего всё начинает получать-

ся. Казалось бы, балерина классического репертуара, а она очень чувствует современный стиль. И не случайно, наверное, что с нами - молодыми хореографами - соглашалась работать Марина Тимофеевна. Она вела нас и когда мы получили коллектив и были зелёными руководителями. Тоже профессия, которую надо приобретать. Это сейчас, спустя двадцать лет, мы можем сказать о себе, что мы - руководители. А тогда она нам помогала. Она приходила и работала с нашими учениками. Видела все детали».

В.Василёв:

«Она очень хорошо знает античную скульптуру. Когда мы начали делать балеты с какими-то неустойчивыми позами, она показывала и рассказывала, как это делать. У неё эти знания — от Вагановой, но плюс собственный невероятный талант. Её класс - и вагановский, и семёновский».

Н.Касаткина:

«Семёнова умеет выстроить балерину. Помню, когда мы ставили свой первый балет в Большом театре «Ванину Ванини», Марина Тимофеевна была у нас балетмейстером-репетитором. Репетировала Лена Рябинкина, у которой изумительно аристократичный верх: покатые плечи, красивое лицо, а в ногах не было хрупкости, соответствующей её верху. Марина Тимофеевна подходила к ней, ставила Лёну в пятую позицию и начинала строить эти ноги. Делать архитектуру тела с кончиков пальцев. Она её подни-

Начало лета - время экзаменов, творческих отчётов, выпускных спектаклей и концертов. Конец лета - дни, когда многие из тех, кто демонстрировал тогда своё умение в балетном классе или на учебной

сцене, начинают свою самостоятельную жизнь в искусстве. Но заявки на будущие творческие свершения - в тех памятных выступлениях. О них читайте в материалах, публикуемых в этой подборке.

БАЛЕТ В ТЕАТРЕ «ГИТИС»

Учебный театр «ГИТИС» пригласил зрителей посмотреть на своей сцене балетные представления выпускников балетмейстерского факультета Российской академии театрального искусства (мастерская Л. Таланкиной).

Общее, что объединяет молодых хореографов, это во-первых, ярко выраженный интерес к современным пластическим формам - многосоставной танцевальной лексике, что говорит о широкой профессиональной подготовке выпускников. Во-вторых, о незаурядных исполнительских способностях, поскольку они являлись интерпретаторами своих постановок. Наконец, еще один общий вывод: оказывается можно буквально «из ничего» создавать выразительные костюмы.

Например, на вечере Анжелики Агеевой, в самой удачной её работе - одноактном балете «Ричард III», на музыку композитора О.Мессиана, властолюбие и гордость придворных дам (в аскетически черных свитерах и юбках) подчеркивалась не только изгибами корпуса и особо ломкой пластикой рук, но еще и пышными, яркими шлейфами - всего лишь кусками присобранной материи.

Агеева в роли леди Анны, убедительно передавала амплитуду чувств своей героини: от надменности к страстному влечению. Тогда как образ Ричарда (в исполнении талантливого артиста А.Домашева) по воле балетмейстера был лишен самой колоритной детали - физической ущербности, то-

го, что делает особо значительной его победу над вдовой убитого им человека. Вообще, мне представляется, что Агеева хорошо ставит дуэты, придумывает оригинальные поддержки, а вот драматургия действия ей не дается. Это было видно и по другим работам - она не умеет четко выстроить сюжетную линию, внятно донести свой замысел.

В программе вечера Елены Барышниковой доминировали две хореографические темы: испанская и русская. Говоря об испанской, нельзя не упомянуть добрым словом тех, в том числе и её педагога - Валентину Пахомову, которые познакомили студентку с обширным материалом, помогли уловить стиль и колорит испанского танца, где за внешне строгой манерой всегда ощущается кипение темперамента. Все это было отражено в таких номерах Барышниковой, как «Фантазия на темы фламенко» и «Одиночество», где исполнительницы пленяли гибкостью корпуса и рук. К тому же, здесь была найдена очаровательная деталь костюмов: по-особенному повязанные шали (спущенные по спине и переkreщивающиеся на груди) придававшие тем же свитерам и юбкам подлинно испанский характер.

А во втором отделении мы увидели хореографическое действие - «Весело на душе», которое, как, мне кажется, не совсем точно названо. Ведь в сюжете В.Гаврилина, вдохновившей Барышникову, помимо веселья слышится и многое другое: сатира, трагедия, раздумья, а пронизывают сюжиту лирические эпизоды, где звучит свирель. Они получили зримое воплощение в образе мальчишки, наигрывающего на дудочке. Его костюм состо-

ит из пестрых, ситцевых лоскутков, а женские костюмы стилизуют домотканую одежду серовато-белых тонов, отделанных такой же «суровой» тесьмой. Словом, в костюмах возникает подлинность деревенской одежды, а в хореографии подлинность и разнообразие черт непредсказуемого русского характера.

Бесспорно самый сильный эпизод «Весело на душе», давший название всему спектаклю и исполняемый группой артистов с верёвками в руках. Эти верёвки то становятся хлыстами, то путами, из которых мужики пытаются высвободиться. а то и виселицами...

Эта работа представляется мне талантливой и значительной попыткой ввести серьёзную тему в шутовское, даже несколько балаганное зрелище, связав его, тем самым, с реалиями народной жизни.

Иван Фадеев, как и две его соученицы, постарался показать, что способен воплощать разные темы, разные стиливые направления хореографии. Однако наиболее ярко его одаренность проявилась в жанре юмора, граничащего с гротеском. Во-первых, в балете-шутке «Четыре темперамента» на музыку И.С.Баха, где каждый темперамент, воплощаемый очередной парой танцовщиков, был выражен точно найденной гротесковой пластикой. Старинные купальные костюмы исполнителей придавали действию привкус ретро, напоминая о временах, когда чувства выражались более открыто. В этом спектакле, да и вообще, Фадеев доказал, что умеет создавать эффектные финалы. Таким возвращенным, блистательным финалом программы стала танцевальная сценка «Смотрины», где всё происходящее, несмо-

тря на гротесковые преувеличения, было типично и узнаваемо. И тут надо отдать должное исполнителям: Д.Пузанкову - «первому парню на деревне», которого стараются завоевать разбитные девчонки - А.Шевченко, Е.Фокина и особенно напористая М.Никитина. Но тут появляется ещё одна - невзрачная, в очёчках, трогательно представленная Н.Королихиной и именно она приходится парню по душе... Всё это разыгрывается с увлечением, с блеском, и зрительный зал реагирует с тем же азартом, приветствуя явление нового и редкого среди балетмейстеров комедийного таланта.

Я думаю, есть все основания поздравить кафедру хореографии Российской академии театрального искусства и, конечно же, руководителя курса - Лилию Михайловну Таланкину с этим воспитанным ею выпускником, который, будем надеяться, ещё порадует самобытными постановками.

Наталья ШЕРЕМЕТЬЕВСКАЯ

ТАНЦУЮТ УЧЕНИКИ ШКОЛЫ МИХАИЛА ЛАВРОВСКОГО

Хореографическая школа Михаила Лавровского заявила о себе совсем недавно - в 1995 году в Концертном зале имени Чайковского её воспитанники впервые появились перед московскими зрителями. Уже тогда профессионалы



Сцена из спектакля
«Времена года».

Фото Д.Куликова

отметили и хорошую выучку детей, крепкие «воспитанные ноги», техническую уверенность, но главное, - восхило собравшихся, - артистизм питомцев молодой школы, эстетическую осмысленность и выразительность их танца. А ныне юные артисты широко известны в Москве - они выступают в концертах рядом с известными мастерами ведущих столичных трупп, участвуют в спектаклях драматических театров, в творческих вечерах знаменитых мастеров. А с 1996 года они постоянно заняты в спектакле Московского музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко «Щелкунчик». На этой же сцене школа Лавровского регулярно показывает и свои собственные балеты - прокофьевскую «Золушку» (постановка И.Чернышева), а также «Фантазии на музыку Фредерика Шопена» и

«Времена года» на музыку А.Вивальди, осуществлённые Б.Мягковым. Их исполняют танцовщики, как сказано в программке, двенадцати-шестнадцати лет. Добавим, что «Времена года» - премьера нынешнего года, постановка (художник по костюмам В.Герасименко) создана при поддержке Комитета по культуре правительства Москвы. Попечитель школы АОЗТ «Альфа-Капитал».

«Наш показательный концерт на сцене Театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко - не выпускной спектакль, выпуска у нас ещё не было, - сообщил нашему корреспонденту художественный руководитель школы Михаил Лавровский. - Самые старшие проучились пять лет. Первый набор предполагаем выпустить через год-два. В итоге годы учения у них получаются где-то около шести-семи лет. И я надеюсь, что они станут украшением любого театра, любой труппы. В выпускном классе у нас сейчас учится 8-9 танцовщиц и 7-8

танцовщиков. Я говорю так неопределённо, потому что любой человек, вышедший из формы, подлежит отчислению.

У нас замечательные педагоги - Нина Сорокина, Галина Крапивина, Татьяна Степанова, Аркадий Николаев, Андрей Смирнов, Елена Васильева, Ирина Николаева, Наталия Садовская, Геннадий Труфанов. С нами постоянно работает Борис Мягков, замечательный, талантливый человек. Я благодарю их за титаническую работу, которую они проводят. Огромная нагрузка легла на плечи нашего директора. Молодая очаровательная женщина, она обладает удивительной любовью к балету и трезвой головой администратора. Жанну Борисовну Васильеву мне хочется назвать «Маргарет Тэтчер в балете». Она проделала титанический труд. За пять лет, не имея отношения к искусству, она почти профессионально стала разбираться во всём. Это - талант. Без такого директора неизвестно, как жила бы школа. Мы боремся за жизнь, имеем зда-

ние, получаем деньги, поэтому наша школа - бесплатная.

Наши концерты и спектакли постоянно проходят в театре имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, и мы признательны его дирекции за помощь и поддержку.

Материал готовила
В.ВЯЗОВКИНА

ЗНАКОМСТВО С НОВЫМИ ИМЕНАМИ

Эти концерты на сцене Большого театра любители балета ожидают с волнением и нетерпением: традиционные выпускные концерты Московской академии хореографии всегда обещают встречи с будущим отечественного балета, открытие новых имён, знакомство с новыми дарованиями. Кто же они, выпускники 1998 года? По классам педагогов Т.Галь-



Л.Кочеткова в вариации из балета «Эсмеральда».

цевой, Л.Литавкиной, В.Михайлова, И.Укусникова школу закончили 39 человек. Они пополнят труппы Большого театра, Музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, Театра классического балета под руководством Н.Касаткиной и В.Василёва, театра «Кремлёвский балет» под руководством А.Петрова...

Концерт открыла «Классическая симфония» на музыку С.Прокофьева в хореографии Л.Лавровского. Её исполнили учащиеся старших классов.

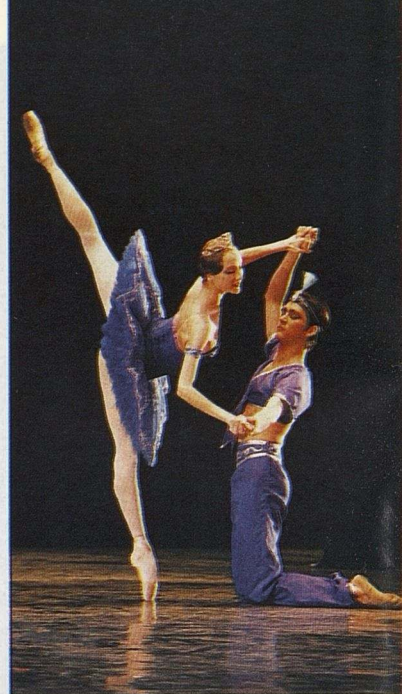
Среди выпускников хотелось бы отметить обаятельную и женственную А.Горячеву, которая с А.Воробьёвым танцевала Классическое па де де в хореографии С.Головкиной, и Е.Шипулину, уверенно исполнившую па де де из

балета «Корсар» вместе с Р.Скворцовым.

С.Минаков и Е.Горбачев задорно и весело соревновались в «Русском переплясе» (хореография А.Климова). С.Минаков выступил также и в венгерском «Понтозоо» (хореография И.Моисеева) вместе с однокурсниками, и в украинской «Семере».

Учащиеся выпускного курса Л.Кочеткова и В.Жидков ярко станцевали па де де из балета «Эсмеральда», Большое классическое па де де исполнили Л.Доксомова и А.Войтюк, а известная по VIII Международному балетному конкурсу Мики Ватанабэ и лауреат многих Международных конкурсов Хасан Усманов, тоже воспитанник московской школы, завершили классический показ дуэтом из балета «Дон Кихот».

Всем выпускникам хотелось бы пожелать «своего» пути - профессионального восхождения, реализации творческих планов, а главное - новых ролей в московских театрах.



Е.Шипулина и Р.Скворцов в па де де из балета «Корсар».

Хореографическая миниатюра С.Головкиной «Русская». Солистка С.Гайдукова.



В ДУХЕ СЛАВНОГО УЧИТЕЛЯ ДИДЛО



А.Котова,
Г.Исмакаева и
Д.Савин в па де
труа из балета
«Щелкунчик».



А.Горячева и
А.Воробьёв в
Классическом па
де де на музыку
А.Адана.

Фото
Д.Куликова

Украинский танец
«Семера»
исполняют
учащиеся
выпускного курса.



Сцена из балета «Зефир и Флора».
В роли Зефира - А.Ставров,
Амура - Р.Владимиров

Учащиеся Новосибирского хореографического училища в этом году получили возможность соприкоснуться с наследием русского балетного театра начала прошлого века, участвуя в реконструкции фрагмента знаменитой балетной постановки Шарля Дидло «Зефир и Флора». Премьера «Grand pas d'action» из этого балета состоялась на сцене Новосибирского театра оперы и балета в рамках отчётного концерта школы.

Балетмейстер-постановщик спектакля - Илья Балашов. В главных партиях выступили учащиеся II курса Анатолий Ставров и Наталья Ашихмина, роли Амура - ученики 5 класса Роман Владимиров и Максим Гришенков. В спектакле были также заняты учащиеся I и II курсов, 5, 4, 3 и 2 классов училища. Музыка Катерино Кавоса прозвучала в авторизованной обработке новосибирского композитора Эдуарда Глейзера. Хореографы-репетиторы - педагоги училища Галина Веденина, Галина Юдаева, Людмила Кондрашова, Татьяна Бирюкова, Валерий Бубнов.

«Зефир и Флора» - один из самых знаменитых балетов Шарля Дидло. Впервые поставив его в Лондоне в 1796 году, хореограф неоднократно возобновлял балет на различных сценах. В России, а точнее в Петербурге, его одноактный вариант увидели в 1804 году. И с тех пор популярность спектакля постоянно росла. Среди поклонников балета называют и Александра Сергеевича Пушкина, и Гаврилу Романовича Державина, который, пленённый чудесным зрелищем, выразил своё восхищение в стихотворном «Дифирамбе»:

*«Что за призраки прелестны,
Лёжки, светлы существа,
Сонм эфирный, сонм небесный.
Тени, лица божества...»*

Идея воссоздать фрагмент произведения Шарля Дидло принадлежит московскому балетмейстеру Илье Балашову. Проведя большую работу по изучению исторических материалов, посвящённых «Зефиру и Флоре», он обратился к администрации местного хореографического училища, которое сам оканчивал, с предложением воссоздать произведение по имеющимся документам.

Было принято решение взять в работу «Grand pas d'action» «Зефира и Флоры» - действенный танец, как бы вобравшего в себя в концентрированной форме хореографическую образность всего балета. В основу постановки легло литературное либретто петербургской редакции балета 1818 года.

Постановочная работа началась в феврале. За короткий срок удалось подготовить «Grand pas d'action» к сценическому воплощению. Специально для спектакля созданы костюмы, соответствующие историческому представлению - свободные, не стесняющие движений лёгкие туники. Красочная палитра цветов - розовый, золотой, изумрудный, живописные декорации в «размытых» розово-голубых тонах, курчавые головки Амуров и локоны Граций, украшенные цветами, - всё это позволяет говорить об особой сценической эстетике, картинной



Сцена из балета
«Зефир и Флора».

красоте зрелища (художник И.Гриневич).

Представить более ярко и полно постановку, осуществлённую в Новосибирске, позволяют мнения людей, к ней причастных.

Надежда Сныткина директор Новосибирского хореографического училища: «Меня радует, что выпускники нашей школы любят учиться, стремятся продолжить образование. Учатся они в разных учебных заведениях, большинство - в специальных хореографических ВУЗах. Хорошо, что многие из них стараются осуществить свои первые постановки в родном училище.

К числу таких патриотов школы относится и Илья Балашов. В прошлом году он поставил хореографическую картину «Русские песни» на семь песен в исполнении Лидии Руслановой.

А в этом году мы предложили

новосибирцам «Grand pas d'action» из балета начала XIX века «Зефир и Флора». Идею воссоздания произведения мы обсуждали с Ильёй Балашовым два года. Тщательно готовились к постановке. По нашим эскизам за одну неделю костюмы из натуральных тканей были изготовлены в Китае. Руководство оперного театра, как обычно, с пониманием отозвалось на наши заботы по оформлению спектакля. Большие сложности встретились нам в работе с музыкальным материалом. Но мы считаем, что композитор Эдуард Глейзер, в основном, органично воссоздаёт звуковой мир «Зефира и Флоры». И зрители, постоянные посетители отчётных концертов нашего училища, отмечали, что пастораль перенесла их в иные времена, заворожила. Хотелось вспоминать стихи Державина, Пушкина, Тютчева... Композиция доставила им истинное эстетическое удовольствие».

Владимир Рябов, художественный руководитель училища: «Одна

из тенденций последнего времени - интерес к истокам классической школы танца. И дети на материалах балета «Зефир и Флора» заметно «подросли» и в творческом и в профессиональном отношении. Это относится не только к солистам, но и к участникам массовых эпизодов: предоставленная ученикам возможность работать в ансамбле, где необходимо не только чёткое знание движений, но и единое ощущение сценического ритма, умение держать линии, представлять весь рисунок и точно чувствовать своё место в нём, очень важно».

Галина Веденина, заведующая отделением классического танца: «Работа над «Зефиром и Флорой» была для нашей школы очень интересной и полезной, прежде всего в отношении постижения стиля балетов Дидло. И считаю, что участники спектакля, во всяком случае, ведущие исполнители стиль «взяли». Особенно отмечаю Наталью Ашихмину (Флору), сумевшую в своём танце передать эту воздушность, эфемерность.

Интересна техника стоп. Балет идёт на полупальцах, и следует учесть, что то было время, предшествующее переходу к пальцевой технике. То есть полупальцы доведены до совершенства, «выработана» стопа, позволившая балеринам вскоре подняться на пуанты. Поэтому наши репетиторы добивались от учеников точного, «чистого» выполнения движений на полупальцах.

Наиболее трудной оказалась работа над пантомимой, над выразительным, «говорящим» жестом, мимикой. Вообще, балет указал «слабые места» в подготовке учеников, на которые следует обратить внимание».

Галина Юдаева, педагог класси-

ческого танца, методист: «Начну с того, как восприняли балет «Зефир и Флора» наши постоянные зрители. Те люди, которые из года в год приходят на наши отчётные концерты, имеют свои пристрастия, любимые номера, говорили о замечательном впечатлении свежести, новизны, красоты, которое произвела на них новая постановка. Оригинальность, подчерквали они, заключается в том, что это не имитация или точная копия того, что существовало два века назад, а попытка взглянуть на прошлое глазами современного человека.

Это не весь балет, но и не просто сцена «Grand pas d'action» - это маленькое, но вполне самостоятельное полотно. Ребята смогли ощутить себя в спектакле. Каждый концертный номер ставит перед исполнителем определённые творческие задачи, но прожить маленький спектакль - это совершенно иное. И мне кажется, что это получилось».

Очень украсил спектакль Анатолий Ставров. Партия Зефира, как нельзя лучше легла на индивидуальность этого ученика.

В спектакле «задействована» вся школа, начиная с учеников 2 класса до предвыпускного II курса. Мне представляется очень полезной для школы возможность порой на простых движениях создать одухотворённый образ. Облегчённые костюмы заставляют демонстрировать красоту линии, провоцируют особое ощущение тела, позировок».

Нонна КРОВОТА,
обозреватель газеты
«Коммерсантъ-Сибирь»



Учащиеся студии Хора
имени Пятницкого исполняют
танец «Ложжари».

В тот вечер в Зале имени Чайковского буквально яблоку негде было упасть - люди сидели на ступеньках, стояли в проходах... Ничего удивительного здесь нет: такое стечение народа - традиция для отчётных концертов Школы-студии Русского народного хора имени Пятницкого (директор-балетмейстер О.Золотова). Она существует почти тридцать лет и каждые четыре года даёт путёвку в жизнь молодым артистам, выбравшим своей профессией пропаганду русского народного искусства. В нынешнем году к ним прибавилась ещё одна группа.

...В обширной и разнообразной программе концерта большое место занимали хореографические номера, и среди них классика русского народного сценического танца - произведения Татьяны Алексеевны Устиновой, главного балетмейстера Хора имени Пятницкого. Это - основа основ профессиональной подготовки будущих танцовщиков. И юные артисты осваивают науку выдающего

ся мастера тщательно и серьёзно, привнося в исполнение сочинений Устиновой своё мироощущение, своё понимание замысла автора, свои пластические интонации.

С большим интересом была воспринята присутствующими композиция, которая называлась «Импровизация русского народного движения», где юным плясунам была предоставлена возможность проявить себя, свой характер, свой индивидуальный взгляд на танец.

ПЕРВЫЙ ВЫПУСК

Вот и пролетели мгновенно пять лет. И первый выпуск воспитанников Академии танца Нового гуманитарного университета вышел на самостоятельную творческую дорогу. Вот что о нём рассказывает руководитель Академии танца НГУ, профессор, Анатолий Борзов:

«У нас много талантливых детей, слишком много, чтобы «уместиться» в традиционные государственные балетные школы, которых было в Москве, например, всего три - Московское хореографическое училище, где воспитанники получали классическое балетное образование, и две школы, готовившие так называемых народных - при Ансамбле Игоря Моисеева и Хоре имени Пятыцкого. Таковой до недавнего времени представлялась монополия танцевального образования в Москве.

Новое время породило новые идеи. Возникли «альтернативные» балетные школы, хотя такое название, думается, нельзя считать точным: насколько я информирован, все мои коллеги, и, конечно, мы в своём коллективе придерживаемся строгих канонов и методики русской школы классического танца. Создавая новое учебное заведение, мы стремились восполнить «вакуум» танцевального образования для многих одарённых детей, во-первых, а, во-вторых, - выстроить курс хореографической подготовки в три академических этапа: среднее школьное профессиональное образование, высшее образование (по кафедре хореографии) и аспирантура (это планируется в дальнейшем). Непрерывность учебного процесса - такова традиция нашей балетной школы, заложённая корифеями отечественной педагогики Ростиславом Захаровым и Фёдором Лопуховым.

Мы понимали, что «ахиллесовой пятой» танцевального образования является недостаток сценической практики. Именно на это было обращено особое внимание. В течение учебного процесса мы готовим детей для публичных выступлений. Они участвуют в различ-

ных концертах, юбилейных вечерах, конкурсах, фестивалях, выезжают на гастроли за рубеж. Вы можете увидеть наших воспитанников в спектаклях Большого театра и театра «Кремлёвский балет». Словом, востребованность молодых дарований из нашего учебного заведения - это реальность нынешней балетной жизни. Тридцать выпускников и предвыпускников уже оформлены на работу в различные коллективы. Они приглашены в театры «Русский балет», «Кремлёвский балет», в труппу «Русские сезоны», «Русский камерный балет «Москва», в Театр танца «Гжель», в Детский музыкальный театр имени Наталии Сац, в ансамбль «Русский сувенир», в другие коллективы... Думаю, этот перечень говорит сам за себя: профессиональная подготовка наших выпускников оценена по достоинству.

Нынешний выпуск Академии танца Нового гуманитарного университета - первый. Выпуск выстраданный и выстованный с особой любовью замечательными педагогами и хореографами Еленой Рябкиной, Валентиной Бельих, Людмилой Рыжовой, Евгением Зерновым, Алексеем Лазаревым, Валентином Манохиным, Борисом Санкиным... Видная когорта мастеров хореографического искусства сделала выпускной показ настоящим праздником. Экзамен продолжался около двух часов и вылился в красочный спектакль, где исполнялись произведения разных видов и стилей современной хореографии. На концерте ярко показали себя выпускницы Ю.Трухина, А.Саливерстова, Е.Парчинская, Н.Киселёва, Ю.Кашкина.

Мы подготовили и первый выпуск студентов в высшем звене нашей Академии. С ними занимались авторитетные педагоги Светлана Адырхаева, Алла Богуславская, Марк Ермолов, Людмила Рыжова. Государственный экзамен принимала авторитетная комиссия во главе с Борисом Акимовым. Все молодые специалисты также успешно начали свою самостоятельную жизнь.

Особо хочу сказать о том, что наши студенты получают серьёзную подготовку по различным гуманитарным дисциплинам, которые ведут опытные и знающие преподаватели. И ещё раз подчеркну в заключение: наше учебное заведение можно назвать альтернативным лишь с точки зрения расширения возможностей хореографического образования, но никак не по содержанию учебного процесса - здесь нет и не может быть никакой альтернативы наработанным поколениями отечественных мастеров традициям русской балетной педагогики, которых мы строго придерживаемся».

**Материал подготовила
Г. БЕЛЯЕВА-ЧЕЛОМБИТЬКО**

ПОДАРОК - К ЮБИЛЕЮ

Празднование 260-летия старейшей балетной школы России - Академии Русского балета имени А.Я.Вагановой - прошло достаточно скромно, почти в семейном кругу. Причина проста и общенациональна: нет средств. Между тем, юбилейный год был насыщен значительными событиями: гастроли в Нью-Йорке, завершившиеся впечатляющим триумфом и восторженной прессой, IV конкурс «Ваганова-Prig», выступления юных артистов в Японии в июле-августе... И, конечно, традиционные выпускные спектакли, традиционно прошедшие на сцене Мариинского театра в нетрадиционно ранние сроки - в начале июня.

Наверное, лучший подарок юбилею школы - нынешний выпуск, хорошо выученный и профессиональный, подготовленный педагогами Э.Кокориной, Т.Удаленковой, К.Шатиловым, В.Афанасовым, В.Цветковым.

Программа концертов выученность и профессиональность явила лучшим образом: основу репертуара составили произведения отечественной классики - хореографическая композиция «Школа классического танца», фрагменты и дуэты из балетов «Баядерка», «Эсмеральда», «Спящая красавица», «Раймонда», «Лауренсия», «Жизель», «Фея кукол», «Фестиваль цветов в Чинзано», «Корсар», «Пахита», «Арлекинда», классические па де де Дж.Баланчина и В.Гзовского, хореографию последних десятилетий представляли работы Ю.Григоревича (монолог Мехменз Бану из балета «Легенда о любви») и И.Бельского (миниаюра «Кармен и Хозе»).

Конечно, самым пристальным вниманием пользовались выпускники, выступавшие в классическом репертуаре, что вполне закономерно: многие из вчерашних учеников приглашены в петербургские труппы на положение солистов. Разумеется, не все выпускники претендуют на бесспорное лидерство, но общий уровень оканчивающих в этом году Академию - значительно выше среднего.

В Мариинский театр принято четверо - Елена Чмиль, Ирина Голуб, Антон Корсаков и Михаил Ильин. Миниатюрная Елена Чмиль (класс Э.Кокориной), ещё занимаясь в выпускном классе, выступала в спектакле «Дон Кихот», где исполнила роль Амура, в концертах чисто и аккуратно танцевала pas de deux из «Фестиваля цветов в Чинзано» и pas de trois из балета «Фея кукол». Достаточно уверенно и даже с чуть снисходительной небрежностью выступил в pas de deux из третьего акта «Спящей красавицы» Антон Корсаков (ученик К.Шатилова), также имеющий опыт исполнения сольных партий в балетах Мариинского театра - он уже танцевал pas de deux из «Жизели» и pas de trois из «Лебединого озера». Его партнёрша Алеся Бойко (класс Э.Кок-

риной) тактично и изысканно исполнила «кружевную» хореографию Мариуса Петипа. Ирина Голуб (педагог Т.Удаленкова) в pas de deux из второго акта «Жизели» казалась сомнамбулой, а в следующей программе, явившись Кармен, танцовщица увлекла драматическим накалом, с которым она темпераментно проживала обстоятельства судьбы своей героини.

Большое пополнение (11 выпускников) пришло в Малый театр оперы и балета имени М.Мусоргского, балетная труппа которого в последние годы испытывает явную нехватку в энергичных, техничных сильных исполнителях. Анастасия Ломаченкова (ученица Э.Кокориной) в строгих академических традициях исполнила Классическое pas de deux на музыку Обера и pas de trois из «Пахиты». В том же pas de trois и вариации из «Лауренсии» выделялась смелой бравурной манерой одноклассница Ломаченковой Ольга Степанова. Ирина Перрен уверенно справлялась с балеринской партией в Grand pas d'action из «Баядерки», а Альфия Шарафудинова (обе - ученицы Т.Удаленковой) «резвяся и играя» оттанцевала кокетливое pas de deux из «Арлекинда».

Прекрасными кавалерами в дуэтом танце (педагог В.Десницкий) и стабильными солистами зарекомендовали себя юности выпускных классов - Михаил Сиваков и Дмитрий Рудаченко, выступавшие в Grand pas d'action из «Баядерки» (оба - из класса К.Шатилова), Денис Морозов - в Классическом pas de deux на музыку Обера и pas de trois из «Пахиты», Артём Шпилевский - в pas de deux из «Жизели» (оба - ученики В.Цветкова), Артём Пыхачев (педагог В.Афанасов) - в Классическом pas de deux на музыку Чайковского и pas de deux из «Жизели». Интересно проявил себя Юрий Сماعيلев (класс К.Шатилова), принятый в театр Бориса Эйфмана, танцовщик с несомненной актёрской одарённостью и широким исполнительным диапазоном, чей выпускной репертуар состоял из классики (pas de deux Дианы и Актеона из «Эсмеральды»), характерного танца (Панадерос из «Раймонды») и современной хореографии («Кармен и Хозе»).

Восхитительным подарком любителям балета стал Цыганский танец из «Лауренсии», который возобновляла и отрепетировала И.Генслер, празднующая в эти дни пятидесятилетие творческой деятельности. Танец выразительно исполняли Натая Кезевадзе, Андрей Маслобоев и Илья Лобухин. Ещё один новый номер появился в репертуаре Академии - «Русская» в постановке К.Голейзовского, которую проникновенно станцевала Ксения Коробчанская (ученица Т.Удаленковой).

Выпускные спектакли Академии Русского балета 1998 года уже стали историей. Возможно, нынешние выпускники впишут свою строчку в Историю балета - у них даже для этого есть все данные и шансы.

Ольга ФЕДОРЧЕНКО

Более ста пятидесяти лет назад в бенедиктинском монастыре, расположенном в предгорьях Баварских Альп, был найден рукописный сборник примерно 1300 года, который содержал почти 150 стихов, песен, отдельных поэтических фрагментов, исполнявшихся вагантами - бродячими студентами. В 1847 году он был впервые опубликован, а спустя почти столетие - в 1937 году, в Германии, во Франкфурте-на-Майне, состоялась премьера сценической кантаты немецкого композитора Карла Орфа «Кармина Бурана» (кармина в переводе с латинского - песни, стихи, Бурана - также латинское название местности). Потом рождались и другие театральные и концертные версии сочинения, вплоть до нашего времени. Что же привлекло в нём художников уходящего XX века? Конечно, достоинства самой партитуры знаменитого автора, чья музыка красочно театральна. Недаром критики - его современники подчеркивали, что даже тогда, когда он пишет «абсолютную музыку», за нею стоит наглядная картина, шествие или праздничная импровизация, а уж когда в основе будущего произведения лежит сценический замысел, Орфа-музыканта вдохновляет и ведёт Орф-режиссёр. И, видимо, во время работы композитора над «Карминой Бураной» имел место именно этот случай. Образное, конкретно-живописное, зрелищное начало, свойственное поэзии вагантов, подтолкнули мастера к созданию полотна, которое он не случайно назвал сценической кантатой. Театральная фантазия словно водила пером композитора по нотной бумаге: рождается впечатление, что он конкретно представлял себе эти жизненные картины и стремился показать их своим слушателям, не случайно каждый эпизод звучит объёмно, красочно, масштабно - вы как бы видите писанное маслом полотно.

Есть и ещё одно немаловажное обстоятельство, думается, весьма существенно повлиявшее на творца «Кармины Бураны», - время её рождения 1935-1936 годы, когда в Германии набирала силу и утверждала себя фашистская диктатура Адольфа Гитлера. Кровавые разборки между бывшими соратниками, жестокие преследования инакомыслящих, гонения на евреев... И художник, взяв за основу своего сочинения исполненные жизнелюбия строки вагантов, исходя из них, хотел напомнить людям, задыхающимся в мрачной атмосфере тоталитаризма, о свободе - свободе личности, свободе отношений, свободе любви. Поэтому, наверное, так светла и радостна тональность музыки Орфа - в ней мы ощущаем и нежную лирику, и озорство молодости, и свет зарождающегося чувства, и огненную мощь всепоглощающей страсти... Да, колесо Фортуны изображено на старинной рукописи не случайно. «О, Фортуна, ты изменчива, как луна», - поёт хор. И, действительно, судьба преподносит человеку разное, но, несмотря ни на что, жизнь продолжается.

Лилия Сабитова обратилась впервые к этому произведению в 1997 году. Тогда вместе со своей небольшой труппой, называемой «Театр



И СНОВА - «КАРМИНА БУРАНА»

Галина
ИНОЗЕМЦЕВА

Лилии Сабитовой», она показала в Московском Доме учёных камерную балетную интерпретацию «Кармины Бураны». Спектакль был тепло встречен зрителями. Но, как правило, премьера для Сабитовой - отнюдь не конец работы над

Колесо Фортуны.

произведением, а лишь один из её этапов - своеобразная проверка «на зрителе» уже найденного. Такой показ даёт артистке толчок для новых поисков. Так, её спектакль «Травиата» имеет, например, пять вариантов, несколько их у «Кармен», «Айседоры», у других постановок Сабитовой. «Иногда во время представления возникает какая-нибудь искорка, изюминка, которая заставляет переосмыслить уже сделанное, что-то изменить, добавить», - говорит артистка. Так случилось и с «Карминой Бураны»: захотелось работать дальше, глубже проникнуть в эти пласты человеческой культуры - ведь поэзия вагантов вбирает в себя и тексты античных авторов, и средневековых, и фольклорные песни и стихи. А тематика их настолько актуальна, что вполне приложима и к нашим дням. И родилась идея - показать действие, которое бы отвечало тому определению жанра, которое дал «Кармине Бурана» сам Карл Орф, - «сценическая кантата». Задачу предстояло решать поистине грандиозную, но замысел нашёл отклик у всех, к кому обращались авторы будущей постановки - Лилия Сабитова и Станислав Власов. Так сложился этот необычный исполнительский коллектив, куда вошли дирижер Герольд Энгельгарт и вокалисты Дорис Веттер, Райнгард Крештманн, Андреас Райбеншпис из Германии, солисты театра «Балет России» (художественный руководитель С.Власов) и «Театра балета Лилии Сабитовой» (художественный руководитель Л.Сабитова), а также Московский хор (художественный руководитель А.Кожевников), Детский хор имени В.Г.Соколова под управлением В.Масленникова, Ансамбль ударных инструментов Марка Пекарского (художественный руководитель М.Пекарский), режиссёры-постановщики Л.Сабитова и С.Власов, художник О.Закоморный, хормейстер А.Кожевников.

Все они - опытные профессионалы, увлечённые интересной идеей, но как объединить их в



Сцена из спектакля. В центре - Л.Сабитова.

Фото В.Лапина

единое сценическое представление? Ответить на вопрос - как? - нам уже не удастся, единственно, что можно сказать - это стоило огромного и напряжённого труда, тем более, что немецкие участники приехали в Москву за несколько дней до премьеры. Мы видели лишь результат, обнародованный в Большом зале Московской консерватории.

Да, это было масштабное целостное сценическое действие, где все персонажи - от исполнителей центральных партий до маленьких певиц детского хора - участвовали в происходящем. Каждый имел определённое место в режиссёрской партитуре и решал чётко поставленные перед ним задачи.

Как известно, «Кармина Бурана» не имеет последовательно развивающегося сюжета - отдельные картины жизни связываются воедино символическим колесом Фортуны. Оно присутствует в прологе и эпилоге как начало и венец всего сущего. А внутри этого колеса - люди со своими судьбами, мыслями, переживаниями, отношениями, местом в жизни. Так и в спектакле, показанном в Большом зале Московской консерватории, балетные сцены сменяются вокальными эпизодами и для певцов обязательно найдены соответствующий костюм и выразительная мизансцена, затем мы видим бродячих монахов-музыкантов, после снова - хореографическая картинка: артисты, захваченные мощным голосом хора, кружатся в стремительном хороводе... И всё естественно, всё словно вырастает из музыки, всё вписывается в жанровые рамки сочинения, делая образно зримыми строки песен, исполняемых хором и певцами. Драматургическую целостность этому калейдоскопу пёстрых и разноликих миниатюр придаёт образ Фортуны, созданный Лилией Сабитовой. Она не только вылепила её пластический портрет, взяв изначальную позу из уже упоминавшегося изображения колеса Фортуны, но и нашла её графичному абрису органичное хореографическое развитие. Артистка в своём решении стремится показать Фортуны, это олицетворение человеческой судьбы, в разных ипостасях. Вот она царственно-торжественная в жёлтом свободном одеянии и с золотой короной на голове несёт по сцене в вихревых прыжках, демонстрируя своим масштабным динамическим танцем беспредельную власть над людьми, вот - нежно-лиричная, словно само светлое цветение молодого чувства, вот - исполненная пламенного зова любви... Выступив в этой партии Лилия Сабитова ещё раз подтвердила значительность и богатство своих актёрских возможностей, способность постигать замысел композитора во всей его глубине и многогранности, умение тонко откликаться на эмоциональные нюансы его музыки.

К сожалению, спектакль прошёл всего один раз. Хочется надеяться, что он ещё увидит свет рампы и не только в Москве.

К сказанному добавим: на программке спектакля напечатаны названия организаций и фирм, которые способствовали созданию постановки, - Государственный Театр Наций, Большой зал Московской консерватории, Аэрофлот - Российские Международные Авиалинии.

Александр ДЕМЧЕНКО

«ГОЙЯ»: ЛЮБОВЬ И ТВОРЧЕСТВО ПРОТИВ УДАРОВ СУДЬБЫ

«Гойя» - такое название появилось в афишах Саратовского театра оперы и балета. Зрительский успех заставляет расценивать новое произведение не только как этапную работу для данного театра, но и как примечательное явление жизни музыкального театра последнего времени.

Идея балета по мотивам одноимённого романа А.Фейхтвангера принадлежала хореографу Анатолию Дементьеву в бытность его балетмейстером Саратовского оперного театра. По мере написания музыки театр в лице своего художественного руководителя Юрия Кочнева вёл поиски хореографа-постановщика, и в конце концов выбор пал на главного балетмейстера Нижегородского оперного театра Виталия Бутримовича. Подготовка музыкальной части была возложена на дирижёра Евгения Хилькевича и хормейстера Валерия Корунова.

Автор сценографического решения - Евгений Иванов и, к слову, этот компонент спектакля получил единодушное одобрение. Оставив максимально свободным пространство сцены для танца, он заполняет её «небо», опуская и раскрывая множество вееров, как зримый символ Испании. Мастерски использует художник свето-цветовой задник, создавая на нём всевозможные изысканные «иллюзии» - от архитектурных фонов до декоративных фантазий символического характера, присовокупляя к этому прихотливо сотканную плавящую проекцию слайдов картин и графических работ Гойи. Кроме того, в глубине сцены, на подиуме, дважды вздымается суровый монолит католического креста, как знак аскезы и насильственного отторжения от жизни.

Хореография вызвала разноречивые отклики. Тем не менее, следует признать, что в целом В.Бутримовичу удалось создать впечатляющее зрелище. Его хореография основана на соединении классической лексики и современного танцевального языка, на стремлении к равновесию конкретно-сюжетного и обобщённо-символического. Он тяготеет к поэтике открытых эмоций, подчас явственно романтического наклонения, и, вместе с тем, внутренне насыщает её изнутри высоким напряжением интеллекта. Это сказывается, к примеру, в стремлении к полифоническому построению танцевального действия. В постановке отчётливо прослеживается несколько стержневых линий, вокруг которых возникает целый рой смысловых арок, переключек, ассоциаций. Допустим, атрибутика корриды внедряется даже в лирические отношения Гойи и Каэтаны, которые начинаются эпизодом с накидкой из дразнящей красной ткани, напоминающей о мулете матадора. Или такая яркая находка, как «лейтмотив» инквизиции, предстающей в облике чёрных воронов с поднятым в сторону хищным «крылом» ноги.

На высоте оказалась и балетная труппа театра. И особенно лидеры - солисты. Их профессиональная культура даёт нам право оценить их выступление в спектакле весьма похвально. А сколько интересных индивидуальностей! Толь-

*О, средь белых стен испанских
Чёрные быки печали!
Вены, вскрытые тореро,
Соловьями зазвучали...*

Ф.Гарсиа Лорка

ко в первом составе прошедшей премьеры мы увидели таких непохожих друг на друга Игоря Стецюр-Мову и Людмилу Телиус, Игоря Малащенко, Викторию Ананьеву, Алексея Борисова. И рядом с ними - формирующуюся достойную смену: занятые в нескольких эпизодах учащиеся Саратовского хореографического училища - это уже маленькие профессионалы...

Итак, исходная сценическая реализация балета «Гойя» состоялась. Можно предположить, в недалёком будущем возникнут и другие интерпретации. Тем более, что в ходе прошедших дискуссий не раз звучало мнение: музыка на порядок выше предложенной хореографии. И, разумеется, базисным основанием возможных последующих постановок всегда будет авторская партитура, созданная Еленой Гохман. Саратовские знатоки и любители музыки знают и ценят её творчество, и, тем не менее, они признают, что никогда ещё в её произведениях не было такой красочности, колоритности и такого разнообразия. Но самое важное - укрупнённый масштаб художественных обобщений и глубинная многоплановость смыслового ряда, что, в частности, потребовало введения хора и партии тенора соло. Е.Гохман показала себя здесь незаурядным мастером оркестра. Он предстаёт в самой широкой амплитуде своих «амплуа» - от внешне безыскусного, очень прозрачного «аккомпанемента» в некоторых вокальных номерах до чрезвычайно виртуозной, на редкость изобретательной фактуры в действенно-динамичных и жанровых сценах, от сверхнасыщенных, многослойных tutti с глыбами циклопических звуковых масс до тончайшей вязи музыкальной ткани, нередко основанной на оригинально трактованных приёмах «перетекающей» инструментовки, когда линия оказывается прихотливо сотканной из кратких фраз и реплик, передаваемых из партии в партию.

Своеобразие оркестрового мышления композитора вкупе с заведомой симфоничностью партитуры, по всей видимости, создаёт ощущение её непривычности с точки зрения традиционного балетного репертуара. В.Бутримович высказывается по этому поводу достаточно осторожно: «Музыка написана в современной манере - плотная, событийная». Зато И.Стецюр-Мова более откровенен: «Такой сложной музыки за свои пятнадцать лет работы в театре я ещё не встречал».

Что же предлагает авторская партитура в концепционном отношении? Если окинуть её самым общим, суммарным взглядом, то прежде всего бросается в глаза запечатлённое в ней многообразие жизни. Эта музыка изобилует контрастами, она до предела наполнена ими. Причём, контрастами резкими, заострёнными.

В бурном и пёстром водовороте жизненного многообразия в качестве центральной, драматургически стержневой выдвинута проблема «личность и власть». Представления о личности суммируются главным образом в фигуре Гойи. Сообразно особенностям испанской истории власть персонифицирована в образе инквизиции.

В музыке балета предпринято настоящее исследование различных аспектов губительного воздействия власти на личностную сферу. Исследование это начинается прямо с Пролога, который становится завязкой генерального конфликта. Въедливо и неотступно ползущие параллельные квинты тягуче-монотонного, аскетичного распева в характере молебна (вокализ мужского хора и оркестровые басы), чему на уровне визуального ряда отвечают скользящие вокруг Гойи тени монахов - это и угрюмый сумрак жизни, и первый знак той давящей силы, которая пока ещё незримо простирает свою длань над судьбой художника. Ему кажется, что он всё время находится под неусыпным оком инквизиции. Подчас создаётся впечатление, что ей удаётся проникать даже в его потаённые мысли. Так происходит, например, когда он, пренебрегая традиционным в Испании запретом на изображение нагого тела, задумывает написать свою «Обнажённую маху». И тут же, мгновенно появляются согладатаи и доносчики, суеливо снующие в механических, навязчиво выстукивающих («стучачки») ритмах, вызывающих почти физиологическое чувство гадливости.

Среди ресурсов подавления есть и своего рода «психическая атака»: четвёртая картина («Десница инквизиции») открывается Пасскальей, в музыке которой мрачная процессия с осуждёнными вырастает в нечто большее - в тяжёлый «ход» машины репрессий с её чуть ли не вдохновенным пафосом отчуждения от живого течения бытия (в полном смысле - «С мёртвыми на мёртвом языке», как гласит название одной из «Картинок с выставки» Мусоргского).

Вариант открыто силового воздействия во всей своей откровенности представлен в сцене «Облава». Используемые Е.Гохман приёмы музыкального письма воспроизводят страшную «энергетику» движения военизированной армии, совершающей акт насилия, повергающей и растаптывающей. Следующий пик в развитии линии, связанной с разоблачением власти приходится на шестую картину («Капричос»). Сюжетная ситуация такова: под впечатлением вызова в инквизицию в сознании Гойи происходит слом - ему кажется, что созданные им обличительные образы вступают в спор с «блюстителями нравственности», раскручивая вокруг него вакханалию отвратительного измысливания. Черета «цепляющихся» друг за друга номеров («Гротески», «Шабаш», «Призрак аутодафе») - создают образ оргии мракобесия, которая завершается катастрофическим обвалом: личность психологически надломлена, даже раздавлена, её разум на время гаснет...

Как ведут себя герои балета в условиях подобно прессинга? Одна из их реакций - растерянность, смтение и просто обыкновенный человеческий страх. Прямо противоположная позиция раскрывается в «Хабанере», следующей после сцены облавы. Гордые, свободолюбивые натуры находят в себе мужество противостоять силам зла. Здесь самое время сказать о претворении испанского начала, в разработку которого Е.Гохман имеет большой опыт (в активе её творческих достижений - камерная оратория «Испанские мадригалы» на стихи Ф.Гарсия Лорки). Тема и масштабы полнометражного музыкально-театрального сочи-

нения предоставили ей ещё неизведанные возможности и использованы они с большим мастерством в разных сценах балета. «Хабанера» здесь оказывается ключевым эпизодом. Думается, что композитору удалось воплотить здесь сгусток представлений об Испании, коренную суть её духа. Горделиво-грозная сила, исполненная страстной патетики, но словно закованная в броню - такова одна из возможных ассоциаций, возникающих при восприятии этой музыки.

Что может поддерживать человека в ситуации подавляющих воздействий, среди жизненных испытаний, столкновений и катастроф? Балет «Гойя» отвечает на этот вопрос достаточно традиционно, двумя проверенными временем рецептами: любовь и творчество.

Большая смелость автора состояла в том, что немало страниц этой партитуры посвящено раскрытию различных моментов творческого процесса. В наибольшей концентрации они представлены во второй картине («Мастерская Гойи»), где процесс осуществления творческого замысла (от рождения идеи первых проб кисти к завершающим мазкам) передан в формах симфонизированной драмы.

Другой жизненной опорой становится мир лирических чувств. Сюжет любви двух неординарных натур изложен с законченной полнотой. Сближение Гойи с Казтаной происходит на почве их «фронды» по отношению к придворному этикету. Дворцовое торжество («Сарабанда»), которым открывается действие балета, «обставлено» музыкой, создающей двойственное впечатление. С одной стороны, это пышное величие импозантно-рыцарственной Испании, оттеняемое томной грацией изысканных «женских» эпизодов (блеклые краски деревянных духовых). С другой - отсутствие подлинной жизненной силы, стывущей в своей опорной церемонности («консерватизм» старинной модальности, хотя и освежаемой терцовыми и секундовыми сдвигами). Появление Гойи на великосветском рауте вносит заведомый диссонанс: сурово-жестковатое *grave* с тяжёлым биением синкопированного ритма на гулком *pizzicato* низких струнных призвано продемонстрировать, что художнику тягостно среди наряженных кукол, он погружен в собственные мысли. Свой вызов аристократическим условностям бросает и Казтана. Она, герцогиня Альба, может позволить себе живую раскованность, дразнящую пикантность, своевольный каприз, интригующую обольстительность «зазывного» танца.

Отсюда начинается цепь рассредоточенных по узловым пунктам драматургии номеров с одинаковым обозначением - *adagio*. Их четыре, но одинаковы они только по названию, так как в этих дуэтных сценах главные герои каждый раз предстают в новой фазе своих взаимоотношений. В первом *adagio* плетение лейтмотивов Казтаны и Гойи передает сложное психологическое состояние: они как бы присматриваются друг к другу, ведут диалог «дистанцированно» и с достаточной осторожностью, на робких прикосновениях душ. Второе *adagio* (ремарка «Гойя с Казтаной счастливы») с его «открытой» красотой широких линий, напоминающих о традиционных па де де с их апофеозом лирического чувства, побуждает заметить, что композитор довольно интенсивно использует систему различных стиливых ориентиров.

Третье *adagio* - одно из откровений балета. Оно возникает как реакция на то, что удалившуюся процессию с осуждёнными инквизицией. Подавленные тягостным зрелищем, Гойя с Казтаной пытаются уйти в забытые лирической истомы.

Последнее *adagio* - поэма глубокой преданности любящего сердца. На этой вершине

взлёта души в свои права властно вступает неоклассическая стилистика. Прекрасная пластика бескрайнего мелодического потока захватывает глубочайшей проникновенностью, вырастает в гимн высокой человечности. Потрясающая находка композитора - срыв кульминации: «режущая» аккордика и поникающие линии, угасающие и уходящие в ничто. За сюжетной мотивацией (Казтана отдаёт Гойе всю свою нежность, возвращая его к жизни после перенесённого им потрясения, но сама она обречена) встаёт нечто большее - мысль о трагизме хрупкого человеческого бытия...

Основному повествованию в балете сопутствует цикл новелл о жизни Тореро. Поначалу они, действительно, воспринимаются как отстранение от действия.

Однако линия Тореро - отнюдь не просто вставная повесть, хотя её введение в достаточной степени оправдано уже тем, что для творчества Гойи эта характернейшая фигура испанского национального уклада стала немаловажным мотивом (известен его цикл офортов под названием «Тавромахия»). Тореро в определённом смысле тоже человек искусства, и его судьба, пусть и прочерченная пунктиром, охватывает практически полный жизненный цикл, в то время как в траектории «Планеты Гойя» высвечена только определённая часть (своего рода «портрет художника в зрелости»). Таким образом, введена примечательная параллель к основному сюжету, восполняющая его неизбежные «пробелы».

Кроме того, драматургический пласт, связанный с образом Тореро в известной степени объективирует сильный личностный акцент балета. Тому же служат обрядовые сцены, причём совсем не случайно, что эти «узлы объективации» размещены в финальных разделах обоих актов и столь же не случайно, что решены они в опоре на хоровое звучание.

В упомянутых оркестрово-хоровых эпизодах действительно-событийная сторона сведена к минимуму, однако именно эти сугубо статуарные фрески ораториального склада становятся моментами наиболее сильного художественного воздействия. Здесь в полные свои права вступает музыка, и она оказывается способной держать зрительный зал в колоссальном напряжении. «Тихой», но высшей кульминацией в этом ряду становится заключительный номер последней картины, выводящий происходящее в некое космическое измерение (ремарка либретто: «Гойе кажется, что с небес нисходит к нему осиянный божественным светом лик Казтаны. Перед лицом невозможных утрат рождается мысль о необходимости примирения с судьбой»). Этот постскрипtum балета - в сущности, пятое по счету *adagio*.

Возносящий ввысь звуковой поток приобщает к мерному колытанию океана Вечности, дарует всепрощение и вместе с тем оставляет место для смятющего ощущения земной юдоли. Вот из чего складывается особого рода реквием-катарсис, просветлённый плач о человеке и человечестве, обречённых жить в мире жестоком, бедственном, но бесконечно манящем, единственно возможном.

Такова «последняя истина» балета? Нет, есть ещё Эпилог. Перебрасывая тематическую арку к Прологу, он погружает повествование в атмосферу сгущённой сумеречности, в глухоту настояженности и неведомости, где рядом с Гойей по-прежнему скользят мрачные призраки инквизиции, вновь заставляя сжиматься пружины сознания. Авторская мысль очевидна: даже после самых светлых озарений и высочайших взлетов жизнь неизбежно возвращается на круги своя, она неумолимо берет свое...

НАСРЕТДИНА ВИДЕЛИ В УФЕ

Разговор о недавней балетной премьере в Уфе хочу начать с перечня парадоксов.

Парадокс 1. Образ Ходжи Насретдина до сей поры не привлекал башкирский балетный театр.

Парадокс 2. Восточная тема взбудоражила творческую фантазию балетмейстера-славянина, москвича Андрея Меланьина, самостоятельно написавшего либретто по одноимённой повести Л.Соловьёва.

Парадокс 3. Композитор Лейла Исмагилова, всегда тяготевшая к театру, пишущая музыку, «пропитанную танцевальностью», и известная как автор разножанровых сочинений, впервые создала балетную партитуру.

Парадокс 4. Нотный материал отнюдь не

процессе созидания совершенства музыкально-пластической первоосновы действия точка в работе не поставлена. Так стоит ли сегодня строго взыскивать за некоторую спорность одной-двух мизансцен?

Важнее другое: родилось оригинальное произведение, продолжающее историю башкирской классической хореографии, которая до сих пор прежде всего ассоциируется с «Журавлиной песней» Льва Степанова-Нины Анисимовой.

Дирижёр Валерий Платонов нашёл партитуру балета «яркой, темпераментной, эмоциональной и колористически образной». Так он и провёл спектакль через все тяжкие к финальному



сразу дождался возведения на хореографические подмости, хотя и исполнялся в симфонических концертах...

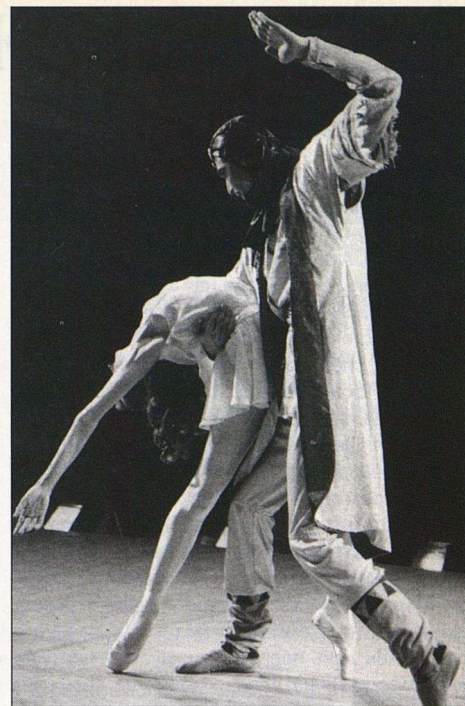
По-видимому, список парадоксов отнюдь не исчерпан. Впрочем, как известно, «гений парадоксов друг». И премьера трёхактного балета в Башкирском театре оперы и балета состоялась. Она стала результатом серьёзной творческой работы постановочной группы, в которую вошёл и московский художник Дмитрий Чербаджи, как и А.Меланьин, знакомый башкирским театральным и театроведам.

Композитор, балетмейстер и художник, не желавшие повторять канонической ошибки, поведанной баснописцем, «не тянули» в разные стороны. Напротив, многочисленные компромиссы разумно увенчали конструктивное желание создателей будущего балета услышать, понять и принять друг друга. Да и сейчас ещё в

аккорду, собрав волевой рукой грозившие рассыпаться звуки.

Музыка не слишком проста для восприятия: всё-таки Л.Исмагилова тяготеет не к Минкусу, Дриго или Пуни, даже не к Адану, Делибу или Чайковскому, а явно - к Прокофьеву и Стравинскому. Кажется, балетмейстер обратил взоры композитора и к двум другим «духовным наставникам» - Кара Караеву и Араму Хачатуряну. Эти обстоятельства помогут читателю сложить более-менее ёмкое представление о звуковой атмосфере балета, которую насыщает даже вполне «европейский» хорал-реквием (хормейстер - Эльвира Гайфулина).

Партитуру, собственно, как и весь спектакль, не назовёшь однородной. Некоторые страницы являют нам авангард, порой душа композитора выпевает сокровенную мелодию, а вот увлеклась народно-музыкальной традицией... Созда-



Сцена из спектакля
«Ходжа Насретдин».
В роли Польджан - Т.Краснова,
Эмира - Б.Юлдашев.

Сцена из спектакля
«Ходжа Насретдин».
В роли Польджан - Г.Сулейманова,
Ходжи - Н.Нурлыгаянов.

Фото С.Барабаша

вая определённые трудности для танцовщиков, воспитанных на иных музыкальных гармониях и ритмах, модернистски ориентированная партитура не отпугнула А.Меланьина - художника-интеллектуала и эрудита по преимуществу. Уж он мастер организовать спектакль, выстроить его «архитектуру» из всего разнообразия «подручных» или «привлечённых» средств. А.Меланьин - балетмейстер не похож на поэта, уносимого тёплым течением божественного вдохновения. Скорее это художник, в котором вдохновение активизирует творческую мысль. И он изыскивает кусочки смальты, из которых ряд к ряду сложит внушительное мозаичное панно. Так рождается, скажем, любопытный приём стоп-кадра, который не только останавливает стремительно разворачивающееся действие, но и укрупняет сценические планы и образы.

Всё же А.Меланьин - ученик Юрия Григоровича, и не прошёл мимо его открытий, в частности, построения скульптурных групп, передающих прелесть и выразительность средневековых восточных миниатюр. Использовано и другое достижение Мастера - действенность кордебалета. У А.Меланьина - это живой, дышащий организм. Танец же корифеев - четвёрки мальчишек-травести, становится не просто аккомпанементом или реакцией на происходящее, но конкретным средством передачи выплескивающихся эмоций. Например, участников сюжетно важной, но достаточно бытовой игры в кости, где динамика танца взрывает вынужденную статику мизансцен.

Вообще балетмейстер, прекрасно ощущающий стихию хорошего театрального капустни-

ка, горазд на изобретения, включая полёт на бабуге Насретдина, спасающегося от преследования стражников. Как рационалист-конструктор А.Меланьин, ведомый музыкой, создаёт рельефные образные характеристики голосистых бухарцев, абсолютно поглощённых жадной всё купить и продать. Или праздных и шkodливых беспризорников. С хрупкой, жизнерадостной Гольджан знакомимся мы в вариации с глиняными кубшинами. А ростовщичку Джафару (Айрат Хакимов) приданы отвратительная хромота и палка-крюк, продолжающая вождельно-протянутые руки в пластических диалогах.

К слову, спектакль густо населён персонажами. Это и сюжетно необходимые Нияз-гончар, отец Гольджан (Владимир Шапкин), бродячий звездочёт Гуслия Гусейн, роль которого, едва успев переодеться, также играет Айрат Хакимов. Астролог выезжает на «живом» верблюжонке. Ох, этот чудесный верблюд! Он достоин особого разговора, ибо являя диво изобретательской мысли, не только вращает длинную шеей, томно моргает, строит глазки и пританцовывает, но и смачно плюётся... Не забыт и ослик. Как дань первоисточнику, его мимолётный пластический образ «лепят» из своих тел вездесущие мальчишки.

Подобно своим предшественникам XIX века, программа балета называет ещё Главного евнуха (Ула Мухаметшин), «Глаза и уши» - шпиона Эмира (Булат Ахметшин), водоносов, чеканщиков, подруг Гольджан, наложниц, упоминает нынчар. Есть в этой обширной галерее и Чайханщик Али (Владимир Шапкин), его внучка Мехти (Гульнора Зараменская и А.Ганеева) и даже Змея (ученицы хореографического училища), составившая со своим Заклинателем (Азамат Набиуллин, Вячеслав Журавлёв) декоративно-изысканный «вставной» дуэт картины «Чайхана».

Актёрские интерпретации интересны. Исполнителям заглавной партии есть где своё актёрское начало выявить, хореографическими способностями блеснуть. Уже в силу фактурных данных и типа темперамента Ходжа Аркадия Зинова более одухотворён, хитроумно и изворотлив, и неожиданно материализуется на городском мейдане (мейдане) будто из молвы. Герой Камия Нурлыгаянова скорее бунтарь, в котором явственно ощущается связь с народом и его богатырская сила.

Партия Гольджан - творческое завоевание двух балерин: лиричной Татьяны Красновой и кокетливой Гузель Сулеймановой. Портрет Гольджан дополняется четырьмя *adagio*: послушно-нежным с отцом, первым - любовно-трепетным и финальным - возвышенно-патетическим с Насретдином, угнетённо-отстранённым с Эмиром. Правитель Бухары у Николая Олюнина обладает рядом достоинств. Среди них если и не избыточность техники, то статуарная выразительность поз, чеканный жест, повелительная интонация танца. В Эмире более зрелого и опытного Бахрама Юлдашева kloкочат тёмные страсти. Это подлинный восточный деспот, рождённый для собственного удовольствия.

Кто-то из мудрецов сказал: «Эклектика рождает гармонию». Похоже, новый балет - тому подтверждение. В сценографическом решении что-то удалось лучше, что-то менее. Здесь есть всё: знание восточной архитектуры, современных технологий и театральная условность, щедрость красок, блеск мишуры, золотая аппликация и зеркальные поверхности. Нет лишь завещанного великим кудесником Вирсаладзе строгого отбора выразительных средств, стремления придать философскую глубину и многомерность цвету, линии, композиции. Возможно, экономика причиной тому, что холсты порой подменили декорационную добротность.

По части хореографии спектакль также весьма разнообразен. Многофигурные и камерные формы танца, пантомима, даже мистическая сцена «Лунной птицы». В её облике, в ночь перед казнью Насретдина, к нему в грёзах является возлюбленная Гольджан, адресуя зрителей к «белому» балету романтизма.

Всё это подвело к восхищению тем, как ум, знание, творческий запал и трудолюбие способны вырастить цветок искусства, растущий по выражению Дюма-сына, «среди скал».

Спектакль вызвал интерес, но принимается неоднозначно. Кто-то полагает, что «Ходжа Насретдин» должен стать россыпью юмора. Кто-то обсуждает сценарную и хореографическую драматургию. Иные вслушиваются в музыку, вспоминая классиков, или, напротив, упрекая композитора в измене самой себе. Но всё это и есть вернейший признак того, что предмет дискуссий - явление яркое, самобытное, незаурядное...

Испокон веку считалось, что балет - это мир иллюзий, доступный лишь посвященным. Краснодар, похоже, захотел разрушить представление об элитарности этого вида искусства: две балетные труппы, постоянные ансамбли, неспадающий интерес зрителя.

...Полтора года назад с трепетом и сомнениями город ожидал первый спектакль Юрия Григоровича - сюиту «Кабаре» из балета Д.Шостаковича «Золотой век». Фантастический проект сотрудничества, затеянный художественным руководителем творческого объединения «Премьера» Леонардом Гатовым, состоялся и получил не менее фантастическое продолжение и развитие: Юрий Николаевич намеревается перенести на сцену Краснодарского театра балета и другие созданные им спектакли.

Постановка «Раймонды» приурочена к столетнему юбилею балета. В этом - не только дань исторической памяти, но нечто символическое: на сломе XIX-XX веков родился этот шедевр и на очередном сломе - переосмыслен.

Юрий Григорович впервые показал свою версию «Раймонды» на сцене Большого театра в 1984 году. Проявив замечательную тактичность к музыке шедевра (помните слова Б.Асафьева - «роскошь глазуновской партитуры»), творческим открытием авторов прошлых редакций и прежде всего - Мариуса Петита, он выделяет спектакль, добиваясь глубокой содержательности действия в рамках традиционного сюжета, и языком хореографии ведёт исповедальный разговор со зрителем о любви и верности, чести и достоинстве, нежной преданности и жгучей страсти, о счастье взаимного чувства и драме безответной любви, о проходящем и вечном...

Юрий Григорович долгие годы сотрудничал с великим театральным художником Симоном Вирсаладзе. Краснодару выпало счастье видеть результаты этого сотрудничества - великолепную сценографию и «Золотого века», и «Щелкунчика», и нынешней «Раймонды». В спектакле властвует дивный изобразительный образ средневекового замка. Изумительной красоты декорации и костюмы не только дополняют и укрупняют действие спектакля, но поистине являются его олицетворением в красках, формах и линиях. Масштабность романского замка, фактура его каменной кладки, почерпнутые в широких и мужественных интонациях музыки, контрапунктом к лирической теме присутствуют на сцене, рождая особый смысловой фон.

Симфонизм музыки, симфонизм пластических решений, симфонизм сценографии... И это всё - великолепно!

Заглавную партию исполняют две балерины: московская артистка Мария Былова и солистка Краснодарской труппы Ирина Каткасова. Две яркие индивидуальности создают два до неузнаваемости разных образа.

ВНИМАНИЮ ЧИТАТЕЛЕЙ!

Продолжается подписка
на второе полугодие 1998 года
на журнал «Балет».

Она производится в редакции,
в почтовых отделениях России
и агентстве «Книга-сервис».

Контактные телефоны:
(095) 299-64-78 (редакция журнала)
(095) 129-29-00 (агентство «Книга-сервис»)
Факс - (095) 299-51-76

ТАЙНА СРЕДНЕВЕКОВОЙ КРАСАВИЦЫ

Раймонда Марии Быловой, опытной, техничной, обладающей очень выразительной сценической внешностью танцовщицы царственно недосыгаема, что ощущается в самой её осанке, в величественной манере передвигаться по сцене, в горделивом повороте головы. Даже в сценах с Жаном де Бриеном она лишь отвечает на его любовь, в ее же чувствах к рыцарю нет ни романтизма, ни страсти. Но в притягательной красоте такой Раймонды есть что-то роковое. Не случайно, Абдерахман с первого взгляда влюбляется в нее, и для него уже не будет пути назад: он погибнет, сражаясь за честь стать ее избранником.

Краснодарская прима Ирина Каткасова в рамках того же хореографического текста соз-

**Р.Зиновьев (Абдерахман)
в балете «Раймонда».**

**И.Каткасова (Раймонда)
и М.Зиновьев (Жан де Бриен)
в балете «Раймонда».**

Фото В.Фадеева



даёт принципиально иной образ, эмоционально многогранный, демонстрируя не только техническое совершенство танца, но и незаурядный актерский талант.

Она с первого же появления на сцене «танцует» любовь: ее пластика проникнута нежностью и лиризмом, одухотворенный взгляд выражает целую гамму эмоций и состояний. Она все время разная: веселая и нежная в первой картине, грустная и тревожащаяся в сцене сна, страдающая в момент поединка и счастливая в финале. Раймонда Каткасовой любит Жана де Бриена и отказывает Абдерахману именно потому, что непреклонна в своём чувстве к рыцарю.

Две манеры, два стиля исполнения продемонстрировали в роли Жана де Бриена и их партнёры - Юрий Васюченко и Михаил Зиновьев.

Юрий Васюченко, известный танцовщик, в дуэте с Марией Быловой выглядел носителем яркого, пронзительного лирического начала. Он любит Раймонду, боготворит её, преклоняется перед прекрасной дамой...

Второй исполнитель - солист Краснодарского театра балета Михаил Зиновьев, молодой танцовщик, прочно занимающий в труппе позиции премьеры. Артист высок, изящен, линии его тела и позы красивы и выразительны.

Партии и Бориса в «Золотом веке», и Принца в «Щелкунчике» - у него техничны и интересны, но в этом спектакле перед нами предстал качественно другой М.Зиновьев. Его технические возможности - высокий прыжок, отличное вращение, мощные и красивые поддержки уже были известны зрителю, но в этой партии танцовщик демонстрирует и незаурядное актёрское дарование. Его Жан де Бриен мужественен и нежен, горд и самолюбив; нюансы его поведения и настроений оправданы и понятны.

Ярким явлением в спектакле стало исполнение партии Абдерахмана молодым, но уже замеченным специалистами и публикой Романом Зиновьевым. Он - не приверженец психологической школы, но его заразительный актёрский темперамент, отличная техника, яркая сценическая внешность делают образы, созданные им, поистине, незабываемыми. Ища и находя в каждой из них свою особую характерность (будь то Яшка-бандит в «Золотом веке» или Дроссельмейер в «Щелкунчике»), Роман Зиновьев не боится гротеска, подчеркнутых акцентов, даже экзальтированности жеста или позы, у него они не бывают излишними - столь органичен артист в контексте изображаемого. Р.Зиновьев органично постиг суть новаторской трактовки Григоровичем этой партии и раскрыл её с таким темпераментом и искренностью, такой актёрской отдачей, что заставил зал по-настоящему сопереживать его неразделённой любви. Технически весьма сложная партия исполняется танцовщиком безукоризненно, что свидетельст-



ТЕАТР - «НА ВЫРОСТ»

вует о хорошей школе, актёрское дарование Зиновьева делает любые жесты и движения предельно естественными, а патетику его любви - заразной.

Но спектакль - это всегда актёрский ансамбль. В «Раймонде» занято сто двадцать человек, и каждый из них - участник действия. Хореограф умеет заставить любого участника спектакля сопереживать действию, чувствовать его через музыку и движение. Требовательный и внимательный, придирчивый и заботливый, Юрий Николаевич постоянно даёт им уроки проникновения в танец, определяющие логику целых сцен и отдельных фраз. И уроки психологии, когда постигается душа, смысл и стиль танца, сокрытые в его летучих мгновениях.

Именно такая тщательность в работе с кордебалетом позволила поставить рядом с профессиональными классическими танцовщиками шестнадцать пар и солистов шоу-балета «Премьеры» (руководитель Татьяна Гатова) и учащегося хореографического училища - совсем юных и неопытных. Единство ансамблевых групп достигнуто в массовых танцах второго и третьего действия. Уверенная танцевальная техника, выразительность, естественность сообщают эпизодам живую энергию общего движения, которая, особенно в третьем акте, весьма впечатляет.

Безусловно, огромную нагрузку и ответственность несут те, кто непосредственно работает с исполнителями спектаклей Юрия Григоровича. Прежде всего это «постоянный поверенный» мастера в Краснодаре, ассистент хореографа-постановщика Олег Рачковский. В этом спектакле ассистентом постановщика выступил также Юрий Ветров. Огромный труд балетмейстеров-репетиторов Татьяны Крюковой и Валентины Скобликовой также отмечен признательностью труппы и благодарностью зрителя.

А закончить я хочу тем, с чего изначально начинается балет, - музыкой. Муниципальный симфонический оркестр, на долю которого выпала честь исполнять произведение А.Глазунова, является основополагающим компонентом в триумвирате: музыка, хореография, сценография. Дирижирует оркестром музыкальный руководитель Краснодарского театра балета Александр Лавренюк, который выступал в течение двадцати лет как солист на сцене Большого театра, и потому самую природу и суть балетной музыки воспринимает и воспроизводит органичнее других дирижеров: знание «мелодии» пластики позволяет, стоя за пультом, чувствовать танец особому. И это понимание передается оркестру.

Культурная жизнь Краснодара, безусловно, обогатилась.

Балет «Раймонда» живёт на сцене сто лет. Значит, есть особая магия, особая притягательная тайна у девушки с хореографическим именем Раймонда. А, может быть, и нет никакой тайны, просто она - прекрасна!

У этой статьи обязательно должен быть эпиграф. Возможно, и не из Горького, но смысл точно должен быть таким: «Безумству храбрых поём мы песню...» А дальше - в тексте - надо уточнить, что не просто безумству, а классическому балетному фанатизму, потрясающей уверенности в себе и в своём деле. И не каким-то абстрактным «храбрым» должен быть посвящён сей гимн, а двум калужским людям - Марине Поздняковой и Петру Кузнецову.

Впрочем, в Калуге они появились лишь три года назад, а до того работали в Сыктывкаре, где и получили звания заслуженных артистов Республики Коми. Тогда (три года; три сезона; вечность - назад) они приехали в город, где родилась Марина, с совершенно фантастическим проектом, - с идеей создания балетной труппы. В городе, где лишь изредка проходят гастролы Воронежского театра оперы и балета, где музыкального театра никогда не было и где, естественно, нет хореографического училища. Они решили, что театр будет - и 3 апреля 1998 года состоялся его первый спектакль - «Щелкунчик».

Это очень необычный театр - театр на «вырост». Сейчас он называется Детским театром балета, но, по идее создателей, дети, занимающиеся в нём сейчас, когда вырастут, составят «взрослую» труппу. Потому и отбирают детей, следуя критериям хореографического училища, и требуют с них, как с профессионалов.

Так что же это был за «Щелкунчик»? В программе стоит смешная строка: «Хореография и постановка П.Кузнецова и М.Поздняковой в

редакции В.Вайнонена». Отнесём эту полиграфическую абракадабру на счёт премьерного волнения и лишь заметим, что уместнее было бы сказать «в традиции В.Вайнонена» - хотя это, конечно, не общепринятый термин. Но это бы точнее отражало реальность спектакля, фактически заново сочинённого создателями театра по канве знаменитого балетмейстера.

Понятно, что хореография «подстроена» под возможности детей. Важно при этом, что она всё же не примитивна и в ней есть пространство для развития, (и тут надо прежде всего сказать об арабесках: девочкам явно не хватает плавности, они иногда кажутся гимнастками). Есть и находки, возникающие, как это часто бывает в искусстве, из необходимости; так, гротеск танцуют дети и этот их танец - милая маленькая пародия на воображаемый мир взрослых. Руководители театра и сами участвуют в спектакле - причём весьма активно. В первом действии Марина Позднякова - фрау Штальбаум, а Пётр Кузнецов - Дроссельмейер. Когда же Маше и Щелкунчику приходит время превращаться в Принца и Принцессу, в этих партиях выходят Пётр и Марина. Это очень точный и, думается, полезный ход - потому что работающие с детьми педагоги своим примером «ставят планку» мастерства, показывают, куда надо стремиться. Единственное, о чём можно пожалеть, - это о том, что в момент, когда начинает

Участники спектакля «Щелкунчик» после премьеры.



«БУЛОЧКА», испеченная на севере

(О премьере балета Оскара Фельцмана в городе Ноябрьске)



Сцена из спектакля
«Щелкунчик».

Фото Д.Куликова

ся па де де, исчезает дивная декорация и появляется «общепалетный» толь, как на концертах. С.Андреев, впервые работающий для сцены, сделал своё дело без скидок на «первые опыты» и «детский театр». Холодно-серая гостиная в доме Штальбаумов с неожиданными статуями необъяснимо уютна, как и сказочная страна. Художник создал мир добрый и не-сентиментальный одновременно. В контраст к нему - яркие одежды всех без исключения персонажей, придуманные В.Морозовым и осуществлённые фирмой «Кайрос-92».

Законы учебной работы и спектакля порой противоположны, и потому, конечно, можно оказаться в тупике, решая по каким правилам оценивать этого «Щелкунчика». Очень милы дети, исполняющие китайский танец, но правильно ли поручать партии-стилизации совсем малышам? При этом бесспорно удался русский танец, - мальчик работал вполне профессионально; тонко и чётко была сделана «двойка» снежинок; показали приличную технику пастушки (правда, их было двое, а не трое). И всё же, конечно, это был спектакль - все вопросы тонули в гоме овации соскучившегося по балету города с губернатором во главе.

Надо сказать, что вот с этим театру, повезло: у него хорошее начальство. И непосредственный «шеф» - директор областной филармонии Е.Трошин, городской голова В.Белобровский, губернатор Калужской области В.Сударенков многое сделали для того, чтобы эта премьера состоялась. Они собираются помогать и дальше (губернатор уже пообещал новое покрытие для пола, а городской голова - квартиру руководителям театра) и некоторые «цели», можно, наверное, им подсказать. В-первых, стоило бы пригласить ещё педагогов (потому что два человека, ведущие все занятия для пятидесяти детей - это каторга), а во-вторых, оборудовать концертный зал филармонии, в котором работает театр, приличной светустановкой.

А в мае в Детском театре балета начнётся работа над новым спектаклем. Название пока не сообщают (суеверие!), известно лишь, что дети будут работать на сцене уже без взрослых.

Анна ГОРДЕЕВА

Праздничные дни мая подарили жителям молодого города Ноябрьска на Тюменском Севере новую встречу с прекрасным искусством: на сцене концертного зала культурно-спортивного комплекса «Ямал» прошла премьера балета известного российского композитора О. Фельцмана. Оскара Борисовича здесь хорошо знают: Ноябрьску, с которым его связывает давняя дружба, он в свое время подарил цикл песен о городе. А в прошлом году музыкант специально для учащихся детской хореографической школы написал балет «Булочка» (либретто Анатолия Агамирова). Поставить его с юными ноябрьцами взялся московский хореограф Борис Мягков. В музыкальном сопровождении спектакля использовалась запись оркестра Большого театра под управлением дирижера Александра Петухова.

И премьера, на которую приехали гости из столицы, в том числе автор музыки, и спектакли в следующие дни прошли с большим успехом. По мнению постановщика Б. Мягкова, это стало результатом огромной, почти пятимесячной работы всей творческой группы и всех исполнителей. Спектакль получился удивительно добрым, светлым, радостным и не только для детской аудитории.

Сцена из спектакля «Булочка».

Фото А.Жарика и В.Белокопытова

...Гаснет в зале свет, и первые же звуки увертюры увлекают зрителей в мир чудес. На сцене оживает новый вариант сказки о заколдованном мальчике, рассказанной языком танца и музыки. Великолепные декорации, выполненные московским художником Анатолием Нежным, переносят нас то в городской двор, то в небольшую пекарню, то в волшебный лес, где сосуществуют и носители светлого начала, и злобное коварство, но торжествует, в конце концов, конечно же, Добро...

В Ноябрьске постановка балета силами своих артистов становится традицией. Два года назад местные зрители уже смотрели балет А.Адана «Жизель», подготовленный своими - ноябрьскими - силами (и как считают специалисты, очень даже неплохо для самодеятельного коллектива). А началось всё более десяти лет назад, когда от первой городской школы искусств «отпочковался» хореографический ансамбль, названный «Подснежником». Его руководитель — опытный педагог-хореограф Нина Ивановна Антропова уже тогда мечтала о том, как её воспитанники будут танцевать в настоящих балетных спектаклях, удивляя и радуя жителей города. При ансамбле появилась детская студия, в которой школу классического танца прошли несколько сотен юных ноябрьцев. Некоторые из них стали профессиональными танцовщиками и педагогами: выступают на отечественных и зарубежных сценах, иные вернулись после учебы в Но-



ябрьск и работают рядом со своим наставником в качестве педагогов-репетиторов. Ноябрьский «Подснежник» известен далеко за пределами родного города, стал лауреатом и дипломантом различных фестивалей искусств и конкурсов. Его воспитанники не раз танцевали в Москве, им аплодировали восхищенные зрители Италии, Греции, Кипра, США.

Два года назад на базе «Подснежника» была создана муниципальная детская хореографическая школа, директором её стала Нина Ивановна. И хотя красивое здание храма Терпсихоры еще только строится на главном проспекте города, коллектив педагогов, не имея почти никаких условий для нормальной творческой работы, продолжает учить ребятишек, ставить новые танцы, выступать во всех городских мероприятиях. И вот последняя удача — постановка балета «Булочка», что стало событием в культурной жизни Ноябрьска. Конечно, рождение спектакля было бы невозможно без поддержки администрации города в лице её мэра А. Бусалова и работников управления культуры во главе с С.Форостяной.

В «Булочке» участвовали не только учащиеся разных классов хореографической школы и солисты ансамбля «Подснежник», но и педагоги. Так, в главной роли мальчика-Булочки выразителен Михаил Соболев (в недавнем прошлом артист Башкирского театра оперы и балета). Точный острый портрет злой тетки по прозвищу «Чума микрорайона» нарисовала Виктория Борисенко. А их коллега Татьяна Соболева создала изящный образ Лисы. В партии Марты, подружки Булочки, трогательно выглядела солистка «Подснежника» Ольга Зырянова (она, кстати, исполняла центральную роль в предыдущем спектакле «Жизель»). Запомнились зрителям и Орест Громоляк (Волк), Иван Польшгалов (Медведь), Сергей Шестов (Пекарь). Великолепно смотрелись и самые маленькие участники балета, изображавшие в массовых сценах детей во дворе, пекаря, разных зверюшек в лесу и даже... милиционеров, пришедших арестовывать злодеев.

Успеху способствовали в немалой степени прекрасные костюмы художника Анны Нежной, выполненные в одной из московских мастерских.

В спектакле принимал участие и удачно вписался в него еще один творческий коллектив Ноябрьска (образцовый детский хор «Я - МАЛ» под управлением Александра Фомина. Во время небольших пауз между картинами в исполнении юных певцов звучали песни Оскара Фельцмана на стихи поэта Бориса Дубровина, которые словно аккумулировали главные идеи спектакля: ведь порой надо только открыть глаза и увидеть хорошее на нашей земле, и это могут быть просто две берёзки или старенькая скамейка на знакомом дворе...

С. МОНАСТЫРНАЯ

...ИЗ БОЛЬШОГО

ПОЧЁТНЫЕ ЗВАНИЯ И НАГРАДЫ

♦ Указом Президента Российской Федерации Б.Н.Ельцина от 22 мая 1998 года орденом «За заслуги перед Отечеством» III степени награждена Марина Тимофеевна Семёнова.

♦ Указом Президента Республики Марий Эл В.А.Кислицына от 30 апреля 1998 года звание заслуженного артиста Республики Марий Эл присвоено солисту балета Большого театра Константину Иванову.

ЮБИЛЕИ

♦ 28 февраля театр показал балет «Баядерка», который был посвящен 180-летию со дня рождения Мариуса Петипа. Главные партии в этом спектакле исполнили: Надежда Грачева (Никия), Андрей Уваров (Солор), Нина Сперанская (Гамзатти). Оркестром в этот вечер дирижировал Александр Сотников.

♦ 30 мая состоялась юбилейный вечер в честь великой русской балерины Марины Семеновы.

Открыл вечер класс-концерт, в котором под руководством Марины Тимофеевны занимались Николай Цискаридзе, Мария Жаркова, Нина Сперанская, Инна Петрова, Нина Семизорова, Ирина Зиброва, Елена Андриенко.

В концертной программе, посвящённой Марине Тимофеевне, участвовали Надежда Павлова, Инна Петрова, Нина Семизорова, Нина Сперанская, Наталья Маландина, Мария Аллаш, Юрий Клевцов, Андрей Уваров, Марк Перетокин, Алексей Барсеян, Максим Валукин, Игорь Захаркин, Алексей Поповченко, солистка Музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко Татьяна Чернوبرовкина, солисты Мариинского театра Жанна Аюпова и Евгений Иванченко, солисты Театра классического балета под руководством Н.Касаткиной и В.Василёва Наталья Огнева и Константин Осин, солисты театра «Кремлёвский балет» Светлана Романова и Константин Матвеев, а также учащиеся Московской Академии хореографии и Российской Академии театрального искусства, артисты театра «Русский балет».

ПРЕЗЕНТАЦИЯ

13 марта на сцене Центрального Концертного зала «Россия» состоялась презентация книги Бориса Львова-Анохина «Владимир Васильев», увидевшая свет 15 лет спустя после завершения работы над ней благодаря издательству «Центрполиграф».

В презентации монографии приняли участие Борис Львов-Анохин,

Владимир Васильев, Борис Поюровский, Федор Чеханков, Андриенко Лиепа. В концерте приняли участие солисты Большого театра, Мариинского, Музыкального имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, театра «Кремлёвский балет».

КОНКУРС

В пятый раз в апреле этого года прошел в Перми конкурс артистов балета «Арабеск-98». Второй раз подряд в нем приняли участие представители Большого театра. И вновь - успех. Первых премий и золотых медалей удостоены стажер театра Бэ Джу Юн (Южная Корея) и солист балета Константин Иванов. К участию в «Арабеске» их подготовили Марина Кондратьева и Александр Бондаренко.

ДЕНЬ ТАНЦА

Как известно, по решению ЮНЕСКО 29 апреля отмечается Международный День танца. В этом году Большой театр представил в праздничный вечер на суд публики «Ромео и Джульетту» Леонида Лавровского. Главные партии в спектакле исполнили Нина Ананиашвили (Джульетта), Алексей Фадеев (Ромео), Михаил Шарков (Меркуцио), Марк Перетокин (Тибальд). За дирижерским пультом стоял Альгис Жюрайтис.

ТОРЖЕСТВЕННЫЙ КОНЦЕРТ

Силами солистов балета Большого театра 25 мая для участников Конгресса и 47 генеральной Ассамблеи Международного института прессы был показан балет «Паганини», главные партии в котором исполнили Нина Капцова (Муза) и Дмитрий Гуданов (Паганини), дебют которых в этом спектакле состоялся 11 марта. Зрители увидели также дивертисмент, в котором приняли участие Анна Антоничева, Светлана Лункина, Ирина Пяткина, Элина Пальшина, Любовь Филиппова, Анастасия Волочкова, Андрей Уваров, Михаил Шарков, Юрий Клевцов, Владимир Моисеев, Александр Петухов, Морихиро Ивата, Дмитрий Белоголовцев и другие.

ГАСТРОЛИ

♦ В конце марта в рамках дней «Триумфа» в Париже на сцене Театра Елисейских полей были показаны балеты Алексея Ратманского «Прелести маньеризма» и «Сны о Японии». Газета «Фигаро» писала об этих спектаклях: «Прелести манье-

ризма» - это сочетание классические утонченных мелких движений с современной пластикой... Совершенно иным предстал балет «Сны о Японии»... В хореографии этого балета виртуозная классичность и жест Кабуки образуют испуленный танец».

◆ Третий год подряд балетная труппа Большого театра в марте выступала на сцене Национальной оперы Каира. На этот раз египетские зрители увидели спектакли «Дон Кихот» и «Спящая красавица». Главные партии в них исполнили Нина Семизорова, Анна Антоничева, Андрей Уваров, Марк Перетокин, Дмитрий Белоголовцев, Константин Иванов, Владимир Непорожний, Нина Сперанская, Мария Алаш. Причем во время этих гастролей Анна Антоничева впервые исполнила роль Китри, а Дмитрий Белоголовцев дебютировал в партии принца Дезири.

◆ Гастрольное турне по городам США провела с 23 марта по 28 апреля группа солистов и артистов Большого театра.

В программу выступлений вошли как фрагменты из классических спектаклей («Дон Кихот», «Баядерка», «Спящая красавица», «Жизель»), так и хореография XX века («Нарцисс» и адажио из балета «Лейли и Меджнун» К.Голейзовского, Па де де на музыку Торелли В.Васильева).

В состав гастрольной группы вошли Елена Андриенко, Эрика Лузина, Юлиана Малхасянц, Элина Пальшина, Инна Петрова, Ирина Пяткина, Татьяна Расторгуева, Юрий Клевцов, Владимир Моисеев, Руслан Пронин, Сергей Филин, Николай Цискаридзе, Геннадий Янин.

◆ Сольстка Мариинского театра Анастасия Волочкова 3 марта исполнила партию Принцессы-лебедь в балете «Лебединое озеро» (редакция В.Васильева).

◆ На протяжении недели в марте давал классы в Мариинском театре Борис Акимов. «Для меня эта поездка была очень ответственной, - рассказывает Борис Борисович. - Конечно же, я волновался, примут ли артисты меня как человека, педагога, мои методы, стиль и манеру преподавания. Ведь школа у нас общая, русская, но вот некоторые отличия в исполнительском стиле, в педагогических подходах есть. Но все волнения ушли на первом же уроке. Я, как мне кажется, органично вошел в их работу. Класс всегда был полон, на центральном станке всегда собиралось целое созвездие артистов. Занимались все прекрасно. Создалась отличная творческая атмосфера, которая царил в зале во время всей моей рабочей недели».

◆ Нина Ананишвили, регулярно выступающая в спектаклях Большого театра, параллельно принимает участие во многих международных проектах. Весной она исполнила заглавную партию в балете Бена Стивенсона «Снегурочка» в Балете Хьюстона. Клемент Крип в газете «Файненшл таймс» так оценил ее выступление: «Лиризм Ананишвили, ее спокойный контроль над всем, что предлагает ей Стивенсон, едва уловимое эмоциональное напряжение (и, конечно, её прекрасные



А.Волочкова (Принцесса-лебедь) в балете «Лебединое озеро».

В.Моисеев (Илларион) в балете «Жизель».

М.Алаш (Мехменз Бану) в балете «Легенда о любви».



грузинские глаза - как у Карсавиной, которые мы видим на портретах, подтверждающих ее красоту) помогают понять всю историю Снегурочки».

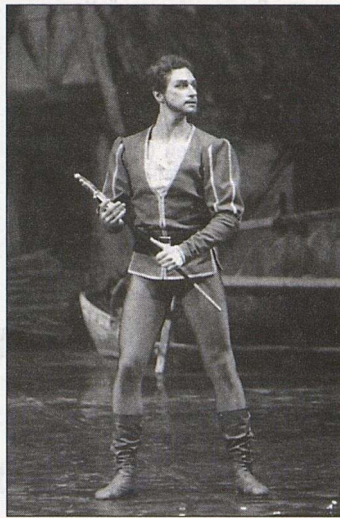
◆ В этом году в Стокгольме, объявленном ЮНЕСКО культурной столицей Европы, 16, 17 и 18 апреля балетная труппа Большого театра трижды показала балет «Раймонда». Главные партии в нем исполнили Нина Ананишвили, Нина Семизорова (Раймонда), Алексей Фадеечев, Марк Перетокин (Жан де Бриен), Марк Перетокин и Алексей Поповченко (Абдерахман). Дирижировал Александр Сотников.

◆ Главные партии в спектакле Мариинского театра «Дон Кихот» исполнили 20 мая Анна Антоничева и Дмитрий Белоголовцев. «По моему, выступления в спектаклях других театров очень полезны и, когда есть возможность, я стараюсь от этих предложений не отказываться, - говорит Д.Белоголовцев. - Поэтому мы с Аней с удо-

вольствием согласились выступить в Петербурге. К нам отнеслись очень внимательно. В театре все - и танцовщики, и репетиторы - помогли нам, как могли. Во время спектакля нас тоже очень подбадривали. Атмосфера на сцене была очень приятная».

НОВЫЕ ВВОДЫ

◆ В «Легенде о любви» в партии Друга Ферхада 15 января впервые выступил Андрей Евдокимов.



Н.Капцова (Муза), Д.Гуданов (Паганини) в спектакле «Паганини».

◆ Самым желанным балетом для новых исполнителей в нынешнем сезоне является, несомненно, созданная В.Васильевым версия «Жизели». 14 февраля в главных партиях в ней выступили Надежда Грачева (Жизель), Андрей Уваров (Альберт) и Марк Перетокин (Илларион), 25 февраля - Инна Петрова (Жизель) и Владимир Моисеев (Илларион).

◆ Вновь множество дебютантов штурмовало «Польский бал» в опере «Иван Сусанин». 17 февраля в Краковке и Мазурке выступили Анна Антропова, Евгения Волочкова, Мария Исплатовская, Александр Сомов.

◆ Партию Маши в балете «Щелкунчик» после нескольких лет перерыва 18 февраля станцевала Светлана Уварова, которую многие любители балета хорошо помнят как Филиппову.

В этом же спектакле в танце Испанских кукол впервые выступил Андрей Болотин.

◆ По традиции, много дебютов было в «Баядерке», показанной 28 февраля, 2 и 6 мая. В партии Золотого божка выступил Денис Медведев, в Гран па - Мария Александрова, Светлана Гнедова, Нина Капцова, Светлана Павлова, Ирина Серенкова, Ольга Ушакова, в Джампе - Светлана Лункина, Светлана Руденко, Светлана Гнедова, Нина Капцова.

◆ С партией Джульетты 6 марта вновь встретилась Инна Петрова. Но если раньше она танцевала в «Ромео и Джульетте» в хореографии Ю.Григоревича, то теперь выступила в спектакле Л.Лавровского.

◆ Мария Алаш дебютировала 8 марта в роли Мехменз Бану в балете «Легенда о любви». В труппе Большого театра Мария выступает с 1994 года, по окончании Московского хореографического училища (класс С.Головкиной). Среди ее партий - Фея Сириды в «Спящей красавице», Гамзатти в «Баядерке», Дульцинея и Уличная танцовщица в «Дон Кихоте», Мирта в «Жизели», Генриетта в «Раймонде» и другие. Все они подготовлены под руководством Риммы Карельской.

◆ 15 марта Одиннадцатый вальс в «Шопениане» вошел в репертуар Ольги Суворовой. Три дня спустя в этом же балете впервые выступила Ирина Федотова (Мазурка).

◆ Роль Принцессы-лебедь в «Лебедином озере» вошла 22 мая в репертуар Нины Семизоровой.

◆ А в балете «Анюта» на другой день заглавную партию впервые исполнила Светлана Лункина.

◆ Пополнил свой репертуар и Юрий Клевцов: 27 мая он исполнил партию Абдерахмана в балете «Раймонда».

В Большом театре Ю. Клевцов работает десятый сезон после окончания Московского хореографического училища (класс А.Прокофьева). За эти годы на сцене театра он исполнил роли Данилы и Петрушки, Бенедикта, Спартака, Солора, Конрада, Ферхада, Базиля, Щелкунчика-Принца. В 1992 году он окончил Московский хореографический институт. Ю.Клевцов - заслуженный артист России. В этом же спектакле Мария Александрова впервые выступила в картине «Грезы Раймонды» и Гран па, Александр Волчков - также в Гран па.

◆ Впервые после длительного перерыва 4 и 7 июня роль Ферхада в «Легенде о любви» исполнил Александр Ветров, работающий последние два года по контракту в США.

**Материал готовила
А. ГАЛАЙДА**

Фото Д.Бражникова

... ИЗ МАРИИНСКОГО

Балетная весна в Петербурге началась строго по календарю - 1 марта состоялся очередной, 1467 спектакль (со дня первого представления в 1895 году) «Лебединого озера». Главные партии в нем исполняли молодые артисты - Вероника Парт и Виктор Баранов. Первый день весны принес и несколько дебютов в других сольных партиях - характерная прима театра Елена Шерстнева сыграла роль Владетельной принцессы, матери Зигфрида, а Полина Рассадина впервые солировала в Неаполитанском танце.

5 марта в программе «Вечера балетов Михаила Фокина» главную женскую партию в «Шехеразде» впервые исполнила Ирма Ниорадзе. Дебют балерины в этой партии даже вызвал удивление: как могло такое случиться, что Ниорадзе, которая кажется рожденной для «Шехеразеды», только сейчас исполнила эту роль? Как всегда, танцовщица готовила балет со своим постоянным репетитором Нинель Кургапкиной.

Впервые показанная в театральном сезоне «Легенда о любви» 7 марта представила новых исполнителей. Дирижерский дебют в этом балете состоялся у Густаво Плис-Стеренберга, исполнительский - у Сергея Саликова, выступившего в ответственной партии Визиря. После четырехлетнего перерыва (факт, не поддающийся осмыслению!) в партии Мехменэ Бану вышла Марина Чиркова, лауреат Московского Международного балетного конкурса. Форсированные сроки подготовки спектакля (Чиркова заменяла заболевшую балерину) никак не отразились на качестве исполнения и выступление танцовщицы в одной из лучших её ролей стало ярким событием балетного марта. «Легенду о любви» Марина Чиркова готовила со своим новым репетитором Любовью Кунаковой.

Показанная 20 марта «Баядерка» была посвящена 60-летию со дня рождения Нуреева. В фойе театра расположили фотовыставку, где экспонировались уникальные материалы, к театральной программке приложили краткий очерк о судьбе танцовщика (автор очерка - Марина Ильичева). Главные партии в этом мемориальном спектакле исполнили Ирма Ниорадзе (Никия), Эльвира Тарасова (Гамзатти) и Фарух Рузиматов (Солор). Бурных аплодисментов в тот день удостоился Вячеслав Самодуров в партии Божка.

22 марта «Корсар» вновь появился на невских берегах. Стабильный состав исполнителей - Анастасия Волочкова (Медора), Никита Щеглов (Конрад), Рубен Бобовников (Ланкедем), Вячеслав

Самодуров (Али) весьма украсил успешный дебют в партии Гольяры Юлии Касенковой.

Памяти великой русской балерины Галины Сергеевны Улановой был посвящен балет, тесно связанный с её именем - «Бахчисарайский фонтан», показанный 25 марта. Роль Марии танцевала Эльвира Тарасова, Заремы - Марина Чиркова, Вацлава - Рубен Бобовников, Гирея - Дмитрий Корнеев, Нурали - Николай Зубковский. Ольга Сазонова впервые выступила в двойке паненок.

«Спящая красавица», показанная 26 марта, привлекла в театр многих любителей балета - в этот день в партии принцессы Авроры впервые вышла одна из самых многообещающих молодых солисток Светлана Захарова. Для самой Светланы и ее репетитора Ольги Моисеевой это был не просто очередной балет в стремительно расширяющемся репертуарном списке юной танцовщицы - «Спящая красавица» стала первым «полнометражным» спектаклем (до этого Захарова танцевала камерные балеты), в котором дебютантке пришлось умело распределять силы. И, конечно, нельзя забывать, что партия Авроры - самый строгий экзамен на звание балерины. Наталия Свешникова впервые исполнила роль феи Карабос.

Нелегким выдался день 28 марта для балетной труппы: утром и вечером театр показывал «Дон Кихот». В утреннем спектакле солировали азартные Маргарита Кулик и Вячеслав Самодуров, в вечернем - более сдержанные Эльвира Тарасова и Никита Щеглов. А Алексею Семенову, дебютировавшему утром в партии незадачившего жениха Гамаша, вечером предоставилась возможность «обкатать» новую роль.

31 марта, в программе «Балеты Михаила Фокина» появились новые исполнители. Партию Юноши в «Шопениане» танцевал Денис Фирсов, Иван царевича в «Жарптице» - Илья Кузнецов.

После двухнедельного перерыва, вызванного выступлениями оперной труппы Большого театра на сцене Мариинки, балетные спектакли возобновились 15 апреля балетом «Дон Кихот». Главную роль исполнила солистка Театра оперы и балета из Будапешта Алеся Попова, продемонстрировав неплохую классическую школу и достаточно прямолинейное понимание актёрских задач. Её Базилем был Никита Щеглов, который ошутимо помогал танцовщице во многих сложных местах дуэтного танца. В этот день в ответственной партии одной из цветочниц дебютировала Татьяна Некипелова, вариацию IV акта

впервые исполнила Елена Андропова, а игровые роли Санчо Пансы и трактирщика Лоренцо впервые исполнили (соответственно) Сергей Константинов и Александр Соломянко.

«Лебединое озеро» 16 апреля было отмечено выступлением Юлии Махалиной. Ти Ен Рю-Кузнецова впервые исполнила Испанский танец, а Валерия Карпина - владетельную принцессу.

Удачным во многих отношениях было представление 18 апреля балета «Спящая красавица». В главных партиях выступили Жанна Аюпова и Андриан Фадеев, этот новый в театре дуэт на недавних гастролях в США критики назвали «созданным на небесах». Дарья Павленко прекрасно исполнила партию Феи Сирени - значительно, уверенно, со вкусом и чувством меры. К этому ответственно дебюту юная танцовщица готовилась с репетитором Габриэлой Комлевой. Ей противостояла фея Карабос в исполнении Ислама Баймурадова, который в тот день также дебютировал. Танцующая в театре первый сезон Яна Серебрякова впервые выступила в партии феи Нежности.

Убедительно доказывает свое право на ведущий романтический репертуар Андриан Фадеев, станцевавший 23 апреля главную партию в «Ромео и Джульетте». Этот спектакль стал дебютным для многих молодых танцовщиков Мариинского театра - Дмитрия Шарапова (тройка слуг Капулетти), Владимира Архангельского (Бенволио), Ти Ен Рю-Кузнецовой (тройка служанок трактира), Яны Селиной (народный танец), Алексея Фомкина (Эскал, герцог Вероны).

Вместо назначенных на 27 и 28 апреля премьер балетов Ролана Пети «Кармен» и «Юноша и Смерть» зрителям были предложены «Бахчисарайский фонтан» и «Дон Кихот». В «Бахчисарайском фонтане» впервые после травмы вышел Игорь Колеб (он станцевал в двойке юношей в I акте), а также дебютировали Алексей Фомкин (двойка стариков) и Ти Ен Рю-Кузнецова, у которой в тот вечер было два первых выступления: в роли второй жены Гирея и танце пленниц.

Балеты Джорджа Баланчина «Серенада» (премьера), «Аполлон» (впервые по возобновлению) и «Симфония до мажор» торжественно завершили балетный апрель и открыли майскую афишу: спектакли состоялись 30 апреля, 1, 2 и 3 мая.

Постановка балетов Баланчина, как сообщила программа, подготовлена «в сотрудничестве с Фондом Джорджа Баланчина и выполнена в соответствии со стандартами стиля и техники Баланчина, установленными и предоставленными Фондом». В премьер «Серенады» на музыку Чайковского, поста-

новку которой осуществила Франция Рассел, приняли участие Светлана Захарова, Евгений Иванченко, Майя Думченко, Вероника Парт и Денис Фирсов - в первом составе; Жанна Аюпова, Денис Фирсов, Эльвира Тарасова, Софья Гумерова и Владимир Архангельский - во втором.

Целиком обновился состав «Аполлона», который не шел на сцене Мариинского театра несколько сезонов. В первом составе спектакль танцевали Андриан Фадеев, Жанна Аюпова (Терпсихора), Яна Серебрякова (Полигимния), Софья Гумерова (Каллиопа) и Наталия Свешникова (Латона). Второй состав «Аполлона» выглядит следующим образом: Евгений Иванченко, Светлана Захарова (Терпсихора), Майя Думченко (Полигимния), Дарья Павленко (Каллиопа).

9 мая балетная труппа Мариинского театра отправилась на гастроли в Южную Америку, вследствие чего сцена была отдана труппе «Хореографические миниатюры» под руководством Аскольда Макарова. Впрочем, оставшаяся часть труппы продолжала давать традиционные для «гастрольного режима» «Дон Кихот», «Бахчисарайский фонтан» и «Сильфиду». В этих спектаклях состоялось немало ответственных дебютов.

12 мая в «Дон Кихоте» партию Амура станцевала студентка III курса Академии Русского балета Елена Чмиль (ученица Э.Кокориной). 15 мая в «Бахчисарайском фонтане» Владимир Архангельский дебютировал в партии Вацлава, а Юлий Грек - в двойке юношей.

17 марта в «Сильфиде» в четверке сильфид (II акт) впервые выступили Ирина Новикова и Яна Силина, а двойку юношей (I акт) исполнили Юлий Грек и Вадим Расказов.

20 мая в «Дон Кихоте» танцевали московские солисты Анна Антоничева и Дмитрий Белооголовцев. Цыганский танец первый раз исполнила Ти Ен Рю-Кузнецова. 22 мая в двойке юношей «Бахчисарайского фонтана» дебютировал Александр Ласков, танцующий первый сезон в театре, он же на следующий день выступил в новой для себя партии юноши в «Сильфиде».

Балетная весна в городе на Неве завершилась впечатляющим дебютом в партии Базилея Андриана Фадеева, который состоялся 24 апреля. Роль замечательно удалась молодому танцовщику - и в техническом, и в актерском планах, это - блестящий результат совместной работы с репетитором Реджепом Абдыевым. Немало помогло дебютанту участие в спектакле Маргариты Кулик.

Ольга ФЕДОРЧЕНКО



Дианы грудь, ланиты Флоры
Прелестны, милые друзья!
Однако ножка Терпсихоры
Прелестней чем-то для меня.
Она, пророчествуя взгляду
Неоцененную награду,
Влечёт условною красой
Желаний своевольный рой.
Люблю ее ...

Редакция журнала «Балет», продолжая публикацию материалов, посвящённых 200-летию со дня рождения А.С.Пушкина, предлагает своим читателям подборку высказываний исполнительниц, участвовавших в создании спектаклей, которые в балетоведении обрели имя «пушкинские». Такая подборка, названная

«Юбилейная анкета», будет печататься на страницах журнала и в дальнейшем. Приглашаем желающих принять участие в нашей «Юбилейной анкете» и рассказать читателям о Ваших встречах с творчеством А.С.Пушкина, о его воздействии на Ваше искусство.

Галина УЛАНОВА:

«Пушкинская Мария заставила многое пересмотреть в моих прежних партиях...»

С поэзией Пушкина на сцене Галина Уланова соприкоснулась будучи совсем молодой балериной - она покинула стены Ленинградского хореографического училища всего шесть лет назад. В новом балете Б.Асафьева «Бахчисарайский фонтан» в постановке Ростислава Захарова, премьера которого состоялась осенью 1934 года, ей была поручена одна из главных партий - партия Марии. Мало сказать, что спектакль был принят восторженно - он перевернул представление о балетном искусстве у очень многих, став выдающимся явлением современного театра. Исполненные восхищения строки посвятили «Бахчисарайскому фонтану» не только балетные критики, но и писатели, музыканты, деятели драматического театра и кино... И все - в первую очередь говорили об Улановой-Марии. «Я с огромным восхищением смотрел балет «Бахчисарайский фонтан» и очаровательную Уланову», - отмечал Ромен Ролан. «Обыкновенной богиней» называл Уланову в роли Марии Алексей Толстой. Юрий Завадский, говоря о трагической тональности лиризма артистки, которая проявляется в её «прекрасных цельных героинях», первой называет «очаровательную пушкинскую Марию».



А что же думала об этой своей роли сама Галина Сергеевна Уланова?

«Идейный рост нашей хореографии, приобщение к ней широчайших народных масс, их всыскательная требовательность к театру, к балету, - пишет она в своей книге «Школа балерины», - действительно звали на его сцену образы более содержательные и значительные. От ультрареволюционных «Красных вихрей» и ультраиндустриального балета «Болт» мы шли, иногда путём мучительным, полным исканий, срывов и подлинных находок, к новым, поэтичным и реалистическим, спектаклям. Впервые на балетную сцену пришла большая литература и новая тема. Пушкин и Бальзак... «Утраченные иллюзии», «Красный мак», «Пламя Парижа»... А для меня лично раньше всего и прежде всего Пушкин с его «Бахчисарайским фонтаном»...

...Советская хореография началась с музыки, и в одном том, что не музыка подгонялась к задаче создания набора технически блестящих танцев, а балетмейстер и артисты исходили из идеи музыки, уже был залог того, что содержание балетов станет глубже, а у исполнителей появятся серьёзные сценические задачи, органически вытекающие из музыкальных характеристик героев.

«Постигая мир героинь поэта»

Новь пришла в балетную музыку: она соединила в себе мысль и действие, и это помогло сделать танец не только действенным, но и полным мысли. Танец ставился не ради милого мотива вальса или галопа, а ради выражения идеи и чувства.

Такая музыка могла уже характеризовать не только образы сказочных персонажей, мир бесплотной мечты, но реальный мир живых людей с их живыми страстями. И композитору Асафьеву это удалось в «Бахчисарайском фонтане». Точные музыкальные характеристики Марии, Заремы, Гирея; живописность музыки - глубокой и удобной для танца одновременно, - вот что знаменовало новизну балетного театра...

...До этого язык балета был не только условен (словность эта осталась и останется впредь), но и часто совершенно беспомощен: самый танец ничего, как правило, не выражал. Танец сменялся пантомимой, объяснявшей всё, что в танце происходило. Затем опять следовал танец и опять пантомима. Не знаменательно ли, что именно обращение к реализму Пушкина - певца человека - ломало это правило решительнее, чем все наши попытки сломать его в новых постановках старых балетов? «Бахчисарайский фонтан», поставленный в 1934 году в Ленинградском академическом театре оперы и балета имени С. М. Кирова, являясь, думается, с этой точки зрения, этапом в росте нашей хореографии.

Постановщик Р. В. Захаров и мы, исполнители, в работе над «Бахчисарайским фонтаном» старались найти правду человеческих отношений, без которой немислимо раскрытие пушкинского замысла, невозможно воссоздание чудесных образов поэта. Играя в произведении Пушкина, нельзя показывать танец «вообще», сам по себе танец, который можно перенести в любой другой балет, написанный на любые другие мотивы, заменив, может быть, только костюмы исполнителей. Нет, его нужно индивидуализировать, сделать его органически свойственным только Марии или, допустим, только Зареме. Наполнить его нежной грустью для одной или ревнивой страстью для другой. Построить танец на движениях плавных, ускользающих или порывистых и страстных - в зависимости от того, какое состояние героини должен он выражать в данный момент.

Так нам удалось решить «диалог» Марии - Заремы. В этом танце мимически выражались чувствования обеих женщин, и никакая пантомима уже ничего не должна была «объяснять» - танец всё рассказывал самостоятельно. Так же действенно были решены и сцена объяснения Марии с Гиреем, и её монологи - воспоминания о родине, о близких, и танцы Заремы.

Как и над другими своими любимыми партиями, я до сих пор продолжаю работать над образом Марии. К уже найденным чертам Лебеди и Жизели Мария прибавила большую человечность, большую жизненность образа. И если вначале он был окрашен всего лишь одной основной краской - печалью, то с годами моя Мария как будто оживает. Более сложным становится рисунок роли, более многогранным характер героини. Находятся для неё и краски радости, юности, жизни, выраженные в танце первого акта... Я люблю свою партию в «Бахчисарайском фонтане» за то, что поэзия Пушкина нашла своё выражение в музыке и танце, создавших тонкий и волнующий спектакль.

Пушкинская Мария заставила многое пересмотреть в моих прежних партиях и сыграть их заново...

(журнал «Новый мир», №3, 1954)

Веру Петровну Васильеву-Голейзовскую и любители балетного искусства, и профессионалы, посвятившие ему свою жизнь, почитают как жену и преданного сподвижника великого хореографа современности Касьяна Ярославича Голейзовского, как хранителя и неутомимого пропагандиста его творческого наследия. Мы же остановимся на другой стороне многогранной деятельности Веры Петровны в балетном театре - на исполнительской: ведь она почти три десятилетия без одного года танцевала на сцене Большого театра, и пушкинские спектакли в её репертуаре занимали весомое место.

Но вернёмся на шесть десятилетий назад - в 1936 год. После блистательного успеха балета «Бахчисарайский фонтан» в Ленинграде его хореограф Ростислав Захаров был приглашён осуществить постановку этого произведения Бориса Асафьева сразу в двух московских театрах - имени Немировича-Данченко (ныне имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко) и в Большой.

Через много лет Ростислав Владимирович написал: «Приехав в Москву, я встретился в работе с одарёнными артистами, обладавшими разнообразными дарованиями... Им удалось выразительно воплотить пушкинские образы на балетной сцене». Среди них мастер называет и молодую танцовщицу Веру Васильеву, которой предстояло выступить в центральной женской партии «Бахчисарайского фонтана» на сцене Большого театра.

«Мы работали дружно, с большим энтузиазмом, - рассказывает Вера Петровна, - ведь

впереди была знаменательная дата - столетие со дня гибели Александра Сергеевича Пушкина, и нам хотелось отметить её достойно. Захаров много и подробно рассказывал о своём замысле, о том, как он понимает характеры героев, их взаимоотношения. Всё это время моей настольной книгой была поэма Пушкина. Вчитываясь в её строки, я постоянно искала и находила какие-то всё новые и новые штрихи и нюансы для образа своей Марии.

Репетировала я с двумя Вацлавами - Михаилом Габовичем и Александром Руденко. Эти очень разные Вацлавы - юношески порывистый, романтичный у Габовича и строго классичный, эмоционально сдержанный у Руденко - тоже помогли мне найти наиболее органичную психологическую тональность поведения своей героини. Зарему танцевала Любовь Банк, яркая, темпераментная артистка, темпераментная настолько, что однажды, убивая мою Марию, она сильно - до крови - поцарапала мне ножом спину. Кстати, аналогичный случай произошёл у Габовича с Петром Андреевичем Гусевым, выступавшем в партии Гирея. Последний настолько «вошёл в образ», что убивая Вацлава-Габовича серьёзно поранил артиста, и Михаила Марковича прямо со спектакля увезли в больницу. После этого всё «холодное» оружие заменили дере-

Сцена из спектакля Большого театра
«Бахчисарайский фонтан».
В роли Марии - В.Васильева,
Гирея - П.Гусев.



вянным. Конечно, деревянные кинжалы и шпаги впечатляли меньше, но ...

В таком составе мы и вышли на премьеру: Мария - Васильева, Зарема - Банк, Вацлав - Габович, Гирей - Гусев. Москвичи полюбили наш спектакль, мы часто и с успехом показывали отрывки из балета в концертах, особенно нравилось нашим зрителям третье действие. Наверное, нравилось и моё исполнение роли Марии. За выступление в «Бахчисарайском фонтане» меня даже наградили специальной юбилейной медалью, которая была выпущена к Пушкинским торжествам 1937 года.

Но на этом мои встречи с пушкинской Марией не закончились. Спустя почти десять лет Касьян Ярославич Голейзовский уже после Великой Отечественной войны поставил «Бахчисарайский фонтан» в Львовском оперном театре. И на премьере партию Марии вновь танцевала я.

Конечно, Касьян Ярославич имел свой взгляд на музыку балета, на его сюжет и на его героев. И хотя в принципе идейно-смысловую концепцию произведения не менял, но ввёл в его музыкально-пластическую ткань интересные и точные детали, очень обогатившие и сюжетные перипетии балета, и характеры его героев. Например, в облике Марии Касьян Ярославич стремился подчеркнуть две важные грани - её происхождение польской аристократки и католическую веру. Он попросил Бориса Владимировича Асафьева написать для вариации Марии в первом действии другую музыку - в ритмах и стиле мазурки. И сочиняя дуэт Марии и Вацлава, усиливал в его пластике «польский акцент». А в третьем действии в комнате Марии не было традиционной колонны - на возвышении, куда вели несколько ступенек, Касьян Ярославич поместил аналой с распятием и свечами, к нему бежала Мария, спасаясь от кинжала Заремы, которая её там и убивала. И ещё одна деталь, найденная постановщиком, думается, весьма впечатляла: после диалога в первом действии Вацлав дарил Марии розу, которая у неё в руках рассыпалась, что считалось плохой приметой. Девушка собирала лепестки в платок и прятала их на груди, а в третьем действии, уже в плену, она доставала их и прижималась к ним лицом, с этого начинался её монолог-воспоминание. Жёны в гареме у Голейзовского, танцевали «на каблучках» - перед войной Касьян Ярославич участвовал в подготовке двух национальных декад (такие декады регулярно проводились в Москве) - узбекской и таджикской, подолгу жил в Средней Азии и не только хорошо изучил особенности пластики народного танца, но даже познакомился с исполнительницами так называемых гаремных плясок, которые имели свой стиль, манеру, лексику, то есть свойства, ничего общего не имевшие с традиционными балетными восточными танцами. Не танцевала на пальцах и Зарема, которая тоже имела определённый национальный облик - хореограф и в гриме, и в костюме, и в пластике стремился подчеркнуть её грузинское происхождение. Исполнительница этой роли Валерия Ильинская, насколько я помню, весьма органично воспринимала предложения балетмейстера. Много позже она вспоминала: «Голейзовский ювелирно работал со мной над созданием образа: каждый шаг,

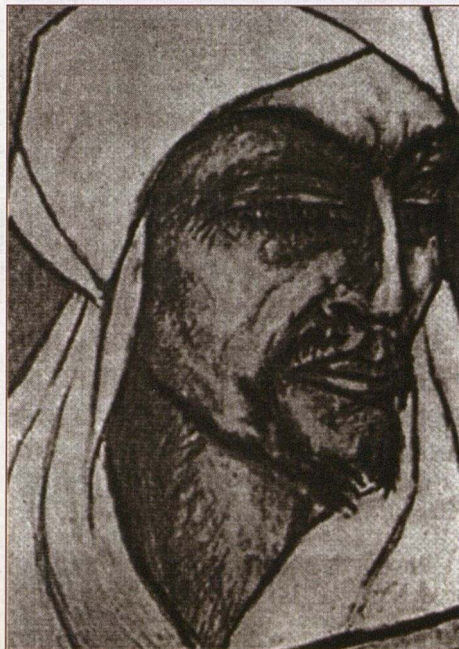


В.Васильева (Черкешенка)
в спектакле **Большого театра**
«Кавказский пленник».

взгляд, поворот корпуса, положение пальцев рук — всё точно определялось этим замечательным хореографическим скульптором».

Очень выразительным Гиреем, на мой взгляд, был Михаил Мономахов. Уже немалодой по балетным понятиям танцовщик, но прекрасный, тонкий актёр, великолепный партнёр (Касьян Ярославич поставил нам с ним дуэт с красивыми, но очень сложными поддержками), Мономахов тоже, как и Ильинская, демонстрировал редкостное понимание замыслов Голей-

Грим для Гирея.
Рисунок К.Голейзовского.



зовского, который опираясь на строки пушкинской поэмы, видел в Гирее не зверя, не дикаря, но человека иной культуры - и властителя, и воина, и политика, и страстного любовника, и даже...поэта. И весь благородный облик Гирея Мономахова, начиная с придуманного Голейзовским очень красивого грима, отвечал этим качествам.

Ещё одна моя пушкинская героиня - Черкешенка а балете Б.Асафьева «Кавказский пленник» (1938). В работе над этой ролью я вновь встретилась с Ростиславом Владимировичем Захаровым. Правда, партия Черкешенки не имела развёрнутых танцевальных решений: Лезгинка в первом акте - вот, пожалуй, и всё. Зато образ требовал очень точной и выразительной драматической игры в пантомимных эпизодах, которыми изобиловала хореографическая партитура балета. В балете наступила эра хореодрамы. Она несла с собой осмысленность, содержательность, логичность каждого жеста, движения, позы, умение вести внутренний диалог с партнёром, стремление к психологической достоверности любой мизансцены. Какая это была великая школа актёрского мастерства и как жаль, что мы почти забыли её принципы и традиции! А без этих важных качеств исполнительской культуры современного артиста балета, на мой взгляд, достойно воплотить пушкинскую тему в хореографии невозможно».

Вера Петровна развернула передо мной огромную пожелтевшую от времени афишу: «А вот ещё один мой пушкинский спектакль - опера «Руслан и Людмила», где Захаров поставил настоящий хореографический шедевр - танцы в сцене «В садах Наины». Мы - я, Галина Петрова и Татьяна Лазаревич - танцевали здесь «трюечку» - удивительную по богатству и красоте лексики миниатюру».

Но пушкинская тема вошла в мой репертуар гораздо раньше «Бахчисарайского фонтана» и «Кавказского пленника». Вот, посмотрите, - и Вера Петровна кладёт передо мной театральную программку. На ней дата - 8 апреля 1925 года, а балет, который шёл в тот вечер в Большом театре назывался «Волшебное зеркало», написанный по мотивам сказки Пушкина о мёртвой царевне. Автор музыки Арсений Корецко, постановщик Александр Горский. И среди исполнителей - ученица школы Большого театра Вера Васильева в роли Продавщицы бриллиантов. «Балет этот мне очень нравился. Я и смотрела его с удовольствием, и танцевать в нём любила, - продолжает артистка. - Много позже Мария Алексеевна Кожухова попросила меня «передать» вариацию Продавщицы бриллиантов её ученице - совсем юной Наташе Бесмертновой, что я и сделала. О работе с Наташей у меня остались хорошие воспоминания: ученица Марии Алексеевны была очень талантлива и очень хорошо исполняла вариацию».

Как видите, мой актёрский пушкинский стаж достаточно велик: поэзия Александра Сергеевича сопутствовала мне на всём протяжении моей сценической жизни».

Материалы рубрики готовила
Г. ИНОЗЕМЦЕВА

*В знак большой благодарности тем,
при чьей поддержке редакция смогла
провести церемонию вручения приза*

«Душа танца»

*и уважения к их деятельности меценатов,
помещаем эту бесплатную рекламу*

Творческое
содружество
«ЛЮРИТ»



Grighko

ООО «ГРИШКО»

Государственный
Театр Наций



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ТЕАТР НАЦИЙ



Авиапредприятие «Пулково»

Русская
Творческая
Палата

Ротари клуб
«Москва-Кремль»

Цветочная
фирма
«Флорина»

Информационные спонсоры:



положение
ВЕЩЕЙ

© телепроект



Приз «*Душа танца*» учреждён редакционной коллегией и творческим советом журнала «*Балет*» в 1994 году. С тех пор он присуждается ежегодно. И в нынешнем году (по уже сложившейся традиции) состоялась церемония его вручения в Московском театре имени Моссовета лауреатам 1997 года. Особую интонацию



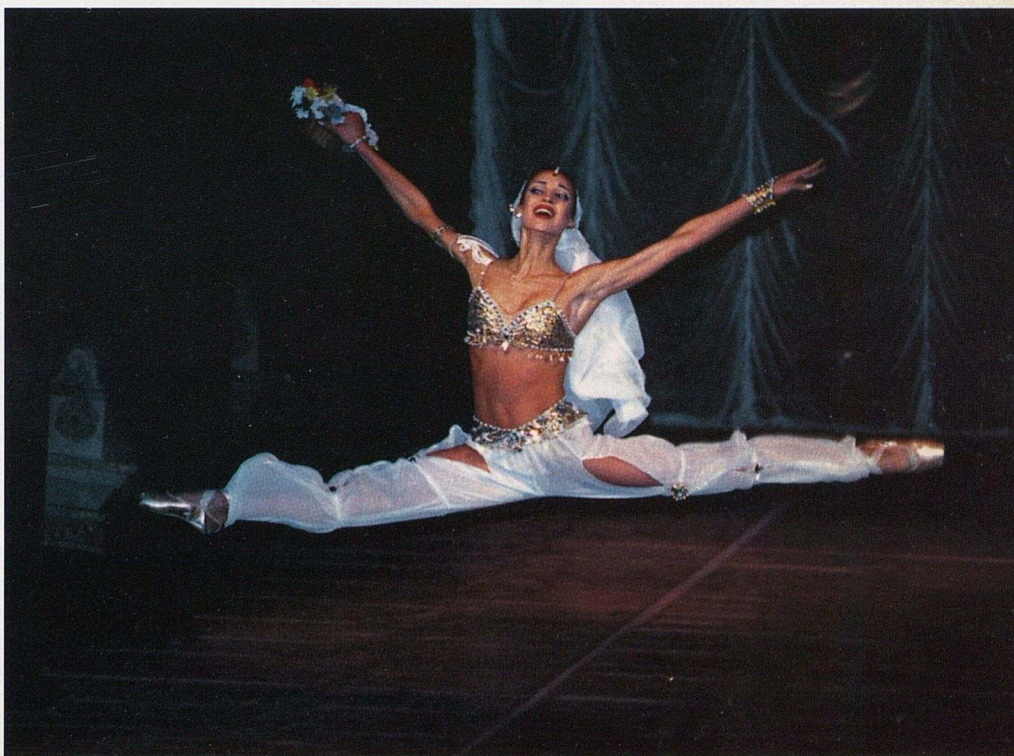
празднику, собравшему многочисленную аудиторию, придал тот факт, что среди награждённых была великая русская балерина **Марина Тимофеевна Семёнова**, для которой нынешней год — юбилейный: ей исполнилось девяносто лет. Её появление в зале присутствующие встретили восторженными аплодисментами, цветами, криками «*Браво!*»

Нина Сперанская много лет занимается в классе М.Т.Семёновой, готовит с ней партии, которые исполняет в спектаклях Большого театра. В честь своего педагога артистка вместе с солистом Большого театра Константином Ивановым танцевала композицию Дж.Баланчина «*Who cares?*».

«*ДУША ТАНЦА*»:

Церемония вручения

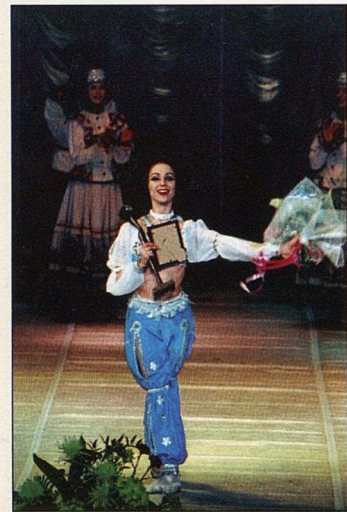
Анастасия Волочкова в монологе Никии из балета «*Баядерка*» вызвала у тех, кто видел Марину Семёнову на сцене, ностальгические воспоминания об одной из лучших её ролей.





Этим маленьким воспитанницам Академии танца Нового гуманитарного университета Наталии Нестеровой (руководитель Анатолий Борзов), исполняющим композицию Светланы Михайловой «Цветы мира», ещё предстоит вступить на самостоятельный путь в искусстве, стать артистками, но и сейчас они танцуют с большой самоотдачей.

Исполнительский «стаж» **Татьяны Красновой** ещё невелик, но она уже обрела признание не только уфимских зрителей, но и любителей танца в других городах России и за рубежом. В её репертуаре — и произведения



классического наследия, и спектакли современных авторов. На концерте в театре имени Моссовета во время церемонии награждения. В центре — Марина Семёнова.

Лауреаты приза «Душа танца» на сцене театра имени Моссовета во время церемонии награждения. В центре — Марина Семёнова.



Директору издательства «АРТ» **Сергею Никулину** приз «Душа танца» вручает главный редактор журнала «Балет» **Валерия Уральская**.



Солисты театра «Русский балет» **Татьяна Гурьянова** и **Юрий Бурлака** посвятили **Сергею Никулину** своё исполнение фрагмента из балета «Эсмеральда».



Концерт, посвящённый церемонии награждения лауреатов приза «Душа танца», вели солист Большого театра **Николай Цискаридзе** и ведущий артист театра имени Моссовета **Валерий Сторожик**.



Уникальные орнаменты знаменитых павлово-посадских платков и шалей словно оживают в хореографической композиции В.Захарова, которая так и называется «Павлово-Посадские узоры». На концерте её исполнили артисты Театра танца «Гжель», которых вы видите на снимке.

Сцена из спектакля «Корабль дураков» на музыку Тобби Твининга и греческую народную музыку (постановка Николая Боярчикова и Георгия Ковтуна), московская премьера которого в тот вечер состоялась на сцене театра имени Моссовета.

Фоторепортаж Д.Куликова.



Художественному руководителю Театра танца «Гжель» **Владимиру Захарову** приз вручает член творческого совета журнала «Балет», художественный руководитель театра «Русский балет» Вячеслав Гордеев.

Главному балетмейстеру Санкт-Петербургского театра оперы и балета имени М.П.Мусоргского **Николаю Боярчикову** приз «Душа танца» вручают его лауреаты 1996 года, художественные руководители Московского театра классического балета Наталья Касаткина и Владимир Василёв.





**Компания
«РАДИО РОССИИ»
главный канал всероссийского
вещания**

**Ежедневно «Радио России» слушают более
шестьдесят (60) миллионов человек
во всех регионах России.**

Новости «Радио России» сообщает о всех событиях в России

раньше всех

точнее всех

подробней всех

**В Москве передачи «Радио России» слушайте на первом канале
Московской городской радиосети, а также:**

ДВ - 1149м, 261 кГц;

СВ - 343,6м, 873 кГц;

УКВ - 66м, 44 мГц.

Телефон для радиослушателей: 217-8197

факс: 214-5366.



**Телекомпания
«Авторское телевидение»**

**Редакция рада поздравить
телекомпанию «Авторское телевидение»
с десятилетним юбилеем.**

Напоминаем, что среди передач, подготовленных телекомпанией -
авторские программы **Владимира Познера** («Мы», «Человек в
маске») и **Глеба Скороходова** («В поисках утраченного») на ОРТ;

«Старая квартира», «Акуна Матата!» (новое молодёжное ток-шоу);
«Времечко», «Ночное времечко», «Пресс-клуб»,
показываемых ТВ-Центром;

авторская программа **Олега Марусева** «Пойми меня» на НТВ.

В Перми состоялся V открытый конкурс артистов балета «Арабеск-98», который проводится под патронажем ЮНЕСКО. Жюри, возглавляемое народной артисткой СССР Екатериной Максимовой, подвело его итоги. Первой премии удостоены: среди женщин — Бэ Джу Юнь (Южная Корея) и Калина Колчева (Болгария), среди мужчин — Константин Иванов (Россия, Москва) и Алексей Тюков (Россия, Пермь).

Вторая премия присуждена Оксане Кузьменко (Россия, Москва) и Роману Михалёву (Россия, Санкт-Петербург), третья — Анисе Азизовой (Россия, Челябинск), Надежде Ивановой (Россия, Пермь), Сержану Каукову (Казахстан), Анатолию Ставрову (Россия, Новосибирск). Призы Екатерины Максимовой и Владимира Васильева вручены Бэ Джу Юнь и Константину Иванову, приз Нины Ананиашивили — Надежде Ивановой. Жюри прессы решило отметить хореографа Евгения Панфилова — «За верность конкурсу «Арабеск».

Екатерина
МАКСИМОВА:

ПОД ЗНАКОМ «АРАБЕСКА»

— Екатерина Сергеевна! Давайте начнём с вопроса общего, глобального, если хотите. Разобравшись во впечатлениях после очередного конкурса «Арабеск» в Перми, можете ли вы сказать, что при существующем обилии балетных контактов русская школа классического танца сохранила своё лицо, свою особенность?

Е.МАКСИМОВА:
«В балете всё, как в жизни. Отношение с западными артистами отразилось как на них, так и на нас. Русский балет в какой-то период поотстал от мирового уровня в технике — нам казалось всё сложным: баланс, количество пируэтов. Началась погоня. А Западу в это время так же не хватало музыкальности, танцевальности, лиричности; женскому танцу — женственности и грациозности, мужскому — мужественности и воли. Запад стал вбирать эти черты, мы нарастили технику и несколько подрастеряли то «другое», чего у нас было в избытке. Мы славились (хотя кто-то и ругал подобное мастерство) техникой дуэтного танца: немислимыми двойными «рыбками», поддержкой на одну руку, «стульчиками». Этому научились западные танцовщицы, но разучились наши. Это пример. Западные танцовщицы стали стремиться к артистичности, к осмысленности исполнения — техническое совершенство приелось. Мы же всегда поражали мир духовностью, эмоциональностью, танцевальностью, что нам удалось сохранить и чем мы поразили мир в 1956 году, когда Большой театр впервые выехал на гастроли за границу. Тем не менее, артистам нашего поколения тоже хотелось стоять по полчаса на пуантах, но, научившись этому, начинаешь думать, что следует после».

— Что вы думаете о системе поощрений Лозаннского конкурса, в известной степени конкурента Пермского?

Е.МАКСИМОВА:
«Лозаннский конкурс — соревнование учеников. Стажировка у Безобразовой или Ноймайера стоит определённую сумму и, на мой взгляд, это — хороший принцип для ребят такого возраста. Деньги

разлетятся, а возможность где-то поучиться останется капиталом артиста. Если бы мне в 14-15 лет предложили стажироваться в Париже или Лондоне, я бы не отказалась. Хотя я понимаю, что многие не возвращаются в Россию...»

— Я не об этом. Разве у призеров Перми из «нестоличных» училищ не возникло бы желание стажироваться в Московской или Вагановской Академиях, будь у них такая возможность?

Е.МАКСИМОВА:
«Трудный вопрос. Ведь для этого нужно, чтобы Московская или Вагановская школы захотели их принять, став таким образом спонсорами конкурса. Это было бы хорошо, но, к сожалению... У Московского училища свои законы, у Вагановского — свои. Отстаивая честь своего мундира и гордясь положением, они не испытывают желания помочь конкурсу. Впрочем, вполне вероятно, что у них действительно нет возможности это сделать. Стажеры есть и в Москве, и в Санкт-Петербурге, и в той же Перми, но платят за обучение они сами. Желание — одно, возможности — другое. Если раньше государство могло взять на себя оплату стажировок, содержание училищ и театров, то теперь каждому приходится искать свой способ выживания. Славу Богу, что спонсоры находят и помогают, иначе бы не было уже ни театров, ни школ, ни самого «Арабеска». Всегда хочется большего, но нам жаловаться — грех: найдутся люди, готовые помочь, поддержать искусство».

— Вы не считаете, что проблемы, трудности сказались на качестве конкурса?

Е.МАКСИМОВА:
«Нет. Обычная конкурсная обстановка: кто-то «рвётся в бой», кто-то, плача, жмётся в уголке сцены, кто-то чем-то возмущается, кому-то чего-нибудь не хватает — трико рваное, пол плохой... Но утром все встают к станку».

— Получается, что проблемы возникают не конкурсные, а общебалетные?

Е.МАКСИМОВА:
«Абсолютно. Не заметила, что бы уровень организации нынешней

года чем-то отличался в худшую сторону от предыдущего. Был очень хороший приём, хозяева делали всё объективно возможное. Пермь, конечно, не столица, но кого у нас удивишь тем, что в театре вдруг отключается горячая вода? Зато человеческая любовь, открытые сердца, желание делать дело, доброе отношение — оно есть и у руководства конкурса, и у зрителей».

— А привычные обвинения в адрес конкурсантов: вялые стопы, жесткие руки, немusыкальность, наконец, — это имело место на «Арабеске» как тенденция, как общая беда?

Е.МАКСИМОВА:
«Как тенденция — нет. Даже у воспитанников одной школы, одного педагога профессиональные ошибки могли быть абсолютно разными. Но были участники с мягкими руками, выразительными стопами, обладающие тонким чувством стиля».

— На конкурсе не было недоразумений, обид?

Е.МАКСИМОВА:
«Разумеется, были. Как может быть иначе, если педагог и участник рассчитывали на успех, но его не имели? И всё-таки по сравнению с другими конкурсами атмосфера даже среди артистов доброжелательная — есть аура, в которой молодёжь начинает дружить, интересоваться делами друг друга».

— Жюри легко находило общий язык?

Е.МАКСИМОВА:
«Особых разногласий не было. Правда, участники выступали достаточно ровно — скажем, па де де сегодня с оценкой десять баллов, а вчера — девять и восемь десятых».

— А как обстояли дела с прочтением классических текстов?

Е.МАКСИМОВА:
«Безусловно, это особая тема. Прочтение партии — сложный вопрос: «кто и что переделывал» — во многом остаётся загадкой, переходит в «как переделывал». И «Дон Кихот», и «Жизель», и «Пахиту» в каноне не танцевали так, как танцуют сегодня. Растёт техника, и усложняется она благодаря арти-

стам. Другое дело, что они должны быть талантливы. Появляются личности, проходит время — и изменения накапливаются. Но бывает, что усложнением техники пользуются не для того, чтобы украсить, усилить движение, а лишь для выгодной подачи, демонстрации своих данных. Этим больше грешит мужской танец, женщины относятся к этому бережней. Тут важно отличить, когда изменение, не нарушая стиля, обогащает танец, а когда вредит ему. Хотим мы или нет, движение вперёд всё равно происходит. Партию Базила совершенствовали Чабукиани, затем Васильев, а она осталась «классической» редакцией Горского-Петипа», большие прыжки Китри с прогибанием первой стала делать Лисецкая, теперь они тоже канон, так же, как высокие полупальцы у станка — нововведение Нуреева. Нам, например, в школе не разрешали делать шпагаты — считалось, что в результате не будет прыжка. Когда сегодня мне говорят, что в таком-то месте вариация должен быть акцент, я удивляюсь, поскольку в своё время сама его «изобрела».

— Как выглядели на конкурсе номера современной хореографии?

Е.МАКСИМОВА:
«Несколько номеров были хороши. Были и слабые. Важно, что номера ставят, ведь согласно условиям приз может получить только номер, поставленный специально к «Арабеску».

— Вы таким образом стимулируете постановщиков?

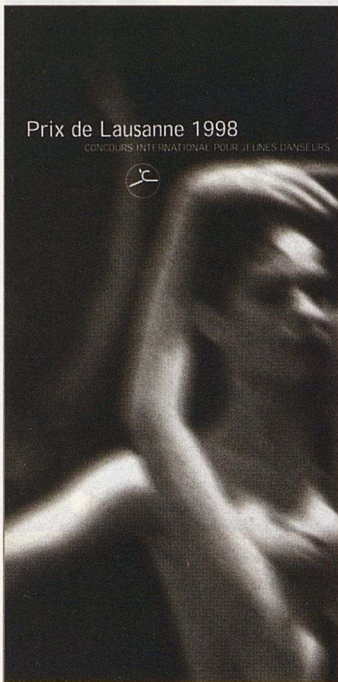
Е.МАКСИМОВА:
«Именно. Не слишком сильные, скажем, были миниатюры из Якутии, но ведь важно, что кто-то попробовал ставить, сочинять, думать».

— ...Просмотрел десяток-другой видеокассет.

Е.МАКСИМОВА:
«Тоже важно! Не ошибается тот, кто ничего не делает. Появилось желание, значит, появится опыт».

Беседу вела
Лейла ГУЧМАЗОВА

ФОРУМЫ ПРОШЕДШЕГО ПОЛУГОДИЯ



Prix de Lausanne 1998

CONCOURS INTERNATIONAL POUR JEUNES DANSEURS



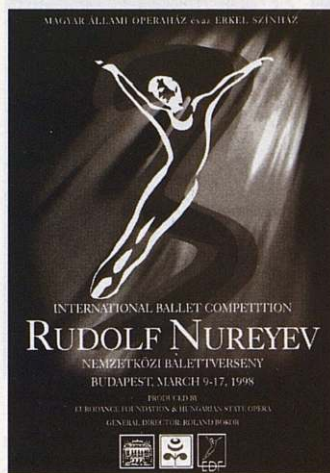
Наши российские дети давно (вот уже восемь лет) - привычная составная конкурса «Prix de Lausanne». Правда, детьми из России здесь по старой привычке считают всех жителей бывшего СССР. Так что учащиеся армянской и казахской школ так же входили в число наших детей.

Потому успех Арсена Меграбяна из Еревана мы сочли общим. По-прежнему проблемой для нас остаётся современная часть конкурса (и не только для нас, хотя японцы и китайцы поразительно преуспевают в этом направлении). Примитивные композиции, прямолинейное исполнение снижает успехи наших отечественных учеников, но - не их интерес к участию в конкурсе. В нём в результате специальных отборов участвовали семь человек, воспользовавшихся средствами фонда Рудольфа Нуреева для поездки в Швейцарию.

Новые условия приведут и к новостям в режиме и организации соревнования. Надеемся, что это не изменит его роль, как профессионального уровня данного форума специалистов в центре Европы.

Вслед за Швейцарией провела в Будапеште свой третий по счёту Международный конкурс, носящий имя Нуреева, Венгрия. В юбилейном для памяти Нуреева году форум был отмечен большим гала-концертом. Став событием, он несколько смягчил впечатление от невысокого исполнительского уровня данной встречи. Как известно, исполнительский уровень конкурса не зависит ни от его реноме, ни от работы организаторов. Можно употребить выражение «легли карты», то есть так сложился состав приехавших молодых артистов. Главными претендентами на призовые места в этом году стали исполнители с Украины. Выпускнику Киевского хореографического училища Денису Матвиенко и достался Гран при. Вообще-то, Гран при столь ответственная награда, что её присуждение юному танцору, видимо достаточно спорно - потому так редко эта награда обретается на конкурсах своего обладателя.

Но ныне подчас действует, так



ное отношение всё чаще характерно для участия в этих ранее престижных, боевых и увлекательных творческих состязаниях - такое окошко в будущее балета. И это неудивительно, конкурсов стало не просто много, а катастрофически много. И большинство из них похожи один на другой и по репертуару, и по структуре. Не усложняют устроители себе жизнь внесением каких-либо изменений во времени и с его учётом, разве что приготовят «на закуску» то или



Д. Матвиенко и Т. Голикова.

сказать, «распределительный подход» - из участников данной встречи выбирается лучший (а им бесспорно Матвиенко был). Но как принцип это пугает. Эталон, коим выступает носитель Гран при, желательно хорошо выбрать и тщательно обдумать кандидатуру. Выступление же киевлянина было достаточно техничным (особенно вращения), музыкальным (что не мало), задорным и увлекательным (что есть первый шаг к актёрству). Но к исполнителю немало претензий по «школе», что очень напрягает.

Вообще, столь большой состав и «набор» украинских исполнительцев на конкурсе в Будапеште напоминал скорей коммерческий вояж, чем основанный на творческих критериях отбор участников в международном форуме. Подоб-

ное тематическое гала, то ли по поводу своего юбилея, то ли общебалетного. В данном случае гала было справедливо посвящено юбилею Рудольфа Нуреева, чьё имя, с его прижизненного согласия, конкурс в Будапеште носит.

Несколько добрых слов об его участниках, действительно, необходимо сказать. И прежде всего о своих соотечественниках: уверенная премьерская техника, апломб и появившийся академический стиль характеризовали выступления Айдара Ахметова. Лилия Мусаварова, изящно гибкая и одновременно пластически масштабная, привлекала женственностью и ненавязчивостью безусловной техники.



Л. Мусаварова и А. Ахметов.

Фото Д. Куликова

Конкурс в Будапеште завершился в марте, а уже в апреле стартовал российский в Перми. (О нём читайте в интервью с председателем жюри - блистательной Е. Максимовой).

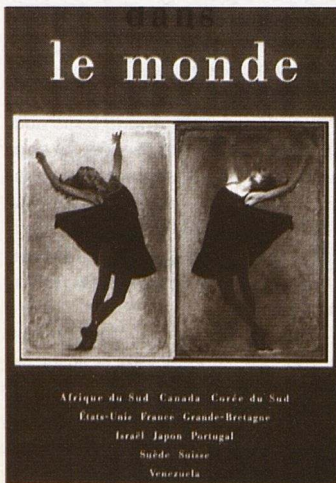
В мае же состоялся конкурс современных хореографов в предместье Парижа Сен-Дени. Он имеет признанный статус и свою биографию. Вернее сказать то, что происходит в Париже, это даже не конкурс как таковой, а скорее развёрнутый фестиваль лауреатов с награждением за победу на одной из тридцати платформ, где в течение двух лет подобные состязания проводятся практически по всему миру, а завершаются во Франции. Казалось бы, такая обдуманная огромная работа: вот тут уж нет места случайности, зависимости от приезда одних и отсутствия более сильных.

С одного общения трудно разобратся в самой сути организации. Тем более, что смотришь спектакли (одноактные или менее, чем одноактные) и творческие впечатления, слава Богу, становятся главными.

Показанные произведения разнообразны по теме, стилю и жанровой принадлежности. Их объединяет, пожалуй, парадоксальность приёмов, необычность логики развития действия и то, что все они публицистичны по позиции. Наиболее частая проблема, волнующая авторов и исполнителей (а чаще всего это одни и те же лица)

- экология. Какие только технические аксессуары нашего времени ни изображают сценические декорации - химические колбы, телевизоры, компьютеры, системы шнуров, проводов и тому подобное! И всё это довлеет, изничтожает хрупкий цветок человеческой жизни.

Ещё одна из тем, активно звучащих в показанных произведениях, стала тема чести, совести, долга, сомнений, поисков правды для себя и своего поколения. С такой проблемной работой выступили и москвичи. Небольшой авторский коллектив Саши Пепеляева показал спектакль своего «Кинетического театра «Вид русской могилы из Германии». «Сказать или не сказать?» — рефреном звучит текст. И он символичен. Возможно, это вопрос всех живущих сегодня на земле людей разных поколений, социальных пристрастий и политических взглядов. Достоинство спектакля Пепеляева в том, что, отвечая теме, его автор не попадает в плен только идее и



стремится найти образы и художественные ходы её воплощения. Потому смотрится как театральный спектакль, а не как серия публицистических фото-кадров.

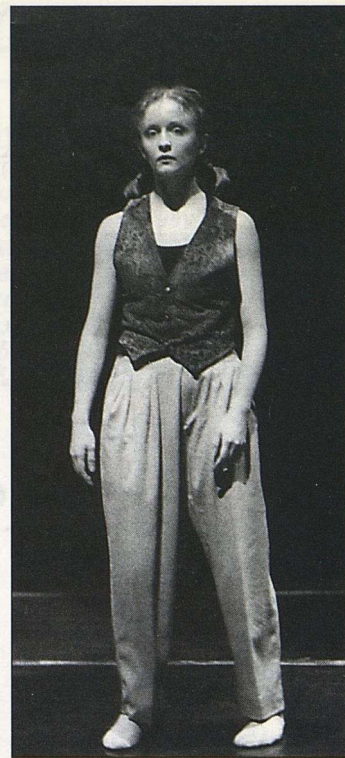
Лучшие из работ, показанные нидерландцами, англичанами, отличается наличие образных решений в хореографии. Танец, лежащий в основе хореографии, редко встречается, чаще движения, используемые авторами, даже не напоминают танец. Это скорее бытовые, достаточно неуклюжие движения, а исполнители как будто специально демонстрируют свою неподготовленность, нетренированность (в любой пластической системе) и просто несценичность.

Не боясь вызвать гнев сторонников нового, я бы сказала, что на сцене властвует воинствующий дилетантизм. И только талантливое решение побеждает общую тенденцию непрофессионализма. И, слава Богу, такие образцы есть, они и способствуют постепенной профессионализации нового направления.

Этому, видимо, способствуют и многочисленные фестивали, конкурсы и другие виды «тусовок», дающих необходимое общение, информацию и творческий обмен приобретёнными находками нового в сценической хореографии.

Тридцать платформ данного форума нужно отнести именно к таким конкурсам. Отметим одну особенность его структуры: я бы сказала, что основная задача встреч — продюсерская. И, к сожалению, именно им дано решать, что хорошо и что не очень. То есть, коммерческая деятельность, и возможность «продать» в турне ложится во главу угла оценки. А следовательно, ставит в зависимость от вкуса продюсеров (а далеко не всегда они — Дягилевы) творческие коллективы и их авторов. Тридцать платформ — это центры регионов по отбору лучших. Так, Россия, как и вся постсоветская территория, принадлежит эстонской платформе. Именно здесь получил право поездки во Францию театр Саши Пепеляева, за что мы искренне благодарны эстонскому организатору — продюсеру современного искусства.

Есть о чём задуматься. И не пора ли разработать собственную систему заботы о развивающихся современных течениях сценического танца в России, её городах, и Москве, в частности.



Т. Гордеева.

На этот раз конкурс-фестиваль в Париже прошёл с успехом для России. Хореографу Саше Пепеляеву была вручена его награда (20 тысяч долларов), а актриса Татьяна Гордеева получила исполнительский приз за женскую роль. Для нас не удивительно: ведь Гордеева — профессионал, владеющий классической школой танца (она солистка театра «Кремлёвский балет»), вот уже несколько лет увлекающаяся и серьёзно изучающая современную технику танца разных направлений — модерн, джаз, постмодерн. Мы же, видевшие прежние выступления труппы годом раньше, пожалели о её количественном сокращении, с нашей точки зрения, сказавшемся на глубине трактовки данного спектакля. Потому пожелаем им стабилизации и новых поисков.

И ещё раз подчеркнём необходимость развития центра современной хореографии, способного оказывать консультативную и организационную помощь всё растущему количеству интересующих молодое поколение современных театров танца.

Валерия
УРАЛЬСКАЯ

СОБЫТИЙНЫЕ ТРУДОДНИ

«Сыктывкарса-тулыс 98» или «Сыктывкарская весна» — традиционный фестиваль оперного и балетного искусства в столице Республики Коми. Кульминацией его в нынешнем году стала премьера балета под названием «Метаморфозы любви». Кроме того, были показаны «Жизель» с Жанной Аюповой (Санкт-Петербург, Мариинский театр), «Лебединое озеро» с Верой Тимашевой и Александром Горбачевичем (Москва, Театр классического балета), «Золушка», недавняя премьера театра, и «Дон Кихот».

В «Дон Кихоте» выступили Ольга Павлова (Москва, Имперский балет) и Виталий Бреусенко (Москва, Музыкальный театр имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко). Бреусенко — заботливый и увлеченный партнер. Вариации его Базиля отличали стильность, отточенность, чуть

аристократичность даже. Павлова танцевала озорную, но себе на уме, Китри. Сочетание мужской расчетливости и женской хитрости оказалось основной интонацией этого спектакля, живого и неугомонного.

Повелительницу дриад исполняла Елена Пытова, солистка местной труппы, очень выросшая за год, Амура — её коллега, опытная Ольга Зебрина, Уличную танцовщицу — Татьяна Дедюлина, совсем новое имя в театре. Большинство труппы составляет юные танцовщицы, которые вводятся в классические спектакли и осваивают свободную пластику.

«Золушка» (хореограф Олег Игнатъев, сценография Михаила Веревоchina, дирижер Аркадий Штейнлухт, все — из Петербурга) являет собой как раз пример соединения классических движений и совре-

менных комбинаций. Смещения происходят не на уровне либретто, хотя оно, как справедливо замечалось, усложнено и модернизировано. Появилась «мистерия», увиденная Золушкой во сне, где она спасает от смерти рыцаря, который и окажется Принцем. Однако, несмотря на изменения в сценарии, зрелище оставляет нас в пределах условностей балетного театра и не позволяет забыть, что вы смотрите сказку, добрую и счастливую.

Отправная система координат постоянна. Почерк Игнатъева — в смещении акцентов на уровне стилистики, хореографии. Язык острый, drobный, конструкции поддержек изобретательны и графичны и в целом очень соответствуют линиям абстрактной декорации: каркасу дворца, его шпильям и лестницам. Рисунок танца развивает действенное начало сюжета. Оттого спектакль получился танцевально-игровым, гротескно-характерным, в традициях балетов-феерий, балетов-буфф.

Вот что рассказывает Наталья Садовская, видевшая балет на премьере в декабре 1997 года: «Впервые в истории театра на его сцене про-

звучала музыка Сергея Прокофьева. Так что постановка «Золушки» — событие вдвойне знаменательное и прекрасное. Я увидела балет европейского уровня. И если его немного «дожать» по качеству исполнения кордебалета, немного доработать, то будет не стыдно показать в любой стране.

Постановщик «Золушки» Олег Игнатъев очень талантливый, одаренный балетмейстер, с колоссальными возможностями. Я видела много спектаклей, которые он ставил в Улан-Удэ, такие, как «Юнона» и «Авось», «Маугли», «Лик богини»... Выпускник хореографического училища имени Вагановой, а затем и Ленинградской консерватории, он прошел школу известных балетмейстеров и профессионально сочетает классическую лексику с современными нюансами хореографии. Это у него получается органично. И хотя есть в балете перебор, перенасыщенность движением, очень сложные поддержки, пластика, танец классический и современный у него — это гармония, в полном созвучии с музыкой.

Потрясает работоспособность артистов: М.Фомин в первом акте еще три партии исполняет, а потом уже четвертую — Принца. Г.Кутаренко — восемь, значит и столько же переодеваний и перевоплощений. Конечно, это нагрузка огромная. Да и все остальные артисты переодеваются из номера в номер за какие-то считанные минуты. Я представляю, как было сложно «собрать» этот спектакль, в котором работают исполнители из других коллективов. Особо хочу отметить детей из гимназии.

Спектакль очень красивый, добрый, изобретательный, где есть место гротеску, который ярко, выразительно передают сестры (Е.Пытова, И.Юденкова) и Мачеха (Т.Дедюлина). Это зло, которое так и должно выглядеть.

Золушка (Н.Супрун) просто замечательна. Наталье удалось создать очень милый образ, она вообще подходит для этой партии. И я поздравляю молодую солистку, потому что овладеть партией Золушки в данной интерпретации совсем не просто.

Максим Фомин в день премьеры получил награду — звание заслуженного артиста Республики Коми. Он сейчас стержень балетной труппы, а с партией Принца справился с блеском».



М.Выдрина в композиции «Жертвоприношение».

Фото С.Пугачева



О.Зебрина и М.Фомин в миниатюре «Рапсодия на тему Паганини».

За последний год труппа выросла и качественно изменилась. В лучшую сторону. Максим Фомин постоянно подтверждает статус неизменного солиста. Разнообразие индивидуальностей выявляется и у танцовщиц: например, Наталья Супрун предстаёт перед нами то лирической героиней, то inferнальной дамой, а Мария Выдрина помимо хороших профессиональных данных демонстрирует большой драматический дар. Необходимо отметить весь слаженный и фанатически преданный делу коллектив сыктывкарского театра: Ольгу Зебрину, Инессу Юденкову, Елену Пытову, Геннадия Кутаренко, Романа Ваулина, Татьяну Дедюлину и других. И, конечно же, усилия педагога-репетитора Любови Сизовой. Доказывает сказанное новый спектакль.

«Метаморфозы любви» — премьера нынешнего фестиваля. Десять танцевальных зарисовок, сочинённых на музыку Шуберта, Баха, Генделя, Верди, Равеля, Рахманинова, объединены и единой темой, и композиционной разработкой. И при этом каждый номер — драматургически завершённая миниатюра, которая может быть показана отдельно, в концертном исполнении. Для автора же — балетмейстера Олега Игнатьева оказалось принципиально важным представить именно единый балет в двух частях, состоящий из разного рода хореографических картин с определённым сюжетом — «Рапсодия на тему Паганини», фантазия на тему «Дамы с камелиями», «Портрет Дориана Грея», «Жертвоприношение» и бессюжетные — «Аве, Мария!», «Пассакалия», «Болеро», концерт фа-минор Баха, «Медитация», «Бахиана». Неприятельные танцевальные композиции предваряют стихи Ахматовой, Цветаевой или Блока, близкие им по духу. Изысканно, ярко, самобытно (сценография и костюмы Юрия Самодурова) сценографически решено действие. Целью Игнатьева было показать одно единственное чувство — любовь. В разных её ипостасях, в её изменениях: от любви к женщине до мук творчества, от мольбы и заботы о ближнем до страсти и ревности любимой.

Постоянной темой балетов Игнатьева становится судьба, которой вольно или невольно все подчиняется. Она управляет людьми и примиряет их. «Метаморфозы» полны явных и не явных метафор, наполне-

ны аллегориями. Все номера сходны в итоге в одном — в некоем однообразии тем или их вариаций.

Главный интерес представляют эффектно выстроенные мизансцены, эффектно принятые позы — застывшие, перетекающие один в другой стоп-кадры. Излюбленный прием Игнатьева — это поддержки, воздушные и на полу, шпагатные и пирамидные, «кричащие» и томные. В малых формах, в дуэтах — его сила.

Он разнообразно использует театральные реквизиты: стулья, кубы, игру цветами. Большую роль играет само слово «метаморфозы»: превращение здесь — художественный, формообразующий элемент. В концерте фа-минор Баха современная девушка (Е.Пытова) тоскует о парне, партнере. И образы, оживших девушек — черно-белых одеждах навевают ей мысли о том, что тогда, во времена классических правил и этикета, «думы думались» о той же гармонии. Сегодняшнее восприятие — в проекции. «Жертвоприношение» на музыку Альбини (по картине Брейгеля «Слепые») — классическая история спасения людей ценой жертвы: слепые обретают зрение, а свою спасительницу унижают, смеются над ней. Такова, оказывается, оборотная сторона добра? Её убедительно показывает Мария Выдрина.

Олег Игнатьев слышит музыку и чувствует её. Для каждой миниатюры он подбирает произведение близкое происходящему — по эпохе, тональности, ритмике, настроению, идее, наконец. Так, «Медитация» идеально соответствует гипнотической завороченности музыки Франка.

В новом спектакле Олега Игнатьева можно, конечно, заметить повторяемость ходов и приемов в тематике, в типе мышления, в конце концов, даже в лексике, в частности, в подержках. Но в этом есть своя прелесть, ость и развитие. Автор не останавливается на найденном, в своей повторяемости он — изобретатель, изощрен, упрям. Другими словами, он исследует «извечное в хорошо забытом старом».

Таковы своеобразные грани традиционного фестиваля в Сыктывкаре — он растёт, набирает силу, обретает своё лицо.

**Варвара
ВЯЗОВКИНА**

ПРАЗДНИК В ЧЕСТЬ НУРЕЕВА В КАЗАНИ

В Казани прошёл XII Международный фестиваль классического балета имени Рудольфа Нуарева. Он собрал под своей эгидой танцовщиков из многих российских и зарубежных балетных трупп. А поскольку репертуар театра оперы и балета имени Мусы Джалиля широк и многогранен, то они и получили богатую возможность показать и себя, и своё мастерство. «Дон Кихот», «Лебединое озеро», «Жизель», «Спящая красавица», «Сильфида», «Баядерка», сцена «Вальпургиева ночь» из оперы «Фауст», «Шурале»... Какой редкостный набор спектаклей! И каждый содержал свои «изюминки». Вот Наталья Крапивина, танцевавшая в «Жизели» партию Мирты, — представительница второго поколения известной московской балетной семьи, украсившей своими выступлениями спектакли и концерты казанского фестиваля. А «Спящая красавица» свела в одном дуэте Эльвиру Хабибуллину (Санкт-Петербург), которая впервые после окончания школы вы-

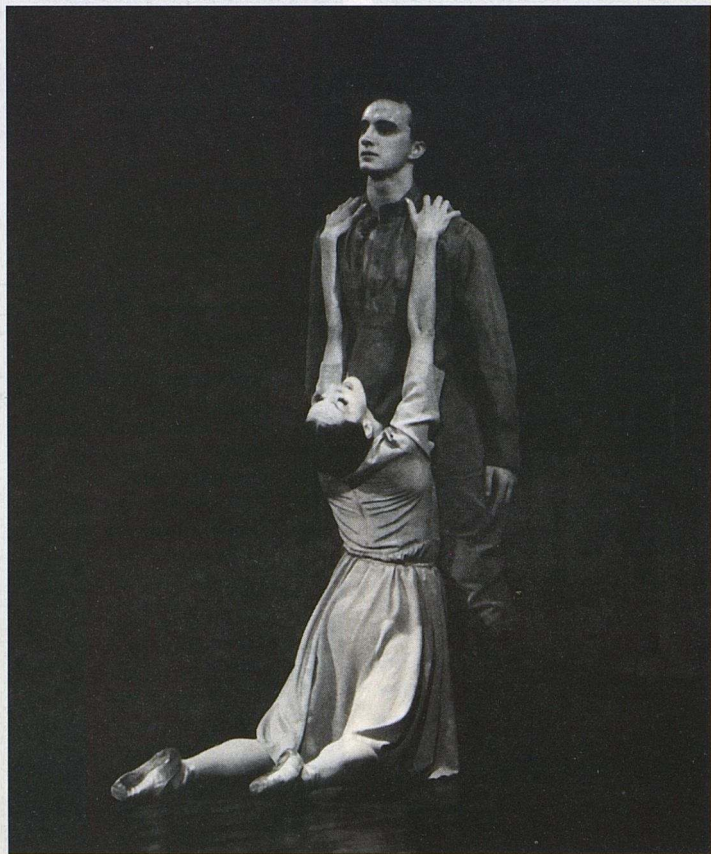
ступала на родной сцене, и Владимира Григорьева (Новосибирск), тоже воспитанника вагановской академии. Кстати, Григорьев в роли принца Дезире признан одним из лучших солистов фестиваля.

Гостя из Уфы Татьяна Краснова в «Сильфиде» выглядела очаровательной лесной шалуньей, созданием нежным, незащищённым.

Зрелое мастерство продемонстрировала Ирина Шапчиц (Королевский балет, Бельгия) в партиях Кармен в «Кармен-сюите» и Вакханки в «Вальпургиевой ночи».

Открытием праздника стала Елена Шерстнева (Санкт-Петербург). Она показала в партиях — Феи Карабос («Спящая красавица») и Мэдж («Сильфида»), а также во фрагменте из «Шехеразады» и в миниатюре «Романс» на музыку Свиридова. Для Казани и Фея Карабос, и Мэдж — мужские партии, но Шерстнева перевернула все представления местных ба-

Е.Шерстнева и А.Тимофеевко в миниатюре «Романс».





Т.Краснова и Ж.Атымтаев в балете «Лебединое озеро».

Фото М.Медведева

В.Яруллин в картине «Вальпургиева ночь» из оперы «Фауст».

летоманов об этих ролях. Оригинальный грим, прекрасные костюмы и уходящая сегодня культура пантомимы, жеста. Её говорящая пластика убедительна. Фея Карабос Шерстневой — эффектная красивая женщина, обладающая силой чёрной магии. И страшная лесная колдунья Мэдж тоже прежде всего женщина, которая, может быть, потому и несёт в себе злое начало, что ревниво относится к чужому счастью.

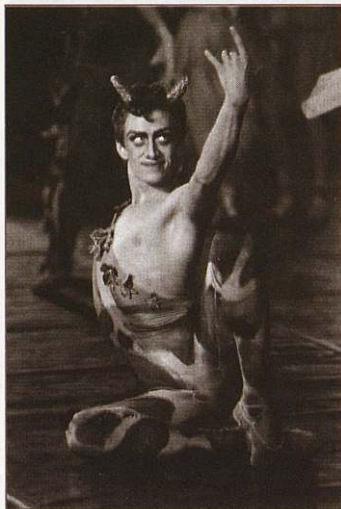
В «Баядерке» сольные партии исполняли киевляне — Елена Филіпьева и Денис Матвиенко, обладатель Гран при недавно завершившегося Международного конкурса артистов балета имени Рудольфа Нуреева в Будапеште.

Как и всегда, ведущий солист казанского театра Вадим Яруллин вызвал восторг зрителей своей отточенной техникой классического танца. Его Золотой божок в «Баядерке» и Пан в «Вальпургиевой ночи» можно с полным правом назвать маленькими шедеврами. Выступая в партии Шурале в одноимённом балете, Яруллин создал зловещий образ лесного чудовища. И для него, как и для остальных артистов казанской труппы фестиваль — как восклицательный знак сезона.

Тем не менее, нельзя не сказать о том, что отрицательно сказывается на качестве представлений фестиваль (и не только фестиваль). Речь идёт о самом здании Казанского театра — пол его сцены очень старый, со множеством трещин, выбоин, прочих изъянов, даже современное пластиковое покрытие не спасает положение. А ведь падение не только снижает эстетический эффект танца артиста, но может привести к тяжё-

лым травмам. Освещение тоже оставляет желать лучшего: несколько прожекторов выше нормы слепят глаза артистам.

Закрытие фестиваля ознаменовалось гала-концертом, в программе которого зрителей также ждали интересные сюрпризы. Знаменитый номер Анны Павловой «Калифорнийский мак» нежно и трогательно исполнила Наталья Титухина (Казань). Звёзды Национального балета Нидерландов Натали Карис и Вик Брукс исполнили дуэт из оперы «Тристан и Изольда» в хореографии Вей Иглинг. На гала-концерте стало понятно, чем так увлёк жюри Будапештского конкурса Денис Матвиенко, что стал



обладателем его Гран при. Лёгкость, с какой он перелетал сцену, сделав в воздухе замысловатые пируэты, оставила у зрителей ощущение нереальности... А лауреаты всесоюзных и международных конкурсов солисты театра «Русский камерный балет «Москва» — Анастасия Немкова, Наталья Конова, Мария Волкова, Дмитрий Немков показали номер Геннадия Песчаного. На сцене ожил прекрасный чёрный бархатный цветок. Он открывал лепестки навстречу невидимому солнцу, сворачивал их, клонился от ветра, снова распускался и, наконец, замер, сложившись в нежный бутон...

... Закрылся занавес, отзвучали аплодисменты, ушли со сцены танцовщики, рабочие убирают декорации. Итак, XII Международный фестиваль классического балета имени Рудольфа Нуреева в Казани стал историей. За время его существования, если верить словам главного балетмейстера Татарского театра оперы и балета имени Мусы Джалиля Владимира Яковлева, его участниками были около пятисот исполнителей. Фестиваль окончен, да здравствует фестиваль!

**Мария
ГЕРАСИМОВА**

С ЛЮБОВЬЮ К РУССКОМУ БАЛЕТУ

В Новосибирск из Саппоро, приезжала Тосико Сато, которая считается в нашем городе особенной гостьей, поскольку всю свою жизнь она связала с искусством русского классического танца.

Тосико Сато — ученица и воспитанница русской балерины Валентины Павловой. Валентина Ивановна Павлова окончила Ленинградское хореографическое училище в 1928 году, но вскоре, выйдя замуж за японского дипломата, переехала жить в страну восходящего солнца.

Зарождение и развитие европейского классического балета в Японии связано с тремя русскими балеринами, фамилии которых — Павлова. Анна Павлова своими гастролями в странах Юго-Восточной Азии, в том числе и в Японии, заложила основы для развития европейского классического балета. Элиана Павлова со своими японскими учениками основала балетную школу, а Валентина Павлова развивала в Японии духовно-содержательные традиции русского балета. Как отмечал авторитетный японский критик Е.Ашихара «балет в Японию пришел вместе с ней».

Свою творческую и педагогическую деятельность В.Павлова начала в Японии в 1936 году под псевдонимом Ольга Сапфирова. Т. Сато — верная ученица и последовательница О.Сапфириной.

До отъезда в Японию Ольга Сапфирова исполняла разнообразный репертуар, в том числе фокинскую миниатюру «Умиряющий лебедь», которую постигала под руководством выдающегося мастера В.Семёнова, вариации из балетов «Дон Кихот», «Баядерка», «Конек-Горбун», «Красный мак» и другие.

Как балерина Тосико Сато унаследовала репертуар своего педагога О.Сапфириной и успешно его исполняла.

Она стала наследницей академических традиций русского балета и совершенствовала свое балетное мастерство под руководством Ольги Сапфириной в течение тридцати лет. В знак благодарности Тосико Сато создала два документальных видеофильма «Ольга Сапфирова» и «30 лет с балетом Ольги Сапфириной», где тщательно исследует доступный архивный материал, освещая его высоким почтением и любовью к Учителю. О том же свидетельствует мемориальный музей Ольги Сапфириной, который создала Сато в 1982 году. Наша гостья — также автор

Тосико Сато в миниатюре «Умиряющий лебедь».

книги «Ольга Сапфирова, балерина из северной страны», получившей Гран при журнала «Асахи».

Сейчас Тосико Сато — профессор Хокусей Юниор Колледжа в Саппоро, директор балетной студии, неутомимый пропагандист искусства классического балета.

Визит Тосико Сато в Россию связан с ее глубоким уважением к русскому классическому балету и желанием возможного развития творческих контактов. В Новосибирске Т.Сато выступила с содержательными лекциями: «Ольга Сапфирова», «Легенда о Лебедь в западной и восточной интерпретации», «Японское одевание из перьев «Хагоромо», продемонстрировала свои видеофильмы, а также знакомилась с работой балетной труппы и спектаклями местного театра оперы и балета, преподаванием дисциплины «Танец в системе воспитания и образования» в Педагогическом университете, программами «Психофизическая гармонизация личности в игровом танце» в Центре дошкольного развития ребенка «Гармония» ЗСЖД, средней муниципальной школе № 30, посетила занятия в Колледже культуры, встретила с участниками хореографических коллективов города.

Энтузиазм и любовь Тосико Сато к русскому балету вызывают восхищение и благодарность за восстановление полузабытых и слабоисследованных страниц истории русского балета, способствующих укреплению творческих связей между Западом и Востоком.

**Анатолий ФОМИН,
кандидат
искусствоведения**



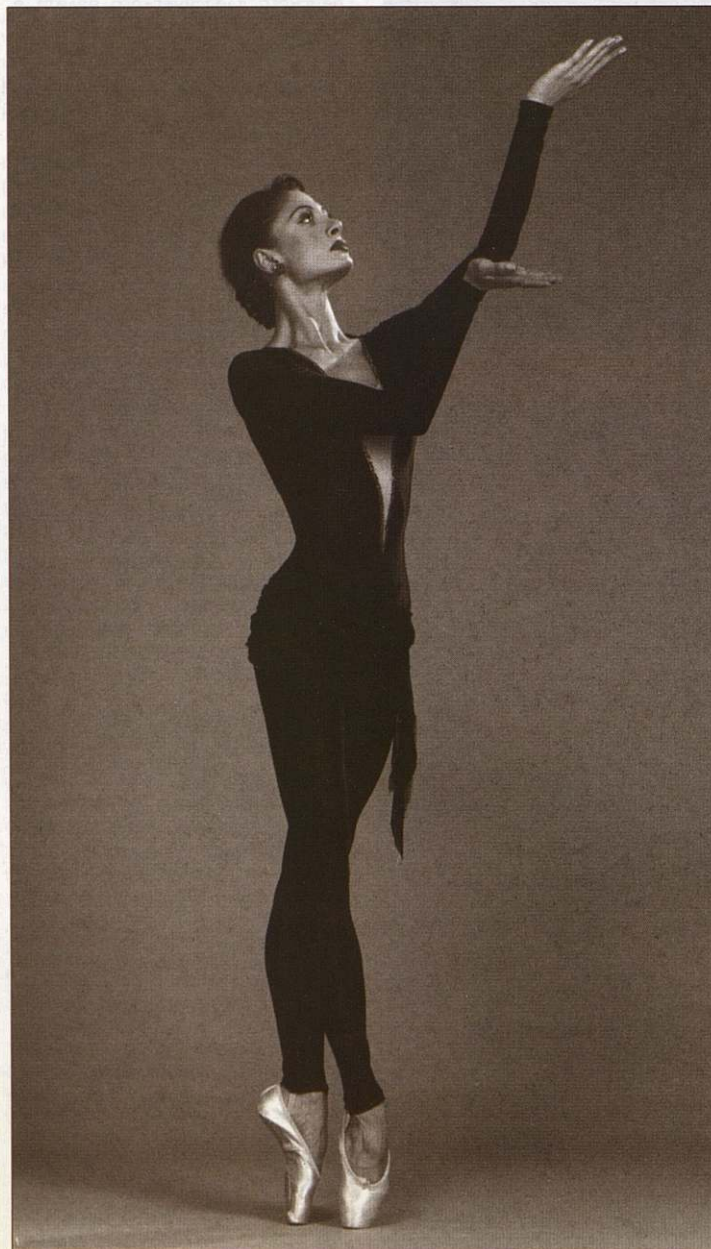
ЛЕГЕНДА О БЕЗОТВЕТНОЙ ЛЮБВИ

Гастрольный спектакль Ирмы Ниорадзе в Большом театре оказался весьма удачным и интересным. В знаменитом балете Ю. Григоровича Ниорадзе танцует то, что содержится в его названии — легенду о любви или точнее — легенду, поэму о безответной любви. Лирическая стихия, мягкость и даже хрупкость пластики не разрушают царственного облика несчастной царицы, не уменьшают масштаб трагических событий, но придают им обаяние женственной человечности. Ниорадзе воплощает не власть, не мудрость всемогущей повелительницы, не силу её волевых приказов, а прежде всего боль и, как ни странно, скорбное блаженство безответной, но бесконечно чистой, единственной любви. Даже в сцене погони, вихрь её прыжков и вращений выражает не ярость, не гнев, не угрозу, а только стоны и приглушённые крики крайнего отчаяния. Ниорадзе в кульминациях трагических монологов и сцен каким-то непостижимым образом сохраняет ощущение благородной сдержанности, стыдливой замкнутости, гордой скрытости. Даже знаменитые повелительные взмахи батманов звучат у неё не «агрессивно». Она словно защищается, заслоняется ими от вторжения в её внутренний мир, наполненный, несмотря ни на что, сладостным, мучительно сладостным, чувством великой и безответной любви. Она не гонит, не проклинает это чувство, а даже бережёт, лелеет его, как величайший дар судьбы, защищает его даже от самой себя, от скверны ревнивой ненависти и жестокости. И сама царственность её облика и повадки служит ей как бы щитом, панцирем, охраняющим её душевную тайну, отстраняющим, держащим на расстоянии всех окружающих.

Ниорадзе танцует не разгул страстей, а высокий подвиг их обуздания, её героиня обладает безграничной властью, но употребляет эту власть прежде всего над самой собой.

В соответствии с внутренним смыслом своего исполнения балерина выявляет изысканное

изящество хореографической партии, подчеркивает чеканность поз, графическую четкость рисунка, тонко и точно прорисовывает все детали. Как отчаянно трепещут её кисти, которыми она обводит лицо, прощаясь со своей красотой, как вообще красноречивы эти «восточные» кисти, то призывающие, то повелевающие, но чаще всего отвергающие, отстраняющие, как бы замыкающие крепость её души.



*И. Ниорадзе (Мехменэ Бану)
в балете «Легенда о любви».*

Величественность осанки, походки, каждого поворота головы причудливо сочетается с ощущением хрупкости, душевной беззащитности, переполненности любовью, едва ли не девической в своей чистоте и безнадежности. Та высокая сдержанность, о которой я говорил выше, означает победу над возможностью мстительного торжества, которое сулила власть.

Партия Мехменэ Бану таит сложнн сыграть терзания ревнивой мучительной, разрушительной страсти. Ниорадзе танцует другое — легенду о безответной любви, очищающей и возвышающей страдающую женскую душу.

**Борис
ЛЬВОВ-АНОХИН**

ОПЫТ ОКАЗАЛСЯ УДАЧНЫМ

Декада балетного искусства прошла в Челябинском театре оперы и балета. Её разнообразную программу открывали гастрольные челябинской труппы в Магнитогорске. В празднике участвовали коллективы различных творческих направлений, стилей, эстетических пристрастий. Большой зрительский отклик имели спектакли американской труппы «Элиза Монте данс», познакомившей челябинцев с образцами американской современной хореографии, которую отличают обилие хореографической лексики, быстрый темп, высокая техника исполнения. Екатеринбургская труппа «Балет плюс» показала отделение из известных уже работ балетмейстера Г.Алексидзе, спектакли итальянского балетмейстера Л.Виджетти «Метаморфозы» и португальского - А.Жоржи «Ностальгические вариации». Последнее произведение, поставленное под впечатлением «Трёх сестёр» А.Чехова на музыку С.Рахманинова, имело наибольший успех. В спектакле нет следования фабуле и перипетиям сюжета - есть танец, который передаёт атмосферу чеховской пьесы, сложность психологических состояний героев, их переживаний и взаимоотношений.

Два завершающих дня декады можно назвать московскими, так как они были отданы выступлениям членов сборной группы московских исполнителей - в неё вошли и такие именитые, как солисты Большого театра Илзе Лиела и Марк Перетокин, и — менее известные Марина Никитина и Иван Фадеев из «Русского камерного балета «Москва»... Москвичи выступали с разнообразным репертуаром, вобравшим в себя как сочинения классического наследия, так и современного искусства. Кстати, последние воспринимались зрителями весьма активно, а мало знакомая челябинцам Марина Никитина пользовалась не меньшим успехом, чем её знаменитые коллеги.

Спектакли и концерты декады, продемонстрировавшие разнообразие сегодняшней хореографии, вызвали интерес местных зрителей. Несомненно, опыт оказался удачным и показал, что они при всех своих сложных сегодняшних взаимоотношениях с театром, не утратили своей привязанности к этому виду искусства.

**Татьяна
ВОЛЬФОВИЧ**

**КОНКУРС
ХОРЕОГРАФОВ
ИМЕНИ
ФЁДОРА ЛОПУХОВА**

Комитет культуры Мэрии
Санкт-Петербурга
Государственный Русский музей
Благотворительный фонд
имени Фёдора Лопухова
Российская хореографическая
ассоциация
Театр оперы и балета
имени М.П.Мусоргского
Агентство «Визит IE»
Санкт-Петербург

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

Конкурс посвящён 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

Хореограф должен
направить:

- ◆ видеокассету
с авторскими работами;
- ◆ творческую биографию;
- ◆ личную фотографию;
- ◆ по возможности фото-
графию фрагмента
авторского балета (чёрно-
белую, высокой
контрастности)
по адресу: 191186,
Санкт-Петербург,
наб. Мойки 24,
Агентство «Визит IE»

☎ (812) 3140644, 3143162,
3111533, 1104140

факс 2194579, 1104140

E-MAIL:
visit-ie-@infopro.spb.su

Директор конкурса
Ирина Чистопашина

Информационная
поддержка конкурса -
журнал «Балет».



МОСКОВСКИЙ ДЕБЮТ ЯКУТСКОЙ ТРУППЫ

На московской афише — новое имя: «Национальный театр танца Республики Саха (Якутия)». В его гастрольном репертуаре — два одноактных спектакля: этнобалет «Бохсуруйуу» («Изгнание злого духа»), сочинённое по мотивам шаманства, и пластическое действо по роману В.Набокова «Лолита».

Национальный балет — это всегда встреча с особым самобытным пластическим мышлением, где танец воспринимается как категория философская, средство постижения окружающего нас мира, его отражения в национальном самосознании. Всё это всегда вызывает огромный интерес, а нынешнее знакомство примечательно ещё и тем, что коллектив-дебютант показал спектакли, диаметрально противоположные и по своему содержанию, и по своим психологическим аспектам, и по используемым их авторами в образном решении приёмам и краскам. А на сцене воплощаются эти произведения артистами труппы, воспитанной на технике и стилистике народного якутского танца, поскольку Национальный театр танца Республики Саха создан на базе Государственного ансамбля танца Якутии. Он существует пять лет и за это время сформировал собственную оригинальную афишу. Составляющие её произведения, как сказано в выпущенной к гастрольям программке, объединяют в

себе музыку, танец, вокал, слово, разнообразны «по жанрам, темам и стилистике». Как отмечалось выше, этими свойствами отмечены и показанные в столице сценические полотна.

Спектакль — это единство всех частей, слагающих театральное действие, — содружество композитора, балетмейстера-режиссёра, художника-сценографа, артистов. И в своём творчестве, естественно, все они и прежде всего хореографы, опираясь на традиции национального фольклора, стремятся идти по пути поиска нового сценического языка, чтобы донести до зрителя идею, во имя которой и рождается сочинение.

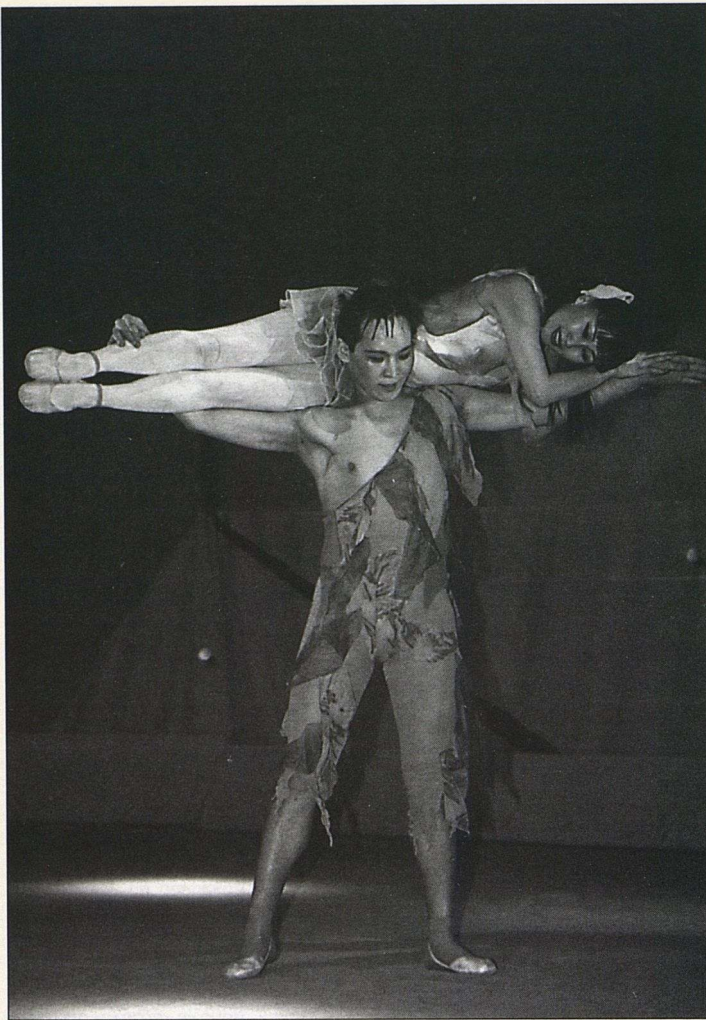
В этнобалете «Бохсуруйуу» («Изгнание злого духа») мы ощущаем этот поиск. В спектакле благодаря постижению и осмыслению создателями сочинения национального фольклора, его новаторскому претворению в оригинальных сценических формах и приёмах, рождаются красочные картины — образное противопоставление двух миров — реального, в котором существуют сенокосчики Сэнэгэй, Сэмэнчик, его невеста Эрюсэ, их друзья, и ирреальный — Верхнего, Среднего и Нижнего миров, где обитают Великий Шаман и его помощники, где живут и злые духи, где мечется озлобленная душа покончившей с собой из-за безответной любви Кыр Кыыс, которая несёт людям несчастья и бедствия...

Д.Артемов в этнобалете
«Бохсуруйуу»
(«Изгнание злого духа»).

Оба этих начала в балете четко и зримо очерчены. Появление духа Великого Шамана в виде фантастической птицы (П.Колесов), словно парящей над всеми мирами, несёт с собой ощущение тревоги и мрачных предчувствий. Злым вихрем врывается в действие Кыр Кыыс (З.Соловьёва) — её движения яростны и мятежны.

Наоборот с появлением Сэнэгэя (Д.Артемов) и Сэмэнчика (Ф.Фомин) на сцене возникает атмосфера бесхитростных радостей жизни, трудовых забот, естественных отношений и эмоций... Лишь избранный Великого Шамана Сэнэгэй видит и слышит то, что недоступно другим, и, пройдя посвящение, начинает борьбу со злом во спасение и своего друга, и окружающих его людей. Выразительно лепит образ своего героя Д.Артемов, демонстрируя не только владение разнообразной танцевальной техникой, но и выдающееся актёрское дарование, и яркий темперамент.

Конечно, актёрская удача в балетном спектакле тесно связана с хореографическим «текстом», его постижением, пониманием его смысла, умным и эмоциональным его прочтением. Пластический язык балетмейстера Г.Баишева интересен и самобытен в сценах, связанных с традиционными шаманскими действиями. Создаётся впечатление, что энергия, возникающая внутри этих эпизодов, передаётся и сидящим в зале, незаметно вовлекая в происходящее и зрителя, делая его соучастником сценических событий, что является, наверное, самым главным, из-за чего мы и ходим в театр (режиссёр А.Фёдоров). Нельзя не сказать и об интересном ре-



**Г.Горохова (Аннабелла)
и С.Андросов (Гумберт в детстве)
в балете «Лолита».**

шении костюмов персонажей, особенно Великого Шамана и его помощников (художник М.Ядрихинская), что является большой помощью хореографу в поисках средств выразительности. Хореография органично переплетена с музыкой В.Ксенофонтова, который тоже, используя приёмы современной композиторской техники, тонко передал мелодику, ритмы и главное — сам дух национального музыкального фольклора.

Жаль, что мир человеческого бытия не имеет такого же по силе пластического и драматургического решения. Борьба за людей, за их благополучное существование, всегда вызывает вопрос — кого защищает герой. На мой взгляд, образ реального мира в балете не обрёл яркого художественного воплощения, что повлияло и на целостность нашего восприятия спектакля.

«Лолита» — одноактное пластическое действие. Очень хорошо, что молодой театр пытается говорить о современности в то время, как многие труппы, в том числе и большие, показывают нам апробированные полотна классического репертуара, и привозит на гастроли в Москву спектакль, созданный по мотивам сочинения

Владимира Набокова. Одно только это вызывает большой интерес и уважение.

Воплощение любой новой идеи для постановщиков — всегда большой риск, особенно тогда, когда они выбирают для сценической интерпретации известное литературное произведение, сложное и глубокое по своим нравственным и психологическим концепциям. Прозой Набокова с нами «говорил» и драматический театр, и кинематограф. А вот как она «заговорит» языком такого условного искусства, как танец?

Создание балетного спектакля — это прежде всего создание музыкальной драматургии, поиск вместе с композитором новых средств выразительности, нового языка, как в музыке, так и в пластике, это создание наиболее органичного для данного содержания хореографического решения, сценической атмосферы, в которой будут действовать герои, это, наконец, создание костюма, который сам по себе уже может нести для исполнителя дискомфорт или, наоборот, в результате найденных деталей способствовать показу живого человека с его страстями и мыслями, с его сложными и порой противоречивыми взаимоотношениями с внешним миром, с окружающими его людьми. И якутская «Лолита» свидетельствует о том, что его авторы — композиторы В.Шадрин и Н.Петров, автор либ-

ретто и режиссёр-постановщик Л.Габышева, хореографы Л.Габышева и Л.Антипина, художники Г.Сотников и Д.Дмитриева — стремились найти яркие и образные решения отдельным эпизодам и мизансценам, демонстрируя и знание достижений современной хореографии и умение профессионально ориентироваться в этом океане композиционных приёмов, лексических новшеств, режиссёрских находок. В спектакле привлекают удачные сцены, например, первый дуэт героев. И всё же...

Звучит музыка, открывается занавес, начинается действие и соответственно — появляются вопросы. Первый из них к автору либретто. Гумберт у вас — в трёх лицах (Д.Артемьев, Ю.Зубков, Ф.Фомин). Почему? Какой внутренний конфликт приводит к такому аспекту существования героя и какие на протяжении спектакля у этих троих взаимоотношения между собой? Ход событий балета оставляет этот вопрос без ответа. Какие нити связывают между собой двух Лолит (Г.Горохова, П.Сидорова) и по каким психологическим мотивам формируется их диалог именно с данным Гумбертом? И как всё это соотносится с помещённым на сцене яблоком? Яркая сценическая деталь — исторические персонажи с куклами (В.Друзьянов, Н.Попов, П.Ядрев), но какую драматургическую нагрузку они должны нести? Дуэты героев, которые возникают по ходу спектакля, за исключением уже упоминавшегося первого, можно рассматривать как отдельные номера, поскольку они слабо связаны с событийным контекстом балета.

Пластическая речь персонажей не имеет своей точной индивидуальной разработки. Обидно, что хореографы в поисках не опирались на ту школу, которой, как показал этнобалет «Бохсуруйу», отлично владеют артисты. На национальной основе могло бы состояться рождение нового самобытного современного пластического языка, а не просто воссоздание уже известного видеоряда. Тогда, очевидно, не возникло бы такое количество вопросов. И тем не менее, повторю — постановка «Лолиты» мне представляется явлением, достойным признания и уважения, поскольку не дерзая и не рискуя нельзя создать ничего нового.

В заключение хочу поблагодарить Государственный Театр наций, а также Союз театральных деятелей России и культурный фонд «Дом Дягилева» за предоставленную, несмотря на все трудности, возможность познакомиться с интересным творческим коллективом — Национальным театром танца Республики Саха (Якутия).

**Лариса ИСАКОВА,
заслуженный деятель
искусств Татарстана**

Фото А.Назарова

**КАФЕДРА
ХОРЕОГРАФИИ**
Государственной Академии
Славянской Культуры (ГАСК)
объявляет набор студентов
на 1998/99 учебный год
на очное и заочное
обучение.
Срок обучения — 5 лет.

На очное (дневное) отделение принимаются лица, имеющие среднее специальное хореографическое образование. Обучение проводится по следующим специализациям: «педагогика хореографии», «режиссура хореографии», «история и теория хореографии». **Обучение бесплатное.**

Иногородным предоставляется общежитие. Юношам предоставляется отсрочка от службы в армии на период обучения. Вступительные экзамены проводятся с **20 по 23 июля 1998 года.**

На заочное отделение по специализации «педагогика хореографии» принимаются лица, имеющие среднее специальное хореографическое образование и работающие в театрах, хореографических училищах, народных хорах, профессиональных ансамблях народного танца в качестве артистов балета, педагогов, репетиторов. **Обучение платное.**

Поступающие проходят вступительное собеседование с **10 по 12 сентября 1998 года.**

Кафедра готовит балетмейстеров-постановщиков, педагогов-репетиторов, теоретиков-критиков для работы в профессиональных театрах классического танца и ансамблях народного танца, преподавателей хореографических дисциплин в хореографических училищах и училищах культуры, ВУЗах культуры и искусства.

Преподавание хореографических дисциплин на кафедре ведут известные мастера хореографии и педагоги:
**В.М.Гордеев, Л.А.Гусева,
Г.Н.Прибылов,
Г.Б.Рогачка,
В.И.Слыханова,
О.И.Шаройко,
Э.И.Шумилова** и другие.
Кафедрой заведует —
В.М.Захаров.

**Документы и заявления
подаются на имя ректора
ГАСК — доктора
философских наук
ИЗОЛЬДЫ
КОНСТАНТИНОВНЫ
КУЧМАЕВОЙ.**

Адрес кафедры: 123362,
Москва, улица Свободы, д.8/4

КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ
АКАДЕМИИ СЛАВЯНСКОЙ
КУЛЬТУРЫ
(проезд: м. «Тушинская»).

Телефон для справок:

☎ 491-52-65

«...ГОДЫ ПРОЛЕТЕЛИ КАК ОДИН МИГ!»

(Письмо другу)

Моя дорогая Татьяна!

Решила поздравить тебя через журнал. Думаю, что воспоминания мои в связи с твоим юбилеем могут быть небезынтересны для читателей журнала... Посчитала — оказывается мы с тобой знакомы уже 58 лет!... А ведь, кажется, совсем недавно мы отмечали твоё шестнадцатилетие.

Но вернёмся к началу. 1940-ой, предвоенный, год. Вступительные экзамены в Московском хореографическом училище. Они для тебя прошли без проблем. Ты ведь начала заниматься «балетом» ещё до училища. И уже тогда была выворотная, пластичная, ладная, красивая стройная девочка. Нам очень повезло с преподавателями! Ты помнишь наших замечательных учителей: по «классике» Лидию Иосифовну Рафаилову — такую красивую, яркую женщину, которую мы и любили и боялись, а в старших классах Галину Петровну Петрову, которая ещё танцевала тогда в Большом и имела право сердиться на нас, если мы даже после её превосходного показа не очень точно выполняли упражнения... Варвару Алексеевну Васильеву, которая на уроках характерного танца давала нам представление о фольклорной основе народно-сценического танца и уже потом образцы характерного танца в балетных спектаклях. На уроках историко-бытового танца Маргарита Васильевна Рождественская-Васильева делилась с нами своими изысканиями в области исторического танца, приносила на занятия копии картин, гравюры, старинные книги, заставляла концертмейстера исполнять фрагменты танцев разных эпох и только потом приступала к практической части урока. А как она показывала! Нельзя было не восхищаться безупречностью манеры, стиля, грации...

...Помнишь, как мы любили подглядывать в залы, где занимались старшие и выпускники?! Когда нас за этим занятием застала Елизавета Павловна Гердт, которую обожала вся школа, она просто разрешила нам зайти в зал и посмотреть урок нормально, сидя на стульях... Стройная, элегантная, она по-королевски несла себя по коридорам училища, и мы не могли просто на ходу поклониться, а хотелось остановиться и сделать глубокий реверанс...

И ещё — любимый Юрий Алексеевич Бахрушин! Как много получили мы на его уроках истории балета. В его рассказах оживали как наши современники многие балетные танцовщики, балерины, хорео-

графы и критики. Он рассказывал о них с любовью и так выразительно, что мы становились как бы участниками спектаклей прошлого. Это была не просто информация об истории: его рассказы способствовали проявлению зрительных представлений и невольно воспитывали наше воображение и художественный вкус... Нам необыкновенно повезло и с преподавателями по общеобразовательным предметам! Профессор, кандидат филологических наук А. Киселёва преподавала нам литературу, Б.Нурик - математику, Т.Дынник - историю театра, А.Замятина - историю изобразительного искусства, В.Целиковский - историю музыки — яркие специалисты своего дела одаривали нас своим общением и обещанием творческой жизни!... А репетиции с Касьяном Ярославичем Голейзовским, который тогда, во время войны, много ставил для концертов училища! Или встречи с удивительной фантазией Леонида Вениаминовича

Якобсона!... И, конечно, репетиции и спектакли в филиале Большого театра, которые мы непременно посещали во время войны. Мы были счастливые дети.

Ты, конечно, хорошо помнишь, что случилось солнечным июньским днём 1947 года. Собрание выпускников Московского хореографического училища... Мы уже знали, что Комитет по делам искусств принял решение пополнить периферийные балетные труппы квалифицированными кадрами. Были и горячие споры, и сомнения, и планы, и надежды! И вот настал решающий момент. Нам предлагали для работы Ригу, Львов, Одессу, Казань, Тбилиси, Свердловск, Баку, Таллинн, Уфу, Новосибирск - словом, любой город, где есть театр оперы и балета. Слово за нами. В зале притихли. Даже тот, кто шёл сюда уже с решением, почему-то задумался...

Но тут решительно поднялась одна из выпускниц: «Еду в Новосибирск!» Следом за ней, разом целая группа молодёжи заявила: «В Новосибирск!» Дружные аплодисменты одобрили коллективное решение. Распределение продолжалось... Среди выбравших молодой сибирский театр были и мы с тобой, и Лида Крупенина, и Серёжа Иванов, и другие выпускники...

И вот мы, восемнадцатилетние девочки и мальчишки, оказались в Новосибирске.

Наши творческие судьбы сложились по-разному. Но всегда мы знали, что в нас веря! Ты за двадцать три года работы в этой труппе станцевала сорок четыре партии! И не в количестве тут, конечно, дело. В книжечке, посвящённой пятидесятилетию новосибирского театра, ты пишешь: «Жаль, что эти годы пролетели как один миг!» Но, согласись, что он - этот миг - был прекрасен! Уже в конце первого сезона ты станцевала Раймонду, в спектакле, поставленном Михаилом Фёдоровичем Моисеевым, а в следующем году Одетту-Одиллию в его же постановке «Лебединого озера». Наверное, это было ускорение... Сразу все главные партии! Но уже в «Лебедином озере» успех и для спектакля, и для партии, и для друзей-критиков был значителен и очевиден. Замечателен был контраст Одетты и Одиллии. Величественная королева лебедей приобрела в твоём исполнении черты целомудрия, лиричности и скромности. Полной противоположностью была твоя Одиллия - воплощение хитрости и коварства.

Репертуар, в котором судьбе было угодно предложить для становления мастерства Татьяны Зиминой, так же как и других моло-



Т.Зиминая (Мехменэ Бану) в балете «Легенда о любви».



Т.Зими́на (Жизель)
в балете «Жизель».

дых артистов - москвичей и ленинградцев, представлял собой эстетическую программу «из вчера в завтра». Тут были и «Фадетта», и «Эсмеральда» с обилием пантомимно рассказываемых сцен и достаточно традиционно решённая сказка «Аленький цветочек» (где, кстати, твоя Машенька была естественной, простой, по-русски самоотверженной героиней). Был здесь и новый «Красный мак» Р.Глиэра - дипломная работа выпускницы ГИТИСа Тамары Рамоновой, «Берег счастья» А.Спадавеккиа-В.Вайнонена, «Маскарад» Л.Лапутина-О.Дадиш-килани...

Конечно, это была серьёзная школа актёрского мастерства. Например, каждая репетиция Василия Ивановича Вайнонена превращалась в блестящий «мастер-класс»! Он добивался осмысленности танца, требовал естественности, искренности, правды. Он умел вселять такую веру в свои силы, что порой неожиданно для себя и окружающих, открывались сокровенные тайники творческих душ исполнителей... Труппа очень выросла на его спектаклях. Особенно в работе над «Спящей красавицей». В твоём творчестве эта встреча с транскрипцией Вайнонена означала новый качественный скачок. Тебе вместе с балетмейстером удалось проникнуть в сущность музыкальной характеристики, данной Авроре Чайковским. Нежность, лирические тона, пластичность, певучесть рисунка преобладали в танце Зиминой - это отмечали рецензенты спектакля.

Ты, конечно, помнишь наши трёхмесячные гастроли в Китае осенью 1957 года. Тогда мы увидели балет «Драгоценный фонарь лотоса». Сразу же родилась идея познакомиться с этим замечательным творением китайской хореографии и нашего зрителя. Постановку балета осуществлял балетмейстер-педагог Пекинского хореографического училища Ли Ченлен, молодой балетмейстер (студент ГИТИСа в Москве), Ван Сисян, балетмейстер театра Е.Мачерет, дирижёр А.Копылов, художник И.Севастьянов. Активное участие в работе принимал и автор музыки Чжан Сяоху. Премьере предшествовал кропотливый труд нашего балета по изучению китайского классического и народного танцев, их своеобразной пластики. Нужно было разучить приёмы акробатики, овладеть искусством фехтования на различных видах ору-

жия, постичь сложные приёмы китайской пантомимы. Словом, сделать так, чтобы свободно и убедительно передать в балетном спектакле сюжет старинной китайской легенды. И то, что коллектив овладел совершенно новым искусством, - свидетельство огромных потенциальных возможностей русской балетной школы. И действительно, как непохожа Сан Шенму на Одетту, Марию, Жизель и Аврору - предшественниц героини «Драгоценного фонаря лотоса» в твоём репертуаре. Не похожа Сан Шенму и на свою «китайскую» предшественницу Тао Хоа из «Красного мака». Но характер Сан Шенму роднит её с героинями русского балета. Сан Шенму так же, как и они способна на нежную, самоотверженную любовь и готова до конца бороться за своё счастье. Только борется Сан Шенму как женщина-воин мечом и пикой.

С творчеством Юрия Григоровича связан золотой этап в жизни новосибирского балета. Именно здесь прозвучало звонкое эхо его первых ленинградских сочинений прокофьевского «Каменного цветка» и «Легенды о любви» А.Меликова. Помню, с каким вдохновением ты работала над партией Хозяйки Медной горы, как была счастлива... Твоя Хозяйка стала воплощением тайн искусства и одновременно - просто женщиной, глубоко полюбившей и больно переживающей муки ревности...

«Легенда о любви» получила своё второе рождение на сцене Новосибирского театра оперы и балета. Авторы создали здесь оригинальную редакцию балета. Среди исполнителей критики, прежде всего, называли тебя в роли Мехменэ Бану. Как и во всём спектакле нет ничего лишнего, нет ничего «вообще», так и в твоём танце всё выверено до малейших деталей. Логика чувств умного танца рождала многогранный и противоречивый образ Мехменэ Бану. Какая разная была ты в этом спектакле и как восторженно реагировали на твоё умное и тонкое искусство зрители! И прощалась ты с ними, выступив в партии Мехменэ Бану в последний раз на сцене. «Татьяна Зими́на перевернула наше представление о балете», - говорили многие, кто видел тебя в этой роли.

Ты прожила очень яркую и интересную жизнь на балетной сцене! В памяти новосибирцев ты и твой талантливый партнёр Никита Долгушин сохранились как первые исполнители «Ленинградской поэмы» на музыку первой части Седьмой симфонии Д.Шостаковича, вдохновившую И.Бельского на зримое, пластическое её воплощение... Запомнились, конечно, твоя Барышня и Хулиган-С.Савков в одноимённом спектакле на музыку Д.Шостаковича, в постановке К.Боярского и художника В.Доррера. Постановщик и исполнители счастливо избежали здесь сентиментальности. Любовь - самое прекрасное и самое могущественное чувство на земле, торжествовало в этом спектакле...

О тебе писали много и у нас, и за рубежом. Замечательно сказала о твоей героине в «Лебедином озере» Вера Михайловна Красовская: «... Татьяна Зими́на вела партию Одетты в ключе высокой и чистой лирики и наполняла гордой волей партию Одиллии». Мне кажется, она определила здесь самую суть неповторимости твоей Жизели, Хозяйки Медной горы, Мехменэ Бану, Сан Шенму и других. Эти женские образы, впитавшие неповторимые эмоциональные краски личности народной артистки России Татьяны Зиминой стали значительным явлением современного русского балета.

И я горжусь тобой!

Эмилия
ШУМИЛОВА

ЮБИЛЕИ

Париж чувствует ИВЕТТ ШОВИРЕ

Иветт Шовире - одна из тех балерин, которые, достигнув высот и превзойдя все возможное в танце, одержимо шла дальше. Наполняя партии своим духовным светом и действенно-драматическим содержанием, она давала им бессмертную сценическую жизнь и воплощала роли с таким глубоким психологическим осмыслением и такой пылкой чувственностью, что ее персонажи всегда трепетали уникальным порывом жизни. Такой помнят ее Жизель, взволнованную невинной влюбленностью при встрече с Альбертом, неосозаемую и воздушную при выходе из могилы. С восхищением вспоминают ее Прекрасную Елену, которая была так красива, что могла бы снова разжечь Троянскую войну. Незабываема ее нежная, обворожительная Джульетта, таинственно-призрачная Тень в «Миражах», изысканно-светлый образ балерины в Большом классическом па, пленяющий неповторимым стилем и обилием шика.

Ее благородный, лирический стиль, строгий вкус, одухотворенная пластика, ювелирная отделка деталей, безукоризненная чистота и совершенство танцевальной формы, органично связанные с элегантностью и уточненностью ее природных линий, сделали Иветт Шовире лучшей представительницей французского балета.

Навсегда сохраняется в легендах балетоманов поистине чудотворные танцы артистки. Навсегда останутся в истории балета ее дивные роли-талисманы.

Иветт родилась в 1917 году в семье шляпницы и рисовальщика моделей. В шесть лет маленькая парижанка с лучезарным личиком и задорным носиком была убеждена в своем танцевальном мастерстве и отказалась ходить на балетные курсы, заявив: "Учиться, как в школе? Для чего? Танцевать я уже умею. Я танцую для себя перед зеркалом". И все-таки в десять лет, после того как она увидела Шведский балет Рольфа де Маре, Иветт поступила в школу Парижской оперы. Она не любила принуждения и имела сильный характер, поэтому должна была бы убежать, но в ней был огромный талант и неиссякаемая тяга к танцу.

В 1933 году И.Шовире, как и С.Лифарь, была приглашена в Парижскую оперу. Это совпадение оказалось символическим и явилось для обоих счастливым проведением судьбы. Многие постановки С.Лифаря потом отметят карьеру балерины, талант которой он увидел очень рано. В 1935 году она станцевала свою первую значительную роль в балете С.Лифаря "Творения Прометей". На следующий год в театре был конкурс - на место первой балерины претендовали И.Шовире и Л.Дарсонваль. Обе были настолько великолепны, что жюри не смогло кого-то выделить, и обе балерины получили почетное звание. В 1937 году И.Шовире впервые снялась в кино. Это был фильм по новелле П.Моранда "Умирающий лебедь" с музыкой Ф.Шопена и хореографией С.Лифаря.

В Парижской опере она танцует разные партии, среди которых ее главным талисманом

стала Жизель. В талантливой балерине проявляется такая сильная, яркая личность, что один из критиков написал о ней рецензию в стихах. Но дар романтической танцовщицы на Жизели в ней не застыл. Он постоянно развивается. Идет эволюция ее пластики и темперамента, прогрессируют ее врожденная выразительность, углубляется драматургическая осмысленность ролей.

Способная к всевозможным метаморфозам, она блистает в партиях широкого репертуара. После премьеры балета "Истар", который С.Лифарь создал специально для И.Шовире, ей присваивают высшее звание "Звезды труппы" (31 декабря 1941 года).

В декабре 1947 года она превосходно танцует премьеру балета С.Лифаря "Миражи". Иветт Шовире совершенствует свое мастерство, работая, в частности, с Борисом Князевым. Другой ее русский педагог Виктор Гзовский в 1949 году поставил специально для нее Большое классическое па на музыку Обера, которое принесло ей триумфальный успех.

Артистка гастролирует повсюду, в том числе и в Советском Союзе, снимается в кино. В 1960 году выходит в свет ее автобиографическая книга "Я - балерина". В 1961 году в Париже она танцует Джульетту с труппой Берлинской оперы. Ее провозглашают одной из десяти самых элегантных женщин мира. Но Шовире понимает, что наступает время, когда следует передавать свое место и мастерство предшественникам молодого поколения, и балерина готовит Ноэму Понтуа к ее первой Жизели. Великая балерина становится бесценным педагогом Парижской оперы по исполнительскому мастерству и стилю. Д.Делюш снял фильм о ее занятиях с новыми звездами труппы.

С 1970 года И.Шовире руководит Международной академией танца в Париже.

В октябре 1972 года балерина официально покинула сцену. В последний раз она танцевала в Парижской опере, конечно же, Жизель с Сирилом Атанасовым в партии Альберта. Нужно сказать, что за долгую карьеру ее партнерами в этом балете были очень талантливые танцовщики: в Дании - Э.Брун; Германии и Италии - Р.Нуреев; России - М.Лиепа и Ю.Соловьев; Югославии - М.Мискович; Франции - С.Лифарь, Ж.Бабиле, М.Рено, Ю. Алгаров, Ж. Скибин, С.Атанасов.

Финал «Défilé» в Парижской опере в честь И.Шовире. Слева направо: И.Герен, М.Легри, И.Шовире, Ш.Жюд.

Фото В.Игнатова



И.Шовире в миниатюре «Умирающий лебедь».

По этому поводу И.Шовире сказала так: "Некоторые балерины любят танцевать с одним и тем же партнером. Моя карьера сложилась так, что я имела разных партнеров в России, Америке, Англии. Я была счастлива всем этим встречам. Каждый раз это была другая любовь, иной подход, эксперимент живой, свежий и обогащающий. Сколько было личностей, стилей и возможностей для рассказа истории с новой чувственностью. Меня также интересовали новые постановки "Жизели". Я обожала менять и публику. Это стимулировало и волновало, так как каждый раз возобновляло эмоции премьеры".

В честь восьмидесятилетия И.Шовире Парижская опера устроила торжественный вечер — четырехчасовое гала, где выступали самые яркие звезды театра. Юбилярша была этим очень тронута и накануне вечера говорила: "Опера дала мне все, что я попросила. Я очень хотела, чтобы в балете "Жизель" танцевала Моник Людьер, потому что считаю ее самой совершенной в этой роли. Несмотря на то, что она по возрасту уже покинула труппу, театр

пригласил ее специально для меня. Моник будет танцевать второй акт, а первый - Элизабет Морен. Изабелл Герен, которую я очень люблю, исполнит "Истар". У меня только одно сожаление. Я хотела бы в программе иметь и "Миражи", потому что это — магический балет, в который я бесконечно влюблена и который превосходно танцует Мари-Клод Пьетрагалла. Но тогда вечер был бы слишком длинным".

Ко дню чествования Шовире Парижская опера подготовила новую постановку балета "Жизель", вернувшись к предыдущей его редакции 1991 года. Балету возвращены его романтические декорации и живописные костюмы, выполненные по эскизам А.Бенуа. В первом действии в главных партиях зрители увидели Э.Морен и М.Легри, во втором — М.Людьер и А.Илера.

После демонстрации документального фильма, запечатлевшего Иветт Шовире в ее наиболее значительных ролях, среди которых была и Истар, перед нами на сцене предстало одноименное поэтическое творение С.Лифаря на музыку В.д'Энди. В сценографии и костюмах Л.Бакста оживил древняя легенда об ассирийской богине Истар (И.Герен), которая освобождает из ада своего возлюбленного Сына Жизни (С.Тиль). В Большом классическом па на музыку Обера с особым шиком и блеском выступили молодые звезды труппы - А.Летестю и Ж.Мартинез.

Программу вечера короновал "Величественный парад" - торжественное дефиле, представляющее публике всю труппу (постановка С.Лифаря 1946 года на музыку Троянского марша Г.Берлиоза). Эта грандиозная манифестация, единственная в мире танца, в Парижской опере исполняется очень редко и только по особому значимому поводу. Для этого на сцене убирают заднюю стену, за которой находится шикарное золоченое фойе для танца с огромными зеркалами и хрустальной люстрой. Таким образом, глубина сцены возрастает до 46 метров, а из зала зрители видят это фойе, где и начинается дефиле.

В белоснежных костюмах на сцену вначале выходят шестерками ученицы школы Парижской оперы, затем — танцовщицы труппы в последовательности, соответствующей их артистическим рангам. Между четверками солисток появляются звезды-этуали в сверкающих диадемах, и публика награждает их особенно горячими аплодисментами. Вслед за женской группой шествуют мальчики и юноши, потом — танцовщики, солисты и звезды мужской группы. Все триста участников грациозного дефиле выстраиваются на сцене в форме грандиозной короны, а затем на сцену вышла героиня вечера. Публика, стоя, устроила ей овацию. Она была поразительно молода, свежа, очаровательна. Легкая, грациозная, чрезвычайно взволнованная артистка излучала свет такой жизненной силы, что, казалось, могла бы, наверное, сама исполнить в этом огромном гала все свои роли-талисманы. Ее большие глаза светились бесконечной радостью и глубокой признательностью. В двух антрактах зрители с интересом знакомились в фойе театра с фотоэкспозицией, посвященной великой артистке. Среди великолепных фоторабот (их было представлено более шестидесяти) особой красотой и магией привлекали огромные портреты легендарной балерины в партиях Жизели, Истар, Джульетты, Тени, Лебеда, ставшие талисманами ее блистательной карьеры.

Виктор ИГНАТОВ

P.S. Французское издательство «Le Quai» выпустило первую книгу из серии, посвященной танцу: «Иветт Шовире, автобиография». Представленная Жераром Маннони, книга содержит воспоминания одной из великих балерин XX века о Парижской опере, своих ролях, репертуаре, постановках Сергея Лифаря.



Своё столетие отпраздновала Нинет де Валуа, основательница английской труппы «Королевский балет».

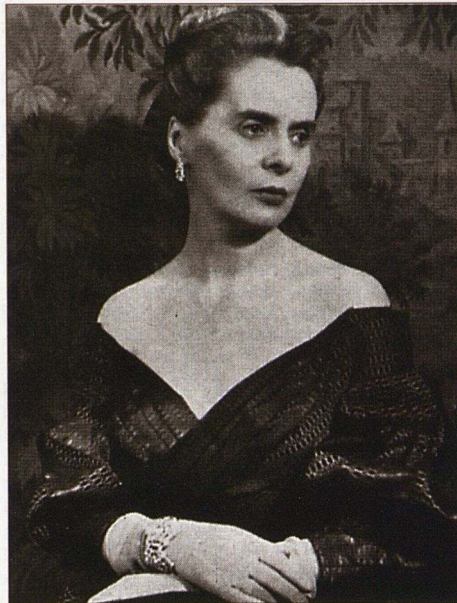
Настоящее имя Нинет де Валуа — Идрис Станнус. Она родом из Ирландии и, как она вспоминает, первый исполненный ею в раннем детстве танец — ирландская джига, которой ее обучила нянька. Интерес к танцу сохранялся и дальше, но в конце XIX века в Англии не было ни настоящих балетных школ, ни серьезной перспективы сделать танец профессией. Танцовщики находили себе применение только в пантомимах, мюзик-холах или обзрениях, причем, как правило, предпочтение отдавалось иностранцам. Сначала это были итальянцы, а с 1910-х годов — русские. Профессионально выступать Нинет де Валуа (тогда ещё не носившая этого красивого имени) начала на эстраде в возрасте четырнадцати лет, и одним из её коронных номеров стал «Умиравший лебедь», в котором она копировала Анну Павлову. В десятилетиях-двадцатых годах нынешнего века в центре внимания был, конечно, Русский Балет С.П. Дягилева. С момента как труппа окончательно обосновалась в Западной Европе в её состав, помимо русских, вошли и танцовщики других национальностей. Чаще под русскими псевдонимами, но Нинет де Валуа, когда работала там в 1923-1925 годах, предпочла имя французское. Это ни в коей мере не означало пренебрежения русскими традициями. Она прекрасно понимала, сколь ценны для неё знания, получаемые от русских педагогов (в числе которых был, в частности, Николай Легат) и балетмейстеров. Но необходимы эти знания были, в первую очередь, для того, чтобы осуществить зародившуюся мечту, в ту пору ещё мечту тайную, так как вслух высказать её было страшно: создать национальную балетную труппу, где английские балетмейстеры ставили бы для английских артистов спектакли на музыку отечественных композиторов, и притом коллектив, который мог бы занять достойное место среди виднейших балетных театров Европы.

Выступления в классическом репертуаре труппы Дягилева, в балетах Фокина, Мясина, Баланчина и особенно Брониславы Нижинской, охотно занимавшей Нинет де Валуа в своих спектаклях (например, в роли Хозяйки в балете «Лани»), стали тем фундаментом, на котором она начала исподволь — одновременно и продуманно и бесстрашно — возводить здание будущего английского балета.

Начала она со школы. (Так же, кстати, поступил несколько лет спустя и Джордж Баланчин в США). В 1926 она организовала свою первую школу в Кенсингтоне, а сама вскоре начала ставить балеты и выступать в Обществе Камарго, ставшем в начале 1930-х годов балетным центром, где могли осуществлять свои первые работы английские танцовщики. 5 мая 1931 года ученики её другой, лондонской школы дали первый спектакль в помещении театра Олд Вик и эта дата может считать-

ЮБИЛЕИ

СОЗДАВШАЯ АНГЛИЙСКИЙ БАЛЕТ



Нинет де Валуа.

ся началом деятельности будущего английского Королевского Балета.

С самого начала Нинет де Валуа четко определила для себя принципы формирования репертуара Вик Уэлс Балле, как называлась труппа на первых порах. Здесь, наравне с новыми постановками самой де Валуа и других молодых англичан, должны были идти, хотя бы в сокращенных версиях, классические балеты. Фокинская «Шопениана» и «Лебединое озеро» были в 1932 году в числе первых. Приглашенный де Валуа Николай Сергеев поставил на протяжении 1930-х годов также «Коппелию», «Жизель», «Щелкунчик», «Спящую красавицу». В числе постановок самой де Валуа — балеты «Иов» (впервые в 1931 в Обществе Камарго), «Карьера мота» (1935), «Шахматы» (1937). Наряду с де Валуа балеты стал ставить Фредерик Аштон. На первых порах на главные роли приглашались работавшие в прошлом у Дягилева англичане Антон Долин и Алисия Маркова, но уже в 1935 году выдвинулась Маргот Фонтейн, в труппу вступил Роберт Хелпманн и мно-

гие другие воспитанники Нинет де Валуа, которые вскоре прославили английский балет во всем мире.

Огромные трудности выпали на долю коллектива в годы войны, когда почти все юноши были мобилизованы, а де Валуа считала делом чести не приглашать на их место иностранцев и предпочитала выпускать даже в ведущих ролях учеников школы. Опираясь на своих постоянных помощников, в первую очередь на балетмейстера Фредерика Аштона и композитора Константа Ламберта, она сумела сохранить труппу. Более того, к 1946 году престиж коллектива был уже столь велик, что ему предоставили здание Ковент Гардена и весной 1946 года там состоялась премьера новой редакции «Спящей красавицы» с Фонтейн и Хелпманном в главных ролях. Этот блистательный спектакль, показанный в 1949 году на гастролях в Нью-Йорке, имел огромный успех. Нинет де Валуа была вправе считать свою миссию выполненной. Английский балет заявил на весь мир о своем существовании. В 1956 году он удостоился названия «Королевский Балет» и тем самым обрёл статус официального театра страны.

И дальше, один за другим создавал спектакли в труппе «Королевский Балет» Фредерик Аштон, а позднее — его младшие современники Джон Кранко и Кеннет Макмиллан. Все поколения артистов, воспитанные школой, — в какой-то мере — ученики Нинет де Валуа, которая её неизменно возглавляла, даже тогда, когда в 1963 году предпочла передать руководство театром Аштону. Одновременно она создала филиал труппы (специально для гастролей), работала во многих общественных организациях, выступала с лекциями, продолжала ставить балеты (всего ею поставлено около сорока балетов, как правило, одноактных, и большое число танцевальных номеров). Она — автор книг «Приглашение в балет» (1937), «Приходите танцевать со мной» (1957), а также сборника эссе «Шаг за шагом» (1977) и сборника стихов «Цикл» (1985). Кроме того, Нинет де Валуа основала в 1947 году школу балета и труппу в Турции и поставила для них несколько спектаклей. Вслед за ней многие её ученики создавали или возглавляли балетные коллективы в Австралии, Южной Африке, Канаде, насаждая там традиции английского балета, балета в большой степени обязанного своим существованием Нинет де Валуа.

Великий вклад Нинет де Валуа в культуру Англии был высоко оценен: она была удостоена в 1951 году высокого титула «Дейм», присваиваемого кавалерам ордена Британской Империи, а также других высших английских наград.

Елизавета
СУРИЦ



Prix de Lausanne

CONCOURS INTERNATIONAL POUR JEUNES DANSEURS

Théâtre de Beaulieu

Международный конкурс
юных танцовщиков

Театр Больё

25-31 января 1999 года

Внимание!

Новое в условиях конкурса:
конкурсанты должны подготовить
три вариации (вместо двух):

- классическую вариацию, выбранную из предлагаемого обязательного репертуара,
- современную вариацию, выбранную из предлагаемого обязательного репертуара,
- вариацию любого автора по свободному выбору конкурсанта.

В конкурсе могут участвовать танцовщики и танцовщицы, родившиеся в период между 1 января 1981 года и 31 декабря 1983 года.
Вступительный взнос:
100 швейцарских франков.

Победителю, удостоенному приза, предоставляется стипендия для обучения в престижных балетных школах или для стажировки в известных труппах мира. Финалисты, оставшиеся без наград, получают премию в размере 1000 швейцарских франков.

Необходимые для регистрации документы и более полную информацию о конкурсе можно получить, вернув прилагаемый ниже купон по адресу:

Prix de Lausanne, Av. Bergières 6,
CH-1004 Lausanne, Switzerland
tél: +41 21 643 24 05/643 21 11
fax +41 21 643 24 09
e-mail: prix.lausanne@fastnet.ch
http://www.fastnet.ch/PDL

Последний срок обращения за документами для регистрации 15 ноября 1998 года.
Последний срок регистрации участников 30 ноября 1998 года.

Фамилия: _____ Имя: _____ ■ Юноша ■ Девушка

Адрес: _____

Город/Населенный пункт и почтовый код _____ Страна: _____

Школа: _____

Адрес школы: _____

...ИЗ МУЗЫКАЛЬНОГО ИМЕНИ К.С.СТАНИСЛАВСКОГО И ВЛ.И.НЕМИРОВИЧА- ДАНЧЕНКО

Сезон 1997-1998 года для балетной труппы театра был примечателен не только премьерами, гастроями, дебютами — важными его событиями стали бенефисы трёх замечательных артисток, украшавших в прошлом и украшающих ныне его сцену — Людмилы Шипулиной, Маргариты Дроздовой, Наталии Ледовской.

♦ Зал театра был полон - как и всегда, когда танцует Людмила Шипулина. Шла «Жизель» - спектакль, который сопровождает балерину всю ее жизнь. Впервые она встретилась с ним в Перми, где на сцене местного оперного театра в 1973 году начинала свою сценическую жизнь. Семь лет назад премьера «Жизели» в театре на Пушкинской улице определила ее московскую карьеру. Исполнение Шипулиной этой партии признано лучшим и в 1991 году принесло ей звание лауреата фестиваля «Московские сезоны».

На сей раз Шипулина выбрала этот балет для своего бенефиса, совпавшего с 25-летием ее творческой деятельности. Это неслучайно: именно в «Жизели» балерина наиболее ярко выразила главную тему своего творчества - тему одиночества исключительной натуры.

Эта крестьянка с утонченной душой неизмеримо выше своих беззаботных подружек, Берты, Ганса, Альберта. Она живет предощущением трагедии - и уходит в безумие сдержанно и строго, без надрыва и неуверенного пафоса. Но и в царстве вилиис Жизель-Шипулина одинока. Она остается личностью даже среди безликих теней. Пережив предательство, она способна на великодушье. Именно это ставит ее выше Мирты. Когда с первыми лучами солнца Жизель Шипулина приближается к могиле, протягивая руки к Аль-

берту, вспоминаются строки из романа С.В.Рахманинова:

Живи! Ты должен жить!..

И если силой чуда

Ты здесь найдешь

Отраду и покой,

Так знай, что это я

Откликнулась оттуда

На зов души

твоей больной...

♦ Вспоминается давний выпускной экзамен в Московском хореографическом училище. Он проходил ещё там, в старом здании на Пушечной. Суламифь Михайловна Мессерер предложила вниманию «её девочек» (а аудитория собралась в тот день весьма профессиональная — артисты, педагоги, хореографы, критики) свой выпускной урок. Класс был очень ровный, тщательно и умно подготовленный, воспитанницы хорошо выучены, и всё же среди них выделялась одна — тоненькая, изящная Маргарита Дроздова, выполнявшая все экзаменационные комбинации, что называется, «с большим запасом». Будущая балерина танцевала смело, раскованно, как-то даже задорно, всем своим видом словно говоря: «А я еще и не так могу...» Что вскоре и подтвердила блестящим дебютом в главной партии «Лебединого озера» на сцене Московского музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, в труппу которого её пригласил Владимир Павлович Бурмейстер. Кстати, очень не часто писавший в те годы оперативные рецензии в газеты Юрий Алексеевич Бахрушин опубликовал в «Советской культуре» тёплый отклик на её

выступление. А потом были и другие спектакли — Маргарита Дроздова пришла в труппу не начинающей робкой дебютанткой, но уверенной в своих силах и возможностях балериной. В программке, выпущенной к её бенефису, перечисляются роли, которые она исполнила в течение своей тридцатилетней сценической деятельности (их тоже почти тридцать) причём в половине из них артистка была первой исполнительницей. Наверное, не все они в художественном отношении равноценны. Но в них всегда присутствовали те качества творческой личности Дроздовой, о которых Ростислав Владимирович Захаров сказал очень точно: «По своей художественной природе Маргарита Дроздова — это ярко выраженное русское дарование, её танец широк и масштабен. Её движения изящны и грациозны, позы красивые, стремительны прыжки, руки поют, парят».

В большой программе бенефиса участвовали многие ведущие солистки и солисты труппы — известные и любимые зрителями. Но зал восторженно замирал, когда на киноэкране появлялась сама царица бала — Маргарита Дроздова, демонстрируя присутствующим свой роскошный виртуозный танец...

♦ Сценический стаж Натальи Ледовской не так велик, как у Людмилы Шипулиной или у Маргариты Дроздовой, — она работает в театре после окончания Московского хореографического училища с 1986 года. Но её репертуар — это Джульетта, Золушка, Сильфида, Китри, Жизель, Эсмеральда, Медора, Девица-краса («Конёк-Горбунок»), Дездемона, Маша («Щелкунчик»), Солистка («Вечерние танцы» и «Призрачный бал»)... И в каждой партии вы ощущаете стремление артистки найти свою индивидуальную интонацию в прочтении пластического текста, свои эмоциональные акценты в исполнительской партии, свои штрихи и нюансы в её интерпретации. Эти качества Ледовской проявились и в программе творческого вечера, которая была яркой и многогранной —хореография М.Петипа, Дж.Баланчина, Д.Брянцева, В.Чабукиани... В их произведениях показала зрителям сама героиня бенефиса вместе с партнёрами — Андрианом Фадеевым, Владимиром Кирилловым, Юрием Клевцовым. Гости её праздника Татьяна Чернобровкина и Виктор Дик, Зинаида Волина и Геннадий Янин, Ильзе Лиела и Марк Перетоккин танцевали хореографические композиции М.Петипа, А.Ратманского, М.Шеннона.



После окончания бенефиса
М.Дроздовой.
Слева направо: М.Руано, А.Николаев,
Т.Чернобровкина,
Д.Брянцев, М.Дроздова.

...ИЗ МОСКОВСКОГО ТЕАТРА «РУССКИЙ БАЛЕТ»

О событиях сезона 1997-1998 годов рассказывает наш корреспондент
ЕЛЕНА КОЗЛЕНКОВА.

ПОПОЛНЕНИЕ ТРУППЫ

◆ В прошедшем сезоне в коллектив пришло много молодых танцовщиц - выпускниц Новосибирского и Пермского училищ, Академии танца Нового гуманитарного университета Наталии Нестеровой (руководитель Анатолий Борзов, Москва), а также одна - из Японии. У них разные школы, разный уровень профессиональной подготовки. Поэтому сейчас ведётся интенсивная «шлифовка техники», постоянная работа с ними по вводу в спектакли.

◆ Мужской состав пополнился двумя интересными танцовщиками. Из Новосибирского театра в «Русский балет» перешёл Валерий Шумилов - один из ведущих солистов труппы, окончивший Новосибирское хореографическое училище в 1988 году (класс В.Владимирова). За годы работы в Новосибирске он «накопил» большой творческий «багаж» - Зигфрид в «Лебедином озере», Альберт в «Жизели», Принц в «Щелкунчике», Шахрияр в «Тысяче и одной ночи», Ферхад в «Ле-

генде о любви», Спартак, большая концертная программа.

Айрат Фатхельсламов - также «пополнение» 1998 года. Он - выпускник Уфимского хореографического училища, окончивший его в 1993 году (первый выпуск Ш.Терегулова). Работал в Московском «Ренессанс-балете», в труппе «Фестиваль-балет» (руководитель С.Радченко). У него большая концертная программа, включающая преимущественно па де де из балетов русской и европейской классики. Фатхельсламов - танцовщик «крепкой» техники, хороших сценических данных, артистичный и музыкальный. Он интересен как в классических, так и в гротесковых партиях.

ДЕБЮТЫ

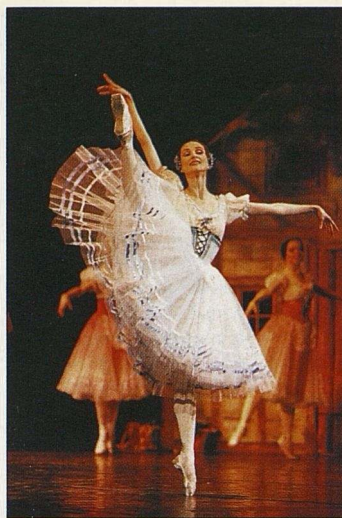
◆ Константин Телятников с огромным успехом дебютировал в балете «Щелкунчик» одновременно в двух партиях - Щелкунчика-куклы и Принца. Обе - сложные технически, разные по пластической лексике, требующие большой актёрской работы.

◆ Валерий Шумилов введён на центральные партии в балетах «Лебединое озеро» (Зигфрид) и «Жизель» (граф Альберт). Танцовщик ярко выраженного героико-романтического амплуа, элегантный, артистичный, обладающий высоким, лёгким и по-кошачьи мягким прыжком, Шумилов показал себя отличным партнёром, чутким и внимательным «кавалером», умеющим в дуэтах «подать» даму.

◆ Айрат Фатхельсламов был технически безупречен и элегантен в «Арлекинаде», блестяще показался и в партии Шута в «Лебедином озере» - ироничного насмешника и философа.

◆ Солистка театра, опытная балерина Масами Чино дебютировала в партии Сванильды в балете «Коппелия», ставшей одной из самых интересных среди созданных ею ролей. Виртуозные, бурнодинамичные танцы Сванильды-Чино полны настроением солнечной праздничности. Поистине великолепными были болеро во втором акте и финальное

М.Чино (Сванильда) и М.Романов (Франц) в балете «Коппелия».



Л.Шипулина (Жизель) в балете «Жизель».



Н.Ледовская в па де де на музыку П.Чайковского.

Во втором отделении зрители увидели премьеру — одноактный балет «На грани» (хореография, либретто и музыкальная композиция Алекса Урсуляка). В спектакле вместе с Наталией Ледовской танцевали её коллеги по труппе Ирина Белавина, Светлана Цой, Наталья Крапивина, Виктор Дик, Георги Смиленски, Владимир Кириллов... Танцевали весело, увлечённо, с полной самоотдачей, своим исполнением показывая, как стосковались артисты балета по спектаклям, которые бы выражали в современной динамичной форме их переживания, отношения, их ощущение сегодняшней действительности...

**Материалы готовили
А.ГАЛАЙДА
и Г.ИНОЗЕМЦЕВА**

Фото В.Лапина

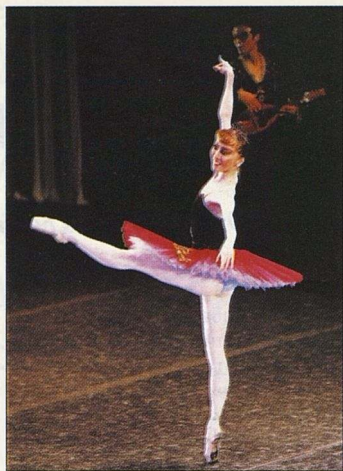


па де де. Балерина вносит в каждый танцевальный штрих милый и обаятельный юмор, исполняя «превращение» Сванильды в куклу Коппелию.

Другим дебютом Масами Чино было выступление в партии Солистки в «Венецианском карнавале», где танцовщица демонстрировала чеканную технику, артистизм и обаяние.

◆ Вместе с ней в «Коппелии» и в «Венецианском карнавале» дебютировал один из наиболее перспективных молодых танцовщиков труппы Максим Романов. В обоих спектаклях он был красив и элегантен, демонстрировал «крепкую» технику, а в «Коппелии», кроме того, артистизм и незаурядные комедийные способности.

◆ Римма Баязитова с успехом выступила в партии Уличной танцовщицы в балете «Дон Кихот», показав весьма неординарную трактовку этой, весьма «затанцованной» и обросшей штампами роли. Необычной была её внешность - чёрное платье, чёрный гребень в гладко причёсанных тёмных волосах. Строгое, бледное лицо с опущенными глазами. Она напоминала маху с полотна Гойи. В ней «своеволие и сдержанная страстность», а в её танце между бокалами - соревнование в ловкости и отваге.



М. Чино в балете «Венецианский карнавал».

самый любимый зрителями дуэт Большого театра.

◆ Прошли, ставшие также традиционными, выступления «Русского балета» в городах Подмоскovie - Балашихе, Жуковском, Железнодорожном, Зеленограде.

◆ Труппа продолжает работу над «Спящей красавицей», премьеры которой намечается в начале следующего сезона.

А. Тагирова и Ю. Бурлака в балете «Щелкунчик».



ГАСТРОЛИ

◆ В прошедшем сезоне состоялся, ставший уже традиционным, «рождественский» тур по странам Европы: Германия, Австрия, Бельгия, Голландия, Дания, Люксембург. Были показаны спектакли «Щелкунчик», «Лебединое озеро», «Дон Кихот» и большая концертная программа. Гастроли длились около двух месяцев и прошли с огромным успехом.

◆ Впервые «Русский балет» гастролит в столице Норвегии Осло со спектаклем «Щелкунчик». Выступления проходили в одном из самых престижных залов Осло - «Спектруме» с Национальным оркестром Норвегии, которым руководил дирижер Большого театра Александр Сотников. В главных партиях танцевали Марина Богданова, Яна Казанцева, Анжелика Тагирова, Юрий Бурлака, Сергей Пупырев и Константин Телятников. Успех был столь велик, что по просьбе норвежской стороны был дан дополнительный утренний спектакль для детей.

◆ «Русский балет» много гастролит в России и «ближнем зарубежье». За прошедший сезон коллектив выступал в Свердловске, Челябинске, Нижнем Тагиле, Твери, в Вильнюсе, принимал уча-

стие в проходивших в Душанбе Днях Москвы.

◆ В июне труппа дала большой концерт в Баку, где отмечался День независимости республики Азербайджан. В программу вошли фрагменты из классических балетов, хореографические миниатюры в постановке Вячеслава Гордеева, Асафа Мессерера, Мориса Бежара. Вместе с ведущими танцовщиками «Русского балета» в концерте выступала народная артистка СССР Надежда Павлова, исполнившая с Вячеславом Гордеевым «Мелодию» А. Дворжака и «Сонату №5 И.-С. Баха, сольные партии в «Венецианском карнавале». Нас словно перенесли в 70-80-е годы, когда сложился и блистал этот самый знаменитый, самый поэтический и

«МНЕ МНОГОЕ ДАЛИ ЗАНЯТИЯ С РУССКИМИ ПЕДАГОГАМИ...»

Международная известность театра «Русский балет» всегда привлекала в коллектив танцовщиков из разных стран. Здесь в разные годы работали артисты из Монголии, Японии, США, Канады, Австралии. Выступает здесь и молодая балерина из Республики Корея Мун Хо. О ней мы хотим рассказать нашим читателям.

«Приобщение» Мун Хо к балету началось, когда она была ещё совсем маленькой. Её мама вела занятия в балетной школе и репетиции в театре, и девочка пра-

ктически «выросла» на её уроках в балетном классе. Окончив балетную школу, она училась ещё в университете на факультете хореографии, где получила профессию педагога. Одновременно работала в балетной труппе театра в Кванчжоу. «В моём репертуаре, — рассказывает Мун Хо, — появились партии Никии в «Баядерке», Одетты-Одиллии в «Лебедином озере», Китри в «Дон Кихоте», Жизели (у нас в театре шёл второй акт балета). Я также изучала танец модерн с педагогами из США. И поняла, что школа классического танца — универсальна, она «образовывает» всё тело, всего тела. Владея академической школой, ты можешь танцевать всё».

В Корею и у нас в театре, и в Сеуле, и в других труппах работали многие известные танцовщицы из России. Очень много дали мне занятия с Вадимом Тедеевым, Николаем Фадеевичем, Александром Богатырёвым. Лучше педагогов, чем русские, мне встречать не приходилось, к тому же, именно русская школа танца с её духовностью, кантонностью танца, эмоциональной «наполненностью» каждого движения оказалась мне ближе всего. Я серьёзно стала заниматься русским языком, твёрдо зная, что я буду работать в русской труппе.

В 1993 году я приехала в Москву. Вадим Тедеев посоветовал мне попробовать в театр «Русский балет» к Вячеславу Михайловичу Гордееву. Гордеев посмотрел меня и вот я уже пятый год — артистка «Русского балета». Поначалу, надо признаться, было невероятно трудно. Такого класса, как в «Русском балете», нет ни в одной труппе — он длится полтора часа, очень тяжёлый, но очень чётко и логично выстроен. Ольга Васильевна Коханчук — внимательный педагог и репетитор. Она ведёт уроки, замечая каждый твой промах, всегда поправит тебя, объяснит, в чём ошибка, не жалея ни времени, ни сил, отработывает с тобой всё — от носка до кончиков пальцев.

Огромную помощь оказывает мне и Вячеслав Михайлович, да и любая из балерин труппы всегда поможет и подскажет, если у меня что-то не получается.

Танцевать в «Русском балете» — для меня не только любимая работа, но и великолепная школа. Я занята пусть и в небольших ролях, но практически во всех спектаклях театра.

Учусь также в Российской академии театрального искусства на педагогическом отделении балетмейстерского факультета. Надеюсь, что поступлю в аспирантуру и защитю диссертацию.

В Корею классический балет завоевывает всё большую популяр-



Мун Хо в балете «Жизель».

ность — открываются новые балетные школы, появляются классические труппы, проводятся фестивали классического балета, которые всегда собирают много зрителей. Всё больше танцовщиков из Кореи стажировались в Москве и Санкт-Петербурге.

Наиболее сложная проблема для наших школ и трупп — отсутствие своих педагогов. Хотя, думаю, что через несколько лет она будет решена. Другая проблема — в балетные школы поступает

очень мало мальчиков. Как-то традиционно считается, что профессия танцовщика — не для мужчин. Поэтому в наших театрах работает много танцовщиков — иностранцев.

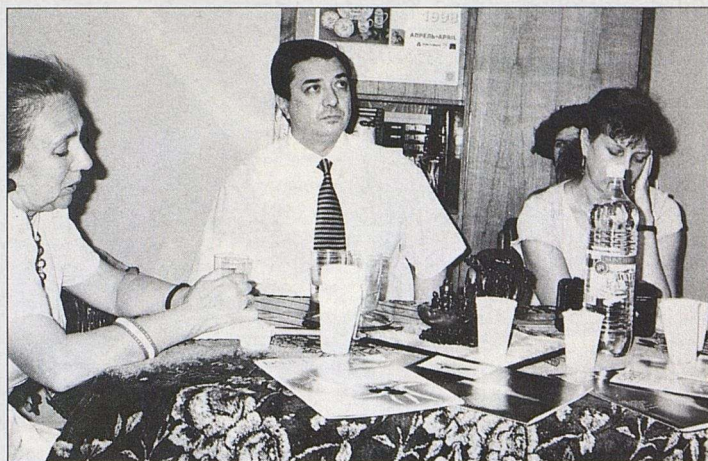
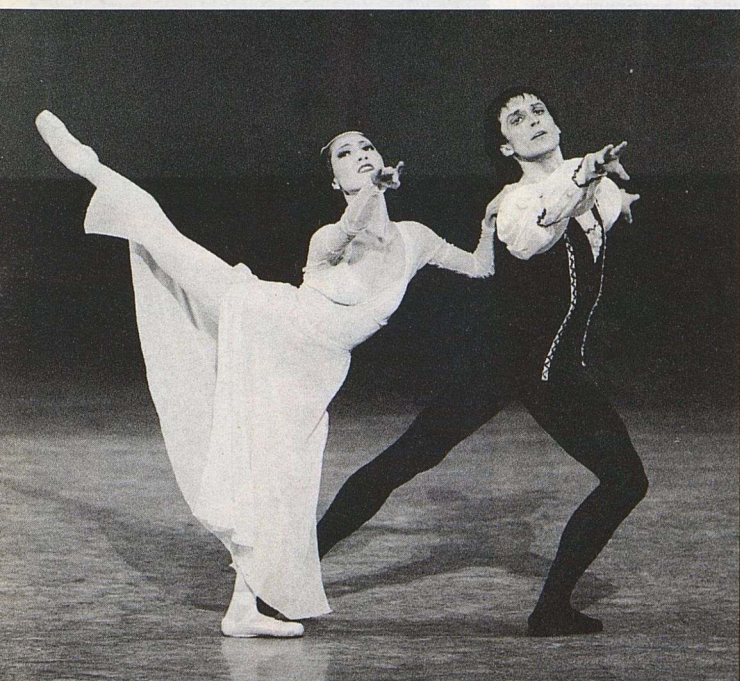
Но сейчас много наших ребят принимают участие в Международных конкурсах, завоевывают награды, становятся известными у нас в стране. Думаю, что профессия танцовщика станет престижной и проблема с национальными кадрами также будет решена».

Педагог-репетитор «Русского балета» Ольга Коханчук, работающая с Мун Хо и в ежедневном классе и на репетициях, считает: «Танцовщики-иностранцы, приезжающие в Россию работать (и одновременно учиться!) всегда твёрдо знают, что они хотят получить и всегда этого добиваются. Ярким примером тому — Мун Хо. Она невероятно трудолюбива и дисциплинирована, может служить образцом старательности и прилежания для многих наших балерин. Своей «одержимостью» она «зажигает» их, а это очень важно в работе».

Мун Хо обаятельна и женственна, хорошо чувствует стиль исполняемого произведения, она артистична, музыкальна, быстро схватывает предлагаемый «текст». За прошедшие четыре года она достигла очень многого (её технику при поступлении в «Русский балет» можно было оценить на три с плюсом, то сейчас — приближается к пяти). Она из тех танцовщиц, которые «выкладываются» не на 100%, а на 150%.

Фото М.Логвинова

Мун Хо и Р.Пронин исполняют «Мелодию» на музыку А.Дворжака.



В.Уральская, А.Петров и Е.Федоренко на встрече в редакции.

Фото Д.Куликова

...С АНДРЕЕМ ПЕТРОВЫМ И СОЛИСТАМИ ТЕАТРА «КРЕМЛЁВСКИЙ БАЛЕТ»

Театр «Кремлёвский балет» — один из самых молодых в Москве. Тем не менее, его спектакли «Лебединое озеро» и «Наполеон Бонапарт», «Щелкунчик» и «Руслан и Людмила», «Дон Кихот» и «Золушка», «Невский проспект» и «Вечер старинного балета», другие обрели своего зрителя, завоевали популярность. На встрече с Андреем Петровым, руководителем театра «Кремлёвский балет», его солистами Светланой Романовой, Ольгой Зубковой, Натальей Балахничевой, Вадимом Кременским, Олегом Корзенковым, Константином Матвеевым, заведующей литературной частью театра Еленой Федоренко разговор шёл о том, как живёт молодая труппа, с какими проблемами сталкивается, как их решает.

Беседа началась с обсуждения темы, предложенной главным редактором журнала В.Уральской — кто должен возглавлять балетную труппу театра?

«В своё время была выдвинута идея, которую я считаю губительной: балетной труппой должны руководить её бывшие ведущие солисты, так как это освобождает коллектив от власти одного лица, заинтересованного только в своих собственных сочинениях, — сказала В.Уральская. — Мысль сводилась к тому, что хореографы-балетмейстеры создают театр своего имени. Но выдвигалась она не как локальная проблема, актуальная для одного театра, в то время — Большого, а как направление развития балета в нашей стране в целом. В результате мы почти не видим руководителей-хореографов во главе российских балетных трупп, а должность главного балетмейстера, как она привычно значилась у нас в стране, оказалась упрямой как таковая. Возможно, это в какой-то мере произошло из-за отсутствия необходимых кадров, а может быть, и наоборот: здесь как раз и заключается одна из причин, по которой сейчас мало хореографов. Проблема — двусторонняя. И поскольку театр «Кремлёвский балет» в этом плане — счастливое исключение, нам представляется интересным поговорить на эту тему с вами, Андреем Борисович, и вашими артистами, которым мы очень признательны за то, что они откликнулись на наше приглашение и тоже пришли в редакцию».

Касаясь затронутой проблемы, А.Петров сказал: «У нас традиционно сложилось представление о Большом театре, как о законодателе мод. В своё время это было связано с определёнными партийными указаниями. Постановки Большого повторяли все театры России и Союза. К сожалению, подобная практика не прекратилась и сегодня. Например, если в



*С. Романова и К. Матвеев
в «Элегии» на музыку Ж. Массне.*

Большом театре решили создать должности художественных руководителей, в том числе и художественного руководителя оркестра, на мой взгляд, совершенно абсурдную, которой нет ни в одном театре мира, то такое должно быть введено повсеместно. После ухода из Большого Юрия Николаевича Григоровича сразу же не нашлось мастера-хореографа того же уровня, поэтому, видимо, и пришли к мысли — пусть труппу возглавит художественный руководитель. И тут же по всей стране прокатилась волна назначений худруков. По-моему, напрасно: всё должно решаться индивидуально. Почему театры должны походить друг на друга? Они должны быть неповторимыми и разными. Если в каком-то городе есть интересный хореограф, который работает, скажем, не в классической традиции, он имеет право создать свою труппу. Город может гордиться таким театром и таким хореографом. К сожалению, тенденция повтора организационной структуры и репертуарной политики — как в Москве! — по-прежнему сохраняется.

Кстати, наш театр — не театр одного хореографа. В репертуаре — не только мои спектакли. И мы, естественно, восстанавливаем классику. Это одна из важных линий нашего театра.

Решение, которое я принимаю, одобряет художественный совет. Вопросы репертуара мы обсуждаем также и с труппой. Считаю, что каждый артист имеет право высказать своё мнение. Это делает атмосферу в коллективе более творческой. Советуемся, что лучше ставить сегодня. Если выпустили спектакль классического наследия, то думаем о современной постановке. Если, наоборот, только что поставили современный балет, обращаемся к классике. У нас очень большой сценарный портфель — нам есть из чего выбирать.

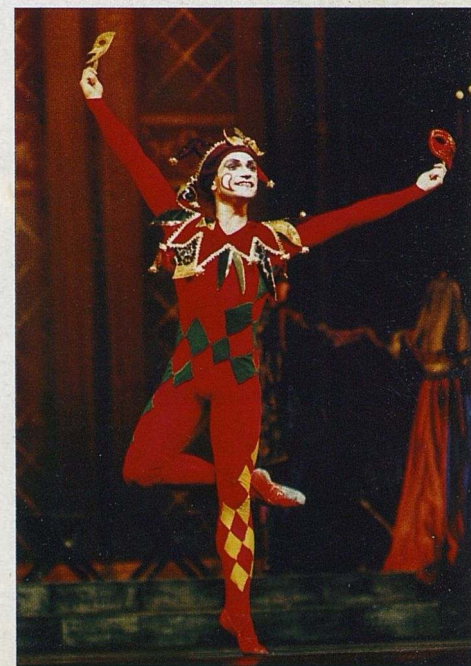
Что касается лидера... Если в театре есть балетмейстер, который способен увлечь труппу, воплощает интересные спектакли — он должен возглавлять коллектив. Если такого хореографа-лидера нет, его отсутствие должен восполнить художественный руководитель. Но с худруками часто происходит следующее. Каким бы он ни был заслуженным-перезаслуженным, какую бы известность ни имел, когда он перестаёт ходить в зал, преподавать, если он — педагог, ставить балеты, если он — хореограф, то

*В. Кременский (Шут)
в балете «Лебединое озеро».*

падает его авторитет. Через полгода артисты уже начинают говорить: «А собственно, кто нами руководит? Кто этот человек? Он ничего не делает, ничего не может нам показать!». Поэтому на западе такие контракты длятся два — максимум три года. А для того, чтобы создать какое-то художественное направление требуется довольно длительный срок. В данном случае, балет — забег на длинную дистанцию. Творчество — это не только взлёты, но и ошибки и неудачи. Для всего этого требуется время и серьёзная работа. Каждый хореограф имеет право на ошибку и даже на провал. Жизнь складывается не только из удач. И кто знает: может быть, то, что не понравилось сегодня, станет классикой через десятилетия, если спектакль «живой». Современники не всегда могут по достоинству оценить произведение искусства. Даже «Лебединое озеро» поначалу не имело успеха».

Становление театра «Кремлёвский балет» во многом подтверждает мысли А. Петрова. Когда распался союз Большого театра и Кремлёвского Дворца съездов идея создания на базе последнего собственной труппы была абсолютно всеми воспринята в штыки, начиная с союзного Министерства культуры.

«Тогда я понял, — вспоминает Андрей Борисович, — что через Министерство культуры ничего сделать не удастся, и мы создали практически полустандартный театр. Его субсидировала студия «Мир искусства», условно говоря, группа пайщиков. Правда, само кремлёвское руководство относилось к нашей затее с пониманием, зная, что если Дворец будет простаивать и там не будут идти спектакли, это повлечёт за собой огромные убытки. По той причине в своё время туда «направили» Большой театр, хотя по первоначальному плану Дворец был создан исключительно для проведения съездов. Вскоре поняли, что такое огромное здание не может пустовать от съезда к съезду. Так что, никакая «зелёная улица» для нас не было, год понадобился, чтобы «пробить» эту идею. И только после этого я начал приглашать педагогов-репетиторов, которые, как мне казалось, могли рабо-



тать в нашем театре. И уже вместе мы начали собирать труппу.

Три года без государственного субсидирования были для нас очень тяжёлыми временами. Дни, когда артистам следовало выдавать зарплату, были для меня самыми трудными. К счастью, театру удалось обрести авторитет, спектакли получили общественный резонанс, состоялись первые удачные поездки. И в 1993 году театр по распоряжению Президента получил статус государственного, было открыто его финансирование, но только в той части, которая относится к заработной плате. Что касается новых спектаклей, то мы выпускаем их на деньги, которые нам удаётся заработать или достать. Система оплаты в нашей труппе гибкая. Артисты получают за конкретные спектакли, по системе «баллов». Конечно, есть минимальная зарплата, но всё остальное зависит от занятости, от того, сколько раз и в каких партиях ты выходишь на сцену. Спектаклей у нас бывает много: от десяти до пятнадцати-шестнадцати в месяц. При таком напряжённом ритме выпускать пре-



**О.Зубкова и О.Корзенков
в балете «Лебединое озеро».**

Фото А.Клюшкиной

мьеры достаточно сложно. Поэтому мы стараемся свести их количество до двенадцати в месяц, что вполне нормально. Кстати, если говорить обо мне, то я работаю только директором Кремлёвского Дворца. Возглавляю театр на «общественных началах». То есть за художественное руководство и постановку спектаклей денег не получаю.

В разговор вступает Вадим Кременский: «К вопросу о том, кто должен руководить театром. На мой взгляд, возглавлять театр должен человек, который может всё. Мы все, без исключения, чувствуем поддержку и заботу со стороны руководства и, в первую очередь, от Андрея Борисовича — и как директора Дворца, и как руководителя театра, и как балетмейстера-постановщика. По результатам своей работы, по реакциям зрителей, мы с гордостью понимаем,

как многого добился НАШ театр за восемь лет своего существования».

Выступление Вадима Кременского открыло новую тему разговора: что удерживает артиста в театре. Ольга Зубкова и Олег Корзенков говорили о том, что именно в театре «Кремлёвский балет» они получили возможность раскрыться творчески, об особой нетипичной для театра товарищеской атмосфере в коллективе.

«Я пришла в этот театр три года назад из труппы «Григорович-балет», — сказала Ольга Зубкова, — и для меня самым важным был вопрос творческого роста. Мне повезло, так как в это время выпускались балеты «Зевс» и «Наполеон Бонапарт», и я сразу же включилась в работу. Станцевала Афродиту и Жозефину. И не просто получила удовольствие, а обрела возможность создать образы в балетах, которых не существовало ранее. А дальше был балет «Невский проспект». Здесь я выступила в мужской партии Ростовщика — «Старика с портрета». Работа для меня оказалась очень интересной — перевоплотиться не просто в мужчину, а в некое олицетворение зла. Пришлось решать не только задачи чисто танцевального плана, но и актёрские. Когда ставят «на артиста», он всесторонне раскрывается и творчески, и человечески, и интеллектуально. В нашем театре любой исполнитель имеет такую возможность. И потому каждый чувствует свою «нужность» в ЭТОМ спектакле ЭТОМУ театру».

«Я в театре с самого начала, — говорит Олег Корзенков. — Приехал по приглашению Андрея Борисовича, приехал именно к нему. Сейчас приходят новые люди, они в чём-то другие. Но в театре есть костяк из людей, которые служат театру по-настоящему. Я не боюсь этого слова — «служат». Служат театру, служат искусству. На этих людях держится «Кремлёвский балет». Что же касается творческих перспектив, то Ольга совершенно верно сказала, здесь есть возможность реализовать свои способности. Когда во время работы над «Невским проспектом» возникла идея дать мне женскую партию, поставить меня «на пальцы», я яростно отбивался. А сейчас мы работаем над балетом «Том Сойер», где я танцую тётю Полли. Мне интересно, я увлечён, захвачен работой».

Опоздавшая из-за уличного происшествия к началу разговора прима-балерина театра Светлана Романова не слышала своих коллег, но сказанное ею продолжало тему, начатую ими: «Мне кажется, что у нас театр — особенный. Возник удивительный контакт между балетмейстером и солистами. Всё, что происходит в театре, происходит сообща. Артисты друг за друга переживают, волнуются, поддерживают и помогают друг другу. И работать легко, несмотря на неизбежные профессиональные трудности. В постановках театра мы участвуем с удовольствием. Мы имеем редкую возможность создать новое — ведь основу репертуара составляют балеты, впервые появившиеся в нашем театре: «Руслан и Людмила», «Наполеон Бонапарт», «Невский проспект», «Том Сойер».

Затронутую Олегом Корзенковым тему разных поколений развил Андрей Петров: «Сейчас к нам приходит много молодёжи. И мы стараемся сделать так, чтобы новички вошли в атмосферу нашего театра. Для этого много делают педагоги. Мы сейчас стремимся укрепить педагогический состав, так как артистов в труппе

стало больше. Приглашаем новых репетиторов, пробуют себя в этой профессии и некоторые наши исполнители. Например, Валерий Анисимов, который ещё танцует, но уже начал преподавать. Также как и Маргарита Левина. Вадим Тедеев с самого начала работал и как исполнитель, и как педагог.

Должен сказать, что мы думаем о каждом артисте персонально. Когда я собираюсь ставить спектакль, то имею в виду определённых танцовщиков: если кто-то из солистов по какой-то причине не был занят в предыдущей постановке, то его необходимо занять в следующей. Новый спектакль для меня — роли, которые в нём будут, и артисты, которые их будут исполнять».

Разговор о педагогах естественно перешёл на разговор о школах. «Я считаю, что московская школа выпускает блестящих учеников, — отметил А.Петров. — И не могу согласиться с точкой зрения тех, кто утверждает, что петербургская школа значительно лучше. Что в Санкт-Петербурге лучше — так это отношение к выпускнику, пришедшему в труппу. В Мариинском театре с ним продолжают работать. Редко кто покидает стены училища сформировавшимся танцовщиком. В основном, вчерашнему ученику необходимо в театре ещё года два «добирать», доучиваться. А в Мариинском новичком сразу же начинают заниматься. Работа там поставлена на серьёзную основу, благодаря, прежде всего, имеющимся в труппе блестящим педагогам, в том числе и новым, например, таким как Ольга Ченчикова. В других театрах этого, увы, нет. Там после выпуска для артиста наступает нечто вроде провала в несколько лет. А потом вдруг вспоминают: «А, вот эта девочка! Давайте её! Сейчас мы её научим!» А уже два, может быть, и три года прошло. Время упущено... Так что дело тут не в школе — Московское училище готовит хорошие кадры. Что же касается частных школ, у нас работают некоторые их выпускники. Им, конечно, не хватает профессиональной культуры, но тот, кто хочет, у нас свои пробелы восполняет».

Проблемы сохранения классического наследия, как и следовало ожидать, тоже не остались вне внимания участников встречи в редакции. У артистов здесь позиция достаточно однозначная. Ольга Зубкова и Вадим Кременский выразили её так: «Хочешь хорошо себя чувствовать телом — танцуй классику. Хочешь хорошо чувствовать себя душой — танцуй современную хореографию. Самое лучшее — танцуй и то и другое. Мы имеем эту возможность». А.Петров внёс в их формулировку коррективы: «Работа над произведениями классического наследия хореографу необходима не меньше, чем артисту. Для меня, например, постановка «Лебединого озера» была очень важной. Потому что без этого творения Чайковского русский театр не возможен. Я допускаю, что постановка может быть совершенно новой, но «Лебединое озеро» должно присутствовать в репертуаре. Повторяю, хореографу необходимо работать с классическим наследием. Наши предшественники хорошо умели это делать, благодаря чему классические спектакли не устаревают, находят адекватное времени лицо. Естественно, в нашем «Лебедином озере» мы тоже сделали что-то своё. Например, два фрагмента я

досочинил полностью, но в общем контексте спектакля изменения эти не очень заметны.

Считаю, что одна из важных задач (я имею в виду не только наш театр, но вообще русский балет) — сохранять классику.

Вспоминая те споры, которые мы вели лет пятнадцать назад и которые сегодня для меня утратили актуальность, о том, как соотносятся классика и модерн, скажу: любой модерн-театр начинается с классического станка. А если говорить о ценности классического наследия, то она со временем будет только возрастать».

Состоявшийся в редакции разговор коснулся и других тем, касающихся жизни театра, его репертуара, работы с художником, композитором, планах. В частности, говорилось о том, что сама площадка, её габариты, местоположение в центре Москвы ориентирует театр на создание постановок, которые были бы равно интересны и взрослым, и детям, на спектакли «для семейных просмотров», и, как надеется постановщик и исполнители, таким окажется новый балет «Том Сойер». Но одну из тем, поднятую заведующей литературной частью театра Еленой Федоренко, следует выделить особо. Эта тема: отношение театра и средств массовой информации. Дав краткий обзор репертуара театра, выпускающего ежегодно, несмотря на все трудности, один — два спектакля, напомнив присутствующим, что многие артисты «Кремлёвского балета» являются лауреатами и дипломантами различных международных конкурсов, Елена Федоренко сказала: «Вдвойне обидно, когда всё это не замечается. Почему мы с такой радостью откликнулись на приглашение прийти в журнал? Потому что это единственный на сегодня печатный орган, где можно надеяться увидеть серьёзный отзыв о балетном искусстве. Цинизм нынешней прессы — тема для отдельного разговора. Нам впрямую предлагают: «Дайте информацию о том, как балерина упала, разбилась на спектакле или о том, кто с кем развёлся, и мы тут же дадим материал на первую полосу». Мы, естественно, на это не идём. О театре пишут, много есть отзывов на спектакли. Но очень часто эти публикации содержат прямые оскорбления в адрес артистов, никак с творчеством не связанные, или об артистах вообще забывают написать, как будто бы их не существует. А случается и статья интересная, и свой взгляд на спектакль есть, но перепутаны все имена и фамилии. У меня такое впечатление, что задача нынешней критики — добить театр, не наш, естественно, а как вид искусства. С финансовой стороны вроде уже добились, надо теперь — с идейно-художественных позиций».

Встреча в редакции журнала «Балет» была интересной и содержательной, она высветила многие болевые проблемы существования балетной труппы в сегодняшнем театральном мире, но и обнадежила, показав, что творческий посыл русских артистов, их желание служить любимому искусству — залог будущего расцвета отечественной хореографической культуры.

Материал готовила
А. МИХАЛЁВА

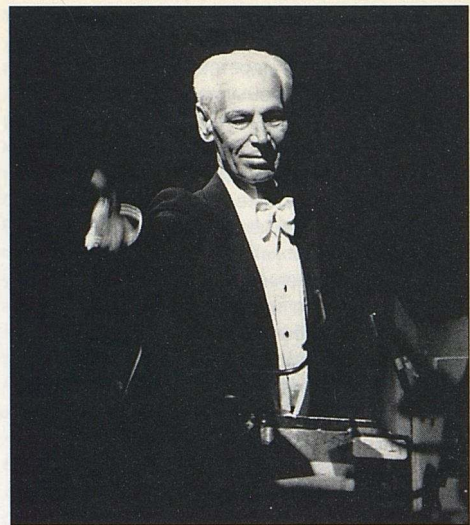
... С ДИРИЖЁРОМ ВИКТОРОМ ФЕДОТОВЫМ

Имя Виктора Андреевича Федотова, который с 1965 года стоит в Мариинском театре за дирижерским пультом, неразрывно связано с различными этапами творческой жизни знаменитой балетной труппы. И во время нынешних её гастролей в Москве столичные любители театра вновь встретились с музыкантом: он вёл многие спектакли, в том числе и «Лебединое озеро», и «Баядерку», и полузабытый у нас «Бахчисарайский фонтан», и «Шопениану»... И тем не менее, разговор в редакции начался не с балетной тематики, а с оперной. Виктора Андреевича волнует начавшееся ныне увлечение оперой Рихарда Вагнера «Лоэнгрин»: во многих театрах мира, в том числе и в России, её поют на немецком языке, не вникая в суть того, что поют, а ведь там явственно звучит призыв к походу «nach Osten» — к завоеванию славянских земель. Но в музыкальном спектакле очень важны акценты и от того, как они расставлены, смысл произведения может «звучать» по-разному. Здесь очень велика роль оркестра, который создаёт не только симфоническую основу оперы, но и является цементирующим началом действия. «Что же касается Вагнера, — продолжает свою мысль В.Федотов, — то когда я говорю о нём, то вспоминаю Зальцбургский орган: когда слушаешь его, переживаешь такое чувство, будто к тебе обращается Всевышний. Такова и музыка Вагнера. В ней — подъём, величие, благородство, императивность личности гения. Не надо забывать об его участии в революции 1848 года, отсюда и «Полёт валькирий», и образы героя — сверхчеловека... Однако на Западе, прежде всего в Германии, победила тенденция подчеркивать в музыке композитора воинствующее, агрессивное начало, тему мощи «тысячелетнего райха». И не случайно в тридцатые годы в официальном открытии Вагнеровского фестиваля в Байрейте наряду с потомками музыканта участвовали и представители нацистских властей».

Федотов вспоминает также, что известный дирижёр, с которым он работал, Сергей Витальевич Ельцин, человек большой культуры и необычайной образованности, считал, что в «Лоэнгрине» захватчик чужих территорий — король Генрих Птицелов, а сам Лоэнгрин — мечтатель и идеалист, борец со злом и несправедливостью, посланец небес, любящий людей. Всё дело в том, что услышать в музыке Вагнера...

Затем разговор касался и многих других тем — от событий общей истории, истории музыки, литературы, вопросов образования (гостя редакции, к примеру, очень волнует тот факт, что русские дети, обучающиеся за границей, не изучают, а потому и не знают Пушкина, в чём он однажды убедился, беседа с такими воспитанниками зарубежных учебных заведений) до проблем истине космических — личности Иисуса Христа, взаимодействия человеческих биополей, взаимосвязей земной и внеземных цивилизаций, контактов с антимирами... И оказалось — движения людей, танец, хореографическое искусство в этой системе сложнейших понятий занимают своё определённое место ещё с самых древнейших времён. И в наше время между сценой и залом рождается определённое духовное пространство, аура, которая как бы объединяет зрителей и исполнителей единой эмоциональной атмосферой.

«Как дирижёр, — говорит Виктор Андреевич, — я должен чувствовать сцену, должен



как бы «объять» музыкальное сценическое пространство, должен видеть глаза артистов, не только понимать, что происходит на сцене, но и ощущать то, как реагируют на происходящее те, кто находится за моей спиной, — зрители. Поэтому я дирижирую наизусть. В балете все музы объединяются, иначе нет союза искусств, нет хореографического спектакля. И роль дирижера здесь — очень велика».

Нужно ли готовить балетных дирижеров специально? У Федотова на этот счёт мнение однозначное — настоящий профессионал должен уметь всё, также, как среди композиторов не может быть только песенников, только симфонистов, только сочинителей камерных опусов.

«Но дирижёр балетного спектакля, — разъясняет свою мысль Федотов, — обязан знать и хореографию произведения, и его исполнителей, их танцевальную манеру, их сильные и слабые стороны. Вспоминаю Галину Уланову в балете Прокофьева «Ромео и Джульетта». Как она, выйдя на сцену, преобразалась! Какое это было духовное и интимное переживание! В чём тут специфика взаимоотношений балерины и дирижера? Видимо, каждый музыкант должен быть и узким специалистом в своей области, и одновременно широким и многосторонним».

До того, как стать дирижёром, В.Федотов более десяти лет работал оркестрантом. Он играл и с Евгением Мравинским, и с Шарлем Мюншем, и с Леопольдом Стоковским. И готовясь к профессии дирижера, Виктор Андреевич внимательно присматривался к манере каждого из этих великих мастеров, учился у них «подаче» произведения оркестру, выбирая из их профессионального арсенала наиболее близкое себе. «Но у каждого свой, индивидуальный, идеал красоты в музыке, — говорит гость редакции. — Вот японцы засняли меня за пультом, мои жесты, движения, позы. Но ведь искусство неповторимо». Внешне это всё можно скопировать, считает он, но в каждом нюансе поведения дирижера во время спектакля заключён особый духовный посыл, смысловой знак оркестру, индивидуальная эмоция. А плёнка этого не передаёт, получается механическое подражание.

Сейчас много говорят об отсутствии интересных творческих индивидуальностей в хореографии. Во время встречи был затронут и этот вопрос. В.Федотов высоко отозвался о тех, кого, наверное, следует называть представителями старшего поколения балетмейстеров — Юрии Григоровиче, Валентине Елизарьеве, Генрихе Майорове, Константине Рассадине, Игоре Чернышеве... Сейчас, как он считает, формируется новое поколение постановщиков и исполнителей: «Они, в отличие от нас, не ждут спокойной ситуации в стране, а стремятся к активной деятельности, стараются самостоятельно решать назревшие проблемы, ищут пути к

преодолению вставших перед ними препятствий». Гость редакции положительно отозвался о публикациях журнала, который выявляет и поддерживает эти новые имена.

«Но нельзя, — отметил Виктор Андреевич, — чтобы уходило со сцены шедевры русского классического наследия. Если не будет преемственности традиций в прочтении хореографии, в манере танцевания, то те, кто придут на сцену в XXI веке, не смогут достойно воплотить те бесценные стилистические особенности произведения, какими наградила его время рождения. Помню, как боролись у нас, в Кировском, Ирина Колпакова, Габриэла Комлева, Нинелла Кургапкина против изъятия из репертуара «Спящей красавицы». Они-то прекрасно понимали, что без «Спящей» и других полотен наследия балетный театр жить не сможет. Существуют вечные традиции, без которых нет прекрасной гармонии искусства».

В.Федотов считает, что весь мир «питается» русским классическим репертуаром, высоко ценятся и русские педагоги. «Но отечественный театр, — отмечает он, — не может жить только сокровищами прошлого — для полноценного развития ему необходимы и новые произведения, сочинённые современными композиторами. Но наши труппы сейчас ставят то, что нужно зарубежным продюсерам, а те хотят лишь нашу классику. Например, шёл у нас в театре балет Мурада Кажлаева «Горянка» в постановке Олега Виноградова. Яркий, интересный спектакль. Но на западе проблемы жизни горской женщины никого не волнуют... Отказываясь от современных полотен, мы лишаем балетный театр будущего, ограничиваем возможности нынешних исполнителей...» С Виктором Андреевичем нельзя не согласиться: ведь легендарные звёзды недавнего прошлого раскрылись и сформировались именно в спектаклях современных авторов. Конечно, материальные расчёты театральной администрации нельзя не принимать во внимание — от них зависит существование труппы, но, думается, и свои творческие интересы тоже следует более последовательно отстаивать, не идти на поводу у коммерческих требований.

Как сегодня следует интерпретировать балетную музыку? Как реагирует дирижёр, стоящий за пультом, на возросшую технику танцовщиков? — и эти вопросы задавались гостю редакции. По его мнению, дирижёр должен знать исполнителей спектакля и помогать им «выигрышнее» показать себя. От этого многое зависит и в интерпретации партитуры данного спектакля. «Если меня как дирижёра, — говорит он, — упрекают в замедленных или «убыстрённых» темпах, я могу спросить: извините, а судьи кто? На сколько они музыкально образованы и хорошо ли знают музыку данного сочинения? Музыка сейчас должна звучать по-современному. Это прекрасно понимал, например, Игорь Стравинский, который был и композитором, и дирижёром, и музыкантом-исполнителем. И знал, как должно трактоваться в данное время музыкальное произведение. В прошлом веке таким умным интерпретатором был Ричард Дриго. Он и музыку сочинял, и дирижировал. Современник Чайковского, он как дирижёр тонко чувствовал балетную музыку гениального композитора».

Беседа сотрудников редакции, в которой также участвовал член редакционной коллегии журнала, композитор Валерий Кикта, с дирижёром Мариинского театра, народным артистом России Виктором Федотовым была долгой и содержательной. Сокращённый её вариант предлагается вниманию читателей.

**Материал готовили к печати
Г.ВИКТОРОВА
и В.КОЛОБОВНИКОВ**

...С РЕЙМАНДОМ А. КЛАРКОМ



Фирма «Де Бирс» — лидер мировой алмазной промышленности и обратила на себя внимание любителей балета, когда оказала спонсорскую помощь в проведении гала-концерта Международного культурного проекта «Бриллианты мирового балета».

Фирма «Де Бирс» оказывает постоянную помощь хорошо известному у нас в стране журналу «Наше наследие», участвует в программе «Новые имена», которая поддерживает молодые российские таланты в их становлении...

Об этих акциях и других аспектах деятельности фирмы в области музыкальной и художественной жизни России рассказывает генеральный директор фирмы «Де Бирс/Сентинери» в России - господин Реймонд А.Кларк:

«Философия нашей компании такова, что мы хотим вносить какой-то вклад в развитие страны, с которой сотрудничаем, хотим что-то оставить после себя в этой стране. В России «Де Бирс» присутствует уже на протяжении сорока лет. И в прошлом всё происходило в рамках культурных соглашений. Возмоздно, Вы слышали, что один из наших председателей Гарри Оппенгеймер имел соглашение с академиком Лихачёвым и многое из того, что нами сделано осуществлялось в рамках сотрудничества с Российским культурным фондом. Например, мы спонсируем журнал «Наше наследие», который недавно отметил своё десятилетие. Благотворительный фонд Оппенгеймеров, компания «Де Бирс / Сентинери» в рамках этого соглашения финансировали приобретение уникальных художественных и историко-культурных ценностей».

Сейчас они находятся в различных музеях. Среди них - письма Пушкина, рисунки Релина, письма и автографы других деятелей российской культуры и русского зарубежья.

Мы принимаем активное участие в поддержке программы «Новые имена», это было долгосрочное сотрудничество. Сейчас оно подходит к концу, и наши стипендиаты уже заканчивают свой курс обучения за рубежом (в основном, оно проходило в Лондоне). Завершает учёбу кларнетист Андрей Самсонов. Он приезжал в Москву и выступал с Московским симфоническим оркестром. Дирижировал Антонио де Альмейда. Концерт состоялся в сентябре прошлого года в Большом зале Москов-

ской консерватории, на нём прозвучали произведения Моцарта и Бетховена. Впоследствии мы выпустили компакт-диск с записью этого музыкального вечера. Следующий запланирован на сентябрь нынешнего. Я не могу пока назвать имя исполнителя, так как пока оно не известно. И снова будет выпущен компакт-диск с записью концерта.

Кстати, о концертах. Совсем недавно, в феврале, мы совместно с правительством Москвы выступили спонсорами концерта камерного кремлёвского оркестра. Он состоялся второго февраля в филиале Малого театра».

- Господин Кларк, среди Ваших стипендиатов только музыканты?

«Нет, был один художник. Есть певцы. Один из них Слава Коган. У него очень редкий высокий мужской голос. Сейчас он стал очень известен».

- Чем Вы руководствуетесь в отборе потенциальных кандидатов на Ваши стипендии?

«Нам их обычно рекомендуют. У нас есть артистические контакты. И потом мы полагаемся на интуицию».

- Скажите, пожалуйста, чем было вызвано участие в спонсировании гала-концерта «Бриллианты мирового балета», который прошёл осенью 1996 года в Кремлёвском дворце?

«Лично я люблю балет, как и многие наши сотрудники. Но фирма «Де Бирс» до этого не оказывала помощи этому виду искусства. Поэтому для нас спонсирование вечера из цикла «Бриллианты мирового балета» было чем-то совершенно новым. Само название программы косвенно затрагивало интересующую нас тему. Гала-концерт был для нас очень приятным событием. Этот пример сотрудничества нам очень понравился. Думаю, что оно будет иметь продолжение. Хотя пока никаких конкретных планов нет».

- Господин Кларк! Вы сейчас живёте в России, но и обладаете взглядом стороннего наблюдателя, какой Вам представляется российская культура сегодня?

«Что касается истории, то, наверное, нет другой страны с такой мощной культурой. Это касается всех её областей - и музыки, и балета... Если говорить о её сегодняшнем состоянии, у Вас очень много талантливых людей, но не хватает финансов. Тем не менее, ощущения катастрофы культуры у меня нет. В России и сейчас очень много мест, куда можно пойти - и на концерт, и в театр, даже больше, чем в других странах. И зрительные залы по-прежнему полны. Это очень радостные признаки. Хотя вызывают тревогу молодые: сейчас их больше интересуют другие вещи - телевидение, видео, компьютеры. Отвлекающих факторов сегодня много. Но хочется надеяться, что они сохраняют заинтересованность в культуре».

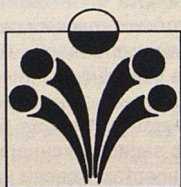
- Как Вы считаете, кому из художников нужно помогать в первую очередь?

«На этот вопрос трудно ответить. Трудно выбрать какое-то одно направление, отвергая другие. Что нам, к сожалению, иногда приходится делать. Но мы всегда надеемся, что сможем помочь действительно достойным, по-настоящему талантливым людям».

- Что бы Вы хотели пожелать читателям журнала «Балет»?

«В будущем получать как можно больше поддержки в своём искусстве».

**Материал готовила
Алла МИХАЛЁВА**



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
пастижерские
изделия,
инструменты для их
изготовления**

■ **Учебная
литература,
видеокассеты по
профессиональному
гриму, визажу,
бодиарту**

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

Творческое Содружество
«Лурит»

...С КОНЦЕРТМЕЙСТЕРОМ И ДИРИЖЁРОМ МИХАИЛОМ БАНКОМ

Проблема подготовки концертмейстерских кадров для балетного театра — одна из самых важных. От её решения зависят ответы на животрепещущие вопросы о роли музыки в балете, о значении качества её воплощения в хореографическом спектакле, об исполнительской культуре и выразительности танца артиста... Что думает об этом опытный профессионал народный артист России Михаил Банк, который многие годы работал в Большом театре, выступал в концертах, участвовал как концертмейстер в различных балетных конкурсах?

«Вопрос этот извечен, — говорит гость редакции. — С одной стороны, история создания балетных шедевров свидетельствует, что бессмертие им обеспечило гармоничное сочетание в них музыки, хореографии, сценографии. Однако, с другой, именно за время их долгой жизни на театральных сценах это равновесие трёх искусств нередко утрачивается. И чаще всего «достаётся» прежде всего музыке — из сочинения уходит очарование созвучия музыки и происходящего на сцене, оно теряет свою ауру, превращаясь в заурадное, пусть добротное, но ремесленное зрелище. Конечно, скажут, что виноват дирижёр.

Но по-моему, всё дело — в концертмейстере. Ведь от того, как зазвучит музыка на репетиции, какой её представит пианист балетмейстеру и тогда, когда ставится новый балет, и тогда, когда восстанавливается старинное полотно, и тогда, когда идёт повседневная подготовка к очередному спектаклю, в сущности, решается вопрос, состоится ли высокий акт рождения произведения искусства... К тому же, следует иметь в виду, особенно если создаётся новое сочинение, что существует огромная разница между клавиром, который принят театром к постановке, и тем, который «пойдёт в работу». Да, композиторы творят по своим законам музыку балета. Но как часто эти законы несовместимы со спецификой хореографических решений! И в процессе совместного труда постановщика, автора музыки и концертмейстера переделываются клавиры и партитуры, в результате появляется на свет редакция, весьма отличная от первоначальной.

В этом процессе создания окончательной версии музыки балета роль концертмейстера огромна. Как будет пианист, получив клавиры, исполнять музыку, на каком уровне окажется его интерпретация, от этого в постановке многое зависит. Ведь каждому понятно: «Как будет сыграно, так и поставлено». Представьте, какая ответственность ложится на плечи концертмейстера! И тут, надо сказать, огромную роль играет масштаб его музыкальности, хотя в жизни он не всегда соответствует масштабу спектакля. Это ведь, на первый взгляд,



кажется просто — ну, играешь по клавиру, выучиваешь его почти наизусть, балетмейстер сочиняет, танцовщики на репетициях танцуют себе под твою игру. Нет, этот случай безнадёжен, если ты своим нутром, каким-то особым чувством, не понял глубоко затаённой внутренней логики, связывающей два великих искусства в одно целое... Но если ты её познаешь, если ухватил эту таинственную взаимосвязь, то перед тобой открываются все сложности, составляющие работу концертмейстера балета, и в меру своего таланта и мастерства, ты становишься необходимым помощником хореографа, артиста.

В этом случае возможности пианиста балета становятся поистине безграничными. А учитывая то, что искусство балета — искусство неповторимых мгновений, он слышит, видит, чувствует, исходя из тонкого знания артистических натур, их изменчивости, с каждым разом проявляющейся в новой грани их таланта, то не оценимо новое в хореографии, что скажется и на его игре, на меняющемся градусе её эмоциональности, на темповых отклонениях, линиях пластических фраз, цезурах, тактовых акцентах...

В связи с выказанным я хотел бы затронуть одну очень болезненную проблему — использование фонограмм не только отдельными танцовщиками на концертах и особенно на конкурсах, но иногда даже целыми труппами в своих спектаклях. Ощущение сиюминутности артистического творчества, вызванного психофизическим состоянием исполнителей, их эмоциональным настроением, в таких случаях пропадает, исчезает, уходит аура искусства, остаётся, на мой взгляд, лишь зауценный текст с зауценной динамикой эмоционального развития. Согласен — материальные возможности диктуют тут свои условия. И всё же, не следует делать такой аккомпанемент «приволом».

Материал готовила
Г.ГУЛЯЕВА

Приз «БАЛЕТНЫЙ БЕНУА»

обрел лауреатов
1998 года

В восьмой раз приз «Бенуа де ла Данс» (или по-русски «Балетный Бенуа») обретает своих владельцев. Попутешествовав по Европе, посетив Париж и Варшаву, он вернулся в Россию, в самое её сердце, - в Московский Кремль.

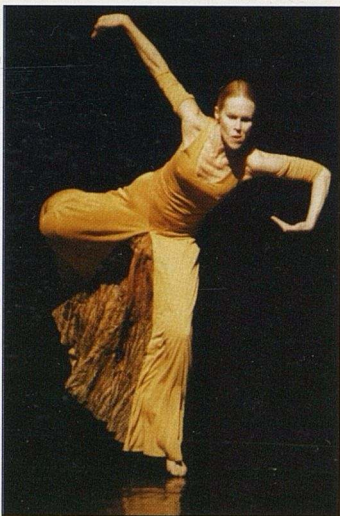
«Приятно, - сказал председатель жюри Юрий Григорович, открывая праздник награждения в Кремлёвском Дворце, - что мы опять у себя дома». Он напомнил собравшимся, что великая русская балерина Галина Уланова стояла у истоков приза «Бенуа», была большим его другом и потому нынешнее торжество посвящается памяти артистки, чьё творчество - эталон отечественного искусства, национальная гордость России.

Итак, кто же стал обладателем приза «Балетный Бенуа» в 1998 году?

Среди хореографов - Каролин Карлсон за постановку балета «Символы» Р.Обри в Парижской опере и Давиде Бомбана, осуществивший постановку балета «Мечта» А.Сингера в мюнхенском Театре Принца Регента. По номинации «танцовщицы» и



Сцена из балета «Лебединое озеро» в исполнении артистов театра «Кремлёвский балет». В роли Одетты - дипломантка приза Светлана Романова, принца Зигфрида - Константин Матвеев.

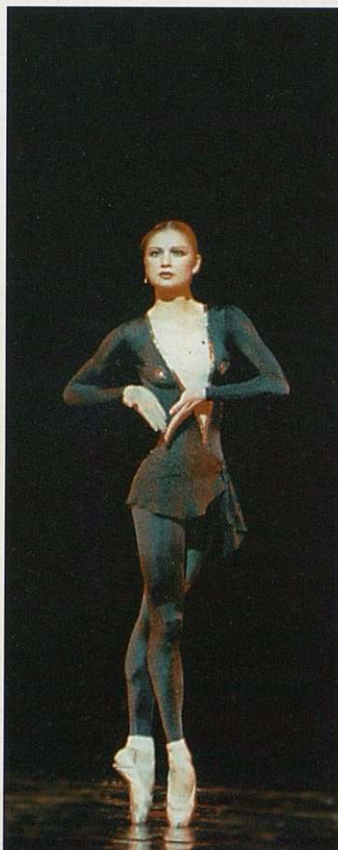


Каролин Карлсон исполняет фрагмент из балета «Символы».

Изабель Герен и Мануэль Легри в дуэте из балета «Арлезианка».



Юлия Махалина танцует монолог Мехменэ Бану из балета «Легенда о любви».



«танцовщики» им удостоены Юлия Махалина - за исполнение партии Мехменэ Бану в балете «Легенда о любви» А.Меликова-Ю.Григоровича (Мариинский театр, Санкт-Петербург) и Мари-Клод Пьетрогалла - за участие в спектакле «Символы» Р.Обри-К.Карлсон, Мануэль Легри - за роль Фредери в балете «Арлезианка» Ж.Бизе-Р.Пети (Национальная опера, Париж) и Владимир Малахов - за выступление в спектакле Штутгартского балета «Нотации HV» П.Булеза-У.Шольца. Впервые за время своего существования приз был присужден ещё и театральному художнику - Оливье Дебре за сценографию спектакля «Символы» в Парижской опере. Большая группа соискателей удостоена дипломов.

После церемонии награждения состоялся большой концерт, сбор от которого был передан в пользу ветеранов балета Москвы. Участники представления запечатлел на своих снимках фотокорреспондент журнала Д.Куликов.



Рождение этого коллектива с ласковым русским названием «Берёзка» не сопровождалось, как принято сейчас, рекламной шумихой и многолюдными богатыми презентациями. Но его выступление летом 1948 года в эстрадной программе сада «Эрмитаж» было замечено москвичами и по городу пошли разговоры о том, что появилась интересная хореографическая группа, которая танцует хоровод «Во поле берёзонька стояла...» совершенно по-особому. Да, зри-

мый пластический образ известной народной песни, созданный хореографом Надеждой Надеждиной, воспринимался как прекрасная поэма о русской женщине, о её чистой душе, о внутреннем богатстве, о глубине её переживаний... И исполнительская манера, и эмоциональный настрой, и подбор выразительных средств - всё свидетельствовало о том, что новый ансамбль ищет самобытное творческое лицо, хочет идти в искусстве своим собственным оригинальным путём.

Позже создатель и художественный руководитель всемирно известного ансамбля «Берёзка» Надежда Сергеевна Надеждина так сформулировала свою эстетическую позицию: «Хореограф, работающий в области народного танца,

с моей точки зрения, должен творить так, как наши великие композиторы Глинка, Римский-Корсаков, Бородин: нужно создавать на народные интонации свои собственные произведения, нужно сочетать фольклор с элементами всемирно признанного русского классического балета. Конечно, сущность трактовок образа, выразительные средства при этом меняются, но основные хореографические акценты остаются нетронутыми в своей вековой красе». И, возглавляя знаменитый коллектив в течение тридцати лет (до самых последних дней жизни), замечательный мастер следовала своему правилу. Она создала для «Берёзки» огромный и разнообразный репертуар - этот поистине золотой фонд коллектива. Творениям Надеждиной и мастерскому их исполнению артистами ансамбля восторженно аплодировали на всех континентах планеты.

«...Это сама жизнь...» - очень точно сказала о представлениях «Берёзки» знаменитая русская балерина Наталия Михайловна Дудинская. Именно так воспринимают концерты коллектива зрители и России, и других стран.

Своё пятидесятилетие «Берёзка» отмечала без своего основателя и многолетнего лидера - в 1979 году Надежда Сергеевна Надеждина ушла из жизни. Но дело, которому она в течение трёх десятилетий отдавала все свои силы и помыслы, живёт и развивается. Её преданная ученица и единомышленница Мира Михайловна Кольцова, возглавившая коллектив после кончины Надеждиной, бережно сохраняет и развивает её наследие. И в свои 50 лет «Берёзка» молода и обаятельна, в чём москвичи убедились, побывав на её недавнем юбилейном концерте.

«Берёзке» - полвека!»

Фото Д. Куликова

