

БАЛЕТ

СЕНТЯБРЬ - ДЕКАБРЬ

1998

*В этом
номере
журнала
читайте
материалы,
посвящённые
творчеству
Театра
танца
«Гжель»*





В Москве с большим успехом прошли гастролы Национального балета Нанси и Лоррен из Франции (художественный руководитель Пьер Лакотт). Гости показали в столице спектакль «Сильфида» Ж.Шнейцгоффера (хореография П.Лакотта по Ф.Тальони) и вечер одноактных балетов (в постановке Л.Статса, О.Араиса, Дж.Баланчина, Р.Уэрлока, П.Лакотта). В гастролях участвовали звёзды Парижской оперы Элизабет Платель и Мануэль Легри.

*На снимках: Э.Платель в балете «Сильфида» (в овале);
Сцена из балета «Сильфида», в роли Сильфиды – Марин Кастель,
Эффи – Дженифер Блазек, Джеймса – Андрей Федотов*



Фото Д.Куликова

БАЛЕТ

СЕНТЯБРЬ – ДЕКАБРЬ

(98, 99)

1998



На первой
странице обложки:
артистки Театра танца «Гжель».

Фото Д.Куликова

Адрес редакции:

129110, Москва,
Проспект Мира, дом 52/1
(рядом со с станцией метро
«Проспект Мира»).

Тел.факс: (095) 232-23-47

Журнал

зарегистрирован
в Министерстве печати
и информации
Reg. № 01604

Компьютерная вёрстка:

Горяченков Д. А.
Аринушкин И. А.

Литературно-критический историко-теоретический иллюстрированный журнал

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

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

В НОМЕРЕ:

Nota bene	2
ПОРТРЕТНАЯ ГАЛЕРЕЯ «Сказочная «Гжель» Владимира Захарова	3
МОЛОДЫЕ О МОЛОДЫХ А.Галайда. Анна Антоничева	12
В.Вязовкина. Светлана Захарова	14
Р.Авшалумова. Наталья Балахничева	15
БАЛЕТ: XX век Мастера критической мысли	16
ВЕСТИ ИЗ ТЕАТРОВ	20
ЮБИЛЕИ	24
ПУШКИНСКИЕ ЧТЕНИЯ Н.Вишнякова. «Большие очарования прошлого века»	26
КОНКУРСЫ, ФЕСТИВАЛИ, ГАСТРОЛИ ..	28
БАЛЕТ В КОНТЕКСТЕ ДРУГИХ ИСКУССТВ О.Ведехина. «Реквием» Эйфмана: хореографическая концепция	33
М.Новикова. Этюд о балерине	35
Е.Губайдуллина. Ледяные зеркала Роберта Уилсона	37
А.Максимова. Придворные представления в Италии в начале XVII века	38
С.Потёмкина. Фильм, посвящённый Надежде Павловой	42
ИСТОРИЯ: ИССЛЕДОВАНИЯ, ДОКУМЕНТЫ, ВОСПОМИНАНИЯ О.Борог. Тайна венской кондитерской. . . .	44
Е.Шмакова. Письмо Льва Дандре: кто его адресат.	48
СОВРЕМЕННАЯ ХОРЕОГРАФИЯ: УРОКИ И ПЕРСПЕКТИВЫ	50
БАЛЕТ В КОНТЕКСТЕ ДРУГИХ ИСКУССТВ В.Гаевский. В.Дмитриев – трагический поэт Петербурга	59
И.Королёва. Когда «оживают» картины. . .	60
Т.Портнова. Этот неизвестный Энгельс ..	62

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. А.ДОЛГИХ
В. Н. КОВАЛЬ
В. М. ЛОГИНОВ
М. М. ЧИГИРЬ

Художник

Е.И.КОЗЛЕНКОВА

Осень - время начала учёбы, начало обретения новых знаний. И редакция журнала, его редакционная коллегия вот уже третий год предоставляет в этом сентябрьско-октябрьском номере трибуну молодым авторам. В этом году практически всю подготовительную работу по номеру провели молодые редакторы и авторская группа журнала. К сожалению,

реализация в печати журнала совпала с серьёзными проблемами в жизни страны, с её экономическим и финансовым кризисами, что не может не отразиться на жизни культуры и одного из её организмов - журнала «Балет». Но это ещё не всё. Наш постоянный читатель, наши авторы, профессионалы и любители балета привыкли, что в одном из тихих переулков улицы Горького (Тверской) в Москве есть дом, куда всегда можно зайти, выпить чай, посмотреть, почитать или купить журнал «Балет», поделиться новостями, посоветоваться. Многие москвичи и приезжающие в город гости не раз заходили на огонёк, обсудить при свечах проблемы балетной культуры. Как говорили коллеги-иностранцы: как не отметить в журнале, не зайти в его стены? К сожалению, здания, где семнадцать лет жила редакция, уже нет. Его сносят. Сносят, чтобы построить стеклянно-нарядный современный, скорее всего, доходный дом - офисный и дорогой. Наверное, это украсит переулок, оосовременит его. Время берёт своё. Но оно отнимает и память. Память и взгляд на историю культуры. Ведь мы жили в Доме, который устоял, страшно сказать, в пожаре Москвы 1812 года. А ныне... Правда, он с тех пор сильно постарел и всё же стал предметом бизнеса. О том, что такое бизнес, мы с будущими создателями нового дома, относились по-разному! Мы считали, что бизнес - означает дело, то есть созидание, а не разрушение. Гия Вахтангович - так зовут заботливого устроителя нашей новой жизни, как и вся фирма «Крон», думает иначе, но к нашей редакции отнеслась с вниманием и помогла с минимальными потерями переехать по адресу проспект Мира, 52/1. Здание, где мы надеемся жить долго, - это купеческий дом с интересной биографией, о которой мы вам расскажем в ближайших номерах журнала. Нам бы очень хотелось, чтобы и этот наш дом стал местом встреч представителей балетного мира и смена адреса не повлияла на встречи с нашими друзьями и гостями. Говорят, что переезд хуже ... (чего-то многого). Но мы, кажется, это почти пережили, лишившись отпусков и отдыха, выпустили летний (июль-август) номер журнала и вот завершили (сидя на коробках с большущим за семнадцать лет редакционной жизни накопившимся архивом) осенний (сентябрь-октябрь). Правда, он вынужденно претерпел изменения, став не только молодёжным и потеряв ряд готовых рубрик. А вместо точки в Nota bene появляется всем понятное Post scriptum. P.S. Это события всей страны, которые тут же коснулись и нашего последнего номера журнала, ещё не успевшего попасть в типографское производство. Неплатежи и цены - так называется проблема, и, понимая, что следующий номер по новым типографским расценкам нам не выпустить, мы приняли не лёгкое для нас решение: увеличив объём, спарить два номера в один. Так грехи старой жизни вмешались в планы молодёжного (по замыслу) издания. Но мы очень надеемся на понимание наших постоянных читателей.

ВНИМАНИЕ! ИЗМЕНЕНИЕ АДРЕСА!

**Уважаемые читатели
и авторы
журнала «Балет»!**

У редакции новый адрес:

129110 Москва
проспект Мира, д.52/1
(станция метро
«Проспект Мира»)
Тел./факс (095) 232-23-47

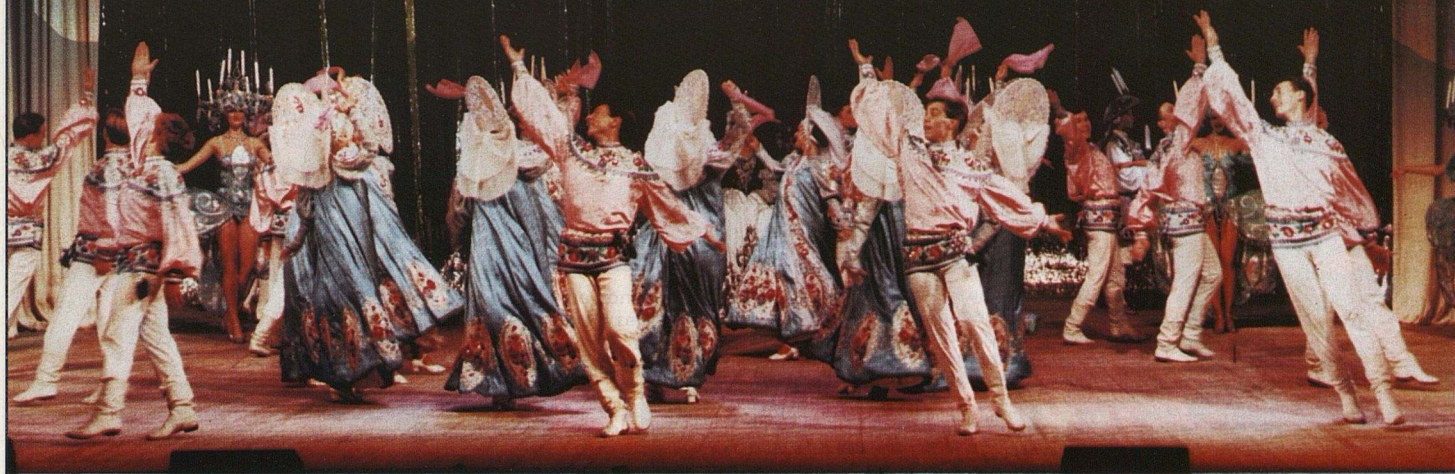
Продолжается подписка
на второе полугодие
1998 года и на 1999-й год.
Она производится
в редакции
журнала «БАЛЕТ»,
в почтовых отделениях
России,
в агентстве
«Книга-сервис».

Индекс журнала 70947

**Контактные телефоны:
(095) 232-23-47
(редакция журнала)**

**(095) 129-29-00
(агентство «Книга-сервис»).**

Сказочная Гжель Владимира Захарова



«Гжель, Гжель, сказочная Гжель...» – эти слова популярной песни о знаменитой русской Гжели стали визитной карточкой Театра танца с поэтичным названием «Гжель»: народные промыслы, родившиеся на основе народного мастерства, по замыслу его создателей – благодатная тема для сценических хореографических произведений. Ведь в орнаментике плетения кружков, витиеватых рисунках художников Палеха, Федоскино,

Хохломы, в пластических изгибах Скани и Финифти запечатлены фантазии народного таланта, как и в русской песне, в хороводах и плясках народа. Вот и быть им вместе на сцене театра – такова концепция этого коллектива. Отсюда и рождение сказки...

Десятилетие – не большой возраст. Этот путь прошёл коллектив, завоевав мировое признание. Очерк посвящен рассказу о театре и его творцах.

Кажется, это было совсем недавно. Торжественный вечер в Центральном концертном зале «Россия» в честь 650-летия старинного русского промысла, известного во всём мире под именем «Гжель». И подлинное чудо, которое свершилось во время праздника, – сказочные синельные творения замечательных умельцев словно ожили, «задышали», заговорили с нами своим особым поэтичным языком... Случилось это волшебство благодаря искусству артистов новорождённого коллектива – Театра танца «Гжель». Труппу, основанную Владимиром Захаровым, в тот вечер широкая московская публика увидела впервые. С тех пор прошло десять лет. И потому

ВЛАДИМИР ЗАХАРОВ,
профессор,
народный артист России,
художественный руководитель
Театра танца «Гжель»:

**«ИДТИ ТОЛЬКО ВПЕРЁД,
НЕ ОСТАНАВЛИВАТЬСЯ!»**

наша беседа с Владимиром Михайловичем Захаровым началась с вопроса:

– За десять лет во многом определилось творческое лицо Театра танца «Гжель». Коллектив не имеет аналогов в мировом хореографическом искусстве. Как вы, его художественный руководитель, видите будущее своего детища?

«Гжель» – театр, это не фольклорная группа, не народный хореографический ансамбль. Значит – своя художественная специфика, свой мир, свои творческие закономерности.

Мы стараемся развивать русский народный танец, пробуем различные жанровые композиции, ищем новые приёмы и комбинации в сценических решениях и

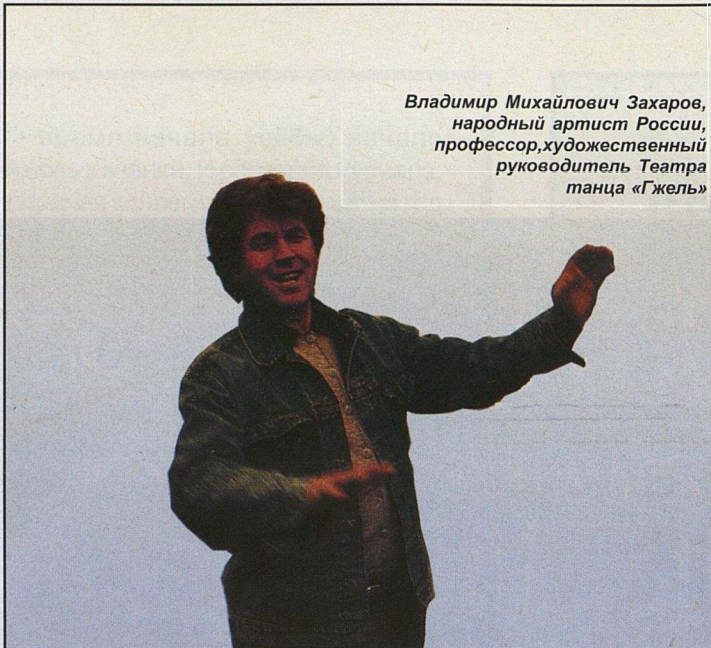
лексике, стремимся к симфонизации и полифоническому построению хореографии... Мы много экспериментируем, есть у нас и достижения, и неудачи. И тем не менее, своему правилу – идти только вперёд, не останавливаться – не изменяем.

Наш репертуар включает и произведения, принадлежащие к различным направлениям современной пластической культуры, – и неоклассику, и танец модерн, и джаз-танец... И здесь тоже мы ведём поиски – ищем свой оригинальный стиль исполнения, свою манеру, свои собственные постановочные решения.

Плодотворно сотрудничаем с известными композиторами Виктором Темновым, Владимиром Корневым, Евгением Догой, Кириллом Волковым и другими.

– А вас не беспокоит, что столь широкий аспект поисков приве-

Владимир Михайлович Захаров,
народный артист России,
профессор, художественный
руководитель Театра
танца «Гель»



дёт к «размыванию» стилистических особенностей русского танца различных областей России в ваших постановках?

«Десять лет нашей деятельности показали, что эта опасность нам не грозит. Мы ведь создаём хореографические композиции, не просто отражающие или соединяющие в себе внешние мотивы изделий народных промыслов или ремёсел, но стремимся показать прежде всего человека, творящего эти прославившиеся на весь мир шедевры, раскрыть его внутренний мир, выявить самобытные движения его души. Поэтому мы очень тщательно отбираем средства образной выразительности и много трудимся с танцовщиками над актёрской стороной их исполнения: они должны понять, почувствовать и донести до зрителя неповторимость и своеобразие живых характеров.

«Зимняя фантазия»



Людмила Пирогова



Сцена из спектакля
«Дорога к Храму»

Здесь мне как хореографу и педагогу помогает мой личный опыт. Я много поездил по России. За моей спиной – участие в 38 фольклорных экспедициях. Кроме того, восемь лет я проработал в Кировской области в ансамбле песни и танца «Искорка» вместе с легендарной Александрой Васильевной Прокошиной. А сотрудничать с таким мастером – значит закончить десять вузов – и по специальности, и по человеческим качествам.

Так что думаю, смешение жанров и стилей нам не грозит. Наоборот, расширение палитры пластических красок в творчестве артиста, да и хореографа тоже, обогащает фантазию, развивает мышление, даёт толчок росту мастерства».

– Ваши спектакли «одеты» весьма эффектно, можно даже сказать – богато. Какова роль костюма в ваших постановочных решениях?
«Постановка хореографическо

го номера у нас складывается из различных компонентов – пластического решения, музыкальной композиции, сценической концепции. Роль последней в нашем театре принадлежит прежде всего костюму. И художники создают его, исходя из сюжета произведения, замысла постановщика, подчиняя свою фантазию определённой идее и тому образу, который воплощает в своём танце артист, характеру и психологическому состоянию его героя. Воплотить все задумки хореографа помогают талантливые художники – Наталья Аникина, Наталья Коковина, Галина Пименова, Нэля Мизикина, Григорий Белов».

– Театр танца «Гжель» сейчас часто называют театром-вузом. Почему?

«Создание театра не было для меня самоцелью. Я уже тогда думал о построении вокруг него стройной системы последовательного хореографического образования. И постепенно начал осуществлять свои идеи. Они встретили понимание, у меня появились единомышленники, которые мне помогают, – это работники Комитета по культуре Правительства Москвы и Префектуры Северо-Западного округа, это коллектив педагогов Государственной академии славянской культуры во главе с замечательным учёным и прекрасным человеком Изольдой Константиновной Кучмаевой.

Пять лет назад в Академии была создана кафедра хореографии, где трудятся опытные и знающие педагоги – Вячеслав Михайлович Гордеев, Людмила Александровна Гусева, Валентина Ивановна Слыханова, Ольга Ивановна Шаройко, Герман Николаевич Прибылов, Валерия Иосифовна Уральская, Эмилия Ивановна Шумилова. Танцовщик обрёл у нас возможность получить высшее образование, а значит, после выхода на пенсию – найти своё место в жизни. Вы же знаете, наши пенсионеры – люди ещё молодые, крепкие, они могут быть вполне полезными обществу. В Академии студентам предлагается солид-



Людмила Коркина-Мовчан

ный объём знаний не только профессионального характера, что позволяет им ощутить целостность и богатство национальной культуры, расширить кругозор, прикоснуться к тайнам развития научной мысли. А для того, чтобы балетмейстеры (и прежде всего – начинающие) могли осуществлять свои замыслы и идеи, мы на базе театра-вуза создали специальную хореографическую мастерскую».

– Мы знаем, у вас много планов. Известно, что в наше непростое время, когда проблема воспитания и образования подрастающего поколения государство

уделяет мало внимания, у вас при театре работает детская бесплатная балетная школа. Как вам удалось её организовать и кто вам помогает? Это такая редкость в наше время.

«Действительно, два года при театре существует также бесплатная детская балетная школа с восьмилетним курсом обучения. В этом году мы открыли ещё и хореографическую студию, специализирующуюся в области русского танца.

А в нынешнем сезоне в Тушино, где располагается база «Гжели», начнёт работать камерный театр, который станет, надеюсь, цент-

ром культурной жизни огромного района столицы. Во всём этом большую помощь нам оказывают администрация Северо-Западного округа и руководители его Муниципалитетов».

– Кто работает в вашем театре?

«Артисты «Гжели» – люди, приехавшие в Москву из многих мест России, выпускники самых разных учебных заведений, но объединяет их влюблённость в свою профессию, трудолюбие, культура, воспитанность. Они доброжелательны и благодарны. Хочу отметить и ещё одно: наш театр – союз единомышленников, близких помощников художественного руководителя, тех людей, которые создают творческую атмосферу в коллективе, Тамары Николаевны Лютой, Галины Борисовны Рогацкой, Валентины Ивановны Слыхановой, Валентины Васильевны Дегтярёвой, Сергея Григорьевича Рябчикова.

В нашем искусстве очень важна преемственность поколений. Опытные артисты у нас охотно помогают молодым постигнуть тайны исполнительского искусства «Гжели». Наверное, поэтому рядом с мастерами Людмилой Коркиной-Мовчан, Ольгой Гришиной, Людмилой и Андреем Пироговыми, Олегом Елисеевым, Николаем Жидких, Романом Бровкиным, Сергеем Букреевым, Ольгой и Юрием Чубаровыми, Анной Бровкиной, Александром Ковтуном, Русланом Курашовым активно растут молодые – Юлия Копанева, Татьяна Смирнова, Мария Соколова, Наталья Филиппова, Светлана Чернушкина, Константин Карпов, Эмиль Кочнев...»

– И, наконец, последний вопрос: ваши планы?

«Планы у нас большие и интересные, но чтобы они стали реальностью, от нас потребуются в сегодняшних непростых условиях сила духа, терпение, фанатическая преданность своему делу, своей профессии. И надеюсь, в их осуществлении наш коллектив проявит эти, столь необходимые для нашего творчества, качества».

Татьяна Кубаткина, Сергей Букреев, Надежда Золотова



Ольга Чубарова и Олег Елисеев



ИЗОЛЬДА КУЧМАЕВА,
ректор Академии
славянской культуры, доктор
философских наук:

«ГЖЕЛЬ-ЭТО СОСТОЯНИЕ ДУШИ»

Талант и сам по себе велик, но в сочетании с умом и сердечной добротой – явление исключительное. Эту мысль Александра Николаевича Островского с полным основанием можно адресовать создателю и художественному руководителю Театра танца «Гжель» Владимиру Захарову.

Каждый новый спектакль театра вызывает вопрос: неужели за столь короткий период времени можно пройти дистанцию, на которую у других уходят десятилетия? Секрет темпов и качества движения в том, что во главе коллектива – строгий взыскательный мастер, никогда не подавляющий индивидуальность актера. Напротив, стремящийся выявить индивидуальность каждого.

Секрет успеха и в том, что в наше непростое время театром руководит романтик. Это не мешает ему быть балетмейстером масштабного уровня, автором редких танцевальных панорам. Романтик, которому всегда необходима ясность отношений в профессиональном деле.

В дни славного юбилея люди всегда стремятся понять, чем этот танцевальный коллектив отличается от всех остальных и что роднит его с другими коллективами. Вечный вопрос об общем и особенном для «Гжели» раскрывается так:

Общее:

– наличие культуры большого

Ольга Гришина и Юрий Чубаров



Финал концерта. В центре
В. Логинов (слева)
и В. Захаров (справа)

ГОВОРЯТ ДРУЗЬЯ ТЕАТРА

«Десять лет Театру танца «Гжель» – это праздник и нашего объединения. Надеюсь, что мы его ознаменуем открытием нового помещения камерного театра, где смогут соединиться любители искусства танца и нашего промысла. Это будет своеобразный клуб, место встреч, по-русски – посиделок. Для меня, тридцать три года отдавшему «Чудо-Гжели», накануне 660-летия промысла это – предмет гордости. Ведь театр – единственный в мире феномен, в котором объединились рукотворное искусство и театральное действие, чтобы воспеть гимн таланту русского человека. Я более десяти лет назад встретился с Владимиром Захаровым, поверил в него и в его художественную идею. Я в жизни ставлю на человека – и счастлив, что не обманулся, что мы вместе создали этот театр. В течение всех этих лет «Гжель» рукотворная помогала «Гжели» танцующей. Это, как мне представляется, и есть меценатство конца XX века.»

ВИКТОР ЛОГИНОВ,
генеральный директор объединения «Гжель»,
Герой Социалистического труда

балета, что всегда отличает профессиональную труппу;
– каждый спектакль – результат единоборства актеров с собой за пленение зрителя;
– танец как реакция на катаклизмы, потрясающие мир.

Особенное:

– своя обостренная манера обращения не только к Родине, но и к региону, то есть малой родине, что можно считать своего рода принципиальным ценностным основанием творчества «Гжели»;
– эмоциональная неотразимость живых, искрящихся притягательных танцев, объединяемых понятием «целостность образа»;
– «Гжель» – это отчетливо фиксируемая связь танца с духовным и душевным состоянием исполнит

Людмила Коркина-Мовчан и Александр Ковтун



ГОВОРЯТ ДРУЗЬЯ ТЕАТРА

«Концерт... «русского коллектива – Театра танца «Гжель»... в зале Каирского театра... прошёл с триумфом, с триумфом от первого до последнего номера...»

Меня концерт увлёк не меньше тех, кто знакомился с творчеством ансамбля впервые. Костюмы потрясающие. Блестящие головные уборы, старинные русские, расшитые шитьём сарафаны и современные отличные по сценическим решениям женские и мужские наряды. А главное – что бы ни танцевали умельцы, какой бы номер ни показывали – всё исполнялось безукоризненно...

...Почему это дорого? Потому что это настоящее, потому что «Гжель» – это красота!»

**МАХМУД ЭСАМБАЕВ,
народный артист СССР,
Герой Социалистического труда**

«Я благодарен судьбе, которая свела меня с Владимиром Захаровым. С самого начала знакомства меня поразили в нём особая интеллигентность, несуетность, воспитанность, доброжелательное и уважительное отношение к тому, что делают его коллеги.»

Сейчас, работая с Захаровым в Государственной Академии славянской культуры, я увидел, что он фанатично предан искусству танца, что главное для него – работа, то, что происходит в репетиционном зале и на сцене, а не «вокруг» неё. Это, к сожалению, становится редкостью в наше время, когда всё делается «с насюка», напоминая тем самым буффонаду, а не подлинное творчество».

**ВЯЧЕСЛАВ ГОРДЕЕВ,
народный артист СССР,
художественный руководитель театра «Русский балет»**

свою «Дорогу к Храму», предлагает свое художественное видение образа Святой Руси.

Мы искренне рады, что молодой театр-вуз занял значительное и прочное место в мире культуры. Налицо все признаки того, что коллектив Театра-вуза «Гжель», возглавляемый сильным, волевым и непоколебимым в достижении целей человеком, отзывчивым и благородным, стал одним из источников творческой мощи народа, который, несмотря на все тупики и обвалы, непременно победит.

О тех, кто помогает Владимиру Захарову в его работе, рассказывают публикуемые ниже материалы.

ЛЮДМИЛА КОРКИНА-МОВЧАН

«С Владимиром Михайловичем мы познакомились во время подготовки праздника открытия Олимпийских игр в Москве, – вспоминает Людмила Мовчан. – На всех репетициях, являясь помощником Михаила Семёновича Годенко, он занимался постановкой молодёжного вальса. Живой, подвижный, улыбающийся, хореограф заражал нас своим особым отношением к танцу: казалось, хотел вдохнуть в каждого ощущение его красоты, его жизненной силы.»

Наверное, уже в те времена В.М.Захаров мечтал о создании своего коллектива, но я даже не представляла, что через несколько лет мы вновь встретимся. К тому времени я более двадцати лет проработала в Красноярском ансамбле танца Сибири, и можно

Анна Бровкина и Роман Бровкин

сказать, что вся моя творческая жизнь к тому времени состоялась в одном коллективе. В практике народных танцевальных ансамблей я не знаю случая, чтобы в таком возрасте, пусть даже и народную артистку России пригласили в новую труппу: это уже новаторство Владимира Михайловича, как и многое другое в его деятельности. Конечно, мне очень хотелось попробовать себя в другой манере, другой хореографии. Да, было трудно «начинать сначала», но здесь было интересно всё: и работа, и общение. В.М.Захаров продлил мою жизнь

в искусстве, и за это я ему очень благодарна».

Этот новый этап в творческой жизни Людмилы Владимировны Коркиной-Мовчан ознаменован яркими творческими достижениями. В созданных ею образах в хореографических композициях «Палех», «Гжель», «Павлово-Посадские узоры», «Зимняя фантазия», «Ланце», «Реченька» зритель покоряет богатый духовный мир русской женщины, её трепетное отношение к окружающим людям, природе...

ОЛЬГА ГРИШИНА

Одна из самых ярких солисток Театра «Гжель» – Ольга Гришина – работает в театре со дня его основания. Её героини всегда тепло принимаются зрителями, что неудивительно, поскольку, по словам самой артистки, они стали близкими и любимыми и для неё самой. «В концертных программах, созданных Владимиром Михайловичем Захаровым, – гово-



телей, «Гжель» – это состояние души;

– и, наконец, «Гжель» – это театр-вуз, неотъемлемая часть Академии славянской культуры, развивающаяся по однажды избранной и ежедневно подтверждаемой концепции.

Педагогическая деятельность В.М.Захарова, Г.Н.Прибылова, В.М.Гордеева, В.И.Уральской, В.Е.Гусевой и других – не просто работа, это – служение. На факультете хореографии трудятся профессионалы-единомышленники. Здесь работают люди, которые понимают, что научить творчеству невозможно – человек должен родиться с творческим призванием к этому роду деятельности.

Факультет работает по особому графику, что требует выскательной дисциплины. И следует признать, что точности, обязательности хореографов-студентов может позавидовать любой вуз. В учебном плане удалось свести воедино и систематизировать наиболее перспективные тенденции в современной культуре танца. Факультет имеет свое помещение, дизайн которого очаровывает изысканной простотой, вкусом, атмосферой «домашности». Посетитель сразу ощущает щедрое дарение всем, входящим в этот дом, той радости, которой пронизаны студенты факультета хореографии.

Готовность педагогов и студентов обрadowать всех своим мастерством, желание улыбнуться каждому, кто готов улыбнуться в ответ, мы неоднократно ощущали во время Международной молодежной ассамблеи «Славянский мир: истоки, судьбы, перспективы», когда студенты блестяще выступили в Троице-Сергиевом посаде, на праздновании пятилетнего юбилея Академии в Центральном доме архитекторов, в Доме дружбы на вечере, посвященном Дню Победы, и так далее.

Студенты театра-вуза покорили многочисленные аудитории Болгарии и Чехии, где проходила Международная миссия «Юность славянского мира», организованная Академией под эгидой Парламента и Правительства России, Московского Комитета образования.

Помню солнечный майский день 1997 года в Моравии. По программе миссии – встреча с бывшими партизанами этого края, их близкими и детворой. После посещения братских захоронений все собрались вокруг костра на поляне, отгороженной лесом от мира. Это была встреча близких по духу, родных людей, стремящихся обрadowать дорогих незнакомцев, поведать друг другу о сокровенном. Однако немного мешал языковой барьер. На помощь пришел хореограф из России: зазвучала музыка, поляна внезапно ожила в хороводе, который затеял Владимир Захаров и обернул скромный танец любителей в

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

1988

Сентябрь – в Москве создан театр-шоу «Гжель», его основатель и художественный руководитель Владимир Захаров.

1989

Февраль – в Центральном концертном зале «Россия» — первое выступление коллектива перед зрителем.

«...Коллектив театра «Гжель» свою задачу видит в том, чтобы средствами искусства рассказать зрителям об интересных явлениях народного быта, обычаях, традициях, поведать о том, что свидетельствует о богатстве духовной жизни народа, о выдумке и фантазии русских умельцев, о врожденном чувстве прекрасного, тем самым, – внести свою лепту в сохранение и развитие национальной художественной культуры», – такое мнение о дебюте коллектива высказала искусствовед Т.Надеинская.

Март, май, июнь – участие в московских концертных программах Международного туристического фестиваля, Всесоюзного конкурса красоты «Мисс СССР», Международного кинофестиваля.

Сентябрь – первое сольное выступление в Центральном концертном зале «Россия» в честь 650-летия народного промысла «Гжель».

«...Пленительность движения, в которых величавость и лукавство, достоинство и задор, – всю неповторимую прелесть русского танцевального фольклора, возвращает нам Московский театр-шоу «Гжель», на днях отметивший первую годовщину своего создания», – писала газета «Советская культура».

Ноябрь, декабрь – гастроль в Объединённых Арабских Эмиратах.

«Безупречную слаженность и филигранную технику демонстрирует труппа Московского театр-шоу «Гжель» в спектакле, погружающем в русский фольклор», – считает рецензент газеты «Халей-Таймс».

1990

Январь – выступления в Египте, в Каирском оперном театре.

Февраль – премьера спектакля «Здравствуйте, люди добрые» в Центральном концертном зале «Россия».

Апрель, май, июнь – турне по городам Египта – Каир, Александрия, Порт-Саид, Луксор, Асуан, Мансура.

«Редко выпадает возможность присутствовать на спектакле столь исключительном... Спектакль заставил затанцевать дыхание... Это роскошная фреска, в которой всё слилось, создавая новое качество. Неслыханное богатство и изысканный вкус костюмов и мехов... переливы различных цве-

рит артистка, – жив дух творений народных промыслов, чистота и глубина чувств. Красочные, многообразные хореографические картины, зажигательные плясовые, кадрили, лирические танцы, хороводы – всё это создаёт настоящий праздник на сцене. Выступая в хореографических композициях «Павлово-Посадские узоры», «Палех», «Хохломская карусель», «Сказочная Гжель», «Волжская плясовая», «Балалайка и гармонь», «Ланце», «Свидание», «Зелёная трава», «Виртуозы», я заражаюсь фанатизмом от самого Владимира Михайловича, влюбляюсь в каждый образ и стараюсь с наибольшей отдачей перенести на сцену задуманное балет-мейстером».

В 1991 году Ольга Гришиной присвоено звание «заслуженная артистка Российской Федерации».

ЛЮДМИЛА ПИРОГОВА

Она-уникально одарённая артистка. Её талант не знает ни жанровых, ни стилистических ограничений. Она с одинаковым мастерством исполняет как лирические, так и характерные роли, с неизменным блеском она выступает и в фольклорных композициях и в номерах современной хореографии.

За заслуги в области хореографии Л.Пироговой присвоено почётное звание заслуженной артистки России.

О своей работе в коллективе она рассказывает: «Благодаря разнообразию репертуара, органичности образных решений, оригинальности пластической манеры, присутствующих в постановках коллектива, артист может в полной мере раскрыть в танце свою душу, свой талант, свою творческую индивидуальность. В фольклорных композициях Владимира Михайловича Захарова показана вся многозначность характера русского человека. Потому очень хочется показать, как дорого русское искусство своему народу. И как прекрасно, когда зрители, особенно дети, пришедшие на наш концерт, радуются, когда перед ними раскрываются в танце красота и богатство России, её величие! А ведь восторг детей не сравним ни с чем – они наше будущее, продолжатели нашего дела».

РОМАН БРОВКИН

Питомец Воронежского хореографического училища, Роман Бровкин ещё на школьной скамье мечтал участвовать в исполнении ярких постановок, танцевать в них сольные партии со множеством трюков и виртуозных элементов. И о Театре танца «Гжель» услышал от выпускников училища, которые уже работали в труппе. «И я решил, – говорит артист, – что буду стараться поступить работать в Театр танца «Гжель». Меня приняли. В моём репертуаре – многие сольные партии, рядом работают высокопрофессиональные артисты, мы много гастролируем в России и за рубежом. Хорошая психологическая атмосфера, авторские постановки Владимира Михайловича Захарова,

ГОВОРЯТ ДРУЗЬЯ ТЕАТРА

«Разве можно постичь богатство русской культуры, не познав творчеством Театра танца «Гжель». Владимир Захаров собрал в своём коллективе уникальные сокровища национального искусства и превратил их в сверкающие яркие картины, которые рассказывают о высоте духа русского человека, о его талантности, чувстве прекрасного, создав, таким образом, драгоценную диалектику в честь народного гения».

В его танцах как бы оживает природа необъятной России, то задумчивая, умиротворённая, то бушующая, бурная, как проснувшаяся после зимы река в половодье... И кажется, что пришедшие оттуда, сверху, посланцы неба уносят нашу фантазию в космические дали. И мы, словно обретая невесомость, легко поддаёмся этому состоянию под воздействием вдохновенного искусства артистов».

Бесслесный руководитель и душа коллектива Владимир Михайлович Захаров, как умелый садовник, растит для своего сада новые саженцы: множество маленьких детей вовлечены им в эту энергетическую круговерть творчества. Так в театре «Гжель» растёт новая смена, а Русь получает влюблённых в её искусство почитателей».

ЕВГЕНИЙ ДОГА,
композитор

занятия танцем модерн – вот за что я люблю театр «Гжель».

Роман Бровкин органичен и естествен в партиях и лирических, и характерного плана. Он – ведущий солист театра. В его репертуаре и такие композиции, как «Виртуозы», «Птица-тройка», «Павлово-Посадские узоры», «Россия вечная» с их темпераментными героями, и такая миниатюра, как «У голубя золотая голова», где танец Бровкина отмечен мягкостью и лиризмом. И в современных – «Крещендо», «Адажио», «Танго» – его виртуозное искусство восторженно принимается зрителями.

АННА БРОВКИНА

«Театр – это моя жизнь, и я благодарна судьбе за то, что она привела меня в «Гжель»: здесь раскрываются не только технические возможности, но и внутреннее дарование, индивидуальность каждого. В этом помогает разнообразие репертуара. Ни в одном коллективе я не видела такого органичного синтеза фольклорного и современного танцев. Благодаря Владимиру Михайловичу Захарову мы постигаем не просто суть русских народных промыслов, но их душу, воплощённую в таких произведениях, как «Павлово-Посадские узоры», «Сказочная Гжель», «В царстве Финифти», «Хохломская карусель»... В других композициях, таких, как «Зелёная трава», «Красный сарафан», «Ланце», «Выйду ль я на реченьку», меня захватывает их пронзительная лирическая интонация», – говорит Анна Бровкина.

После окончания Воронежского хореографического училища она пришла в Театр танца «Гжель». Сейчас танцует почти во всех миниатюрах. Особенно удаются ей лирико-романтические хореографические композиции, такие, как «Палех», «Гжель», «Зелёная трава», «Я на горку шла», «У голубя золотая голова», «Ланце». Созданные ею образы юных русских девушек – воплощение чистоты, непосредственности, обаяния. Но артистке не чужды задор и эмоциональная динамика, что

особенно ярко проявляется в её исполнении таких хореографических постановок, как «Виртуозы», «Павлово-Посадские узоры», «Хохломская карусель», «Гуляние», «Волжская плясовая». С восторгом принимают зрители и выступления Анны Бровкиной в номерах стиля модерн: «Антре», «Крещендо», «Гёрлс» и «Канкан».

НИКОЛАЙ ЖИДКИХ

В Театре танца «Гжель» заслуженный артист России Николай Жидких работает со дня его основания. Ныне он – ведущий солист труппы, который с одинаковым мастерством исполняет и лирические, и характерные партии практически во всех композициях, составляющих репертуар труппы.

Его сольные выступления в «Палехе», «Гжели», «Свидании», «Ланце» отличаются не только высокой профессиональной культурой, но и выразительностью актёрской игры. У Николая Жидких – весьма своеобразная манера танца. Каждый жест, движение, поза даже мимический нюанс точно выверены. И, вместе с тем, его сценическое поведение естественно, непосредственно, свободно, артист органично выражает чувства, раскрывает богатство и разнообразие эмоциональных состояний своих героев.

«Я горжусь, что вместе с коллективом много гастролеровал, – отмечает артист. – И везде – и на Родине, и за рубежом – зрители восторженно приветствовали наши выступления. Это счастье – быть нужным людям, дарить им красоту танца, нести им свет и радость, создавать доброе настроение».

АЛЕКСАНДР КОВТУН

Если проанализировать репертуар Александра Ковтуна, то можно убедиться, что ведущий солист «Гжели» с одинаковым мастерством танцует и русские танцы («Ланце», «Палех», «Волжская плясовая», «Лирика», «Павлово-Посадские узоры», «Виртуозы»), и произведения современной хореографии – вдохновенно и легко – сольный номер «Двое», удив-



Мария Соколова



Николай Жарких



Татьяна Смирнова

ляя техническими трюками – «Канкан», покоряет зрителей актёрской игрой – в «Золоте», «Танго», «Сиртаки» и других.

О себе Александр Ковтун сообщает следующее: «Я пришёл в коллектив, имея небольшой опыт работы в Ансамбле песни и пляски Сибирского военного округа и Красноярского ансамбля танца Сибири, пришёл молодым, ещё не сформировавшимся танцовщиком. В «Гжели» меня прежде всего поразили энтузиазм артистов, профессионализм педагогов и не-

уёмная, завораживающая, зажигающая энергия художественного руководителя Владимира Михайловича Захарова.

Постоянно стремиться идти вперёд, чтобы поднять искусство народного танца на более высокий уровень, сохранить и развить то лучшее, что накоплено предыдущими поколениями – таков девиз театра, его творческое credo.

«Гжель» – это постоянный эксперимент, поиск новых средств самовыражения; здесь нет места рутине, самому страшному для нашей профессии.

Интересный, разноплановый репертуар, гастрольная деятельность, охватывающая весь земной шар, признание на Родине. Что ещё может желать танцовщик?».

СЕРГЕЙ БУКРЕЕВ

Танцовщик, обладающий большим эмоциональным потенциалом, виртуозной техникой, естественной манерой сценического поведения, Сергей Букреев – воспитанник Воронежского хореографического училища. С 1993 года он – солист Театра танца «Гжель». Разнообразные и сложные задачи, которые ставит перед исполнителями его художественный руководитель В.Захаров, находят у Букреева понимание и чуткий отклик. Задорный Павлин в «Вятской картинке», интересно воплощённый им актёрски и совершенно – технически, заставляет зрителей восторженно рукоплескать артисту. Его сольные партии в «Павлово-Посадских узорах», «Топотухе», «У нашей Кати» полны энергии, тепла, света, вызывают чувство гордости за исключительную красоту русского танца, его гармонию, высокую духовность, а блистательно выполняемые Букреевым сложнейшие элементы в «Виртуозах», «Птице-Тройке», «Хохломской карусели», «России вечной» воспринимаются как яркие и выразительные штрихи к создаваемому им портрету русского человека.

В программе современного направления, стилями которого артист владеет не менее талантливо, он исполняет сложные джазовые композиции. Его выступления в «Спорт-роке», «Мужское трио», «Крепцено» отличаются высокой техникой в показе сложных комбинаций, безукоризненным вкусом, достойной манерой.

РУСЛАН КУРАШОВ

Благодатные сценические данные Руслана Курашова, его работоспособность, физическая выносливость, умение быстро усваивать хореографический материал, хорошая школа (он закончил Школу-студию Русского народного хора имени Пятницкого), а главное – дарование позволили ему с первых дней работы в театре стать одним из его ведущих солистов.

Он одинаково достойно и выразительно выглядит в самых разнообразных партиях – и величественного боярина в «Палехе», и русского красавца в «Ланце» и «Гжели», и лихих весельчаков в «Камаринской» и «Раздольной», и стремительного, грациозного в

движениях юноши в «Журавлях». Его герои – русские молодцы – предстают перед зрителем во всём богатстве настроений, характеров, переживаний, они благородны и красивы. Образы, созданные Русланом Курашовым, наделены личностными качествами артиста, как бы светятся изнутри.

«Мне не стыдно выходить на сцену, – говорит Р.Курашов. – Концерты в Москве, других городах России, в странах зарубежья показали, что зрителям нравится, как мы танцуем, что мы танцуем, как мы одеты. И это наполняет душу гордостью за наш театр «Гжель», за его руководителей, за нашу страну, потому что я – частица того концерта, после которого люди плачут от любви и восторга».

ОЛЕГ ЕЛИСЕЕВ

Пять лет работает в Театре танца «Гжель» Олег Елисеев. Профессиональный опыт, яркая актёрская индивидуальность помогли ему гармонично «вписаться» в ансамбль солистов театра. Он говорит:

«Я работал до «Гжели» во многих хореографических коллективах, – и могу с уверенностью сказать, что искусство «Гжели» отличается чувство стиля, постановки В.М.Захарова своеобразны, манера исполнения танцовщиков самобытна. При этом сохранены лучшие традиции прочтения образовцов национального фольклора, талантливо поставлены так называемые стилизованные танцы, интересен репертуар танцев модерн. И прекрасно, что существует такая «разноплановость»: артист может танцевать практически всё. Здесь не только осуществляются постановки – в «Гжели» по-настоящему учат мастерству исполнения и народных танцев, и джазовых композиций. Для артиста – это интересно, это современно, это здорово!»

АНДРЕЙ ПИРОГОВ

До прихода в «Гжель» Андрей Пирогов после окончания школы-студии при Хоре имени Пятницкого, работал артистом балета этого коллектива. Однако именно в «Гжели» он стал одним из ведущих солистов – сформировался как творческая личность, в его репертуаре более двадцати партий, прочтение каждой отмечено не только техническим совершенством, но и точностью в передаче психологических состояний персонажей. Пирогов успешно выступает в миниатюрах «Первая любовь», «Павлово-Посадские узоры», «Виртуозы», «Камаринская», «Топотуха»... Профессиональная культура, работоспособность, актёрское дарование позволяют танцовщику постигать и стилистику современной хореографии в композициях «Спорт-рок», «Импровизация», «Золото».

Такое разнообразие репертуара, по мнению Андрея Пирогова, весьма привлекательно для танцовщика, поскольку помогает ему расширять свои возможности. «Мне нравится, что театр ищет новое не только в жанре народ-

тов, грация и элегантность жестов, исполненная классической чистоты..., благородство поз в каждом танце и, более того, – атмосфера веселья, задор фольклорных танцев, разнообразие «па», гармоничные движения ансамбля...», – отмечала газета «Египетский прогресс».

1991

Январь – участие в международном фестивале «Милый Августин» в Вене (Австрия).

«Нам бы хотелось поблагодарить вас за чудесное время, которое вы подарили жителям Вены. Такие события и такой успех не забываются. Это подтвердили своими аплодисментами и восторженным приёмом зрители. Первый раз за тридцатилетнюю историю нашего фестиваля венская публика аплодировала вам стоя, точно так, как делает она, оказывая восторженный приём и благодаря артистов, в Венской государственной опере».

(Из благодарственного письма директора фестиваля «Милый Августин» Михаэля Джероя).

Февраль, март – гастроль в Германии.

Июнь, июль – выступления в Сочи, съёмки художественного музыкального фильма «Звёзды на море» («Мосфильм») с участием Театра танца «Гжель».

«Ваше высокое творчество, свет и радость, которое вы несёте людям своим искусством, становится ещё выше и прекраснее благодаря умению отзываться на чужую боль и страдания, благодарное желание творить добро и милосердие».

(Из благодарственного письма Сочинского отделения Фонда мира).

Декабрь – гастроль в Италии и Объединённых Арабских Эмиратах.

1992

Январь – за заслуги в области хореографического искусства звания народного артист Российской Федерации удостоен Владимир Захаров, художественный руководитель Театра танца «Гжель», а солистки Театра Ольга Гришина, Надежда Золотова, Ирина Иващук, Татьяна Кубаткина, Людмила Пирогова – звания заслуженных артистов России.

Февраль, март, сентябрь – гастроль по России – в Самаре, Екатеринбурге, Набережных Челнах, Норильске, а также выступления в Москве.

«Человечество вступает сегодня в период, может быть, наиболее драматичный во всей истории современной цивилизации. Её пороки и уродство, её режущие противоречия ежедневно и ежечасно бьют по нашим нервам, нашим судьбам. Поэтому закономерно обращение к непреходящим ценностям прошлого, попытка ввести их в сегодняшний обиход, сделать наследие живым контекстом современного искусства. Эту задачу – одну из сложнейших – талантливо, с успехом

ГОВОРЯТ ДРУЗЬЯ ТЕАТРА

и, главное, никому не подражая, решает коллектив молодого, но уже любимого зрителями разных стран театра-шоу «Гжель», — отмечает газета «Вечерняя Москва».

Октябрь — участие в Международном фестивале моды в городе Далян (Китай).

Ноябрь — выступление в Словении.

1993

Январь, февраль — гастролы в Германии.

«Представление проходит под названием «Русская зимняя сказка». Как открытие открывается публике очень богатая палитра человеческих чувств, характеров русской души, благородство, широта, отвага, нежность и мечтательность», — пишет газета «Берлинер Цайтунг».

Март — поездка в Японию.

Май — август — выступления в Израиле.

«... Мы присутствовали на замечательном выступлении российских артистов: необычное богатство костюмов, прекрасное оформление и, конечно же, высочайший профессионализм артистов — вот составляющие компоненты успеха ансамбля «Гжель», — сказано в газете «Эйлатский вестник».

1994

Апрель — присвоение театру статуса «государственный», с полным названием: Московский Театр танца «Гжель».

Июнь, ноябрь, декабрь — концерты в Норильске, Воронеже, Кирове, в городах Подмосковья — Люберцы, Загорск, Купавна, Раменское.

«В плясках, танцевальных картинках, зарисовках хореограф, обобщая жизненные явления, представляет зрителям творения рук русских умельцев, раскрывает полёт их фантазии, утончённость поэтической души, богатейшую палитру чувств», — так оценивает творчество коллектива журнал «Балет».

«Четыре концерта Государственного московского Театра танца «Гжель» стали для кировских зрителей праздником, радостью, счастливым открытием.

Я не знаю в какой момент у зрителя радостно вздрагивает сердце. Но это обязательно происходит на концертах «Гжели». Приходит восторг, благодарность артистам и тому, кто создал этот замечательный театр танца», — считает газета «Вятский край».

Июль — гастролы в Бразилии.

«Живительная сила высокого искусства заставляет трепетать сердце, наполняет душу великой силой и любовью к Родине, к России. Спектакли «Гжели» в театре Рио-де-Жанейро светлы, красивы, восторженны!» — так написала в книгу отзывов театра художественный руководитель и главный балетмейстер театра в Рио-де-Жанейро Евгения Фёдорова.

«Я считаю, что Театр танца «Гжель» — один из самых лучших танцевальных коллективов России. И мне довелось не только получить эстетическое удовольствие от созерцания прекрасной программы театра «Гжель», но и сотрудничать с ним, выступать вместе с его артистами, получая от этого огромную радость.»

Мне хочется сказать, что дружба с Владимиром Михайловичем Захаровым даёт мне очень многое и не только как певице — на сердце тепло от общения с человеком, который умеет ценить дружбу.»

ЛЮДМИЛА РЮМИНА, народная артистка России

ного танца, но и танца модерн, — говорит он. — Мне многое даёт работа с талантливыми и высокопрофессиональными танцовщицами под руководством замечательных хореографов и педагогов — В.Захарова, Г.Рогоцкой, В.Слыхачевой, О.Рябцевой, О.Шаройко.

ОЛГА ЧУБАРОВА

С отличием окончив Воронежское хореографическое училище, Ольга Чубарова начала работать в Воронежском народном хоре. В Театре танца «Гжель» работает со дня его основания. Её техника безупречна, каждый жест, движение, поза, мимический штрих точно выверены, что и помогает ей создавать своеобразные и неповторимые женские характеры в миниатюрах «Камаринская», «Виртуозы», «Вятские картинки», «Федоскино», «Павлово-Посадские узоры», «Воротца», «У нашей Кати» и других.

Она виртуозно владеет танцевальной техникой современного направления, что мастерски демонстрирует в композициях «Спорт-рок», «Крещендо», «Импровизация».

«Я танцую в «Гжели» со дня основания, — говорит Ольга Чубарова. — Владимир Михайлович Захаров воспитывает в артистах любовь и доброту не только в своих танцевальных решениях, но и в повседневной жизни. Быть может, именно поэтому для многих артистов «Гжель» стала родным домом. Всё лучшее в моей жизни связано с театром. Здесь сложилась моя личная судьба, очень хочу надеяться, что сложится и творческая».

ЮРИЙ ЧУБАРОВ

«В 1989 году, узнав о создании нового хореографического коллектива, я решил попробовать в нём свои силы. Уникальная программа, новые направления танца, насыщенная концертная и гастрольная деятельность — всё вызвало интерес и желание работать рядом с высокопрофессиональными артистами под руководством талантливого балетмейстера Владимира Михайловича Захарова», — рассказывает Юрий Чубаров.

За его спиной — работа в различных ансамблях. Но в «Гжели», по свидетельству специалистов, его дарование танцовщика раскрылось наиболее ярко и полноценно. Выигранный сценическая внешность, уверенная техника, трудолюбие, богатый профессиональный опыт позволяют Ю.Чубарову успешно выступать в самых разнообразных партиях: вели-

чавый Боярин в «Палехе», русский красавец в «Ланце», мастеровой в «Гжели», влюблённый юноша в «Свидании». Новые грани своего дарования Чубаров демонстрирует, исполняя произведения современного направления — «Танго», «Золото», «Вечерние танцы», «Вдохновение»:

Но в «Гжели» артисты находят не только свою творческую судьбу, но и личную. «В театре я познакомился со своей будущей супругой Ольгой, у нас растёт замечательный сын. И это — тоже источник вдохновения и желания творить», — говорит Юрий Чубаров.

ЮЛИЯ КОПАНЕВА

Закончив в 1995 году театральное хореографическое училище школы-гимназии №52 в городе Кирове, Юлия Копанева уже три года работает в Театре танца «Гжель», одновременно являясь студенткой хореографического отделения Академии славянской культуры.

Артистка выступает во многих танцевальных миниатюрах — и фольклорного плана, и в джазовых композициях. Её героини — обаятельные, весёлые девушки, чьи поступки окрашены лукавством и озорством, — нравятся зрителям. Однако артистка стремится в своём творчестве к разнообразию и самобытности образного начала, к поискам новых оригинальных красок.

«Театр танца «Гжель» стал для меня вторым домом, — говорит Юлия. — И одновременно — школой исполнения русского народного танца в различных его прочтениях, будь то лирическая композиция, искромётная задорная пляска или драматургически развёрнутая, сюжетная танцевальная картина».

МАРИЯ СОКОЛОВА

Танец в жизнь Марии Соколовой вошёл ещё в детстве — совсем маленькой девочкой она начала заниматься в хореографических коллективах «Мозаика», «Умелица». И школу выбрала соответствующую своим интересам — с хореографическим уклоном (№ 113), а закончив её, пришла в 1995 году в Театр танца «Гжель».

Влюблённость в профессию, благодатные внешние данные, работоспособность, ответственное отношение к делу позволили ей стать ныне одной из солисток театра. Её сольные выступления в хореографических композициях «Палех», «Дорога к храму», «Зелёная трава» отмечены гармоничным сочетанием исполнительской

культуры и органичностью эмоционального состояния.

«Я счастлива, — говорит Мария Соколова, — что работаю в этом коллективе. В стенах нашего театра идёт подлинная творческая работа. Меня понимают, мне помогают найти себя в танце. Только под руководством талантливых и увлечённых людей можно работать с такой отдачей и интересом».

ТАТЬЯНА СМОРНОВА

«Что такое для меня Театр танца «Гжель»? Это — мир, с которым связаны все мои впечатления. Здесь любой человек при желании и, конечно, большом трудолюбии может достигнуть очень многого, потому что его всегда ждёт помощь и поддержка как со стороны руководителя, так и со стороны наиболее опытных танцовщиков, которые являются прекрасным примером для подражания», — таково мнение Татьяны Смирновой о коллективе, в котором она работает. И её собственная судьба в «Гжели» — убедительное подтверждение слов артистки. Она — из Костромы, закончила там хореографическую школу при Доме творчества юных, где занималась под руководством известного педагога Антонины Семёновны Бекишевой.

Манера танца Смирновой — мягкая, лиричная, воздушная. Однако выступая в композициях «Зелёная трава», «Зимняя фантазия», «Крещендо», «Волжская плясовая», артистка демонстрирует в своём танце и другие пластические и эмоциональные краски — и грусть, и озорное веселье, и гордое достоинство.

Добрый характер, душевная уравновешенность, трудолюбие и большие творческие возможности, свойственные Татьяне Смирновой, — залог её перспективного будущего.

НАТАЛЬЯ ФИЛИПОВА

«Двери в большой мир искусства, в котором я себя ощущаю маленьким ребёнком, открыл мне Театр танца «Гжель», — таково мнение Натальи Филипповой о своей работе в коллективе. — Владимир Михайлович Захаров помог мне сделать первые шаги на профессиональном поприще и дал возможность не просто выйти на сцену, но и осуществить свои мечты. Здесь, в этом коллективе, у меня есть прекрасные возможности творчески раскрыться и совершенствоваться. Театр стал для меня смыслом жизни, он и дом, и любимая работа, здесь у меня — мои друзья и единомышленники».

Наталья Филиппова — в Театре танца «Гжель» с 1995 года, она окончила (с отличием) Школу-студию Русского народного хора имени Пятницкого.

Молодая солистка театра тонко чувствует многообразие областных особенностей исполнения русской пляски. Вместе с тем, Филиппова обладает собственной неповторимой манерой танца, старается постигнуть и передать в пластике нюансы эмоциональной атмосферы того хореографического эпизода, в котором участвует. Все эти качества На-



Наталья Филиппова



Андрей Пирогов



Юлия Копанёва

тальи Филипповой плюс её трудолюбие – залог её перспективного будущего.

ГАЛИНА РОГАЦКАЯ

Москвичка по рождению, Галина Рогацкая, тем не менее, свою артистическую жизнь начала в Архангельске, в Северном русском народном хоре.

С 1960 году Галина Рогацкая – солистка Красноярского ансамбля танцев народов Сибири. В 1964 году Рогацкая была удостоена звания заслуженной артистки Тувинской АССР. С того же года она – в труппе Ленинградского (Санкт-

Петербургского) мюзик-холла, а с 1968 года – по совместительству работает ещё и педагогом его балетной школы. В 1977 году она заочно закончила Высшую профсоюзную школу культуры.

Галина Борисовна Рогацкая – заслуженная артистка России.

С 1988 года (со дня основания) она – в Театре танца «Гжель». Высокий профессионализм, богатый творческий опыт, трудолюбие, ответственное отношение к работе позволяют ей полностью раскрыть талант балетмейстера-постановщика и репетитора.

Рогацкая много трудится для становления и развития репертуара коллектива, куда входят и композиции, охватывающие огромный хореографический пласт, который отображает искусство умельцев народных художественных промыслов России, и образцы различных направлений современного танца.

Совместная творческая работа Г.Рогацкой и художественного руководителя театра, народного артиста России, профессора В.Захарова даёт весьма плодотворные результаты, о чём свидетельствует успешная творческая деятельность Театра танца «Гжель».

«Талантливым хореографом Владимиром Михайловичем Захаровым создан театр, в котором работают высокопрофессиональные артисты, с ним сотрудничают известные композиторы, замечательные художники по костюмам создают для него эскизы – всё это слагаемые нашего успеха, – считает Галина Борисовна. – Но не только: ещё огромный труд, каждодневный, упорный, до изнеможения, до слёз, до истерики, поскольку настоящее искусство всегда на грани, на острие, нужно чувство тонкого художника, руководителя, чтобы не ошибиться, чтобы был успех, восторг, благодарность и зрителей, и артистов».

ГАЛИНА ПИМЕНОВА

Костюмы артистов «Гжели» – яркая визитная карточка коллектива. Он выступает на самых известных площадках Москвы и других городов России, гастролирует в странах СНГ и мира, и везде с большим успехом, заслуживая похвалу не только мастерству хореографа и исполнителей, но и великолепными костюмами, созданными под руководством Галины Васильевны Пименовой.

Выпускница студии Московского художественно-технического училища, она с 1959 по 1971 годы работала в Государственном ансамбле «Балет на льду» в должности художника-костюмера, где

подготовила костюмы к более, чем двадцати спектаклям. С 1972 по 1988 годы Галина Васильевна – художник-модельер Московского театра миниатюр «Эрмитаж».

В Театре танца «Гжель» Галина Васильевна работает со дня его основания в должности художника-модельера и заведующей костюмерным цехом. Талантливый художник, умелый, творчески мыслящий организатор, она внесла большой вклад в успех деятельности коллектива. Её совместно с художниками Нэлей Мизикиной и Натальей Коковиной разработаны и исполнены великолепные костюмы к более шестидесяти русским танцам и композициям современного направления.

Одним из последних творческих шедевров Галины Васильевны Пименовой стали созданные вместе с Григорием Беловым костюмы и декорации к эпическому полотну «Дорога к Храму», посвящённому 850-летию Москвы. Они неизменно вызывают восторг зрителей.

Г.В.Пименова говорит о своей работе так: «Свою задачу я всегда вижу в том, чтобы костюм точно соответствовал замыслу автора-постановщика, наиболее полно раскрывал характер и красоту танца. Владимир Михайлович Захаров, сам замечательный знаток русского костюма, привлёк к сотрудничеству лучших художников и исполнителей. Изготавливаются наши костюмы в самых престижных мастерских Москвы – Большого театра, Театра имени Моссовета, Музыкального имени Станиславского и Немировича-Данченко».

ТАМАРА ЛЮТАЯ

«Вот уже год я работаю в Театре танца «Гжель» в качестве директора, и каждый день не перестаю удивляться этому чуду, созданному талантом прекрасного Мастера – балетмейстера Владимира Захарова, чуду, которое называется Театр танца «Гжель». Будучи великолепным знатоком народного танца, Владимир Михайлович соединил в театральной форме современное прочтение национальной хореографии с духовной красотой творений художественных народных промыслов.

Десять лет – срок небольшой, но не будем забывать, какие это годы. В трудное время театр окреп, занял ведущее место в русском национальном искусстве, заявил о себе как об уникальном явлении не только для России, но и как не имеющем аналогов в мировом искусстве. Театр по праву стали называть «Сказочная Гжель Владимира Захарова».

ГОВОРЯТ ДРУЗЬЯ ГЖЕЛИ

«Танцы театра «Гжель» – это не просто красивые жесты, красивые лица, красивые костюмы... Это чаша родниковой влаги, способной утолить жажду души...»

«Вернуть душу к живительным истокам, очистить её от наносов времени, окрылить и поднять к вершинам Прекрасного!»

ТАМАРА ЧУМАКОВА,
искусствовед, фольклорист

1995

Январь, февраль – выступления в Израиле и в Болгарии.

Октябрь, ноябрь, декабрь – турне по Японии.

1996

Март, июнь – выступления в Самаре, участие в Днях Москвы в Карбардино-Балкарии (Нальчик).

Июль – при Театре танца «Гжель» создана детская балетная школа.

Август, сентябрь – выступления в Венгрии и в Китае.

Октябрь – В.М.Захаров избран академиком Государственной Академии славянской культуры.

Октябрь – юбилейный концерт «Сказочная Гжель Владимира Захарова», посвящённый 50-летию хореографа.

«Какое великолепное искусство Вы создаёте на сцене! Пусть оно вечно живёт для людей», – написала в книге отзывов театра Диана и Джо Бронхольцы из США.

Ноябрь, декабрь – поездка по Подмосковию, концерты в городах Сергиев Посад, Кубинка, Коломна, Подольск.

1997

Март – выступления в Санкт-Петербурге.

Май – участие в Днях Москвы в Азербайджане (Баку).

Июль – гастроль в Болгарии.

Сентябрь – премьера хореографической новеллы «Дорога к храму», которая стала основой юбилейной программы, посвящённой 850-летию Москвы.

Сентябрь – Указом Президента В.М.Захаров награждён «Орденом Дружбы».

Октябрь, ноябрь, декабрь – гастроль в Мексике, Египте, участие в Днях культуры России на Кубе.

1998

Март – участие в Днях Москвы в Таджикистане (Душанбе), выступление перед участниками Международного семинара хореографов.

«Искренне благодарю Вас за прекрасную, незабываемую встречу, которая, несомненно, долго будет вдохновлять каждого из нас. С наилучшими пожеланиями Вам и всем артистам, каждый из которых – звезда», – такую запись сделала в книге отзывов театра Линн Уоллис, художественный руководитель Королевской академии танца (Великобритания).

Май – В.М.Захарову присуждён приз журнала «Балет» «Душа танца» по номинации «Рыцарь танца».

Июнь – выступления на юношеских играх со спектаклем «Русская сказка».

Июль – выступление группы солистов театра в США.

Ноябрь – концерт в Центральном концертном зале «Россия», посвящённый десятилетию театра.

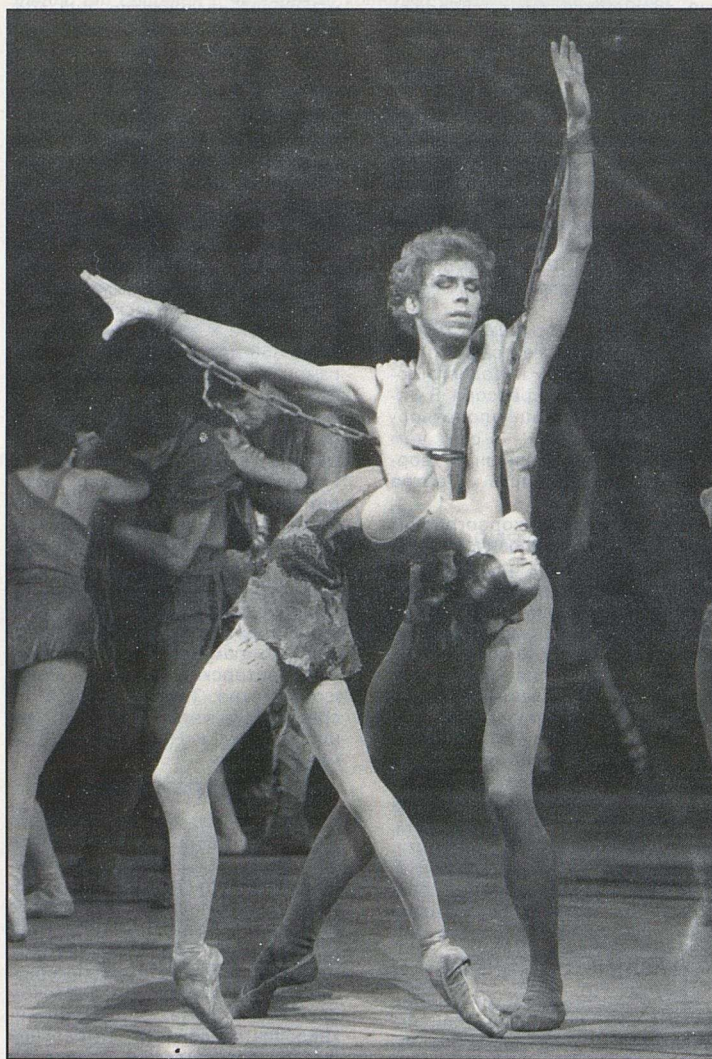
АННА АНТОНИЧЕВА

Она похожа на сальфиду Высокая и тоненькая. Гладко причесанная светловолосая головка, меланхолический взгляд. Бесконечно длинные ноги с лепным подъемом, почти прозрачные ломкие руки. Кажется, она вся оттуда – из эпохи Марии Тальони, Карлотты Гризи, Люсиль Гран. Романтическая балерина – что может быть более странного и необъяснимого в наш рационалистичный век? Он словно не решается найти ей настоящего применения. В театре Анна Антоничева до сих пор по-настоящему не столкнулась со «своей» эпохой. Тем не менее романтические коллизии и романтические конфликты балерина вносит даже в спектакли, изначально их не знавшие.

Анна Антоничева пришла в Большой театр в 1991 году, окончив Московское хореографическое училище (класс Софьи Головкиной). Тогда ничто не предвещало ее яркого будущего: она, как все, стояла в кордебалете, постепенно осваивала маленькие сольные партии. Но именно с ней – такой хрупкой и неамбициозной – в последнее время связаны главные надежды Большого балета.

Артистка начинала с феи Нежности в «Спящей красавице», вариации из сцены в «Тени» в «Баядерке», одной из вариаций в картине «Грезы» в «Раймонде». Все это были существа фантастические. Они обитали в недоступных простому человеческому зрению сферах. При этом ноги и руки юной солистки порой вычерчивали в вариациях нечто, не освященное законами Петипа. Контур изысканного по линиям танца был размыт, что противоречило самому классическому представлению о прекрасном, внося в хореографию фокинскую неуловимость, импрессионистичность. Впечатление это рождалось, как казалось, помимо воли танцовщицы: Антоничева оставалась сосредоточенной на точном воспроизведении классического текста. Ей долго мешала техническая неуверенность, потому опыт работы в кордебалете был танцовщице необходим. И она долгое время регулярно возглавляла выход тридцати двух теней в последнем акте «Баядерки».

Антоничева завоевала свое



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

место среди солисток во многом благодаря балетмейстеру-репетитору Большого театра Марине Кондратьевой, поверившей в будущее кордебалетной девочки. Марина Викторовна вспоминает: «Мне хотелось вложить в Анюту всё, что умею, хотелось, чтобы она начала танцевать. Сначала было особенно трудно, потому что Аня, которую и в кордебалете постоянно ругали, сама не верила в свои силы».

Крупных ролей Антоничевой пришлось ждать не один год. Были подготовлены Хозяйка Медной горы, фея Сирени, Одетта-Одиллия, но их так и не уви-

дел зритель. Первая главная партия – Геро в балете «Любовью за любовь», мелькнула на излете второго сезона работы почти незаметно. Казалось, судьба упрямо не хотела замечать целеустремленности танцовщицы.

Четвертый театральный сезон подарил Антоничевой Мирту в «Жизели» и Дульцинею в «Дон Кихоте» Юрия Григоровича. Казалось, эти партии во многом отвечали ее природе. Однако событием они не стали.

Мирта была первой встречей танцовщицы с романтической хореографией. Высокий рост, самоуглубленность, красота пози-

ровок и воздушный прыжок Антоничевой идеально соответствовали этой партии. Но прыжок был слишком парящим, позы слишком пастельными, а душевное состояние – необъяснимо щемящим. Хореографический язык Мирты, созданный Петипа, балерина невольно интерпретировала в духе Перро. Антоничева предстала не повелительницей царства призраков, а родной сестрой Жизели.

Дульцинея по внутреннему настроению больше соответствует природе Антоничевой. Но включенная в партию вариация Повелительницы дриад танцовщице не поддалась. Там, где требовались чеканная точность и завершенность формы, она растушевывала строгий хореографический рисунок призрачными бликами, нежными полутонами, мягкими волнистыми линиями. Порой целостность композиции комкалась из-за технической нестабильности исполнительницы. И все же танец ее уже тогда обладал достоинством, которое не приобresti никаким трудом, – способностью рождать поэтические ассоциации.

Высокому академизму Петипа Антоничева впервые доверилась в па де де принцессы Флорины и Голубой птицы. Именно Флорина – одновременно звонкая и зыбкая, проникновенно вслушивающаяся в голос Голубой птицы – идеально отвечает внутреннему состоянию танцовщицы. В точных арабесках Антоничевой, в плавных опусканиях на колено и пируэтах в руках партнера – радость разделенной любви. Но смутная тревога проносится по залу, когда тонкие руки балерины складываются у лица, и она вслушивается в голос то близко, то отдаленной звучащей судьбы. Эта тревога рассеивается в коде, где Флорина-Антоничева, «пропев» изысканными ногами позу a la seconde, взлетает в поддержке над Голубой птицей.

В минувшем сезоне балерина вновь встретилась со «Спящей красавицей». На этот раз она выступила в партии принцессы Авроры. Антоничева достаточно стильно и радостно оттанцевала праздник совершеннолетия. Но победа ждала танцовщицу во второй картине, где она возникает видением перед прин-



А.Антоничева и Д.Белоголовцев
исполняют дуэт принцессы
Флорины и Голубой птицы в
спектакле «Спящая красавица»

А.Антоничева(Никия)
в балете «Баядерка»

где она возникает видением перед принцем Дезире. Сливаясь с музыкальным потоком, в вариации Аврора продвигается из глубины сцены к рампе, расчерчивая воздух стрелчатыми *developpes*. Несмотря на удлинённость линий, Антоничева точно соответствует музыкальным темпам. И только, приближаясь к финалу, на долю мгновения отстаёт от оркестра — иллюзия видения, грезы, существования на грани сна и яви возникает, не нарушая музыкальной кантилены.

Но не классические балеты стали для Антоничевой испытанием на звание балерины. Одолеть хореографию Григоровича — и физически, и эмоционально — сложно даже многоопытным исполнителям.

Роль Ширин несколько лет назад стала первой значительной работой Антоничевой. Это был почти экспромт, подарок судьбы, обернувшийся очередным испытанием: «Легенду о любви» балерина приготовила за две недели. Увы, спектакль — редкий гость афиши Большого театра, и исполнение Антоничевой и сегодня сродни калейдоскопу, где вместо целого — распадающиеся причудливые осколки. Образ трепетной принцессы, скорее европейской, нежели восточной, возникает помимо воли балерины. Он ещё зыбок, как сама Ширин в видениях Ферхада. Но адажио второго акта — одно из

мой волей и мужеством. Ее Фригия слаба и ранима. Этим тоненьким рукам не остановить одержимого Спартака. Поэтому в памяти прежде всего остаются не прекрасные по форме адажио и не патетический «Реквием» («крупные планы», рассчитанные на яркую мимику, чужды природе танцовщицы), а ее соло. Жалобная песня плачущих рук звучит как стон. Взметнувшись ввысь на острых пуантах, она тут же сникает в смертельном страхе, моля Спартака о защите. В монологе во дворце Красса текущие линии балерины экспрессионистски заостряются, ломая рисунок классических поз. Объятая от

мира Джульетты. И неожиданно оказалось, что эталон драмбалета насквозь пронизан танцем.

Ей очень идет розовое боттичеллиевое платье, удлиняющее силуэт. Оно особенно подчеркивает тревожность линий танца этой Джульетты. В остальном она такая же, как все. И встреча с Ромео — не моментальный «солнечный удар». В первое мгновение ничто не нарушает идиллического потока линий адажио. Лишь взлетая в руках Ромео над целым миром, подхваченная музыкальной темой любви, Джульетта-Антоничева ощущает новое чувство.

Артистку упрекали, и порой справедливо, что в её искусстве мало сознательного художественного начала. Действительно, в характерах первых своих героинь балерина умела выделять только соответствие собственному. Но, постепенно обретая уверенность и опыт, Антоничева учится владеть не только своим телом, но и ролями. Наблюдая за ее репетициями, видишь не только прилежную ученицу — лицо выдает не усердие и покорность, а настоящие поиски чего-то известного ей одной. Не случайно М.Кондратьева считает: «Она вдумчива и не любит копировать других балерин. У нее собственное богатое нутро, она все может пронести через себя».

Тем, кто видел полтора года назад первое выступление балерины в «Баядерке», могло показаться, что Никия создана не



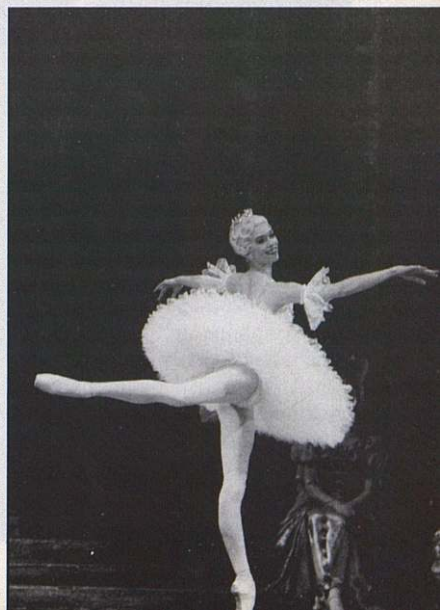
А.Антоничева (Аврора)
в балете «Спящая красавица»

самых проникновенных созданий Антоничевой. В её *developpes* и *arabesques*, в печальных перегибах хрупкого тела, в доверчивых прикиданиях к Ферхаду и в скорбных взлётах в его руках — предчувствие невозможности счастья.

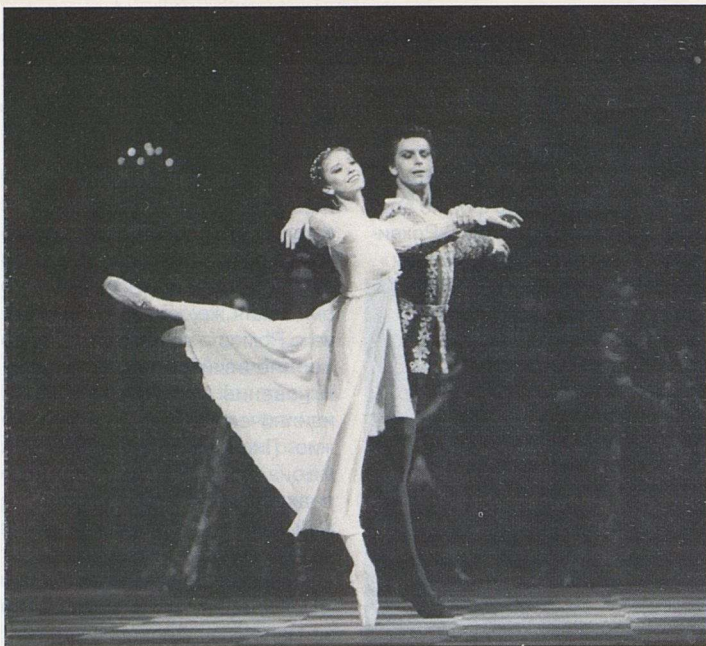
Следующий крупной работой балерины стала Фригия в балете «Спартак». Артистка не стремится превратить возлюбленную Спартака в народную героиню, наделенную негибав-

чаянием и безысходностью, Фригия-Антоничева опоясывает сцену цепочкой съезжившихся прыжков. Нет в них ни свободы, ни полета. Душевное успокоение она обретает только рядом со Спартаком.

Опыт «Легенды о любви» и «Спартака» неожиданно сказался в работе над возобновлением «Ромео и Джульетты» Леонида Лавровского, Танец — главное для Антоничевой средство раскрытия внутреннего



СВЕТЛАНА ЗАХАРОВА



А.Антоничева (Джульетта) и А.Баргесян (Парис) в балете «Ромео и Джульетта» (постановка Л.Лавровского)

А.Антоничева и Д.Белоголовцев в дуэте из балета «Карнавал в Венеции»



такля. Здесь требуется сложное сочетание струящихся линий и скульптурности остановок. Балерина прекрасно воплощает замысел Петипа, уже не тушуясь при встрече с академизмом. Ее танец передает величественность хореографии, оставаясь при этом деликатным – патетика чужда Антоничевой. Эта Никая бесконечно далека от земных страстей, потому ей чужды страдания бывшего возлюбленного. Она обращается к небу, вовсе не ожидая праведного гнева богов, а лишь призывая их в свидетели.

Репертуар балерины стремительно продолжает расширяться. На гастролях в Египте она впервые выступила в главной партии в балете «Дон Кихот», затем станцевала его в Мариинском театре. В концертах она исполняет па де де Дианы и Актеона из «Эсмеральды» и па де де из «Венецианского карнавала». Балерина учится смирять свою индивидуальность, чтобы соответствовать этой хореографии. И все же жаль, что ее встречи с «Жизелью», «Сильфидой», «Шопенианой» до сих пор не состоялись.

АННА ГАЛАЙДА

Фото Н. Баусовой

Выходя на сцену, солистка Мариинского театра Светлана Захарова танцует хореографию и о хореографии. При всем том, ее не назовешь балериной только лишь инструментального, а тем более виртуозного танца. Она везде остается равной своему танцу, и её героини прежде всего танцуют.

Действительно, Захарова обладает незаурядными данными и, думается, «демонстрация», «представление» танца как такового, в старинном значении этих слов, – ключевые на сегодняшний день определения ее артистического образа, ее кредо. Стихия Захаровой – это чистый классический или неоклассический танец, это ясная и прозрачная форма, это, наконец, четкая линия и графический рисунок. И при этом она обладает удивительной способностью придавать классической позе неожиданный оттенок, подать её в неожиданном ракурсе, показать с неожиданной стороны. В романтических балетах контуры хореографического рисунка в пространстве, к примеру, у неё укрупняются: громадное девелопПе, высокий арабеск, углубленное плие, низкие наклоны, сильные перегибы. И это вовсе не означает, что она не внимательна к академическим стилевым канонам. Вовсе нет. Её интересует не целое, а часть, не общее состояние, а танцуемый данный момент, само ощущение и магия зала, отчего, вероятно, наиболее ярко она выглядит в сольных выходах. Светлана Захарова своим танцем утверждает изначальную балеринскую сущность.

Повелительница дриад – Захарова в «Дон Кихоте» непривычно выполняет «зависающие» экарте, полностью соответствующие сцене «сна» и фантазиям Дон Кихота. Делает это масштабно и с апломбом, успевая фиксировать наш взгляд на дрящемся, чуть более положенной паузы, некоем смещении позы. В вариацию Повелительницы дриад она привносит почти акробатические акценты, свойственные технике раннего Джорджа Баланчина. Таким образом, здесь как бы уплотняется время, а стилевое пространство как бы расширяется.

В прошлом сезоне Светлана удачно дебютировала в двух балетах Баланчина – «Аполлон» и «Серенада». Еще в училище она исполнила его па де де на музыку Чайковского. Эта концертная миниатюра допускает различную исполнительскую манеру более, чем любые другие балеты хореографа, но и в этом случае неосознанное конструктивное мышление приводит балерину к неуловимому обнажению хореографической формы и самой танцевальной структуры. Исполняя па де де, она слишком уж «размывает» по частям неделимое, слишком подчеркивает отдельные элементы. Это «слишком» и поныне отличает искусство Захаровой. Спонтанную танцовщицу, её, словно, уносит стихия рискованных, невольных экспериментов. В одной отдельно взятой танцевальной фразе у нее как бы происходит частичный демонтаж движения, в итоге которого уходит его кантиленность, но обнаруживается его масштаб и усиливаются его акценты и его изгибы. В «Аполлоне» и «Серенаде» точеная форма и свободная техника артистки как нельзя лучше соответствует требованиям постановок Баланчина: разумные, корректные и «последние» движения в «Аполлоне» разливаются в потоке несущегося баланчинского мистического течения «Серенады». Балерина легко уловила танцевальную суть этих двух произведений. Идеальная Терпсихора-Захаро-

С.Захарова в балете «Жизель»



для нее: эта партия требует драматической выразительности и совершенной партерной техники. Поначалу ни первого, ни второго у Антоничевой не было. С той поры балерина станцевала «Баядерку» четыре раза. В ней наиболее ярко прослеживается прогресс танцовщицы.

Стабилизировалась её техника. Обрёл уверенную силу апломб, появилась кантилена, мягче стали port de bras, «ожил» корпус. Почти не создают проблем вращения, долгое время бывшие камнем преткновения для балерины. Приобрели отчетливость pas de bourree. Артистка нашла точное внутреннее состояние в первом и последнем актах.

Наибольшего успеха добилась Антоничева в картине «Тени» – хореографической вершине спек-

НАТАЛИЯ БАЛАХНИЧЕВА



С.Захарова в вариации из па де де Дж.Баланчина на музыку Чайковского

ва будто бы вышла именно из свободной «серенадной» танцовщицы-Захаровой.

Захарову сложно назвать балериной одного хореографа, какого-то единого стиливого направления. Важнее принять в ней ее самобытность и оригинальность.

Для ее решительной и смелой Жизели существует незыблемый порядок вещей, все должно быть ясно и договорено. Она открыта, ясна в желании танцевать. В сцене сумасшествия она ломается как кукла, становятся заметными резкие моторные жесты, марионеточные движения, она не может больше танцевать. Но не потусторонняя сила ей помогает, вилису Захаровой питают почва и земля. Несмотря на свою бесплотность, ее все время тянет книзу. Она возвращает зрителю, неопозитивированное, изначальное, вышедшее из мифа понимание образа вилисы - существа, поднявшегося из могилы. Ведь именно такую судьбу и предрекает ей мать, если вспомнить, как она предостерегающе указы-

вает дочери на землю в первом акте.

Импульсивные па, полетные прыжки во втором акте у Захаровой дополняются наклонами и перегибами корпуса к земле; сильно наклоняется головка в сторону. В этих нюансах склоненной головы и в усиленных разворотах гибкого тела – самая неожиданная находка балерины. Потому что движения у нее не миражные, не эскизные, данные намеком, а доведены в своей конкретности до предела, словно продлены во времени, словно разлиты, растянуты в пространстве. Отчего создается эффект стелющихся движений. Такая вилиса не просто прощается с Альбертом, а повелительно отсылает его. «Уходи, я спасена», – может произнести она. Она знает, что выдержит всё, и что её стихия – в движении. Жизели Захаровой не ведомы муки раздвоенности, она будто слышит зов земли и подчиняется в танце её энергии и её токам.

ВАРВАРА ВЯЗОВКИНА

Фото Д. Куликова

Ее судьба складывалась так же, как и судьбы многих начинающих артистов балета. Выпускница Пермского хореографического училища, ученица Людмилы Павловны Сахаровой, Наталья Балахничева приехала в 1994 году в Санкт-Петербург на конкурс «Майя». Там ее и увидели Екатерина Максимова и Владимир Васильев, и пригласили в Москву, где она стала солисткой театра «Кремлевский балет».

Её первые шаги на столичной сцене в па де трау в «Лебедином озере» и партии Амура в «Дон Кихоте» показали, что в труппу пришла танцовщица незаурядных возможностей. Выигрышные природные данные, хорошая школа (высокий полетный прыжок, большой шаг, красивые выразительные линии), лирический дар – эти качества Балахничевой стали хорошей заявкой на главные партии. И её успешный дебют в партии Людмилы в спектакле Андрея Петрова «Руслан и Людмила» подтвердил право артистки на ведущее положение в труппе.

За три сезона работы в театре она выступила в центральных ролях балетов «Золушка» и «Щелкунчик», которые готовились под

руководством Екатерины Максимовой, ставшей педагогом Балахничевой в труппе.

Всех ее героинь объединяет какая-то легкая сомнамбулическая потусторонность. Они не вписываются в общие рамки, не поддаются под общие определения. Они с нами и одновременно – сами по себе. Магнетизирующая тихая улыбка артистки словно говорит: попробуйте разгадать их тайну. При внешней кажущейся робости и покорности эти девушки, почти девочки, всегда оказываются сильными натурами. Чувство собственного достоинства позволяет им оставаться на высоте в любых ситуациях. Ее Золушка в потрепанной одежде и деревянных башмаках кажется снизошедшей до нас богиней на фоне мещанок-щеголих сестер и жеманных придворных на королевском балу. И её мечтательный благородный танец отличается от невнятных, суетливых движений окружающих её персонажей. Поскольку она выше их всех в своей чистоте и естественности.

Неудивительно, что дебюта Балахничевой в «Дон Кихоте» мос-

Н.Балахничева (Китри) в балете «Дон Кихот»





Н. Балахничева (Бежки Тэтчер)
в балете «Том Сойер»

ковские любители балета ждали с большим интересом. Ее внешность, уверенная техника, артистизм казались идеальными данными для роли задорной темпераментной Китри. Но в первом акте, несмотря на технику исполнения, танцу её героини, как думается, ещё не достаёт того внутреннего огня и азарта, чтобы стать лидером на севильской площади. А вот царство дриад во втором акте оказалось родной стихией для Дульсины-Балахничевой. Она здесь не танцевала – просто жила. Способность замедлять темпы, «вылевая» каждое движение, пришлось здесь как нельзя кстати. Завораживающая красота линий в позах, легкие полетные диагонали прыжков таили в себе чарующую недосказанность, способную пленить не только впечатлительного Дон Кихота. Под конец, в гран па, ликующий танец словно «вырвался на волю» и увлек за собой счастливую Китри, заставив забыть будничные эпизоды в таверне, «провисающие» игровые сцены. Мы увидели ту, подлинную, Балахничеву, которую полюбили, – безупречное чувство стиля, сверкание виртуозности в вариации и коде. Даже «коварные» фузте не испортили картины. В общем, неровности первого выступления Балахничевой в «Дон Кихоте» со временем, надо думать, будут преодолены, и репертуар артистки обогатится ещё одной яркой ролью.

Под закрытие минувшего сезона Наталья Балахничева исполнила еще одну главную партию – Бэжки Тэтчер в балете Андрея

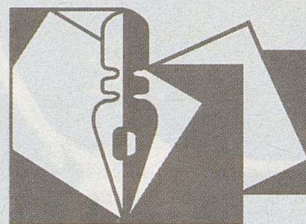
Петрова и П.Овсянникова «Том Сойер». Здесь образ, созданный артисткой, предстаёт перед нами своеобразным олицетворением детской чистоты и непосредственности. Ее героиня, маленькая девочка, выглядит на сцене искренней и живой, поскольку «танцевальные высказывания» Балахничевой не только точны и ясны по дикции, но органичны и естественны.

Последняя работа Натальи Балахничевой ещё раз показала, что присущая ей пластическая выразительность и обаяние помогают танцовщице находить нужные ответы на поставленные балетмейстером задачи, но всегда, во всех спектаклях, в её решениях проявляется и что-то свое, личное. Сегодня ей удалось занять в труппе лидирующие позиции. Но по натуре она – не лидер и претендует только на одно единственное место – свое. Наталья Балахничева умудряется блистать, оставаясь в тени и не вызывая ни у кого зависти.

Мы надеемся, что впереди у молодой талантливой балерины много интересных новых ролей, что нам ещё удастся увидеть Наталью Балахничеву в «Спящей красавице», «Ромео и Джульетте», «Сильфиде»... Это – ее спектакли. Очень хочется посмотреть, как она станцует их центральные партии.

РИММА АВШАЛУМОВА,
студентка Московского
университета

Фото Д.Куликова



МАСТЕРА КРИТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

На этот раз редакция представляет читателям журнала материалы, связанные с жизнью и творчеством создателей петербургской школы балетоведения Андреем Левинсоном и Юрием Слонимским. Это – отрывки из первых их статей, на наш взгляд, представляющих особый интерес, и в силу того, что они очерчивают круг тем и проблем, волновавших обоих критиков в самом начале их деятельности (каждому автору – чуть более двадцати лет), и в силу того, что они помогают представить нам, живущим в конце XX века, уровень отечественного балетоведения в начале столетия.

АНДРЕЙ
ЛЕВИНСОН

БАЛЕТ, ЖИВОПИСЬ, МУЗЫКА

Старый балет, с его белыми и розовыми фигурами танцовщиц, в области декорационной не выходил за пределы наивной бутарфорской роскоши. Условная архитектура декораций, с робкими претензиями на историческую или археологическую точность, служила ему обычной рамкой.

Костюмы кавалеров и исполнителей характерных танцев отличались пестротой, совершенно беззаботной насчет красочных сочетаний. Не могло быть и речи об общей колористической гармонии. Первой попыткой в этом направлении явились изящные постановки «Феи кукол» и «Времен года»... Л.Бакстом и Н.Легатом и возобновление «Талисмана», к которому художник кн.Шервашидзе напи-

сал прекрасные костюмы.

Спектакли Дягилевского «Русского сезона» в Париже... были блестящей и шумной победой русской декорационной живописи, победой, героями которой были Александр Бенуа, Головин и, прежде всего, Бакст.

...Танец и живопись, столь же различные, по существу, как драма и живопись, близки друг к другу лишь как объекты зрительного восприятия. Вместе с ненужной, внешней и мало-содержательной попыткой драматизации балета,... уязвимым местом фокинских сочинений является именно *преобладание живописности*. Если бы заменить все действие «Шехеразеды» или «Жар-птицы» умело подобранным рядом живых картин, зритель мог бы с боль-

шим спокойствием, более глубоко воспринять необыкновенные красоты композиции и орнаментики, рассыпанные Бакстом и Головиным; иногда все бешеное движение на сцене воспринимается лишь как досадная суতোлка и помеха – тем более, что отказ от скудного хореографического содержания названных балетов не представляется слишком большой жертвой. Победа русской живописи в Grand Opera дорого обошлась балету как таковому. Между тем нашим художникам предстоит еще много работы в области балета; почти все старые балеты нуждаются в реставрации постановочной части...

...Последний пункт балетной реформы, связанный с начинаниями Дункан и Фокина, – большой вопрос о музыке. Мы знаем, что мисс Дункан пользовалась почти всей музыкальной литературой как фоном для своих танцев, тут были и Шопен, и Бетховен, и Иоганн Штраус; наиболее удачный ее выбор пал на Глюка, чью «Ифигению в Авлиде» она целиком перевела на хореографический и мимический язык, и на французских композиторов XVIII века: Рамо, Куперена, с их простой и отчетливой ритмикой.

Инициативе Дункан, мы, очевидно, обязаны и возникновением аналогичных приемов в нашем новом балете.

Музыкальное сопровождение – одно из слабых мест классического балета – в большинстве случаев носит ремесленный характер, лишено индивидуальных черт. Музыка эта – продукт массовой фабрикации казенных композиторов: Минкуса, Пуни; ее единственное достоинство: чутье балетных форм, соответствие со своим техническим назначением – создавать ту ритмическую линию, мелодический рисунок, которому следует танец.

Но и шедевры музыкального сопровождения танца, три балета Чайковского, блестящая, но неровная «Раймонда» Глазунова, его же «Времена года», балеты Делиба и Лало, – не соответствуют современному музыкальному вкусу, который колеблется между сложными формами после-вагнеровских течений и иератической строгостью Баха и до-классической музыки.

...Не связанное канонам условных балетных форм, искусство М.М.Фокина, естественно, попыталось найти для себя «адекватную», если можно так выразиться, музыкальную форму. После целого ряда опытов, где балетмейстер ставил свое творчество в зависимость от готовых уже музыкальных форм – а мы видели, что ни одна из этих попыток не может быть названа вполне удачной – новый балет сам попытался создать для себя необходимую музыкальную атмосферу. За небезынтересным, хоть и непритязательным произведением Черепнина «Павильон Армиды», в котором воспоминание о прежних толкователях тассовой волшебницы, Люлли и Глюке, одето в сложную и оживленную ткань современной инструментальной, последовала «Жар-Птица» Игоря Стравинского... Достоинства этого сочинения лежат совершенно вне хореографической облас-



Андрей Яковлевич Левинсон
(20-е годы, Париж)

ти, требующей, прежде всего, отчетливости темпов.

Таким образом, новый балет не разрешил дилеммы, с которой примирился «классический балет». Мы попытались проследить путь, пройденный балетной реформой М.М.Фокина: *постепенное движение от двойственности старого балета к унификации действия, от хореографии к чистой пантомиме – во имя фикции последовательного реализма; далее – подчинение драматического движения статическому принципу чистой живописности; наконец, усложнение музыкального ритма и замена музыкального сопровождения танца самодовлеющей формой симфонической сюиты.*

Мне представляется ясным, что, при всех живописных и иных красотах нового балета, при всей роскоши разнообразных впечатлений, зрительных и музыкальных, которыми нас забрасывает, при всей энергии, даровитости, личном обаянии новатора-балетмейстера – путь избранный М.М.Фокиным и его сотрудниками по парижским «фештпилям» есть путь самоубийства балета на нашей казенной сцене. И не будь той великой консервативной силы, какой является классическая педагогика нашей балетной школы, неизвестно, как далеко сумел бы уйти этот балет по пути вырождения...

* Заключительная глава из первой крупной статьи А.Левинсона «О новом балете», написанная им в 22 года и опубликованная в журнале «Аполлон» (1911 г., №9), печатается в сокращении. В расширенном виде работа «О новом балете» вошла в его книгу «О старом и новом балете». Птб., 1917.

КОММЕНТАРИИ: МАТЕРИАЛЫ К БИОГРАФИИ

Одно из виднейших мест в истории балетной критики и в становлении балетоведения как науки безусловно занимает Андрей Яковлевич Левинсон. За короткую жизнь (всего сорок шесть лет) он сумел проявить себя в различных областях: как филолог, переводчик, литературовед, публицист, художественный и театральный критик и даже как киновед. Однако, при всей многогранности, наиболее ценным в его деятельности представляется его вклад в балетоведение. Тринадцать книг и несколько сот статей в русской и французской периодической печати – это блестящие, ясные по мысли и точные по форме описания виденного в балетном театре и на концертной эстраде, исторические изыскания, посвященные изучению различных периодов становления и развития классического танца.

Значение и актуальность трудов А.Я.Левинсона не исчерпываются, однако, достоверными описаниями прошлого и настоящего. Левинсон, по сути, впервые ввел в обиход «литературы о хореографии» общеэстетические категории, утвердил научный подход, основанный на аналитическом характере, логике и подчеркнутой объективности изложения.

Лишь в конце жизни А.Я.Левинсон подошел к анализу проблем собственно теории танца. Но и в более ранних работах, исторических и критических, он основывает свои оценки и логические построения на идеях, составляющих основу современной теории балета. Это, во-первых, самоценность танца как главного выразительного средства балетного театра. Во-вторых, необходимость существования развитой техники и школы классического танца как исторически и эстетически обусловленного инструментария танцевальной и пластической выразительности. И, в-третьих, понимание хореографической драматургии как внутренней логики развития пластических форм, тяготеющей к законам симфонизма.

Несмотря на очевидную значимость фигуры А.Я.Левинсона, его биография до сих пор недостаточно изучена, а имеющиеся в литературе сведения крайне скудны и часто неточны.¹

Продолженная автором работа по уточнению фактов биографии А.Я.Левинсона была бы невозможна без помощи его дочери Марии Андреевны Левинсон, живущей в Париже. Она предоставила для ознакомления документы своего архива. Многие М.А.Левинсон сообщила в беседах, состоявшихся в Париже в период с 1 по 10 декабря 1993 года и в Петербурге – с 14 по 28 августа 1994 года.

В первую очередь следует разобраться с датой рождения А.Я.Левинсона.² В свидетельстве о рождении, выданном канцелярией Санкт-Петербургского общественного равнина 29 декабря 1889 года за № 1605, значится дата: «1 ноября 1897 года».³ Однако существует документ, в котором содержатся иные сведения о дате рождения

Андрея Яковлевича. Это свидетельство, выданное Управлением русских беженцев (Office des Réfugiés Russes) в Париже 7 июня 1928 года за № 1492, где говорится, что: «господин Андре Левинсон, кавалер Почетного Легиона, сын Якова Левинсона и его жены Мари Гурьян, родился в Петрограде, Россия, 1(13) ноября 1883 года». ⁴ Та же дата рождения – 1 ноября 1883 года указана и на портрете А.Я.Левинсона, хранящемся в доме М.А.Левинсон.

Точной датой рождения А.Я.Левинсона, как представляется, следует признать дату, указанную в свидетельстве о рождении – официальном акте гражданского состояния, тем более, что эта дата косвенно подтверждается годом окончания им гимназии – 1905 (18 лет, а не 22 года, если судить по парижским документам). Оказавшись в эмиграции, Левинсон вполне мог иметь причины скрыть свой истинный возраст.

По словам Мари Андреевны, семья её деда была высокого достатка и жила недалеко от Мариинского театра, который её отец посещал с четырех лет.

В 1905 году А.Я.Левинсон закончил гимназию Главного немецкого училища Св.Петра – знаменитую Peterschule. Наличие четверок в аттестате и отсутствие медали, вероятно, не позволили Андрею Яковлевичу сразу по окончании гимназии поступить в Петербургский университет, поскольку для евреев существовали квоты, а конкурс, как правило, был большим. И он поступает на юридический факультет Дерптского университета, но вскоре переводится в Петербургский, на историко-филологический факультет (на романо-германское отделение), который закончил в 1912 году.

В 1911 году он женится на крестьянке Иркутской губернии Любви (Двоире Либе) Шлеймовне Шарф, а 5(18) июня 1914 года у супругов рождается дочь Мария.

Еще в студенческие годы (с 1908 года) Левинсон начал активно публиковаться, а в 1911 году статьями в журнале «Аполлон» и в приложении к нему, которое называлось «Русская художественная летопись», дебютирует как балетный критик. С 1912 года Андрей Яковлевич – постоянный балетный рецензент либеральной газеты «Речь», издававшейся кадетской партией. Позже его статьи печатают «Ежегодник Императорских театров», журналы «Современник», «Летопись», «Северные записки», «За семь дней», газета «Жизнь искусства», другие издания. Некоторые работы А.Я.Левинсона вышли под псевдонимом Thyss Peregrinus.⁵

Февральская революция открыла Левинсону дорогу к университетской кафедре, о которой он, несомненно, мечтал. В мае он сдал магистерские экзамены по русской и славянской литературе, защитил работу на соискание магистерской степени на тему «Мемуары герцога Сен-Симона», в октябре успешно прочел пробные лекции и 18 ноября был зачислен приват-доцентом (в современной терминологии доцентом по совместительству) по кафедре романо-германской филологии. До 1921 года его имя регулярно упоминается в штатных расписаниях, списках сотрудников университета.⁶

После Октябрьской революции его пригласи-

ли в издательство «Всемирная литература». Здесь как нельзя кстати оказались его энциклопедические знания, эрудиция, великолепная языковая подготовка, а также и опыт журналиста, много писавшего о литературе. Согласно перечням выполненных работ и счетам сотрудников и авторов издательства за 1918–1920 годы им выполнен огромный объем работы: редактирование, переводы, комментирование многочисленных произведений Бальзака, Гонкуров, Стендаля, Д'Аннунцио, Флобера, Гюте, Малларме, Гофманстала, Мериме и других. Как сообщает М.Борисоглебский, в послереволюционные годы А.Я.Левинсон также сотрудничал в Институте истории искусств.⁷

Вероятно, сразу после революции Левинсон не собирался покидать Россию. У него появились новые возможности, он много и плодотворно работал – во «Всемирной литературе», в университете, в Институте истории искусств, писал в газеты и журналы, в 1918 году вышла в свет его легендарная книга «Старый и новый балет»... Что побудило его уехать – сейчас можно только гадать, видимо, он понял, что ему, либеральному демократу и утонченному интеллектуалу, в послереволюционной России с её жестким режимом делать нечего. По свидетельству Мари Андреевны, уезжали из Петрограда в товарном вагоне, в крестьянской одежде. (По всей вероятности, это произошло еще в 1920 году, хотя точного подтверждения автору найти не удалось). Через Эстонию и Латвию добрались до Литвы, где у Левинсона имелись родственники. Затем перебрались в Берлин. Примерно спустя год обосновались в Париже.

По словам дочери, отец знал не меньше десятка европейских языков. Французским владел в совершенстве, уже в эмиграции поражая самих французов знанием тонкостей старофранцузского языка, редких словечек, этимологических нюансов и диалектов. Работу журналиста удалось найти довольно быстро. В газете «Comoedia» (до 1927 года), а затем в газете «Candide» Андрей Яковлевич регулярно публиковал балетные рецензии. Практически все они вошли в три сборника парижского периода: «La Danse au theatre» (1924), «La danse d'aujourd'hui» (1928), «Les Visages de la Danse» (1933).

Он пользовался большим уважением и среди журналистов, и среди деятелей балета, и в литературно-художественных кругах.⁸ В архиве М.А.Левинсон сохранились рисунки М.Шагала, письма С.Цвейга и Т.Манна, книги Т.Карсавины и С.Бомонта с дарственными посвящениями, написанными в самых уважительных тонах. Иногда Андрея Яковлевича приглашали читать лекции в Сорбонну; к нему, по словам Мари Андреевны, неоднократно обращались за консультациями из Института Франции. Декретом Президента Французской Республики от 31 декабря 1927 года Андрей Яковлевич Левинсон, русский эмигрант, так и не принявший французского подданства (в отличие от жены и дочери), был удостоен Ордена Почетного Легиона.⁹

Тем не менее, относительная внешняя респектабельность, ежевечерние посещения Орега (естественно, как ведущий критик А.Я.Левинсон бесплатно получал места

в первых рядах партера) соседствовали с бедностью и эмигрантской неустроенностью. На несколько лет А.Я.Левинсон был вынужден отправить жену и дочь в Берлин: посылать в побежденную Германию «твердую валюту» – франки – было выгоднее, чем содержать семью в Париже. По словам дочери, отец старался на всем экономить, плохо питался, и такая жизнь подорвала его здоровье. Несмотря на улучшение материального положения семьи во второй половине двадцатых годов, Андрей Яковлевич много болел. В последний год жизни он уже почти не выходил из дома. А Серж Лифарь, который в то время очень ценил Левинсона и о котором Андрей Яковлевич как раз писал книгу, по несколько раз в неделю приезжал к ним на квартиру.

Андрей Яковлевич Левинсон скончался в Париже 3 декабря 1933 года и похоронен на кладбище Пер Лашез.

БОРИС ИЛЛАРИОНОВ

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Наиболее подробные сведения о биографии А.Я.Левинсона и наиболее развернутая характеристика его творчества содержится в книге: Accolla J., Garafola L. Introduction. Andre Levinson on Dance. Hannover-London, 1991. Pp. 1–26.

Однако и здесь сведения, относящиеся к российскому периоду жизни А.Я.Левинсона (в том числе и биографические сведения) весьма неполны и приблизительны. Аналогичные упущения имеются и в библиографии, данной в приложении к данной работе.

2. В большинстве энциклопедий и справочников указана дата: 1(13) января 1887 года.

3. Архив М.А.Левинсон. Копия этого документа имеется в личном деле студента С.-Петербургского университета А.Я.Левинсона (ЦГИА СПб, ф.14, оп.3, № 45130, л.1).

4. Архив М.А.Левинсон.

5. Генеральный алфавитный каталог РНБ.

6. ЦГАЛИ СПб, ф.46, оп.1, №1, лл.26–30, 32; №9, лл.124, 125; №13, лл.26–31.

7. Материалы по истории русского балета. Сост. Борисоглебский М.В. Т.2. Л., 1939. С.304.

8. См.: Sordet D. Andre Levinson et la danse theatrale. La Revue Universelle, Paris, 1 Dec 1934, pp.615–625.

9. Грамота Кавалера Ордена Почётного Легиона №36.675 от 4 февраля 1928 г. Архив М.А.Левинсона.

ЮРИЙ СЛОНИМСКИЙ:

ПУТИ ВОЗРОЖДЕНИЯ БАЛЕТА

От настоящему к будущему

В последнее время принято пространно рассуждать – устно и письменно – на тему о «гибели балетного искусства». Не хочется касаться этого вопроса, но все, что говорят, а говорят и пишут слишком много, полно такого невежества и фактической неточности, что чувствуется настоятельная необходимость уяснения действительного положения вещей.

Бесспорно, болезнь хореографии на лицо и развивается на наших глазах. Балеты на современной сцене в своей танцевальной, сюжетной и музыкальной структуре устарели и отстали на много лет. В труппе нет талантливого балетмейстера; балерины и

артисты раскиданы по всему земному шару; остающиеся не находят себе надлежащего применения. Стремления любой кордебалетной артистки не вмещаются в каркас старой танцевальной формы. Новое рвется наружу, и это «новое» не вкладывается в заученные движения. Вкусы и тенденции зрителя не удовлетворяются действительностью. Это справедливо. Но, констатируя болезнь, многие, очень многие, ошибаются, определяя причины и следствия ее.

Причина кризиса балета кроется глубоко в природе хореографии. Этот кризис не случаен. Он подготовлялся в течении целого столетия. В сущности, момент высшего торжества танца совпал с началом упадка: «Спящей красавицей» воздвигается пантеон классического балета, но в ней же проступают симптомы наступающего кризиса.

Искусство танца в своем историческом развитии имеет циклический характер движения. В течение ста лет описывается круг; к концу его поступательный ход замедляется. Круг замыкается, искусство топчется на месте, либо снова описывает тот же круг, но уже с удесятенной скоростью. За этим следует внезапный разрыв, как бы полет по прямой бумеранга. Кризис, подобный современному, существовал, хотя и с меньшей силой, и в начале XIX столетия. Если приглядеться к реликвиям этой эпохи, то ясно проступит – вплоть до деталей – сходство с современными образцами упадочности. Вот один пример: в начале круга стоит балет «Сильфида» Ф. Тальони, в конце «Сильфиды» М.Фокина. Тут действует с регулярностью некая сила, которая и ныне привела балет к тупику. Круг замкнут. На этот раз кризис и болезнь перерождения охватили всю материю без остатка. Вся природа танца жаждет этого законного и естественного разрыва с прошлым...

...Публика ропщет по поводу отсутствия новинок в театре. По-своему она права, и тем не менее театр должен сознательно отказать от нового, на время ограничив себя. Ни Ф.Лопухову и Леонтьеву, ни П.Петрову и Чекрыгину, ни одному из них не удастся захватить энтузиазм зрителя. Напрасно многие думают, что положение спасли бы М.Фокин, Н.Легат или Б.Романов. Все они уже сыграли свои роли в судьбах нашей хореографии.

Первый – мог бы прекратить искажение своих постановок на Академической сцене, второй – стать редким, прекрасным преподавателем, третий же нисколько не возвышается над уровнем находящегося в Петрограде постановщик.

Довольно бесплодно тосковать по ушедшему от нас, довольно обращать свои зовы к Западу. Творчество Павловой, Карсавиной, Фокина и других – для нас живо еще. В деле же спасения хореографии они уравнены с другими: они бессильны.

Спасения вообще нечего ждать извне. Раньше или позднее должны родиться – танцовщица, балетмейстер, и они вырвут хореографию из замкнутого круга. Одним прыжком они перебросят балет через столетие. Балетмейстер должен создать сонатную и симфоническую форму танца. Балет должен стать, наконец, самостоятельным, самоцельным танцевальным искусством, освободиться от аксессуаров

быта, театральности XVIII и нелепой литературности. Это правильно предугадал в своей попытке танцсимфонии Ф.В.Лопухов.

Но ни в редущих рядах балетной труппы, ни среди рассеянных по разным странам русских артистов, ни в многочисленных школах и студиях, ни где не видна еще та рука, то тело и тот ум, которые вызовут к жизни новый танец.

Вот почему перед балетным театром ныне стоит иная задача – *сберечь* богатство, завещанное старыми мастерами. Может быть, такая задача ограничивает деятельность живых, но это единственная возможность сохранить балет для будущего. При таких условиях нет ничего унижительного даже в том, чтобы стать музеем, хотя этого и не придется сделать.

Для будущего классического балета – *организация* Петербургской балетной труппы дороже всяких европейских составов. Рядовой балетный спектакль в Мариинском театре ценнее целого сезона труппы Дягилева или Павловой.

Истории и судьбам балета дороже и полезнее «несамобытный» репетитор Федор Лопухов, чем все вместе взятые балетмейстеры Европы. Единичные таланты ничто перед коллективом русского балета.

Довольно лирических реминисценций. Долой трафаретный критерий таланта – сравнительный метод и ссылку на бывшее. Дорого и уважение наличным силам балета. Их случайные неудачи должны волновать нас больше, чем судьбы знаменитых танцовщиц. Сделать юность разумным преемником осознанного и оцененного прошлого – это первый шаг к возрождению.

* Статья напечатана в журнале «Театр» (1923 г., №8) и является первой работой Ю.Слонимского, посвященной общим проблемам хореографии, написанной им в 21 год. Печатается с сокращениями.

КОММЕНТАРИИ: ВЗГЛЯД НА ТВОРЧЕСТВО

За свою долгую жизнь Юрий Иосифович Слонимский (1902 -1978) написал более полутора десятка книг, около 400 статей, десяток балетных сценариев. Цифры впечатляют, но важно подчеркнуть другое. Слонимский совмещал работу историка балета с работой балетного критика: наряду с архивными изысканиями прошлого, он занимался проблемами современного театра.

Наиболее употребляемым оборотом в профессиональном словаре Юрия Иосифовича Слонимского является понятие «драматургии» («драматургия балетного спектакля», «драматургия балетного сценария», «хореографическая драматургия»). Слонимский не произвольно манипулирует им, употребляя в разном контексте, он вводит, во-первых, в балетоведческий язык сам термин, во-вторых, предлагает развести родственные понятия, отводя каждому са-

мостоятельную роль в создании цельного произведения. Схема Слонимского такова. Вершину сочинения составляет драматургия спектакля (балета), включающая драматургию сценарную, музыкальную и хореографическую. Можно сказать, что на протяжении всего творческого пути Слонимский исследует вопросы истории, теории и эстетики балетного театра в его драматургической практике. А творческий и жизненный путь создателя отечественной (петербургской) школы балетоведения, одного из самых одаренных учеников знаменитого театроведа Алексея Александровича Гвоздева, а по существу, и выдающегося музыковеда Бориса Владимировича Асафьева, оказалась драматичным и извилистым. Он вынужден был считаться со многими официальными догмами нашей науки, менявшимися почти каждые десять лет. Если взять, к примеру, отношения учёного на протяжении всего его непростого исследовательского пути к творчеству Петипа, то становится понятной эволюция взглядов Юрия Иосифовича. Одна точка зрения в книге 1937 года «Мастера балета», более пристальное изучение – в книге 1956 года «Чайковский и балетный театр его времени» и глубокие мысли 1971 года в предисловии к сборнику «Мариус Петипа». И одновременно, все эти изменения во взглядах демонстрируют неотступную верность своей позиции. Своей же главенствующей установкой – о драматургии балета, кровно выношенной и различно варьируемой, он остался верен до конца, начиная с ранних работ двадцатых годов и кончая мемуарной книгой 1984 года.

В своих первых замечательных работах, выпущенных издательством «Academia», – «Жизель» (1926) и «Сильфида» (1927) Слонимский закладывает тот метод исследования, которым постоянно будет пользоваться в дальнейшем. Сам он определил свой подход к материалу последовательно-театроведческим: по сценам подробно рассматривается сценарий, его драматургические связи, потом по сценам разбираются танцевальные движения, их техника, лейтмотивы. Сначала проявляется интерес к либретто, затем – к сценическому воплощению, ходу действия. «Жизель» и «Сильфида» были попыткой восстановить романтические балеты, впервые поставить вопрос о назначении сценария в балете и проследить различные реакции балетмейстеров, установив новшества: кто какие привнес. В двух этих книжках петроградская формальная школа дает о себе знать: жесткая структура-скелет, оголенный факт, деловитость, рабочая обстановка, как на репетициях. Либретто, документ, факт – вот инструментальный мастерового истории балета. Тип мышления Слонимского – это мышление аналогиями с музыкальным и живописным искусством. Разносторонне образованный и начитанный, в тридцатые-пятидесятые годы Слонимский намеренно сужает круг художественных аналогий и углубляется в сугубо профессиональный материал. Лейтмотивом книги «Мастера балета» (1937) становится отношение пяти хореографов к сценарию, к действенной хорео-

... ИЗ БОЛЬШОГО

спектакля, к содержательности и так далее. Он выступает за режиссерскую концепцию постановки, за осмысленную драматургическую пьесу в противовес, как он считает, бессмысленному украшению, дивертисменту – апологу актерского начала.

Важное место в «балетной библиотеке», созданной Слонимским, занимает большой труд «П.И.Чайковский и балетный театр его времени» (1956), где автор по его словам, делает попытку «изучить слагаемые балетного спектакля во взаимодействии» и полнее и глубже уяснить достижения балетов Чайковского – их сценарной, музыкальной и хореографической драматургии.

В постулате Шарля Дидло Слонимский находит родственное: «балет – это пьеса». И выбор фигуры хореографа рубежа XVIII –XIX веков для написания монографии характерен («Дидло», 1958). Слонимский создает портрет Мастера, стоящего на стыке разных типов и направлений балета, относящегося не к чистому жанру, а к переходному периоду преромантизма.

Во вдохновенной работе «Балетные строки Пушкина» (1974) исследователь по-прежнему ищет сходства и различия с пушкинскими текстами сценариев Дидло, решает проблему инсценировки.

Выдающимся достижением историка Слонимского заслуженно считается «Драматургия балетного театра XIX века» (1977), являющаяся венцом его непростого творческого пути. В названии книги заложен сам предмет его многолетней деятельности, структура исследования четко выстроена и поделена на две части (сценарий, комментарий к нему). По большому счету, книга эта представляет собой свод и углубленный анализ балетных сценариев, необходимых для изучения каждому исследователю, и безусловно содержит почву для будущих размышлений.

Наконец, автор заключительной книги воспоминаний «Чудесное было рядом с нами» предстаёт перед нами чуть ли не юнцом, из-под пера которого оживают реальные фигуры друзей молодости, учителей-наставников, обожаемых балерин.

По аналитическому складу ума Слонимский походил скорее на балетного летописца, от взгляда которого не ускользнет ни одна деталь, ни одна мизансценическая подробность. Он будет скрупулезно разбирать сцену за

сценой, а может собрать скопом детали-черточки, тем и ограничиться. Это и есть ход мысли летописца, обязанного верно отобразить, дать общую картину со множеством нюансов, а не придать ей объемный характер и не скрасить ее. Его миссия состоит в собирании и овладении материалом, и лишь во вторую очередь – в интерпретации и художественном открытии.

Манера критика-Слонимского выдавала в нем страсть к педагогике, к репетиторству. Вместе с тем, его критические статьи как бы продолжают его работу историка-балетоведа. В них он постоянно проводит мысль о связи танца с большой литературой, о действенном сюжете, о том, что считал самым важным господствовавший на сцене драмбалет. Увидев танец в чисто сонатной, симфонической форме на гастролях труппы друга юности Баланчина, о котором он подробно вспоминает в мемуарах, Слонимскому тогда пришлось пересмотреть свои порой слишком ортодоксальные взгляды.

И еще. Профессиональный историк, автор множества книг, проводивший массу времени в архивах, очень много чего нашедший, впервые вводивший в научный оборот массу неизвестных фактов, Слонимский меньше всего был тем, что называется кабинетным ученым. У часто цитируемого им Сент-Экзюпери он выделял мысль о том, что прежде всего надо участвовать в том, что так или иначе созерцаешь. И подтверждение тому – практика драматурга-сценариста, соавтора не одного спектакля. И Слонимского трудно представить себе (по рассказам знавших его) сидящим, запертым в кабинете, с отключенным телефоном. Он всегда был окружен людьми, учениками-балетоведами, учениками-сценаристами, учениками-балетмейстерами. Он был природным учителем и одновременно – очень театральным человеком: он не мыслил своей жизни вне балетного театра, и тем более вне любимого Мариинского театра, членом художественного совета которого он состоял в лучшие его годы. Благодарную память о нем сохраняют многие и многие, и самые выдающиеся, и самые скромные деятели нашего балетного искусства.

ВАРВАРА ВЯЗОВКИНА

ЮБИЛЕИ

«Спартак», показанный 6 июня, был посвящен 95-летию со дня рождения одного из его создателей – композитора Арама Хачатуряна. Этим же спектаклем было отмечено 40-летие первой постановки «Спартака» в Большом театре, осуществленной Игорем Моисеевым, и 30-летие сценической жизни постановки Юрия Григоровича. Главные партии в этот вечер танцевали Юрий Клевцов (Спартак), Марк Перетокин (Красс), Элина Пальшина (Фригия), Нина Семизорова (Эгина). За дирижерским пультом стоял Александр Сотников.

ГАСТРОЛИ

14 июня в балете «Жизель» выступила солистка Мариинского театра Светлана Захарова.

НОВЫЕ ВВОДЫ

Конец сезона в Большом театре – любимое время для дебютов. Летом их всегда особенно много. Не стал исключением и конец 222-го.

Не так часто появляются новые исполнители в «Легенде о любви». Но в спектаклях, прошедших в июне, впервые в роли Визиря выступил Тимофей Лавренюк, а Евгений Керн исполнил партию Незнакомца. Т.Лавренюк и Е.Керн – одноклассники по Московскому хореографическому училищу, которое окончили в 1988 году по классу А.Прокофьева. Но если Тимофей пришел в театр десять лет назад, то Евгений работает в труппе пять лет. В репертуар Т.Лавренюка входят сольные партии в балетах «Дон Кихот» (Эспада, Болеро), «Раймонда» (Мазурка и Венгерский), «Баядерка (Танец с барабанами), «Анюта» (Студент), «Жизель» (Оруженосец), «Лебединое озеро (Испанский и Венгерский танцы), а также Куман в «Половецких плясках». Среди партий Е.Керна – Казанова в «Фантазии на тему Казановы», Джеймс в «Сильфиде»,

Королевич в «Белоснежке», Золотой божок в «Баядерке», Принц Лимон в «Чиполлино», Друг Принца в «Лебедином озере», танцы в «Травиате».

В юбилейном «Спартаке» 6 июня в партиях мимов впервые выступили Ольга Журба и Ольга Суворова. Среди пастухов впервые танцевал Игорь Юрлов, среди пастушек – Светлана Гнедова и Мария Прорвич, среди Куртизанок – Анна Леонова.

Еще один Илларион появился в конце сезона в «Жизели». 14 июня эту партию исполнил Руслан Пронин. В театре танцовщик работает десять лет. За это время он исполнил множество сольных партий в «Лебедином озере» В.Васильева, в «Баядерке», в «Любовью за любовь», в «Легенде о любви», в «Дон Кихоте», в «Раймонде», в «Травиате».

Обилие дебютантов было и в «Раймонде», украсившей конец балетного сезона. Огромный интерес вызвал дебют в главных партиях Анастасии Волочковой (Раймонда), подготовившей эту роль под руководством Екатерины Максимовой, и Николая Цискаридзе (Жан де Бриен). Большой успех в Сарацинском танце имела впервые выступившая в нем 17 июня Ирина Зиброва. Два дня спустя в нем же дебютировала Ольга Журба. Гран па впервые танцевала Светлана Руденко.

222-й сезон Большого театра завершился 20 июня гала-концертом звезд оперы и балета Большого театра.

В исполнении ведущих солистов зрители увидели фрагмент из «Баядерки», картины «Половецкие пляски» и «Польский бал», а также из «Легенды о любви» и хореографическую композицию на музыку увертюры к опере «Руслан и Людмила».

АННА ГАЛАЙДА

КОНКУРСЫ

Весной нынешнего года в Италии, в городе Риети, состоялся VIII Международный конкурс танца, в котором исполнители состязались по трём видам хореографии – классическому танцу, танцу модерн, джаз-



*С. Захарова в спектакле
Большого театра «Жизель»*

танцу. На форум съехались молодые артисты из России, Италии, Швейцарии, Австрии, Германии, Англии, Франции. Жюри возглавлял артистический директор конкурса Вальтер Запполини.

Программа конкурса, помимо его соревновательной части, включала так же вернисажи выставок, презентации, спектакли. Среди них – выставки «Портрет Нижинского в роли Фавна», «Шаги танца во времени», где экспонировались книги, рисунки, программы спектаклей, фотографии, личные вещи и костюмы известных танцовщиков из коллекции известного собирателя Тони Канделоро, «Моменты счастья» – яркий фоторассказ о победителях прошлых состязаний в Риети. Участники форума и его гости познакомились также со спектаклем испанской

труппы «Фламенко» – «Ла Море-рия».

После того, как в течение недели молодые артисты демонстрировали своё мастерство в исполнении произведений классического репертуара, состоялась церемония награждения победителей и большой гала-концерт.

На конкурсе в Риети в разные годы по разделу классического танца выступали артисты из России – Наталья Ледовская, Айдар Ахметов, Геннадий Янин... На этот раз нашу страну представляли Ольга Тубалова из Москвы, которая и была удостоена первой премии, и Андрей Успенский из Санкт-Петербурга, занявший второе место.

Кто же она, победительница конкурса в Риети? Вот что рас-

*А. Волочкова (Раймонда)
и Н. Цискаридзе
(Жан де Бриен)
в балете «Раймонда»*

Фото В. Инсарова

сказала о себе сама Ольга Тубалова: «Я окончила Московскую Академию хореографии по классу Елены Львовны Рябинкиной. В Риети в первом туре показала в вариации Авроры из «Спящей красавицы», во втором – в вариации из первого акта балета «Жизель». На третьем... Для этого конкурса характерно, как и для Парижского, что третьего тура как бы нет – я опять танцевала ту же вариацию из «Жизели».

Я впервые участвую в Международном конкурсе. Конечно, очень волновалась, ведь пришлось соревноваться с артистами из традиционных балетных стран – Англии, Германии, Франции. Италию достойно представляли исполнители театра «Арена ди Верона» и Римской оперы. В Большом театре танцюю пока в кордебалете, но, естественно, надеюсь на изменение моего положения в театре в лучшую сторону».

Материал готовил
В.КОЛОБОВНИКОВ

Фото Н. Баусовой

НОВЫЕ НАЗНАЧЕНИЯ В БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ РОССИИ

с 1 сентября 1998 года:
музыкальный руководитель
театра и художественный
руководитель оркестра –
МАРК ФРИДРИХОВИЧ
ЭРМЛЕР,
художественный
руководитель балета –
АЛЕКСЕЙ НИКОЛАЕВИЧ
ФАДЕЕЧЕВ,
управляющий балетной
труппой –
МИХАИЛ ЛЬВОВИЧ
ЦИВИН.



... ИЗ МАРИИНСКОГО

ФЕСТИВАЛИ, ПРЕМЬЕРЫ,

Балетное лето в Мариинском театре открыло агентство «Русская ярмарка», которое представило 1 и 5 июня на сцене театра программу «Звезды балета Санкт-Петербурга». В ней приняли участие солисты и артисты петербургских театров. Основу программы составили произведения классического наследия – «Па де катр» (Александра Иосифиди, Ирина Новикова, Елена Козьякова, Ирина Ситникова), классические дуэты из балетов «Корсар» (Ирина Желонкина и Сергей Константинов), «Сильфида» (Елена Козьякова и Кирилл Мясников; Жанна Аюпова и Кирилл Мясников), «Щелкунчик» (Ирина Желонкина и Андрей Яковлев 2-й), «Венецианский карнавал» (Ирина Бадаева и Фетон Миоцци), па де де на музыку Чайковского в хореографии Дж.Баланчина (Вероника Иванова и Андриан Фадеев), «Лебединое озеро» (Татьяна

ны Александрой Иосифиди и Андреем Тимофеенко (фрагмент из балета «Легенда о любви»), Ириной Кирсановой и Юрием Петуховым («Иллюзии» в постановке Л.Лебедева и «Эпитафия на смерть Ромео и Джульетты» в хореографии Н.Долгушина), Ти Ен Рю-Кузнецовой и Ильей Кузнецовым («Кармен и Хозе» в постановке И.Бельского). Шедевр Михаила Фокина «Умиравший лебедь» исполняла Ульяна Лопаткина.

«Дон Кихот», показанный 8 июня, был посвящен 30-летию выставочного комплекса «ЛЕНЭКСПО». Главные партии в этот вечер танцевали Маргарита Куллик и Вячеслав Самодуров. Сергей Сухов впервые исполнил роль Лоренцо.

20 июня, в рамках международного фестиваля искусств «Звезды Белых ночей» состоялась премьера балетов Джорджа Баланчина «Серенада» и «Аполлон». Спектаклем дирижировал Валерий Гергиев. В «Серенаду» были введены новые исполнители – Виктор Баранов и Илья Кузнецов. В балете

«Аполлон» партию Латоны впервые исполнила Наталья Цыплакова. Обрела новых исполнителей и «Симфония до мажор»: Максим Хребтов танцевал партию солиста в Первой части, Владимир Архангельский – в Третьей.

В дни проведения IV Международного балетного конкурса «Ваганова-Prix» в балете «Спящая красавица» 21 июня главные партии исполнили лауреаты предыдущего конкурса – Майя Думченко и Андриан Фадеев. Юлия Касенкова дебютировала в партии Феи Смелости, а Денис Фирсов впервые выступил в па де де Принцессы Флорины и Голубой птицы. Спектаклем впервые дирижировал итальянский маэстро Джанандреа Ноzeda.

25 и 26 июня состоялась долгожданная премьера балетов Ролана Пети «Кармен» и «Юноша и Смерть», объединенные в «Серенадой» Дж.Баланчина. В «Кармен» главные партии исполнили Алтынай Асылмуратова и Ислон Баймурадов, Диана Вишнева и Фарух Рузиматов. В технически сложной роли Бандитки выступили Марина Чиркова и Юлия Касенкова, в двойке бандитов – Владимир Архангельский и Сергей Константинов. Главную партию в балете «Юноша и Смерть» в двух спектаклях танцевала Ульяна Лопаткина; ее партнерами были Фарух Рузиматов и Вячеслав Самодуров. Премьерой дирижировал Густаве Плис-Стеренберг. В июле состоялось несколько вводов: 9 июля Марина Чиркова впервые исполнила Сильфиду, а 15 июля Марию в «Бахчисарайском фонтане» станцевала Майя Думченко. Основная часть труппы побывала на гастролях в Австрии и Италии.

ОЛЬГА ФЕДОРЧЕНКО

МАХАР ВАЗИЕВ
директор балетной
труппы Мариинского
театра:

«ДЛЯ МЕНЯ ТАЛАНТ ПРЕВЫШЕ ВСЕГО...»

«Я работаю в этом театре девятнадцать лет, – говорит Махар Вазиев. – Семнадцать из них танцевал, теперь – директор балета. Но именно опыт танцовщика позволяет мне не только понимать, но и чувствовать проблемы коллег. Но он же заставляет и рефлексировать».

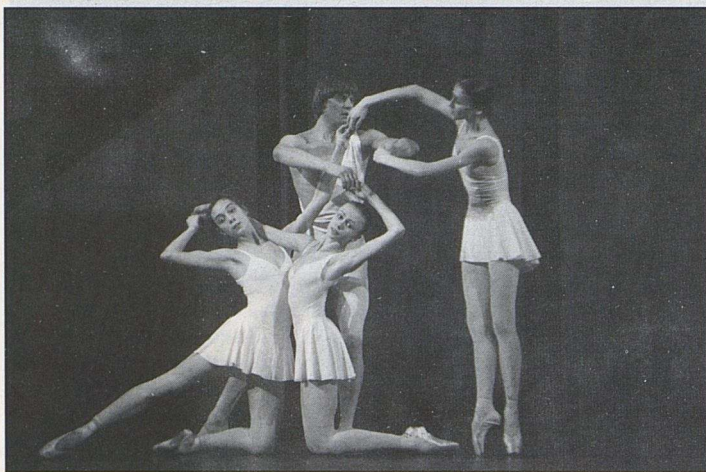
– Вы многое изменили, приступив к работе?

М.Вазиев: «Убежден, что сегодня – то время, когда надо смотреть на вещи реально. Хочется поменять много и сразу, но это невозможно. Невозможно относиться к человеку только как к артистической единице. И другое – нельзя забывать, что мы все в этой стране родились, в этой стране формировались и элементарно обязаны уважать друг друга. Так что мы должны находить какие-то системы. Гибкие методы, чтобы, не теряя качества, меньше приносить боли лично актерам.

Вызываю после спектакля артистку, говорю: «Вы сегодня неважно танцевали», привожу конкретные примеры. А она отвечает: «Странно, я работаю пятнадцать лет, и мне никто никогда не делал замечаний». С одной стороны, она права: если пятнадцать лет всё было в порядке, осталось пять лет дотанцевать до пенсии, и вдруг приходит человек, который предъявляет массу требований, массу претензий. Я ее отчасти понимаю. Но ведь, с другой стороны, результат виден в зрительном зале. Понимаете? Сегодня, к сожалению, невозможно руководствоваться только профессиональными критериями. Невозможно. Нереально – полностью».

Сложный мир, сложное время, и не хочется делать кому-то плохо. С другой стороны, я отчетливо понимаю, что для того, чтобы достигать хороших результатов, ты должен уважать свое искусство, уважать то, чем занимаешься».

Тем более, я люблю то, чем занимаюсь. Это – моя жизнь, то,




Сцена из балета
«Аполлон Мусaget»

Сцена из балета «Серенада»

Амосова и Евгений Иванченко), трио одалисок из балета «Корсар» (Ирина Желонкина, Ирина Ситникова, Елена Козьякова), па де трау из балета «Фея кукол» (Ирина Новикова, Сергей Константинов, Алексей Пухалев). Мир характерного танца представляли панадерос из балета «Раймонда» (Александра Гронская и Дмитрий Корнеев) и сцена Мерседес и Эспады из балета «Дон Кихот» в исполнении тех же артистов.

Произведения современных балетмейстеров были исполне-





Махар Вазиев-
директор балетной труппы
Мариинского театра

что дорого в этой жизни. Я делаю свою работу так, как считаю правильным, но это не значит, что я всегда во всем прав. А если говорить о профессиональном кредо, то... я обожаю талант. Для меня талант превыше всего, я не перестаю искать талантливых людей. Причем могу практически все простить человеку ради таланта – ведь от таланта меняются миллионы людей. Это важно».

– Балетная труппа Мариинского театра в прекрасной форме... От чего это зависит?

М.Вазиев: «Все зависит от того, что вы предлагаете актеру, насколько вы цените актера. Любой человек, который чувствует, что его труд необходим, что его ценят, не будет закомплексованным на сцене. Плюс соотвественствие того, что он может, тому, что ему предлагают».

– У Вас есть желание сделать что-то лучше коллег из других театров?

М.Вазиев: «Я ни с кем не соревнуюсь. Я просто делаю то, что считаю нужным. Другое дело, что кто-то разделяет, а кто-то не разделяет мою позицию. Я не принимаю решения спонтанно именно потому, что

от меня зависит многое, поэтому приходится все тщательно взвешивать. Словом, делаю свое дело не для того, чтобы меня кто-нибудь оценил-при таком круге обязанностей и при нашем объеме труппы у меня просто нет такой возможности. И потом, я прекрасно понимаю, какое место занимает наш театр в мире».

– Может быть, благодаря этой позиции и живёт легенда о балете Мариинского-Кировского театра?

М.Вазиев: «Не только из-за позиции. Все зависит от команды руководителя. Не могу не сказать о тех людях, которые верой и правдой служат искусству. Это прежде всего педагоги – Н.А.Кургапкина, О.Н.Моисеева, И.Б.Зубковская, Н.Ф.Ухова, Г.Ф.Селюцкий, С.А.Виккулов... И молодые педагоги – Ольга Ченчикова, Любовь Кунакова, Юрий Фадеев, Альберт Мирзоян...»

– В театре появилась плеяда молодых звезд, но им буквально на пятки наступают представительницы новых поколений. Каким образом вы выявляете таланты?

М.Вазиев: «Я уже говорил о своём отношении к талантам. Я

не буду заниматься, если говорить современными терминами, которые не очень применимы к классическому балету, «раскрываем», если этому не соответствует содержание. Другое дело, когда есть талант – так вы Лопаткина, Вишнева, Захарова, Парт, Сологуб. Тогда все меняется».

– Как в труппе появилась Сологуб?

М.Вазиев: «Мне о ней рассказали, я пригласил ее на просмотр, естественно, не давая никаких гарантий. Пришел в зал – и то она, бедная, ждала очень долго, пока я освободился, – посмотрел и сказал: на 85 процентов я вас беру, но есть еще проблемы с этим и с этим. Сегодня я могу сказать определенно: вы еще услышите об этой девочке».

– И все-таки, почему ту же Сологуб видели на конкурсе артистов балета в Москве многие и многие, а пригласили в театр именно вы? Почему на талантливых исполнителей другие театры обращают меньше внимания?

М.Вазиев: «Я объясню. Это зависит от того, какие цели преследуются. Некоторые хотят «готовых» артистов. Я не очень хочу «готовых». «Готовые» – они

другие. Человек должен становиться, становиться именно здесь, в театре. Тогда и результат другой, и отношение человека к месту, где он сформировался, стал артистом, совсем другое. Можно, конечно, приглашать готовых, но не могу сказать, что это мне интересно. Свои дети всегда ближе».

– Мариинский театр – единственный в России, планомерно осваивающий хореографию Джорджа Баланчина. Вы собираетесь и дальше работать в этом направлении? Какие у вас планы на текущий сезон?

М.Вазиев: «Не собираюсь превращать театр в Дом Баланчина. Он общеизвестен и признан как Дом Петипа и этого достаточно».

Сотрудничество с Фондом Баланчина будет продолжено, но мы не замыкаемся на нем. В начале сезона с труппой будет репетировать Алексей Ратманский. Обещал приехать Джон Ноймайер, причем предполагается не перенос его готового спектакля, а оригинальная постановка на артистов нашей труппы».

Беседу вела Л.ГУЧМАЗОВА



Судьба одарила Суламифь Михайловну Мессерер многими талантами – она была чемпионкой Москвы по плаванию, виртуозно водит автомобиль... Ростислав Владимирович Захаров – хореограф, много сотрудничавший с артисткой, однажды даже сказал, что если ей придётся пилотировать космический корабль, она будет делать это столь же мастерски. Но Суламифь Михайловна свою любовь, свою преданность, свою жизнь отдала самому дорогому – искусству танца.

Фамилия «Мессерер» – легенда истории Большого театра. Имена Суламифи и Асафа Мессереров – этого великолепного дуэта – и сейчас вызывают восторженные воспоминания у столичных балетоманов. Причём они всегда отмечают, что «Мита» (так звали театралы Суламифь Михайловну) в виртуозности не уступала своему брату – московскому богу танца. Но их искусство никогда не было бездумным трюкачеством – оно всегда несло большую мысль, эмоцию, всегда раскрывало определённое содержание.

Суламифь Михайловна почти четверть века жизни отдала сцене Большого театра, танцевала центральные партии в балетах наследия – «Щелкунчике», «Спящей красавице», «Тщетной предосторожности», «Дон Кихоте», сотрудничала с современными хореографами – с И.Моисеевым («Три толстяка»), В.Вайноненом («Пламя Парижа»), Р.Захаровым («Бахчисарайский фонтан»), Л.Лавровским («Красный мак»)... С 1950 года Мессерер – на педагогической работе в Московском хореографическом училище, причём «ведёт» её столь же искусно, как и всё, что она делает: многие балерины – звёзды отечественных и зарубежных трупп гордятся тем, что занимались у Мессерер, постигали основы русской (и прежде всего – московской) школы классического танца под её руководством.

С 1980 года Суламифь Михайловна живёт и трудится за рубежом. Недавно она отметила своё девяностолетие, встретив его в хорошей форме, на боевом посту – в балетном классе, такая же, как и всегда – живая, энергичная, темпераментная. Поистине – молодость бывает и в девяносто лет.

Суламифь Михайловна Мессерер

В ДЕВЯНОСТО— ТОЖЕ МОЛОДОСТЬ

С.М.Мессерер во время традиционного разрезания торта «Тальони» в Королевском балете Великобритании. Такая процедура проводится здесь в конце сезона в честь признания заслуг какого-либо выдающегося деятеля хореографического искусства. На этот раз героиней праздника стала С.М.Мессерер, много лет работающая в труппе как педагог. На снимке (слева направо): Антони Рассел-Робертс, директор Королевского балета; Дарси Бассел, прима-балерина труппы; С.М.Мессерер; Михаил Мессерер, педагог Королевского балета; Антони Доуэл, художественный руководитель Королевского балета; Моника Майсон, первый заместитель художественного руководителя.



ТАНЦОВЩИК ЭЛЕКТРИЗУЮЩЕЙ ВИРТУОЗНОСТИ



Вячеславу Гордееву – пятьдесят! Сорок из них целиком и безраздельно отданы служению искусству балета. Да, именно сорок – в 1958 году десятилетний Слава Гордеев впервые вошёл в балетный класс и стал к станку в хореографической студии Дома культуры «Красный Октябрь». Год спустя он был принят (в числе трёх мальчиков из шестисот претендентов) в Московское хореографическое училище.

В классе известного педагога Петра Антоновича Пестова Гордеев прошёл школу танца предельно отточенного и выразительного, с чёткой фразировкой и «внятным» языком, что в сочетании с врождённой музыкальностью и пластичностью, стало прекрасным «посылом» в его артистической карьере.

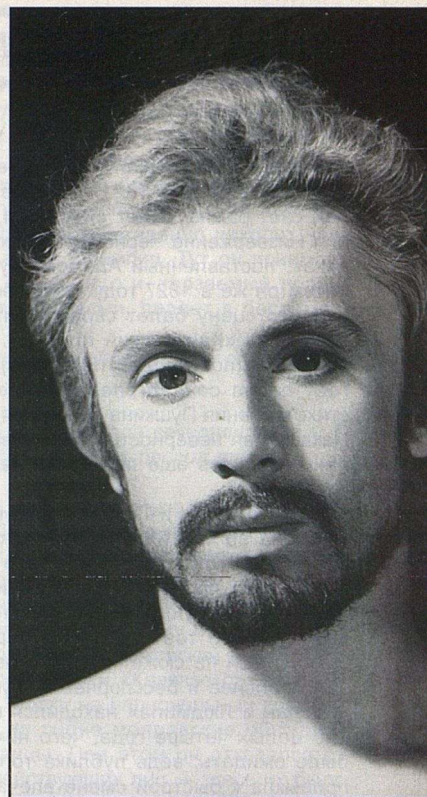
Придя в 1968 году в Большой театр, Вячеслав Гордеев вначале занимался в классе Алексея Алексеевича Варламова, относившегося к нему очень внимательно и уже тогда подметившего в совсем молодом танцовщике тягу и способности к преподавательской работе. Именно тогда Гордеев стал пробовать свои силы как педагог, ведя класс в отсутствие Варламова.

Позже, став ведущим солистом труппы, танцовщиком с мировым именем, он перешёл в знаменитый «класс звёзд» к Асафу Михайловичу Мессереру, сказавшему тогда о Гордееве: «...Он изумляет и публику и профессионалов своими вращениями. Гордеев делает огромное количество пируэтов в разных положениях – в аттитюде, в арабеске, а la second. Его прыжки грациозны и воздушны, что бы он ни делал – это всегда чрезвычайно гармонично. И что самое важное – он никогда не показывает публике громадных усилий, заложенных в основу движения, для него они не самоцель, а средство выражения определённого музыкального и драматического образа».

Репертуар Вячеслава Гордеева огромен – он исполнил практически все главные партии в балетах классического репертуара и в постановках современных хореографов: Альберт в «Жизели», Базиль в «Дон Кихоте», Дезире в «Спящей красавице», Зигфрид в «Лебедином озере», Принц в «Щелкунчике», Ферхад в «Легенде о любви», Спартак, Икар и многие другие партии.

Он завоевывал множество наград и званий, восторженные

**Вячеслав Гордеев
в балете «Шопениана»**



Вячеслав Гордеев в роли Спартака

отзывы прессы и любовь зрителей. И что весьма немаловажно и не столь уж часто – высокую оценку своих коллег.

Михаил Лавровский: «...Вячеслав Гордеев – один из ведущих танцовщиков мирового балета. Технические сложности для него просто не существуют: он – танцовщик сенсационной техники и электризирующей виртуозности... Он очень серьёзен в своей работе и доказательство тому – предельная и совершенная отделка любой роли, вне зависимости от её места и значения в спектакле... Думаю, что и как хореограф он завоюет международное признание».

Сейчас на счету Гордеева-хореографа более сорока работ разного диапазона – от «полнометражных» балетов до четырёхминутных миниатюр. Впрочем, их можно назвать «мини-балетами» – Гордеев ставит их с сюжетом, конкретными персонажами и литературным элементом.

На посту художественного руководителя театра «Русский балет», который он возглавляет с 1984 года, Гордеев доказал ещё и блестящие способности администратора и организатора творческого процесса. «Русский балет» завоевал любовь зрителей и в России и широкую международную известность, стал одним из самых профессиональных и интересных коллективов.

Фото Л. Педенчук



БОЛЬШИЕ ОЧАРОВАНИЯ ПРОШЛОГО ВЕКА

Москва – родоначальница балетной пушкинианы. Здесь в 1821 году впервые увидел свет рампы балет «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника», поставленный Адамом Глушковским. Затем он же в 1827 году «перенёс» на московскую сцену балет своего учителя Шарля Дидло «Кавказский пленник, или Тень невесты» (постановка 1823 года), а в 1831 году снова создал спектакль по мотивам стихотворения Пушкина – «Чёрная шаль, или Наказанная неверность». И, как видите, все они появились ещё при жизни великого поэта.

Итак, «Руслан и Людмила» Глушковского-Пушкина во многих отношениях стал «первым» балетом. Во-первых, это – первая постановка произведения Пушкина на балетной сцене. Но, кроме того, это – и первый в нашей театральной истории балет, сочинённый на сюжет русского автора. Тем удивительнее и бесспорнее его успех, ведь «Руслан и Людмила» находился в репертуаре целых четыре года, чего никак нельзя было ожидать: ведь публика того времени привыкла к быстрой смене впечатлений. В добавление к этому факту можно добавить, что в 1821 году, сразу после премьеры, либретто балета было издано в Москве отдельной книжкой.¹

Итак, 16 декабря 1821 года, в Москве, в казённом театре на Моховой в бенефис балерины Татьяны Глушковской в первый раз прошёл «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника», «большой героическо-волшебный пантомимный балет в пяти действиях, сочинения А.П.Глушковского, музыка Ф.Шольца». Причём показали его после двух других спектаклей – комедии «Урок жёнам, или Муж-пустынник» и водевиля «Карантин». По словам современника, балет был «полон большими очарованиями».²

К моменту премьеры сам Пушкин уже год находился в ссылке, и афиша сообщала зрителям, что «сюжет из известной национальной русской сказки», который, кстати, согласно балетным канонам времени, был изменён. Все персонажи (а их насчитывалось больше сорока, не считая участников массовых сцен) изначально разделялись на два противоположных лагеря. Исходя из этого, Глушковский изменил имена многих персонажей. Так, например, Наина звалась Злотворой, вместо Рогдая, Фарлафа и Ратмира были введены волшебницы Змеяна, Зломира и Злослова. Финн переименовался в Добраду, а Голова неожиданно начала именоваться Полканом. Среди «добрых» персонажей были Полель, Князь Киевский, его свита, воины, рынды и народ. Им, кроме уже перечисленных, противостояли: Карла Черномор, Аспирух, Видимор, Лют, Ядомор, Злотвор и Чертовид.

В роли Руслана выступал сам Адам Павлович Глушковский, Людмилы – Татьяна Глушковская, его жена и ученица. «Она была действительно прекрасна собой, величественна и роскошна в своих позах, особенно в русской пляске, требующей от женщины и скромной, и величественной пантомимы».³

Музыкальные темы, определяющие характеры героев, композитор намечает сразу – в увертюре. Первая – лирическая, мелодичная, танцевальная – рисует нежный изящный образ Людмилы, вторая – подчеркнута мужественная, сильная – Руслана.

Сохранилась также запись одного из эпизодов третьего акта балета, где Злотвора убеждает Людмилу стать женой Черномора и забыть Руслана: «Опускается с облака Людмила, фурии сводят её с облака и сажают на скамейку. Волшебница приказывает фуриям улететь на облака. Людмила просыпается. Увидев волшебницу, со страхом отступает назад. Осматривает Людмила мёртвые тела. Ты моего мужа умертвила. Страхитесь. И со страхом отступает, схватив саблю Руслана. Ты зачем меня сюда... и хочешь поразить волшебницу». Как видим, постановщик и артистка превращают Людмилу из пассивного объекта злой воли в реально действующего человека. В живой «дышащий» образ.

Своеобразие хореографии спектакля придавали разнообразные танцевальные номера, о которых мы можем судить по их перечислению в афише: новый венгерский танец, па де труа гениев, венгерский танец, русский, па де де с шальями, татарский па де сенк, большой польский танец, военный танец воинов Черномора со знамёнами и флагами.

Большую роль в постановочных решениях Глушковского играли весьма популярные в балете той эпохи превращения. Например, в первой картине, представлявшей свадебный пир во дворце Киевского Князя, действие неожиданно прерывалось ударом грома, а с «неба» на облаке спускался преувеличенно страшный карл, который, коснувшись земли, оборачивается розовым кустом, из которого выходила Злотвора. Или во второй картине во время боя Руслана с Полканом-головой изо рта последнего то вырываются языки пламени.

то выбегает вооружённый воин, то появляются чудовища с огненными мечами. Замок, в котором заперта Людмила, превращается в облако, и только после того, как Руслан коснулся его «очарованным мечом», снова становится замком. Все эти «чудеса» утверждались на русской сцене ещё в 40-х годах XVIII века благодаря «волшебнику сцену» Джакомо Торелли, и с тех пор постоянно работали на зрительский успех. Но изменение вкусов московской публики по времени совпало с появлением пушкинских балетов. Вряд ли это случайное совпадение.

Кстати, эффектные превращения и полёты имели и другую, менее приятную для зрителей сторону, – чудовищную копоть, вызывавшую «жалобы дам на головную боль и порчу чепцов».

Но всё же Глушковскому тогда ещё не хватало фантазии и осознания смысла вводимых им же самим новшеств. Он по-прежнему часто прибегал к прямым иллюстрациям, к титрам, объясняющим происходящее и скрашивающим напряжённое ожидание. Например, сцена из четвёртого действия: у храма Перуна собрались народ, бояре и воины под предводительством Киевского Князя. Идёт обряд жертвоприношения. Мощный удар грома, предвещающий знамение, и на фронтоне храма появляется спущенная сверху надпись: «Руслан и Людмила под моим покровительством». Недостаток этого сюжетного хода был замечен уже современной Глушковскому критикой: «Он не рождён поэтом в балете... Расположение частей сочинения связывается у него произволением, надписями и тому подобным, а не естественным ходом действия».⁴

Четыре года, как уже сказано, этот балет оставался в репертуаре московского балета.

В 1831 году Глушковский переделал «Руслана и Людмилу» в одноактную «героико-трагическую пантомиму», впервые показанную 15 мая этого года в новом Большом Петровском театре, и снова – в бенефис Татьяны Ивановны Глушковской. Но балет уже не имеет прежнего успеха, и даже более того – публика почти равнодушна. Критик пишет: «Всею своё время, «Руслан и Людмила» нравился и перестал нравиться; им восхищались, и он прискучил. Зачем же теперь, когда публика не довольствуется уже фейерверками и чертовскими вечеринками, а требует от искусства более эстетических произведений, зачем возобновлять эффекты старины с новыми переменами, обветшалыми превращениями и сокращениями, которые отнимают у неё последнюю занимательность и даже все права на хороший вымысел простонародной сказки?»⁵ Удивительная несправедливость: ведь именно Адам Глушковский научил публику «не довольствоваться одними фейерверками». Но и сам одновременно сильно недооценил её, полагая, что всё осталось по-прежнему.

Вслед за своим учеником Глушковским, балет на пушкинский сюжет ставит в Петербурге Шарль Дидло. 15 января 1823 года

в бенефис трагического мима и первого танцовщика петербургского театра Огюста в Большом театре в Петербурге состоялась премьера балета «Кавказский пленник, или Тень невесты», обозначенный, как «древний национально-пантомимный балет в четырёх действиях, со сражениями, играми, маршами...» Действие по указанию театральной цензуры снова переносится в «славянские времена». Герой наделён древнерусским именем Ростислав. В спектакль вводилась его невеста Горислава; это её тень упоминается в названии. А свадьба Ростислава и черкешенки Кзелкайи в последнем действии происходила в тереме князя Бранислава.

Ростислав активно отождествлялся с Пушкиным, бывшим в то время в ссылке. Но сам Пушкин отвечал:

*Напрасно ... славил,
Дидло плясать его заставил,
Мой пленник следственно не я.*

Дидло пользовался не оригинальным текстом Пушкина, а специально для него сделанным французским переводом. Таким образом, исказив идею, он всё-таки уловил дух, целиком вложив его в образ Черкешенки. В этой и во всех последующих постановках Черкешенка стала центральной героиней, во многом благодаря искреннему поэтическому образу, созданному первой исполнительницей роли – Авдотьей Истоминой.

В московской постановке Глушковского (премьера – 4 ноября 1827 года) эту партию танцевала Александра Воронина-Иванова. Сохранив внешнюю композицию, Глушковский создал балет, совершенно отличный от петербургского. Разница проявляется уже в тексте афиши: «Большой пантомимный балет в четырёх действиях, с великолепным спектаклем и черкешскими играми с арканом сочинения г.Дидло, здесь поставленный г.Глушковским; сюжет взят из известной поэмы г.Пушкина; музыка сочинения г.Кавоса и некоторые номера сочинения Кубышты; новые декорации, изображающие: 1) Кавказские горы; 2) долину, где протекает Терек, г.Баранова...» Акцент переносится на романтическую сторону сюжета. Отсюда исходил Глушковский в трактовке партии Ростислава, те же мотивы выявляла в характере Черкешенки и Воронина. Не случайно критик видит, прежде всего, что «её черты дышали востоком».

Ростислав, как и Руслан, по-видимому, были сугубо пантомимными ролями. Ведь ещё в 1818 году Глушковский, получив две травмы, вызванные плохим состоянием сцены, навсегда потерял возможность танцевать.

Несомненно, сознание самого Глушковского уже пережило эволюцию и приняло зрелую романтическую ориентацию. Позже, в одном из своих писем, он пишет, цитируя Пушкина:

*«Балеты долго я терпел,
Но и Дидло мне надоел.
Ещё амуры, черти, змеи
На сцене скачут и шумят...»*

Я нахожу, что А.С.Пушкин был совершенно прав: как бы ни были хороши балеты, но однообразие их рода может наскучить...» Теперь он стремится к утверждению любви, находя суть её показа в простоте. Так и в



*Родоначальник отечественной балетной Пушкинианы
Адам Павлович Глушковский
в балете своего учителя Шарля Дидло
«Рауль де Креки, или Возвращение
из крестовых походов»*

финале «Кавказского пленника» Тень невесты, пройдя мимо новобрачных – Черкешенки и Ростислава, своего бывшего жениха, не страдает, не мстит, а радуется и в этой радости исчезает.

Возможно, именно простота привлекла Глушковского, когда он увлёкся идеей постановки балета на сюжет стихотворения Пушкина «Чёрная шаль».

Заранее оговорюсь – несмотря на обилие жесткой критики – и современной постановке, и последующей, именно в этом случае к ней следует относиться весьма осторожно. Дело в том, что постановка этого балета стала для Глушковского своего рода преодолением. К 1831 году у него были, по крайней мере, три причины для душевной усталости: отставка Дидло, ничем не мотивированная со стороны дирекции Императорских театров, запрограммированное недовольство критики и собственная отставка, произошедшая вскоре после отставки Дидло, и тоже без объявления причин. Дирекция лишь обязывает его доработать до конца 1831 года.

И мнение критики в такой ситуации вряд ли может быть объективным.

Премьера балета «Чёрная шаль, или Названная неверность» состоялась 11 декабря 1831 года в Большом театре. Афиша обещала не отягощённый новшествами дивертисмент: «Пантомимный балет в одном действии, взятый г.Глушковским из известной молдавской песни г.Пушкина, с принадлежащими к нему турецкими, сербскими, молдаванскими, арабскими, валахскими и цыганскими плясками, музыка избрана из разных авторов и аранжирована г.Нейтвихом».

Московская труппа всегда была особенно расположена к национальным танцам. И Глушковский постарался раскрыть её большие возможности в показе чувств в земном, ничем не возвышенном образе. Он попытался влить немного прозы в искусство танца, которое на его глазах постоянно

рифмовало ничем не связанные абстрактные категории.

Содержание балета было таким. Молодая гречанка Олимпия, любовница молдавского князя Муруза, тайно любит армянина Вахана. Муруз выслеживает влюблённых и, выследив, приказывает своим слугам убить обоих, а тела бросить в Дунай. Совершив эту месть, спокойный, он выходит на берег Дуная и неожиданно находит чёрную шаль своей Олимпии. Тут он понимает весь ужас содеянного и, терзаемый пробудившимися чувствами, падает в беспамятстве.

Финал балета изображал две строки Пушкина:

*Мой раб, как настала вечерняя мгла,
В дунайские воды их бросил тела.*

«Молва» по этому случаю язвительно писала: «... Два гроба, покрытые чёрными покрывалами, брошенные при свете факелов в намалёванный Дунай, были зловещим предсказанием участи, приготовляемой суровой будущностью новому балету».⁶

В «Чёрной шали» Глушковский целиком исходил из постановки «Кавказского пленника», делая ставку на национальный колорит, воссоздав на сцене молдавские обычаи и местные танцы. При этом он отказался от пестроты действующих лиц, – здесь их было всего двенадцать.

Будучи, безусловно, новатором по натуре, сознательно Глушковский не стремился к новаторству. Поставив «Руслана и Людмилу» по совету поэта П.Вяземского, он впоследствии искал сюжет не новый, а лучший, и им, как раз, оказывается именно пушкинский. К моменту постановки «Кавказского пленника» эта поэма была зачитана до обмороков и грёз наяву. Ещё большую популярность имела «Чёрная шаль», чему, кстати, способствовал тогда же написанный А.Верстовским романс. Так что Глушковский не ищет нового, чтобы оказаться первым.

Ему нужен человек, сердце, которое может чувствовать не по хореографическому канону. Будучи сам сердечным и открытым человеком, он ищет этих чувств за кругом нимф, сифид и теней. Петербургский балет в этом смысле тогда сильно отставал от московского.

В целом же заслуга Глушковского, в первую очередь, состоит в том, что он превратил Пушкина-балетомана в Пушкина, творящего балет. Глушковский показал хореографическому искусству такую высоту чувства, из которой рождается собственное искусство. Мало оценённый при жизни, он дорог нам сейчас как первый создатель московского стиля в претворении произведений великого поэта на балетной сцене.

НАТАЛЬЯ ВИШНЯКОВА

ПРИМЕЧАНИЯ

1. «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника». Балет в пяти действиях, соч. Глушковского. Москва, в типографии Кузнецова, 1821г.

2. П.Арапов. Летопись русского театра. С.363

3. М.Дмитриев. Мелочи балета из запаса моей памяти. 1854 г., стр.146.

4. «Молва», 1831, №42, стр.252-253.

5. Ф.Инок... (Ф.А.Кони). Бенефис г-жи Глушковской. «Молва», 1831, ч.1, №20, стр.10-11.

6. «Молва», 1831, №50, стр.380.

БЕЗ СЕНСАЦИЙ И ОТКРЫТИЙ

БАЛЕТНЫЙ КОНКУРС: «ВАГАНОВА-PRIX»

Уже в четвертый раз прошедшим летом в Санкт-Петербурге проходил балетный конкурс «Ваганова-прих», приуроченный ныне к празднованию 260-летия старейшей русской балетной школы — Академии русского балета имени А.Я.Вагановой. Конкурс, не имеющий больше аналогов в нашей стране, рассчитан на участие в нем только студентов профессиональных балетных школ старших курсов, в возрасте от 16 до 19 лет. Отметивший десятилетие своего существования, вагановский конкурс приобрел теперь статус Международного, а популярность его значительно возросла: если в 1988 году в нем соревновалось 26 студентов из 7 хореографических училищ России, то теперь в Петербург приехало более 70 участников из 12 стран (представители Московской академии хореографии, увывновь проигнорировали подобное мероприятие). Жюри конкурса вместо приглашенной заранее Натальи Макаровой (чье отсутствие было вызвано болезнью) возглавила ученица А.Я.Вагановой, ныне — педагог-репетитор Мариинского театра Ольга Моисеева.

Конкурс, как и положено всякому солидному состязанию, делился на три этапа. Причем первый тур оказался, пожалуй, наиболее интересным. Он проходил в самом большом зале Академии русского балета, на стене которого висит портрет Вагановой — казалось, словно сама Агриппина Яковлевна строго взирала на соревнующихся. Урок классического танца для мальчиков с использованием учебных материалов класса А.И.Пушкина давал педагог Академии Виталий Афанасов (ученик А.Кумысникова и Б.Шаврова), аналогичный урок девочкам, основанный на методике А.Я.Вагановой, — Людмила Сафронова, ученица Агриппины Яковлевны. Без костюмов, грима, причесок, без огней лампы и сочувствующего дыхания зрительного зала участники конкурса, как ни странно, чувствовали себя более уверенно. Они пребывали в привычной для себя атмосфере урока, где все одинаково, все равно. И лишь пришитые на майки и купальники белые квадратики с доставшимися на жеребьевке порядковыми номерами, являлись знаками отличия. Члены жюри, почетные гости конкурса, расположившиеся в два ряда у самого зеркала (прочие зрители допускались только на верхнюю галерею, обрамляющую зал), время от времени заглядывали в списки, дабы



А.Корсаков (вторая премия)

Фото В.Бадановского

Е.Осмолкина (третья премия)



узнать, какое училище представляет тот или иной участник, поскольку имена соревнующихся пока ничего никому не говорили (в отличие от «взрослых» балетных конкурсов, где всегда выступает кто-нибудь из известных). Причем именно в классе азарт и подлинный дух состязания чувствовались больше всего: каждый стремился сделать пируэты или диагональ прыжков легче, чище, точнее своего предшественника. И когда заданная педагогом сложная комбинация движений выполнялись особенно удачно, во время урока порой даже раздавались не предусмотренные правилами аплодисменты, своевольно нарушавшие торжественную тишину просмотров.

Второй и третий тур проходили уже на сцене старинного Эрмитажного театра, где ровно 260 лет назад Жан Батист Ланде дал первые «уроки танцевания» двенадцати мальчикам и девочкам. Здесь, выступая на небольшой, но уже настоящей сцене, облаченные в костюмы, тщательно причесанные и слегка загримированные, участники исполняли по две вариации из балетов классического наследия (у девушек, по условиям конкурса, одна вариация была из репертуара А.Я.Вагановой). Наиболее «репертуарными» во втором туре оказались вариации из «Жизели» (вариация Альберта и вариации из вставного па

де де первого акта), «Коппелии» (вариации Сванильды и Франца), «Баядерки» (вариация Гамзатти), «Пахиты» (вариации из па де труа), «Спящей красавицы» (вариации Голубой птицы и феи Бриллиантов) и «Конька-Горбунка» (вариация Царицы Вод). Гораздо реже, чем это бывает на «взрослых» конкурсах, исполнялись вариации из «Корсара», «Дон Кихота», «Лебединого озера», «Тщетной предосторожности». Единичными можно назвать выступления участников в вариациях из «Шопенианы», «Раймонды», «Царя Кандавля».

На сцене Эрмитажного театра многие, так понравившиеся в классе конкурсанты, к сожалению, несколько потерялись, оказались скованными, излишне напряженными, совершенно лишенными артистизма и обаяния. Выступления большинства из них удручали своим однообразием, внутренней вялостью, отсутствием индивидуальности, из-за чего столь увлекательное зрелище конкурсного состязания превратилось в утомительно-долгий просмотр похожих друг на друга участников. На этом фоне особенно ярко выделялись уже «опытные» конкурсанты — Сержан Кауков из Алматы, Анатолий Ставров из Новосибирска, Надежда Иванова из Перми (все они завоевали третьи места на недавнем открытом конкурсе в Перми «Арабеск-98»).

Программа третьего тура предполагала выступление участников в одном па де де или двух классических вариациях. Па де де из «Дон Кихота», «Жизели» (второй акт), «Корсара», «Праздника цветов в Дженцано» и Гран па на музыку Обера в итоге выбрали немногие. Вариации же оказались более привычным для юных конкурсантов: здесь репертуар пополнился вариациями из ставшего за последние годы особенно популярным у нас па де де на музыку Чайковского в постановке Дж.Баланчина, из «Щелкунчика», «Эсмеральды» (вариация Дианы), «Сильфиды» (вариация Джеймса). Выступления проходили достаточно ровно, но открытий, увыв, не случилось...

Если среди лауреатов трех предыдущих конкурсов «Ваганова-прих» были известные петербургские балерины Ульяна Лопаткина, Майя Думченко, Светлана Захарова, Ирина Желонкина, танцовщик Игорь Марков и Андриан Фадеев, то нынешний конкурс столь явных лидеров, к сожалению, не

МОРИС БЕЖАР 1998 года: ПАМЯТЬ ПРОШЛОГО— В НАСТОЯЩЕМ

выявил. И несмотря на то, что девочки в целом казались намного сильнее мальчиков, жюри вполне справедливо решило первую премию среди представительниц прекрасного пола никому не присуждать. Первые премии среди мальчиков достались Сержану Каукову из Алма-Аты (его кураж, темперамент, легкие полетные прыжки, упрямое стремление к победе оценили по заслугам) и Михаилу Ильину из Санкт-Петербурга (чей танец, напротив, отличался академической правильностью, сдержанностью, благородством). Обладателями второй премии стали представители Санкт-Петербурга Елена Чмиль и Антон Корсаков, обладателями третьей — Екатерина Осмолкина (Санкт-Петербург) и Арсен Меграбян (Ереван). Дипломом и специальной премией «Надежда России» Координационного совета творческих союзов наградили Надежду Иванову из Перми и Татьяну Ткаченко из Санкт-Петербурга. Дипломы со специальным отличием жюри и поощрительные премии Всеяпонского центра Вагановой вручили Такэси Аоки и Хироми Тэрасима из Японии, Екатерине Борченко из Санкт-Петербурга и Анатолию Ставрову из Новосибирска.

Впервые в рамках вагановского конкурса состоялся смотр балетмейстерских работ — сочинений студентов профессиональных балетных заведений (Академии русского балета, Санкт-Петербургской консерватории, Московской академии хореографии и Российской академии театрального искусства). Здесь специальные премии Фонда имени Лопухова — «За поиск и решение современной темы» и «За оригинальное пластическое решение музыки К.Орфа» присудили студентке четвертого курса Санкт-Петербургской консерватории Майе Поповой (номер «Города и люди») и студенту второго курса Академии русского балета Алексею Мирошниченко (номер «Отшельники»), а поощрительные премии жюри достались студентке Московской академии хореографии Алисе Хазановой (номер «Неоклассическое па де де») и студенту Академии русского балета Кириллу Симонову (номер «Этюд о женщине»).

Заключительный гала-концерт конкурса «Ваганова-рпгх» проходил на сцене Мариинского театра 26 июня — в день рождения А.Я.Вагановой. Зрительный зал, казалось, жил ожиданием праздника. Но праздника не случилось, потому что не было на конкурсе подлинных открытий, они не могут быть запланированы по графику — на то они и открытия. Дай Бог, следующий, уже V конкурс «Ваганова-рпгх», состязаться в котором будут юные танцовщики XXI века, окажется интереснее нынешнего...

ЕКАТЕРИНА БЕЛОВА



Сцена из спектакля «Мутации»

Фото Д.Куликова

В Москве и Санкт-Петербурге состоялись гастроли труппы Мориса Бежара «Bejart Ballet Lausanne», которая показала два последних спектакля хореографа — «Дом священника» и «Мутации».

«Дом священника...» (посвящение Фредди Меркьюри и Хорхе Донну) — балет об Артисте, его пути, не столько творческом, сколько жизненном (в 1968 году подобным образом был поставлен «Бодлер»). Действующие лица — Смерть и Зрелищность, неотъемлемая часть сценической жизни Фредди.

«Фредди Меркьюри и Донн умерли в одном возрасте. Они были очень разными личностями, но их объединяла яростная жажда жизни и необходимость показывать себя другим», — писал Бежар. Вот, видимо, почему он рискнул соединить в балете столь разных артистов: перед глазами проносится жизнь Фредди, лишь на миг уступая место видеофрагменту спектакля «Ни-

жинский, клоун божий» в финале с Хорхе Донном в его лучшей и любимой роли — роли Нижинского. Спектакль — это воплощенная мечта Фредди: сногшибательное театральное представление с грандиозными спецэффектами, фейерверками света, шумов, шокирующими порой до отвращения костюмами, с потрясающей своей мелодичностью и ритмической пульсацией музыкой; и фоновом всему этому — проецируемое пластичное тело Фредди. Стиль Бежара — это причудливые узоры электронного света (Клеман Кейроль), «процитированные» Джанни Версаче костюмы Фредди, стилизованная пластика певца, концертные записи группы «Queen». Рассел Малхаки отозвался о музыке «Queen»: «Их песни мощные, как гимны». И два из них («It's a Beautiful Day» — гимн рождению, и «The Show Must Go On» — гимн продолжению жизни) образуют канву спектакля, а четыре отрывка из произведений великого В.-А.Моцарта лишь

вносят ноту трагизма в происходящее.

Спектакль начинается двойным смысловым ходом («от рождения — к смерти» или «от смерти — к рождению») ... Лучи прожекторов что-то нащупывают в зале и постепенно переходят на сцену, где освещают ровные ряды человеческих тел под белыми простынями. Они уже мертвы? Или еще не родились?... Бежар часто использует распятие в спектаклях о художниках, приносящих себя в жертву Искусству, с другой стороны, распятие обозначало возрождение в новом качестве. В этом спектакле одинаково важны обе стороны главного атрибута христианской веры. Огромная человеческая тень-распятие возникает на экранесуперзанавесе в финале, перед видеомагнитофоном с Хорхе Донном...

Постепенно тела оживают, начинают двигаться. Из людской массы выделяется юноша, начиная самостоятельный путь.

Каждый его шаг продуман свыше и ни одна ситуация не произойдет без помощи странного персонажа, соединившего в себе два жизненных начала: белое и черное. Судьба?.. Фредди мучают непрекращающиеся метания от невесты-марионетки, смерть которой происходит у него на глазах, к девушке-мечте, фата для которой подобна трауру. Он мечется в обществе молодых людей, энергичных, сильных, целеустремленных и всё упорнее цепляется за жизнь. Он выпьет до дна все, что ему причитается, и поможет ему в этом «странный персонаж». Он – игрок, он – артист, его соло – спектакль в спектакле. Постепенно дорогу Фредди устилают горы цветов, золота, роскоши на фоне все пополняющихся списков умерших: «Жан, Паоло, Рикардо...», в которых место заказано и ему. Но он умер намного раньше их: получив всё от жизни, он потерял к ней интерес, он стал к ней равнодушен. И теперь его жизнь заключается только в одном – в микрофоне, приводящем в экстаз, но не спасающим от конца. В смерти все равны, и вот уже Фредди – среди многих ушедших. Смерть – это спасение. Смерть – это жизнь.

«Дом священника...» – это спектакль о любви и смерти, их противоборстве, о молодости и надежде.

Спектакль – словно огромная самоцитата из произведений, созданных ранее – из постановок «Мефисто-вальс», «Ромео и Юлии», «Мальро», «Смерть в Вене – В.-А.Моцарт», «Ангел Эртебия», «Пульчинелла», «Весна священная», «Нижинский, клоун божий» и некоторых других... Бежар цитирует не от иссякнущей фантазии и не от нехватки времени, даже не от усталости, хотя он устал, но не от прожитых лет, а от сложности своих спектаклей. Цитаты – это единственная для него возможность и желание продлить жизнь уже не идущим на сцене творениям мастера.

Танец Бежара все так же завораживает своей неповторимой красотой жестов, движений, поддержек, каскадом технически сложных па, так же поражает своей гармонией и эротизмом. Однако эротика приобрела здесь несколько иной оттенок – стала более резкой, сухой.

...В ядерной катастрофе погибла планета. Чудом оставшаяся в живых группа людей собирается покинуть ее и отправиться на поиски другой. Напоследок все решают в последний раз исполнить ритуальный танец-прощание. В танце они вспоминают, любят, играют в игры детства, но все это пронизано ощущени-

ем безнадежности неверия. Вера и Надежда не покидают лишь одного из них, он отказывается лететь вместе со всеми: «Я останусь... Я буду ждать...» – и он вознагражден – земля оживает.

«Мутации» – балет предсказание, балет-предостережение... Но надежда, всегда сопровождающая спектакли Бежара, ведет с ним бой – долгий, трудный, но победный.

Как и в «Доме священника...», здесь узнаваемо многое. Даже «Умиравший лебедь», но он – не только цитата фокинского «Лебедя», но еще и взгляд Бежара в прошлое, «Леда и Лебедь», костюмы Джанни Версаче – первая работа кутюрье с хореографом...

«Мутации» – еще и самоирония Бежара, легкая, рациональная и порой – беспощадная. Ее поняли и блестяще решили исполнители – в танце ощущалась доля неуловимого юмора, смешанного с добротой и любовью к Мэтру. Его понимают с полуслова, хотя труппа обновляется почти каждый год. Сейчас в «Bejart Ballet Lausanne» есть только один танцовщик, знающий Бежара еще со времен «Балета XX века» – солист труппы Жиль Роман («Дом священника...» – «странный персонаж», «Мутации» – лирический герой). Его природа иная, чем у Донна, – он обладает взрывным темпераментом и хорошей техникой, артистичен, ему подвластны разнохарактерные роли, и всё же его стезя – гротеск. Жиль Роман – единственный оставшийся «в живых» наследник немногочисленных партий Хорхе Донна, но результат его прочтений уже совершенно иной...

Как и Бежар 1998 года: без «Балета XX века», без Хорхе Донна, без одиннадцати лет жизни, прошедших с последнего его приезда в Россию. И если кто-то у нас разочарован его нынешними гастролями, то ошибка их в том, что не следовало ожидать встречи с тем – прежним – Бежаром. Нужно было ждать нынешнего – большой художник никогда не стоит на месте. И Морис Бежар как хореограф в течение своего творческого пути постоянно ищет, постоянно меняет свой художественный облик, но канувшие в лету его спектакли живут в его памяти. Бежар – это память прошлого, преобразованная в настоящее, гениальный мистификатор.

Сколько у него еще планов и каких – неизвестно даже ему. Вот и сейчас он говорит: «Я уже ушел. Куда? К тебе, Будущее».

НАДЕЖДА КАВАРИНА

JE SUIS COMME JE SUIS

Эти слова – афоризм Жана Кокто: «Какая есть, такая есть». Женщины и балетмейстерство – две вещи, казалось бы, несовместные. Однако XX век объединил и их: женщины-хореографы отважно выступили на сцену и заставили с собой считаться, и без имён Брониславы Нижинской, Агриппины Вагановой, Нины Анисимовой, Майи Плисецкой, Натальи Касаткиной, Май Мурдмаа картина сегодняшнего балетного театра была бы неполной. Творчество этих и других хореографов давно стало неотъемлемой частью художественного процесса. Впрочем, «процесс идет» и по сию пору. Плоды его были явлены на вечере балета под названием «Женщины – хореографы мира», который состоялся в Санкт-Петербурге на сцене Театра оперы и балета имени М.П.Мусоргского.

Идея организации подобного вечера принадлежит Благотворительному фонду имени Федора Лопухова, Театру оперы и балета имени М.П.Мусоргского и институту «Открытое общество» (Фонд Сороса). Десять балетмейстеров-современниц представляли свои работы в первом отделении концерта: ученица Джорджа Баланчина, мексиканский хореограф Глория Контрерас, главный балетмейстер театра «Эстония» Май Мурдмаа, выпускницы балетмейстерского отделения Петербургской консерватории Алла Рубина (Украина), Тая Доновна (Греция), Кренаре Нэвзапи (Македония), Мария Большакова, Светлана Шкробова и нынешняя студентка Наталия Осипова, а так же Индре Рейнхольде (Латвия) и москвичка Елена Богданович. Знаменитая «Свадебка» Брониславы Нижинской (поста-

новка 1923 года, на сцене Театра имени Мусоргского с 1995-го) завершила этот уникальный вечер, который вела и комментировала петербургский балетный критик Ольга Розанова.

Сочиненный специально для концерта Георгием Ковтуном Пролог (хореографическую прелюдию надо, вероятно, рассматривать как подарок от мужчин-балетмейстеров) словно задал главную тему вечера: душещипательная история про покинутую героиню (читай: про балетмейстера), которая обретает радость бытия в ребенке (аллегория творчества), а чтобы никто не сомневался, что дитя олицетворяет мир хореографии, на него для пушей убедительности надели балетную пачку. Терзания (муки творчества?) предвзяло шествие мрачных дев, которые механично передвигались по заданным траекториям под музыку Пако де Луиси (автор этюда «Мелодии фламенко» – Светлана Шкробова).

На протяжении всего вечера сюжет «брошенная и покинутая» обрастал всё новыми и новыми подробностями.

Удивительно, насколько приглянулись женщинам балетмейстерам страдания героини! – именно им посвящалась львиная доля из показанных номеров. Историческое страдание с неприменным катанием по полу («Не покидай!», хореография Елены Богданович) соседствовали со страданиями эстетическими: в трогательной миниатюре «Зима» (балетмейстер Мария Большакова) воспева поэзия замерзающего чувства; маята в «дурной бесконечности» собственных отношений («Бесконечность», постановщик Наталия Осипова) сменялась унылым любовным дуэтом (балетмейстер Тая Доновна), где

СОВСЕМ ВЗРОСЛАЯ ИСТОРИЯ

«страданий» как таковых не обнаружилось, но чья убогая хореография вызывала самые глубокие сожаления. Наконец, все стадии любовного общения – весеннее цветение первой встречи, летний полдень взаимного чувства, осенние бури расставаний и зимний холод отчуждения – исследовала в грамотно сочиненной композиции «Альтовые сонеты» Индре Рейнхольде.

Не обошлось без страданий и на почве философии. Их воплотил наивный в своей символике номер «Цивилизация. XXI век»: живописно разлагающееся в грехах человечество уничтожает неспешно посланца небес. Автор композиции Кренарэ Невзапи, балетмейстер, бесспорно одаренный: многим памятен её очаровательный спектакль «Чиполлино», который ещё не так давно давался коллективом Народного танца театра балета Дворца культуры имени Горького.

Признанный лидер отечественного, а теперь – увя, лишь эстонского, хореографического авангарда Май Мурдмаа показала леденящую душу миниатюру «Смерть Дон Жуана», выдержанную в духе самого изысканного «ужасстика». Её весьма украсило участие уникальной мистической балерины Кайе Кырб.

Интеллектуальному кошмару Май Мурдмаа Алла Рубина противопоставила примитивно юмористические зарисовки «А–А–У–У–А» и «Сиртаки». В первой – наркоманистого вида хулиганка (кстати, прекрасная пластическая работа Татьяны Боровик!) разоблачала щуплого интеллигента в очках. Во второй – манерная Терпсихора и хилый Аполлон, тщившийся выглядеть плейбоем, нудно кривлялись на потеху невзыскательной широкой публике.

Неподдельная радость жизни царила в «Упанго» и «Глории» маэстро Глории Контрерас. Хореография этих работ одновременно женственна и миролюбива. Солнечное искусство Контрерас, наполненное ликующей энергией созидания, вернее всего соответствовало названию и теме вечера «Женщины – хореографы мира».

ОЛЬГА ФЕДОРЧЕНКО

Хореографы создают театры, журналисты и историки фотографируют их в быстротекущей вечности газетных и книжных страниц – вот привычное положение вещей. Олег Петров, критик и историк балета, решил не довольствоваться участью наблюдателя и собрал собственную труппу. У автора книг, непременно присутствующих в библиотеке каждого любителя балета, – «Русская балетная критика второй половины XVIII – первой половины XIX века» и «Русская балетная критика второй половины XIX века», – восемь лет назад появился свой театр. Два спектакля из его репертуара были показаны москвичам в начале июня.

Принцип работы «Балета плюс» – труппа постоянна (12 человек), а хореографов на постановки приглашают. При этом – что очень важно – екатеринбургский театр не чувствует себя провинциальным ни в России, ни в Европе: с ним соглашаются работать люди с достаточно значимыми именами. В репертуаре – спектакли Аллы Сигаловой («Мой Щелкунчик»), Гедрюса Мацкявичюса («Семь танго до Вечности»), Карин Сапорта («Невеста с деревянными глазами»). В столицу «Балет плюс» привез последние премьеры – «Терпсихору» и «Метаморфозы» Луки Веджетти и «Не говори это...» Пала Френака, разом обозначив диапазон театра – от неоклассики до свободного танца.

Москвичам уже доводилось видеть работы Пала Френака. В 1996 году его собственная труппа показала в столице «Глашки». Гастроли устраивал Французский культурный центр и при его же поддержке выпущена премьера в екатеринбургском театре. Право, центру когда-нибудь поставят отдельный монумент на российской площади Свободного танца. Тот двухлетней давности спектакль нес в себе жесткую и нежную интонацию детских воспоминаний. Слышащий и говорящий сын глухонемых родителей, Пал Френак воспитывался в интернате. Шум интерната, проникающий везде, нивелирующий всех, – был главным героем спектакля. Его пер-

сонажи впервые обозначили себя в пространстве: громыхающие по сцене железяки, на которых они раскатывали, утверждали право героев на завоевание мира, а значит – просто на жизнь.

В «Не говори это...» жизнь завоевана. Остается решить, что с ней делать. Интонация вроде бы та же, но герои повзрослели и времена изменились. Отсюда – меньше утробной нежности. Возникшая нота хорошо узнаваемой юношеской безнадежности, которая не убивает витальной энергии, а наоборот, подстегивает её, и внезапное удивление перед освобождением, так непохожим на мечту о свободе.

Грохочущий обвал шумо музыки. (В программке: саунд микс – Франсуа Донато). В луче света – дергающийся человек на подвеске, ятля проходит под мышками. Затем – снова музыкальный обвал, человек в луче света – на полу.

Кажется, это была увертюра. Как и положено в приличной увертюре, в ней прозвучали главные темы спектакля. Темы земли и воздуха. Борьбы и примирения. Нынешнего мира и предстоящего.

Эти подвески будут на сцене весь спектакль. Порой высоко под колосниками (но не так высоко, чтобы их совсем не было видно) – парящие несколько петель. Чаще всего – с артистами, которые используют их как качели, тарзанки, игрушки, упоенно летая над сценой, а в следующий момент трепыхаясь в них

как бабочка в сачке. Подвески создают иллюзию смены пропорций. Удлиняют тела танцовщиков, меняют их очертания... Дважды опускавшийся прозрачный занавес добавляет ощущение нереальности – там, за ним, артисты в иной стихии. Водной? Из которой люди вышли? Космической, в которую войдут? Неважно. Важно, что земля над ними в этот момент не властна.

Когда же герои принадлежат ее власти – они ползут, преодолевают сопротивление, слепо, странно и угрюмо. Сплетаются в любовном дуэте, «проговаривают» краткие монологи, но слишком уж много энергии уходит на простейшее движение... Поэтому воздух становится спасением и ловушкой. Ловушкой как всякое спасение.

Эту маленькую мистерию (меньше часа) исполнили пять артистов – Екатерина Воробьева, Эльвира Чибиряк, Тимур Миркамолов, Юрий Никитенко, Мурад Усманов. Они поговорили с нами о времени и об освобождении от него. Пал Френак: «Мы останавливаем время и находим то состояние, в котором человек не должен никому объяснять, зачем он живет. В котором он не имеет никаких обязательств и просто осознает себя как целое. И это помогает принять нашу жизнь, примириться с ней. И с нашей жизнью, которая будет потом...»

Совсем взрослая история. История свободного танца.

АННА ГОРДЕЕВА

НЕДЕЛЯ НИДЕРЛАНДСКОГО ТАНЦА

28 и 29 ноября на сцене Малого театра вновь труппа **Иржи Килиана** в связи с официальным визитом **Королевы Нидерландов Беатрикс**.

27, 28, 29 ноября Мастер-классы пройдут для артистов Большого театра и театра имени Станиславского и Немировича-Данченко.

Классы ведёт солистка Нидерландского театра танца **Арлетт ван Бовен**.

Для всех желающих 26 ноября с 10.30 до 16.00 в Центральном доме актёра пройдёт **День Нидерландского танца**.

Лекции с видеопозаком проведут **Арлетт ван Бовен**, **Онно Стоквис** (Нидерландский институт танца) и московский критик **Ольга Гердт**.

ОДА ЧЕТВЁРТОМУ ИЗМЕРЕНИЮ

Фестиваль «Новый балтийский танец» проводится в третий раз и, по свидетельствам очевидцев, набирает силу. Его организатор – Литовский танцевально-информационный центр, озабочены скорейшим включением балтийского танца в мировой контекст. Помогают им в этом, как водится, Фонд Сороса и Филлипп Моррис, в меньшей степени – литовские организации. Ориентирован он, прежде всего, на развитие современного танца в Литве и балтийском регионе. Существует и четко сформулированная концепция проекта: действенная помощь конкретным лицам в осуществлении оригинальных идей, направленная против застоя, происходящего порой в труппах. Таким образом, моральную и финансовую поддержку получали не труппы, а люди, конкретные исполнители из танц-коллективов, в какой-то степени успевшие проявить творческие качества.

Хозяева показали несколько проектов. Драматическая актриса Бируте Марцинкявичюте обратилась к античности – «Антигона и птицы» обозначен как танец-плач по мотивам трагедии Софокла. Это искренняя и талантливая работа, где мотивы, маски, отдельные характерные жесты составляют парафраз классической трагедии. Так возникает не толкование сюжета, а парафраз, адресат которого – мы сегодняшние. Кроме того, убедительной оказалась экспрессия сценического движения не танцовщицы, но актрисы.

Интересными были «Капли в колодец» Витиса Янкаускаса. Ощущалась команда, члены которой понимают друг друга, а потому считают возможным обнародовать опыты контактной импровизации. Они не новички, эти «Трое из Вильнюса», по случаю превратившиеся в четверых. И они, наконец, дали то, чего не доставало творческой лаборатории фестиваля, а именно – исследование движения в контакте, в содвижении. Здесь им не было не столько даже равных, сколько соперников – просто по раскладу представленного. Разве, что дуэт из Польши Мелисса Монтерос и Войцех Мочней, работающий в том же направлении. Пара из Гданьска была хороша, но отношения отягощались противосто-

янием, окрашивались любовью, словом, драматизировались. Команда Янкаускаса удержалась от искусства тонировки (что, впрочем, было проще сделать в ансамбле) – и от этого выиграл гипотетичный словарь движения.

Вызвало всеобщее веселье подрастающее поколение: ученицы Вильнюсского хореографического училища показали творение Анжели Холиной «Сумасшедшие девочки-2». Видимо, «-1» было в другое время. Стала уже общим местом злая ирония современного танца по отношению к классическому.

Рижанка Ольга Житлухина показала хорошо сделанный пересмешник и хорошо танцующую команду. Интересную и сильную, хотя и неровную. Пусть не разочарует название миниатюры – «Плюнь и лови», сделана она даже с блеском.

Давние знакомые «Fine 5» из Эстонии привезли премьеру. Вдвойне премьеру: спектакль «Мир Костаби» исполнили новобранцы труппы. Радужная фантазия из мира художника плюс воспетая в фольклоре эстонская невозмутимость и неспешность синтезировались в нечто, что попытаемся обозначить как мягкий и задумчивый конструктивизм. Он был похож на пейзажи Кандинского – жаль, осталось неясным, имел ли Марк Костаби отношение к «Синему всаднику» и похоже ли впечатление вызывают его полотна. У «Fine 5» – славное пополнение.

Другая эстонская труппа – VOX-RM, Таллинн представляла миниатюру «Парахотисты» – (хореография Мерле Саарва, идея и сценография Инги Варес). Нормально прочитанная композиция – в меру движения, в меру света и объединительное *lepto*, под которое все и работает. Пожалуй, танец становится внятнее, когда сознательно прорабатывает что-то одно – скорость, движение, связку движений как лейттему, не пренебрегая при этом другим, но представляя его второстепенным.

В свете концепции фестиваля нетрудно было понять, что труппы из России и дальнего зарубежья были приглашены, так сказать «для ландшафта». Но получилось, что они олицетворяли собой все основные направления современ-

ного танца. Классический, незамутнённый излишествами американский модерн-данс образца «матерей-основательниц» в лице петербургской труппы Александра Кукина – раскованная свобода движения и покорения пространства. Французский шarm жеста и подчинённости художественной идее – Таисия Коробейникова, Челябинский монотеатр. Танец русской глубинки – честный, выстраданный, порой нескладный – Челябинский театр современного танца.

И, наконец, русский современный танец столичного образца – Кинетический театр Саши Пепеляева. По сравнению с другими он хорошо образован, в курсе происходящего в своей сфере – имеет возможность общаться со смежными искусствами. Он оригинален, но вполне рассудочен. Уже понял, что на Западе конвертируется русское сочетание духовности и дикости – и умеет это показать.

Заключительным аккордом фестиваля, его последним вечером были задуманы два выступления. Лучшие танцовщицы Латвийской национальной оперы исполнили балет Аллы Сигаловой «Жёлтое танго» вместе с хореографом. Видимо, это был аккорд правой рукой, более высокий по звуку и, следовательно, более духовный, поскольку вторая часть вечера предназначалась французской команде «hip-hop». Танго – слава Пьяццолле! – получилось действительно жёлтым, несмотря на класс исполнителей. Даже ядовито – жёлтым. И, похоже, причина тому – посыл балетмейстера, человека несомненно сильного и диктующего. Здесь не формотворчество, нет, движение наполнено, но наполнено тяжёлой страстью, активной чёрной энергией. От «супервамп» тянет отпрянуть – и только. Остаётся ностальгически вздохнуть – некогда *La Divina* неназужно сочетала респектабельность с интересными спектаклями и никогда не была только белой или только чёрной. Тем более – жёлтой.

Профессионально весёлые «hip-hop» подкупили умением не играть в чужую игру. Легко, чётко, с полным пониманием того, чего ждёт от них зал, афро-французы затеяли представление – конкурс. Автор до сих пор пытается определить технику – или физиологию сумасшедшего трюка – цели безостановочных туров на опорной... голове. И, причём, как минимум 50, не каких-нибудь 32! Чистый импульс живой энергии – в зал: «Hip!» – и в ответ: «Hop!». Hip – hop!

Ну, а если серьезно. Seriously оно само, четвертое измерение движения, современный танец. Он – порождение времени, когда формальный прогресс никак не

связан с физическими затратами живого существа, с затратами человеческой энергии. Людей не просто тянет, их выбрасывает в движение из затажных стрессов и депрессий в урбанистском пространстве. И коль скоро человек разумный, разумно и его движение, логично развивающееся в танец. Такой природы танец кровно связан с физическим самоощущением, с техникой релаксации, сжатия и концентрирования энергии движения.

Обозначаемы две тенденции развития в нынешней хореографической культуре при всём обилии течений. Первое: разработка выразительности собственно движения, поиск в нем смысла, самодостаточной художественной ценности. Это, если привязывать привычные академическому танцу термины, так сказать, «белотониковый балет», чистый танец.

И второе. Развитие танца в направлении театра, что закономерно. Коль скоро его природа, основа – движение, и оно обретает силу и смысл в сценическом контексте, становится сценодвижением. При том не обязательно танцевальным. Но – и это важно – современный танец разрабатывает и выразительность отдельного движения, что есть родовая черта развитой хореографии и потому имеет право претендовать на статус самодостаточной системы. Как и другие, более или менее открытой, но системы.

Конечно, в хореографических флагамах нового времени, например, в Парижской опере и в других признанных дворцах танца, к концу века стираются грани между любыми системами танца.

А еще современный танец – это романтизм нашего века. Как в минувшем веке романтическая личность не находила себе места в рутине повседневности, противопоставляла себя окружающему миру и искала выхода в сверхъестественных, даже надуманных мирах, так и герой *contemporary*, не видя гармонии в людях, уходит в надреальный мираж, углубляясь и в экзистенциальные вопросы, в темные глубины души.

Тонус фестивалю придала фотоэкспозиция датского художника Джона Йонсена «Тело в коренном пространстве – проект с танцовщицей, черным пространством, зеркалом – и камерой». Головокружительное исследование: ещё одна попытка классифицировать движение. Универсальная. Расплывчатая в своей всеохватности и потому – философичная.

ЛЕЙЛА ГУЧМАЗОВА

Анна Антоничева
и Дмитрий Белоголовцев
(серебряная медаль).
Россия



Адриена Кантерна
и Расти Томас.
США



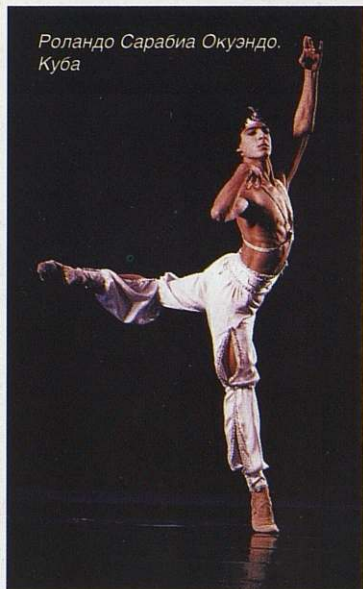
...в Джексоне

...в Риети



Ольга Тубалова
Россия

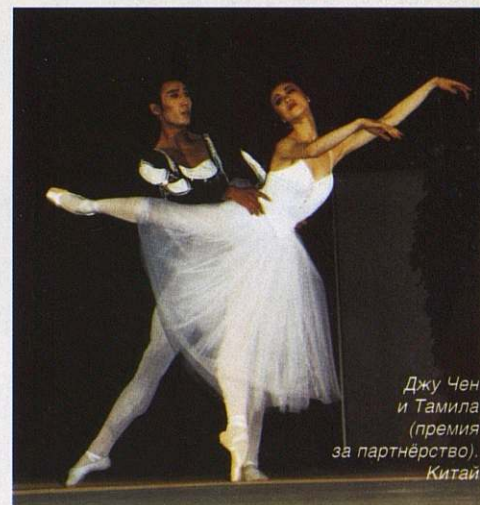
Роландо Сарабиа Окуэндо.
Куба



Золотые лауреаты Международных балетных конкурсов

КОНКУРСЫ

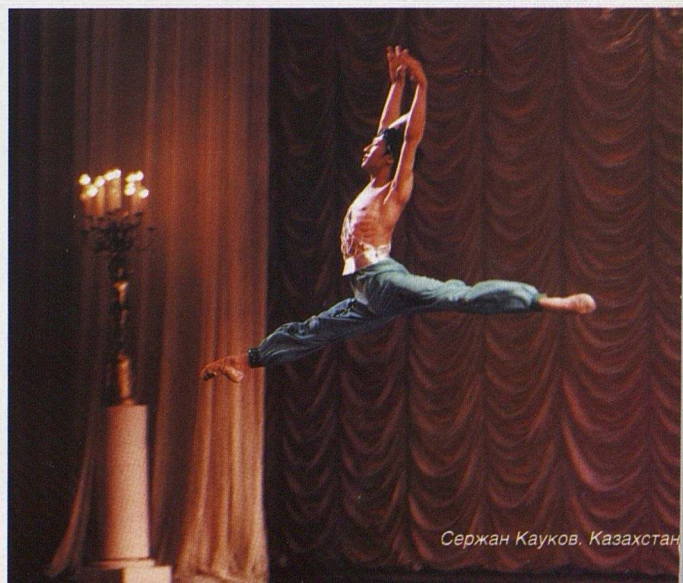
...в Варне



Джу Чен
и Тамила
(премия
за партнерство).
Китай

...в Санкт-Петербурге

Фото Н.Баусовой и Д.Куликова



Сержан Кауков. Казахстан

1999

Анна Антоничева (Большой театр России)



Январь

ПОНЕДЕЛЬНИК	ВТОРНИК	СРЕДА	ЧЕТВЕРГ	ПЯТНИЦА	СУББОТА	ВОСКРЕСЕНЬЕ
4	5	6	7	1	2	3
11	12	13	14	8	9	10
18	19	20	21	15	16	17
25	26	27	28	22	23	24
				29	30	31

Февраль

ПОНЕДЕЛЬНИК	ВТОРНИК	СРЕДА	ЧЕТВЕРГ	ПЯТНИЦА	СУББОТА	ВОСКРЕСЕНЬЕ
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28

Вера Арбузова (Санкт-Петербургский театр балета Бориса Эйфмана)



Июль

ПОНЕДЕЛЬНИК	ВТОРНИК	СРЕДА	ЧЕТВЕРГ	ПЯТНИЦА	СУББОТА	ВОСКРЕСЕНЬЕ
5	6	7	1	2	3	4
12	13	14	8	9	10	11
19	20	21	15	16	17	18
26	27	28	22	23	24	25
			29	30	31	

Август

ПОНЕДЕЛЬНИК	ВТОРНИК	СРЕДА	ЧЕТВЕРГ	ПЯТНИЦА	СУББОТА	ВОСКРЕСЕНЬЕ
2	3	4	5	6	7	1
9	10	11	12	13	14	8
16	17	18	19	20	21	15
23	24	25	26	27	28	22
30	31					29

Наталья Ледовская (Московский музыкальный театр имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко)



Март

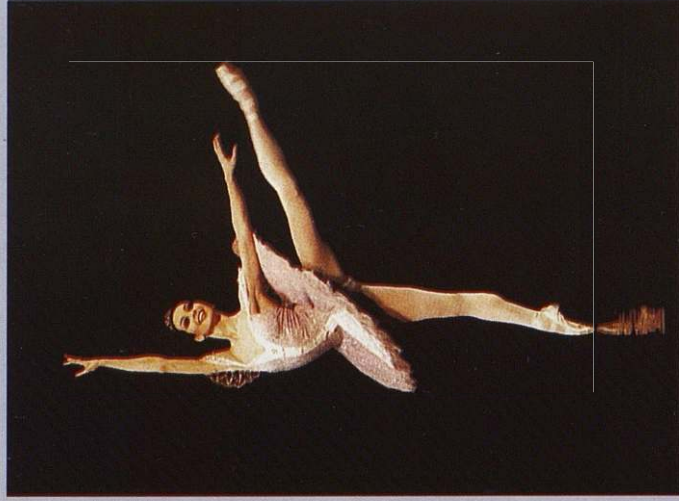
ПОНЕДЕЛЬНИК	ВТОРНИК	СРЕДА	ЧЕТВЕРГ	ПЯТНИЦА	СУББОТА	ВОСКРЕСЕНЬЕ
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30	31				

Апрель

ПОНЕДЕЛЬНИК	ВТОРНИК	СРЕДА	ЧЕТВЕРГ	ПЯТНИЦА	СУББОТА	ВОСКРЕСЕНЬЕ
5	6	7	1	2	3	4
12	13	14	8	9	10	11
19	20	21	15	16	17	18
26	27	28	22	23	24	25
			29	30		

БАЛЕТ

Диана Вишнева (Мариинский театр)



Сентябрь

ПОНЕДЕЛЬНИК	ВТОРНИК	СРЕДА	ЧЕТВЕРГ	ПЯТНИЦА	СУББОТА	ВОСКРЕСЕНЬЕ
6	7	1	2	3	4	5
13	14	8	9	10	11	12
20	21	15	16	17	18	19
27	28	22	23	24	25	26

Октябрь

ПОНЕДЕЛЬНИК	ВТОРНИК	СРЕДА	ЧЕТВЕРГ	ПЯТНИЦА	СУББОТА	ВОСКРЕСЕНЬЕ
4	5	6	7	1	2	3
11	12	13	14	8	9	10
18	19	20	21	15	16	17
25	26	27	28	22	23	24
				29	30	31



Яна Казанцева (Московский театр «Русский балет») и Андрей Рябов (Московский театр «Кремлёвский балет»)

Фото Л.Педенчук

Екатерина Березина (Московский театр классического балета)



Май

ПОНЕДЕЛЬНИК	ВТОРНИК	СРЕДА	ЧЕТВЕРГ	ПЯТНИЦА	СУББОТА	ВОСКРЕСЕНЬЕ
3	4	5	6	7	1	2
10	11	12	13	14	8	9
17	18	19	20	21	15	16
24	25	26	27	28	22	23
31				29		30

Июнь

ПОНЕДЕЛЬНИК	ВТОРНИК	СРЕДА	ЧЕТВЕРГ	ПЯТНИЦА	СУББОТА	ВОСКРЕСЕНЬЕ
7	1	2	3	4	5	6
14	8	9	10	11	12	13
21	15	16	17	18	19	20
28	22	23	24	25	26	27

Ульяна Лопаткина (Мариинский театр)



Ноябрь

ПОНЕДЕЛЬНИК	ВТОРНИК	СРЕДА	ЧЕТВЕРГ	ПЯТНИЦА	СУББОТА	ВОСКРЕСЕНЬЕ
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30					

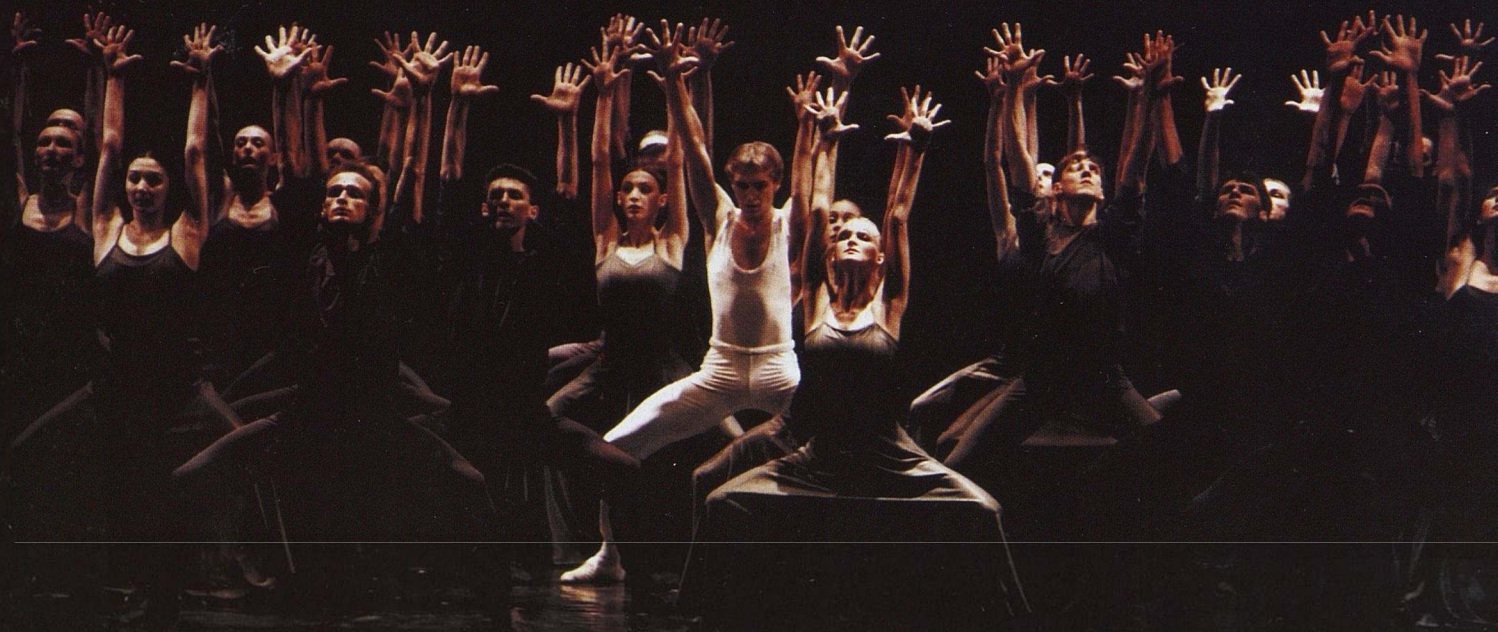
Декабрь

ПОНЕДЕЛЬНИК	ВТОРНИК	СРЕДА	ЧЕТВЕРГ	ПЯТНИЦА	СУББОТА	ВОСКРЕСЕНЬЕ
6	7	1	2	3	4	5
13	14	8	9	10	11	12
20	21	15	16	17	18	19
27	28	22	23	24	25	26
		29	30	31		



*Сцены
из спектакля
Санкт-
Петербургского
театра
балета
Бориса
Эйфмана
«Реквием»*

Фото Д. Куликова



...Балет и музыка

«РЕКВИЕМ» ЭЙФМАНА. ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ

Наверное, не случайно, что в конце века после длительного перерыва вновь вспыхивает интерес к жанру реквиема. И, начиная с 70-х годов начинается волна хореографических постановок на музыку реквиемов разных композиторов: Г.Форе, Б.Бриттена и особенно В.-А.Моцарта (например, в 1991 году к «Реквиему» Моцарта обращаются сразу три хореографа: Морис Бежар, Джон Ноймайер и Борис Эйфман).

У Эйфмана идея «Реквиема» родилась от соприкосновения с музыкой Моцарта. «Я хотел, чтобы мое поклонение, мой восторг перед этой великой музыкой материализовались в хореографические образы, – говорит Эйфман, – а идея сценического решения пришла потом». И то, что хореография спектакля буквально изливается из звуков «Реквиема», ощущается с первых же тактов.

«Реквием» Моцарта написан для большого состава исполнителей: четыре солиста, хор и оркестр. Мощное звучание мессы отражено и в хореографии. В спектакле участвует вся труппа: мужской и женский кордебалет, пять солистов. В каждом номере «Реквиема» основу составляют кордебалетные сцены, и уже одно это свидетельствует о внимательном отношении балетмейстера к музыке.

В сценическом воплощении музыки Эйфман чувствует себя свободно. Хореограф выбирает оптимальную позицию, не склоняясь ни в сторону «танца на музыку», то есть формального подхода к музыкальному материалу, ни в сторону рабского следования за каждым тактом. Для Эйфмана важнее всего – прочтение основной идеи «Реквиема», отражение его образной сферы, но при этом балетмейстер пластически воплощает и основную тему Реквиема, и его драматургию, и структуру, и фактуру музыкальной ткани, и музыкальные образы, и дух шедевра Моцарта.

Моцартовский Introitus начинается с темы Requiem у фаготов и бассетгорнов. Эта тема – одна из важнейших в произведении Моцарта. Ее интонации встречаются в теме фуги Kyrie eleison, Dies irae, Lacrimosa, Agnus Dei. Тема отражает скорбное начало, ее условно можно отождествить с темой смерти. В спектакле хореограф отображает ее серией режиссерских приемов. С первыми же звуками темы Requiem на сцене появляются фигуры в черных одеяниях (назовем их могильщиками). В секвенции, соединяющей Confutatis с Lacrimosa, могильщики возникают снова наряду со скорбной процессией женщин. Их появление возвещает: близится смерть Матери. В Agnus Dei хореограф несколько меняет прием: накануне смерти главного героя вместо могильщиков сцену заполняют черные фигуры с масками на затылке, олицетворяя ту же идею. Эти незнакомцы кажутся существами из иного мира. Здесь тема смерти, кроме горя и скорби, окрашивается в новые тона – для человека переход за роковую грань исполнен тайны. Тема смерти поворачивается еще одной гранью в последней части Lacrimosa в момент смерти Матери: сцену заполняют безликие белые существа. напоми-

нающие надгробные мраморные памятники-плиты. В считанные минуты перед зрителем возникает кладбище, и за одним из памятников скрывается фигура Матери, перейдя в число усопших. Белые фигуры-памятники корчатся в немом крике, словно каждая плита вопиет о том, кто находится под этим камнем, будто из-под него рвется душа, которая хочет жить и быть рядом с живыми.

Следование музыке находит выражение и в структуре спектакля, который воспроизводит структуру «Реквиема» без перестановок и купюр. Первая часть мессы, которую заключает Lacrimosa, в спектакле завершает важнейший этап в жизни героя. Смерть Матери становится границей, отделяющей юность от зрелости, состояние надежности и покоя от беззащитности и одиночества. В «Реквиеме» Моцарта музыка частей Requiem aeternam (от соло сопрано) и Kyrie eleison в финале повторяется (с другим текстом – Lux aeterna и Cum sanctis tuis). Повтор находит отражение и в хореографии: в конце Agnus Dei Старику является видение Матери, и с первыми звуками Lux aeterna начинается ее соло, построенное на тех же движениях, что и в Requiem aeternam. А в фуге Cum sanctis tuis повторяется хореография массовых сцен Kyrie eleison (но уже без солистов).

Несмотря на отличие содержания спектакля от содержания заукопной мессы, в хореографии «Реквиема» Эйфман всегда откликается на мощное звучание хора, на каждое появление солирующего голоса или ансамбля голосов. Так, все сцены с участием хора отражены в хореографии развернутыми массовыми сценами. Например, в Introitus первыми по сцене движутся отдельные фигуры могильщиков, а кордебалет появляется и начинает танец вместе с вступлением хора. Подобная же зависимость видна и в хореографии партий солистов. На тему солирующего сопрано в Requiem aeternam (Te decet hymnus) в спектакле идет соло Матери, на тему солирующего тенора в Tuba mirum – соло Юноши, а когда вступает альт, Юноше «отвечает» Мать. В Recordare хора нет – попеременно вступая, поют солисты, и на сцене вначале – Юноша, Мать и Мужчина (небольшое трио), потом появляется Женщина, начинается дуэт Мужчины и Женщины. В этом номере партия кордебалета на втором плане выглядит как бы приглушенной, аккомпанирующей солистам. Domine Jesu открывается массовыми сценами, а в момент маленького соло сопрано появляется Мужчина, идущий сквозь толпу. Когда басы начинают тему фуги Quam olim Abraham, Мужчина солирует, и когда в конце Hostias снова зазвучит тема этой фуги, именно Мужчина начнет комбинацию шагов, которую подхватит весь кордебалет. В первом проведении фуги Quam olim Abraham (56 цифра, протяжный распев на слова «et semini ejus») в хореографии возникает группа, напоминающая номер Эйфмана «Познание»: герой, слившись с толпой, взявшись за руки с людьми, как бы движется вперед. И эта же группа повторяется в том же самом месте фуги после Hostias (цифра 67). В Benedictus соло альты «материализуется» в соло Женщины, стремящейся своей любовью и нежностью поддержать героя, обессиленного от жизненной борьбы. И на соло баса Мужчина поднимается словно обретший новые силы.

Поскольку Эйфман сознательно стремился сделать музыку «Реквиема» зримой, хореография спектакля соткана из нюансов, адекватных музыкальным.

В Dies irae сильные, ударные доли такта (это подчеркивается и текстом) выделяются в хореографии прыжками – разные виды *sissones* и. прежде всего. *sissonne* в *arabesque*. Такие

пластические акценты придают танцу остроту и несут в себе напористый, угрожающий характер. Даже в мужских подержках, выполняемых группами по два-три человека, подъем приходится на сильную долю.

В *Rex tremendae* балетмейстер тоже нашел оригинальное решение: на возглас хора «*Rex!*» кордебалет из плотно сжатого кольца, подобно ярким лучам, рассыпается во все стороны, вскинув руки к небу, и заполняет сцену. А на нисходящее движение пунктиром в оркестре (у органа и струнных) масса снова стягивается в кольцо, чтобы со следующим возгласом опять разорвать его, подобно распрямившейся пружине. Пульсация «живого организма» удивительно емко подчеркивает музыкальное содержание. Длинные цепочки пунктирных ритмов «материализуются» в шаги: просто акцентированные и с невысокими прыжками, а отдельные мотивы с пунктирным ритмом, отделенные друг от друга паузой, подчеркнуты в танце прыжками. Возникает характерный ход: по кругу движутся в несколько рядов мужчины и женщины, торжественно и трепетно вознеся перед собой правую руку, эта рука как бы ведёт их вперед. В состав хореографической комбинации также входит *soubresaut* у мужчин и *grand battement* у женщин. Символический жест и картина высоко взлетающих с устремленными к небу руками танцовщиков создают образ обретения веры, тяги к свету, проявляющихся в определенные моменты развития человечества. Образ единения людей исполнен радости, а вознесенные руки, будто зажженные свечи, озаряющие дорогу, воспринимаются как своеобразный символ веры.

Иногда балетмейстер трактует кордебалет не как массу людей, а как материал, из которого можно создавать любые формы. Здесь мы имеем дело не с распространенной формулой «один танцовщик – один персонаж», а скорее – с эффектом мозаики, когда из разрозненных кусочков складывается цельная картина. Так, в конце *Rex tremendae* танцовщики кордебалета образуют огромную фигуру, напоминающую цветок. Их воздетые к небу, покачивающиеся руки одновременно и откликаются на робкие мольбы хора «*Salve me!*» («Спаси меня!»), и ассоциируются с травами, с ветвями деревьев, колышущимися от легкого ветра. Образ цветка словно олицетворяет дыхание весны, и действительно, с началом *Recordare* приходит «время любить» – с седьмого такта с каждым нисходящим мотивом *legato* у скрипок из толпы выделяются пары и, обнявшись, убегают. К началу соло альты на сцене остаются только главные герои. Мягкие, певучие темы этой части воплощаются в бесконечную кантилену дуэта Мужчины и Женщины.

В *Confutatis* плотная оркестровая фактура (грозная кульминация *forte* у органа и струнных) соответственно отражена и в хореографии: на сцене весь мужской кордебалет. В мощных возгласах «*Confutatis!*» пунктирный ритм материализуется в пластический мотив «шаг, подпрыжка, *sissonne* в *arabesque*» с акцентом на силовой, высокий прыжок. На этих мотивах построена вся партия кордебалета обеих устрашающих частей *Confutatis*.

В *Lacrimosa* на сцене кроме Матери, Юноши и Мужчины – женский кордебалет. В музыке постепенно идет *crescendo* (от слов «*qua resurget ex favilla*»), и одновременно у женщин едва заметно начинает движение вверх правая рука. Когда звучность достигает *forte*, руки оказываются в высшей точке, молитвенно устремившись к небу. Смена динамики (*piano*) – и руки «поплыли» вниз. Мерно клонящиеся то вправо, то влево фигуры женского кордебалета напоминают и дрожащее пламя свеч, и состояние еле теплящейся жизни (умирает Мать).

Запоминающиеся хореографические образы связаны не только с массовыми сценами, но и с партиями солистов. В *Lacrimosa* в трио Юноши, Мужчины и Матери позировки строятся на вариантах композиций «Снятие с креста» и «Пьета». Хореография трио вызывает не только сопереживание трагическому действию, происходящему на сцене, но и ощущение причастности к чему-то вечному, как вечен круговорот жизни и смерти, как вечно искусство и образы, созданные

великими художниками.

В «Реквиеме» Эйфман неоднократно использует приемы хореографического тематизма, хотя вообще в своих спектаклях балетмейстер прибегает к ним нечасто – в основном, чтобы подчеркнуть какую-либо мысль, как, например, в «Чайковском», когда Двойник композитора властно задает хореографическую тему, а Чайковский вместе с черными птицами, символизирующими темную, трагическую сторону его творчества, подхватывают ее. В «Реквиеме» хореографических тем несколько.

В спектакле есть лейтдвижение, на котором строятся многие массовые сцены – *sissonne* в *arabesque*. Это движение проходит через весь спектакль, окрашиваясь в разные тона. В *Kyrie eleison sissonne* в *arabesque* исполняется в унисон Матерью и женским кордебалетом, выражая порыв, приподнятое состояние духа, радость. Этот фрагмент будет повторен в *Cum sanctis tuis*, но уже без Матери, всем составом кордебалета. *Sissonne* в *arabesque* трижды «крупным планом» возникает в *Dies irae*: вначале у кордебалета, расположенного кольцом, – по направлению к центру сцены, затем с этого лейтдвижения начинается танец в унисон Юноше и кордебалету, и наконец *sissonne* в *arabesque* входит в состав темы, о которой речь пойдет позже. На этом же лейтдвижении построена партия мужского кордебалета в *Confutatis*. И в *Confutatis*, и в *Dies irae sissonne* в *arabesque* появляются в моменты высшего эмоционального напряжения, помогая выразить стихийную силу человеческих страстей, гнев, выплеск агрессии. Кроме того, *sissonne* в *arabesque* – это не только лейтдвижение, но и хореографическое «зерно», из которого вырастает одна из важнейших тем балета – условно ее можно назвать темой брэнного, мятущегося человечества: стремительное движение кордебалета по кругу *sissonne* в *arabesque*, шаги с резким откидыванием корпуса назад, поворот на 180°, *pas de bouree* спиной вперед. Эта тема возникает в *Dies irae*, затем в *Domine Jesu*, подчеркивая темные, низменные стороны человеческой природы и одновременно отражая состояние всего человечества, непоследовательно в своих исканиях, то устремляющегося вперед, то оттягиваемого назад, отяжеленного своим прошлым, то и вовсе обращающегося вспять.

В спектакле каждый герой имеет определенную пластическую характеристику, но только Матери хореограф «подарил» хореографическую тему, и не случайно. Образ Матери, созданный балетмейстером в «Поединке» как воплощение жертвенной, безграничной любви, здесь приобрел поистине «иконописные» черты. И хореографическая тема Матери, положенная на музыку соло сопрано в *Introitis* и снова возникающая в *Lux aeterna*, обрисовывает не конкретную женщину, а символ материнства, символ вечного женского начала, дающего жизнь, символ прекрасного и горького, жертвенного пути женщины.

Другой запоминающийся образ повторяется в спектакле дважды: в конце *Kyrie eleison* и в самом финале балета – это пластическое отображение звука, который словно рождается в живой массе кордебалета и исходит из нее, заполняя Вселенную. Соединение звуков «Реквиема» и человеческой пластики дает общий образ, трудно поддающийся однозначной трактовке. Но возникают ассоциации: «В начале было Слово...». «Логос – это первое слово, раздающееся из Безмолвия. Это первый Звук, посредством которого зачинается Вселенная».²

ОЛЬГА ВЕДЕХИНА

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Телефильм «Постигая Достоевского». Реж. И.Тайманова. ГТРК «Петербург-5 канал». 1995 год.

2. Космические легенды Востока. М., 1991. С. 18.

ЭТЮД О БАЛЕРИНЕ

У Лопаткиной – необычайная творческая воля. Стремление к самопознанию, к глубинной ясности отличало ее с первых выступлений в театре. И вместе с тем, ее бесспорный дар – дар творческого наития, дар интуитивных прозрений. Образы своих героинь балерина создает не в замкнутом пространстве отдельного балета. Они располагаются в пространстве культуры, подчас обогащаясь утраченным или ранее неведомым смыслом.

«ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО»

Одетту Лопаткиной сложно представить подвластной Ротбарту. Рядом с ней этот «коварный гений» выглядит бутафорским персонажем. И тем не менее, над героиней Лопаткиной тяготеез заклятие, но заклятие иного рода. Облик лебеда для ее Одетты – скорее метафора инакости и одиночества, нежели действительное превращение. Короткий выход до встречи с принцем полон сдерживаемой печали, но и глубинной непреклонности: Одетта Лопаткиной несомненная личность. И все-таки в ней чувствуется подчиненность: руки ее то тянутся к небу, то поникают, точно воображенные ею крылья. Кажется, само озеро не отпускает эту Одетту. Оно завладевает ее воображением, как сочиненный сюжет о чайке завладевает воображением Нины Заречной. «Лебединое озеро» было поставлено Ивановым и Петипа в 1895 году, а уже год спустя Чехов закончил свою знаменитую пьесу, что вряд ли можно считать случайным совпадением. «Колдовское озеро» – некая подчиняющаяся тайна жизни, из тех, что подавляют волю, но волнуют душу. И конечно же, это образ конца века, образ роковой, стихийный, соединивший в себе неумолимость судьбы и тоску по ее преодолению. Путь к такому преодолению заложен в человеке, в поиске им себя самого. Вот одна из главных тем чеховской «Чайки» и главная тема самой Лопаткиной, открытая ею в балете Иванова – Петипа.

Вторая картина «Лебединого озера» выстраивается ею как симфония из двух адажио и двух вариаций, финалом которой становится почти экстатический бунт. Все, сдерживаемое до сих пор, пробуждается в ней в эту минуту. Лопаткина танцует коду с каким-то предгрозовым вдохновением, в ожидании неминуемой бури. Ее тело устремляется ввысь в неистовом порыве, оно пронизано единым движением. «Я чувствую,

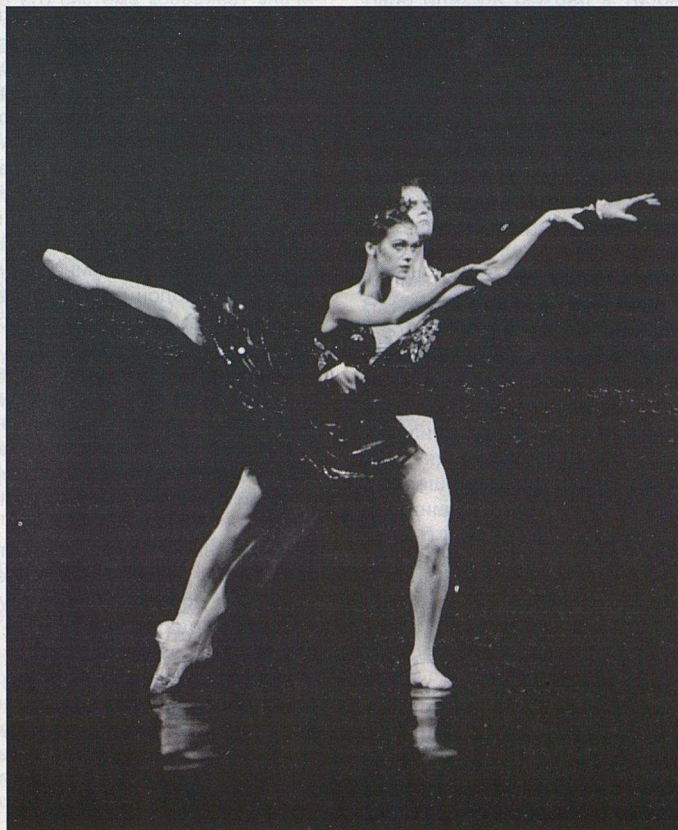
как... растут мои душевные силы», – говорит в прощальном монологе Нина Заречная. Она говорит так в момент просветления: прошлое еще неотступно преследует ее, но в словах этих – залог спасения. Свой танцевальный монолог Ульяна завершает на той же ноте. На минуту заклятие было снято, и хотя его чары вступают опять, внутреннее высвобождение уже свершилось.

Ее Одиллия – не только антипод Одетты, но прежде всего другой вариант судьбы. Эта черная королева поначалу выглядит безоглядно свободной, лишенной уз и обязательств. Дворцовый бал для нее – арена игры, испытание своего могущества. Такая Одиллия не торопится подражать Одетте, ей необходимо, чтобы принц был очарован ею, а не призраком озерной невесты. Когда же, по правилам игры, Одиллия покорно складывает руки в лебедином жесте, она награждает Зигфрида молниеносным взглядом оскорбленной в своих желаниях женщины. И именно ее разящий взгляд, а вовсе не схожесть с Одеттой, завоевывает сердце принца.

Но игра Одиллии сочинена не ею, она придумана другим. Тень Ротбарта повсюду следует за ней, это ему Одиллия расточает самые сладостные улыбки. Героиня Лопаткиной отнюдь не дочь Ротбарта: она, скорее, его любовница или, по меньшей мере, идеальная ученица. Власть волшебника не тяготит ее, но этой властью обозначены пределы ее желаний. Одиллия предстает перед нами как орудие рока и одновременно как его мишень. За призывную смелость танцевальных эскапад она расплачивается скорым уходом: уходом со сцены и из воспоминаний. Появление Одетты в четвертом акте нарушит магию ее чар, почти заставит забыть о ней. И, быть может, в предчувствии этого, на устах Одиллии порой мелькает «томная, странная усмешка», подобная той, какою наделяет Бунин своих избранных героинь. Сама пластика Лопаткиной в партии Одиллии близка бунинскому стилю, портретам его женских персонажей. Гибкие наклоны статного, чуть удлинённого корпуса, быстрые, как росчерк пера, движения легких и тонких ног, изысканная чувственность повадки... На дворцовый бал Лопаткина привносит атмосферу «темных аллей», роковую атмосферу позднего Бунина. Как и его героиням, Одиллии дозволено бросить вызов судьбе, но не дано переменить ее. Лишь на миг рука ликующе взмывает вверх,

в глазах вспыхивает победное пламя. И Одиллия уже покидает праздник, скрытая черным одеянием Ротбарта. Так смерть или нелепая случайность уносят бунинских героинь, когда все препятствия устранены, и ничто, кажется, не мешает их счастью.

В четвертом действии танец Лопаткиной вновь возвращает нас к чеховским мотивам. В появлении Одетты – особый градус растрезвоженности, руки горестно скользят по лицу и бессильно опадают. У Лопаткиной это жест-плач, жест-откровение, означающий новую степень душевной высоты. Так выражают себя натуры, в которых больше нет страха перед болью, которые готовы принять ее. (Такою приходит в ночной сад Нина Заречная в последнем акте). А потом, в дуэт-вальсе, зарождается иное состояние. Тут в танце Лопаткиной – стоическое смирение перед судьбой, но и готовность идти до конца. И свыше того – затаенное ожидание чуда, какое бывает у тех, кто лишен последней надежды. О чудесном, о «небе в алмазах» говорит напоследок Соня, возможно, навсегда разлучаясь с Астровым. А почти четверть



У. Лопаткина (Одиллия)
и Е. Иванченко (Зигфрид)
в балете «Лебединое озеро»

Фото Н. Баусовой

века спустя о «чудесном», что «от века желанно нам», напишет Анна Ахматова: в год смерти Блока и Гумилева... Впрочем, к Ахматовой мы еще вернемся.

«ЖИЗЕЛЬ»

Жизель Лопаткиной суть романтическая греза и воспоминание о ней: воспоминание балерины, пришедшей в конце двадцатого века. Образ, созданный ею, двойственен по своей природе.

С одной стороны, Жизель второго акта – перенесение в эпоху Тальони. Своим танцем Лопаткина словно воскрешает сильфидный облик прославленной танцовщицы. Полет, парение – вот что завладевает Лопаткиной в «Жизели» и что несомненно роднит ее с Тальони. И та, и другая отмечены особой удлинненностью линий, создающей неповторимый арабеск. Обе наделены способностью продлевать позу, как бы отпечатывая ее во времени. Танцу обеих присуща некоторая медитативность, отдельность от партнера, выдающаяся сильное самобытное начало. Но основная сближающая их черта – расширение пространства танца, смещение привычных границ. И современники, и критики XX века часто подчеркивали этот момент в искусстве Тальони. Лопаткину отличает та же устремленность. В своих выступлениях она словно доосмысливает каждое *pas*, а само направление ее танца (изнутри – вовне) сопряжено с самораскрытием, а через это – с узнаванием новых границ.

С другой стороны, Лопаткина не только погружает нас в эпоху романтического балета, – она привносит в партию Жизели опыт современной культуры. Сильфида Тальони более всего страшилась земных уз, они-то и губили ее. Она являлась зрителям как недостижимая мечта, как наваждение поэта. «Небо и земля боролись за обладание ею», – писал о манере Тальони Людвиг Берне. И все-таки побеждало небо: земная судьба, земные переживания оставались за пределами ее танца. Полтора века спустя Лопаткина танцует не «Сильфиду», а «Жизель», и именно в этом спектакле обнаруживает сходство с «божественной Марией». Но для Жизели Лопаткиной, как и для самой балерины, земная судьба значит столько же, сколь и неземная.

Тальониевский «парящий арабеск» завершается у Лопаткиной скорбно опущенной рукой. На каждом движении – печать утраты. В сцене появления из могилы в ее вращении нет бури, нет вызова. Только скованность воли перестрадавшего существа и даже некоторая отчужденность. В адажио с Альбертом Жизель казалась бы почти равнодушной, если б не прозрачное ощущение печали, окутывающей ее. Лопаткина исполняет адажио, как медленное припоминание, рисунок ее танца выглядит замкнутым, точно охраняющим что-то в ней самой. Но эта внутренняя закрытость нарушается, когда Жизель заслоняет Альберта от Мирты. Отсюда начинается ее монолог, обращенный не к вилисам и не к Альберту, а как будто к себе самой, к своему прошлому. И тогда исчезнет вся скованность, движение раскроется и обретет уверенность, а пространство танца незримо расширится. Перед нами предстанет не дух умершей, но душа, переживающая свой последний взлет, переживающая в течение одной ночи все, что было отпущено ей. Так Живаго, утратив Лару, лихорадочно записывал стихи, стремясь запечатлеть в этом «плаче по Ларе» все заветное своей прошлой жизни. В танце Ульяны ничего лихорадочного нет, но есть энергия высвобождения, равная творческому порыву. А кульминацией ее монолога становятся три летящих прыжка, будто прочерченных по воздушной диагонали. В них – знак ухода, знак расставания навек и, вопреки этому, какая-



У. Лопаткина в балете «Жизель»

то возвышенная неуязвимость. В «Жизели» Лопаткина танцует судьбу *иной*, чужой и людям, и вилисам, – судьбу личности, обреченной на одиночество и обретающей в нем силу и утешение.

О ПОЭЗИИ

Танец Ульяны вызывает разнообразные поэтические ассоциации, наиболее значимая из которых сопряжена с лирикой Анны Ахматовой. Имя Ахматовой уже однажды упоминал в этой связи Вадим Гаевский, и такое упоминание могло бы стать темой отдельного исследования. Но даже эскизное, отчасти вольное сопоставление их открытий выявляет порой неожиданное сходство. Оно тем поразительней, что в их личной истории существует ряд совпадений почти мистических. Обе родились и провели детство у Черного моря. Обе позднее переехали в Петербург, и этот город наложил особый отпечаток на их художественное дарование и индивидуальность. И, наконец, обим рано открылось их подлинное призвание, право на которое пришлось утверждать. Быть может, такие биографические параллели в какой-то мере определили па-

раллели творческие.

Образы, созданные Лопаткиной, близки миру ахматовских героинь. Заметнее всего это в ее Раймонде, не случайно названной Гаевским «танцовщицей-поэтессой». В картине грез Лопаткина переносит нас в мир, где возможен идеальный образ гармонии, – в ее танце он воплощен воочию. «Но иным открывается тайна, и почует на них тишина», – писала о подобном Ахматова. И такую, открытую в сфере совершенных существей, тайну, предстоит сохранить и отстоять Раймонде-Лопаткиной. Темная, тревожная стихия, которую олицетворяет в балете Абдерахман («хитрый, черный» обидчик из стихотворения Ахматовой), вкрадывается в сны Раймонды, но наяву не в силах смутить ее душу. Явление Абдерахмана становится для нее испытанием на пути к гармонии, и переносит она его с неизменным достоинством: «Но равнодушно и спокойно руками я замкнула слух». А в финальном Гран па танец Лопаткиной преобразуется. Он полон женских и творческих озарений, полон той, почти вызывающей, свободы личностного выражения, которой столь дорожит героиня Ахматовой.

«Раймонда» – не единственный «ахматовский» балет в репертуаре балерины. В дуэте Джерома Роббинса «В ночи» Лопаткина прикасается к одной из сокровенных тем любовной лирики ранней Ахматовой. Это любовь-пытка, любовь-противостояние, где сплелись смирение и гордыня, жертвенность и жестокость. И определяющий смысл в выражении этой темы у Лопаткиной обретает жест, а точнее – заложенное в нем противоречие. Девушка протягивает возлюбленному руку, отводит ее в высокомерном отказе, потом протягивает вновь. Но в танце Лопаткиной эти порывы не расчленины, они дополняют друг друга, сливаясь в цельную хореографическую фразу. Вот так – именно в сочетании своем – противоположные образы ахматовской строфы претворяются в нашем сознании в единый образ. Отмечая эту черту поэзии Ахматовой, Б.Эйхенбаум назвал ее произведение «сложным лирическим романом». Балет-новеллу «В ночи» в исполнении Лопаткиной можно назвать его начальной главой.

МАРИНА НОВИКОВА

ЛЕДЯНЫЕ ЗЕРКАЛА РОБЕРТА УИЛСОНА

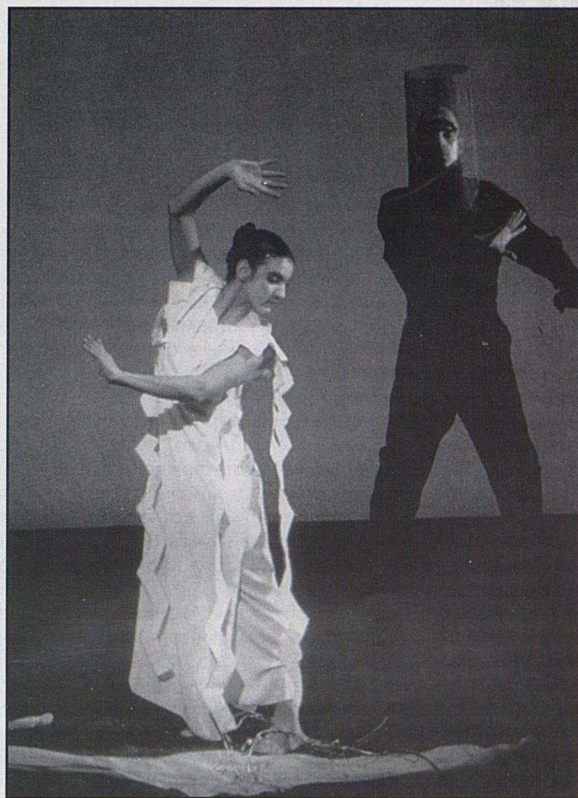
О Роберте Уилсоне русские театралы слышали многое. Знали, что это одно из громких имен современного театра. Догадывались о его театральном изобретательстве. Представляли себе завораживающую, нереальную красоту сценических картин. Знали, что американец по происхождению, он давно живет и ставит в Европе. Европейцы воздали ему по заслугам – Уилсон входит в десятку лучших режиссеров Европы, обладает престижной премией «Европа – театру». Но в России его спектаклей никогда не видели. Имя Уилсона было символом чего-то загадочного, необыкновенного и недоступного. И потому его автоматически зачисляли в театральные волшебники. Третий Чеховский фестиваль в Москве наконец-то рассекретил мировую знаменитость. На сцене МХАТа имени А.П.Чехова прошла уилсоновская «Персефона» (в исполнении Ченж Перформинг АРТС, Милан) – древнегреческий миф, облаченный в магические театральные одежды.

Такое искусство застигает теоретиков и толкователей врасплох. Они немеют и восхищенно разводят руками, не в силах ничего объяснить. Тем не менее, структура спектакля ясна и отчетлива. Как в музыке – объяснить ее силу невозможно, хотя ничего не стоит ткнуть пальцем в нотный лист и детально проанализировать все построения. «Персефону» нетрудно окружить десятком-другим мудреных терминов. Можно сказать о минимализме и режиссерской аскезе, о строгом и тщательном отборе театральные средств. Можно перечислить цвета, которыми заливается свободное пространство сцены. Можно даже порассуждать о символике разноцветной бесконечности. Бесконечность слышится и в кружениях космических пассажиры музыки Филиппа Гласса, и в «дисциплинированных» фортепианных пьесах Россини.

Роберт Уилсон подтвердил репутацию режиссера-интеллектуала, рационалистично вычерчивающего спектакли. Он верен принципу идеальной симметрии, прямоугольных пересечений и чистых параллельных линий. Сцены спектакля похожи на тщательно подобранные инсталляции, полные шифровок и непонятных непостоянным кодов. Пространство «Персефоны» – пространство стерильное, в котором каждой «вещи» уготовано только ей предназначенное место.

Уилсон владеет многими профессиями (архитектор, актер, режиссер, хореограф, сценограф, художник по свету). Но на сцене ярче всего проявляется его дизайнерский гений. В его системе координат значимы и неподвижная поза поэта, похожего на автора, потерявшего своих персонажей, и еле заметное подрагивание пальцев актера, и отсутствие одного из рукавов в costume. Все ясно и точно вписывается в элегантно визуальные конструкции. Важен белесый грим Аида, спиралеобразная пластика Персефоны, прозрачные маски, «каменный» плащ Зевса и его ладонь, светящаяся в маленьком ящике, закрепленном на манжете. Уилсон утрирует или затушевывает жесты, делает их несколько искусственным. Персонажи спектакля предстают этакими андроидами – искусными автоматами, подражающими человеку. Уилсону важны и переключения света, мгновенно превращающие объемные фигуры в плоские силуэты и тени. Он все чертит и чертит зигзаги и круги, пытается найти геометрическую аналогию мифу о вечном возвращении... Дизайнер Уилсон исследует «материальность» звука – ему не столько важен смысл, сколько интонация или мелодика звучания разных языков. В его спектакле звучит и греческая, и итальянская, и испанская и русская речь. Он пускает параллельно тексты Гомера и современных поэтов, смешивает фонограмму и живую речь, бесстрастно демонстрирует переходы от пения к крику, от крика к немоте. Таким же материалом для инсталляции является для него и движение. Стремительный, почти спортивный бег он сталкивает с полной неподвижностью. Изысканный танец по мотивам древнегреческой вазовой живописи в следующей сцене отзывается туповатой маршировкой подземных роботов на счет – и раз, и два. Подземелье укрывает рассыпанную верхнюю жизнь. В мрачном аидовом царстве прячутся не слова, а слоги, не танец, а шаги вверх-вниз по переключателям стремянки. Сюда, как ненужный хлам свалены стрелки-указатели неведомых направлений. И почему-то стоит раскрашенный садовый гном (вещественное доказательство самоиронии режиссера?). Но вскоре Персефона взойдет наверх к матери Деметре, и сцену заполнят шифры и знаки. Сущности будут расслаиваться, персонажи обретать себе подобных, изображения – дробиться и множиться. Миры контрастны и противоречивы, а мифы – их отражения в ледяных зеркалах.

Быть может, многим русским зрителям «Персефоны» не хватило некоей «двушности». Но тип театра, представленный Уилсоном, пред-



Сцена из спектакля «Персефона»

полагает совсем другое. По отношению к традиционному психологическому театру он – посторонний. «Мне нравится все, что искусственно», – сказал Роберт Уилсон на пресс-конференции в Москве. – Думаю, что натурализм губит театр, потому что лжет. Актер на сцене – ситуация весьма искусственная. А если я признаю, что мое пребывание на сцене носит искусственный характер, это выглядит более честно. Формализм обеспечивает дистанцию между тем, что делает актер, и публикой. Формальные построения, даже если не стараться приносить в них содержание, работают на подсознание. Сама форма становится содержанием. Театры Бюто и Но – театры искусственные, но они гораздо ближе к естеству, чем реалистическая драматургия. Изучение одного единственного движения в восточном театре сопоставимо с изучением целого текста в театре литературном. Я совсем не отрицаю литературного театра, но мне интереснее другое. Восточный театр мне ближе, чем западный. Именно потому, что он формально сконструирован. Впрочем, как и театр Баланчина.

Вообще, танец интересует меня больше, чем драматический театр. Мне нравится, как ведут себя танцовщицы в «Нью-Йорк сити балле». Они танцуют как бы сами для себя, не навязывают себя зрителю, а приглашают приблизиться к ним. В спектаклях Баланчина много свободного пространства, сходного с виртуальным. Каждый может свободно думать, о чем хочет. Меня всегда интересовали классические конструкции – и в музыке, и в архитектуре.

В работе для меня главное – движение. Обычно работа над постановкой начинается с движения, и только потом возникает текст. Оно имеет самостоятельную ценность, это не просто обрамление для слова. Ведь когда люди взаимодействуют, для них важны не только слова и слух, но и зрение. Смею надеяться, что в моих работах существует параллель между изобразительным и слуховым рядом. Книга движения и книга звука могут усиливать друг друга, воздействовать друг на друга. И улыбка может быть более страшна, чем громкий крик. При синтезе звука и изображения возникает нечто новое.

Я часто работаю с непрофессиональными актерами. Меня привлекает те, кто тонко чувствуют свое естество и могут выразительно взаимодействовать с другими. Хороший актер тот, кто много знает о себе и о своем теле. Тело – тот инструмент, который я прежде всего использую в работе. Впрочем, я работал и с профессиональными танцорами. Когда я показывал им движения, они очень смеялись. Но когда пришел их черед повторить мои комбинации, смеялся уже я».

ЕЛЕНА ГУБАЙДУЛЛИНА

ПРИДВОРНЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ В ИТАЛИИ НАЧАЛА XVII ВЕКА

Театральная жизнь Италии первой половины XVII века была чрезвычайно интересна и богата различного вида представлениями. С одной стороны – на рубеже двух веков возникает новый жанр – опера. Возникновение оперы как драмы, в которой поется все, стало источником новых традиций, как в области музыкального искусства (вокального, инструментального), так и в области архитектуры (появление оперных театров), живописи (оформление сцены, эскизы костюмов), актерского мастерства, а также балетного искусства, непосредственно связанного с этим жанром. Однако появление оперы еще не означало рождения музыкального театра. К этому моменту существовало множество спектаклей, продолжавших традиции ренессансных представлений (для восстановления полной картины событий приведем хронологический перечень известных нам представлений этого периода – см. приложение в конце статьи).

Обращаясь к театральной жизни Италии этого времени, мы открываем завесу к богатейшему материалу, почти неисследованному на сегодняшний день. О представлениях этого периода мы узнаем из немногих сохранившихся источников, часть из них дошла до нас только в виде текста спектакля. Ценный материал содержится, например, в книге А. Солерти, где опубликованы либретто представлений, состоявшихся с начала XVII века до 1635 года при дворе Медичи, приводит дневниковые записи очевидцев дворцовых празднеств, где встречаются упоминания о том или ином спектакле.⁷ Обратимся к одному из них.

Представление, состоявшееся в 1615 же году в доме Медичи, было названо «Балет Турчанок». Берег реки Арно. Приплывает корабль. В нём – двенадцать турок и турчанок. Роскошно одетые на турецкий манер, в согласии с инструментами то одни, то другие «пели строфы». Затем, соответствующим пению шагом они спустились на сцену, изображавшую порт Арно города Флоренции. Одна из турчанок прочтала октавы, обращенные к хозяину дома, затем к ней присоединилась ещё одна турчанка и вместе они спели мадригал. Шесть турок и две турчанки возобновили песню, которую пели в начале. В это время женщины-турчанки исполняли в зале танец, исполненный горя и печали; ожидающая милости, испрошенной у герцога, турки пели песни. Когда закончился грустный танец, на сцену вышли восемь турок и сошли в зал, где танцевали радостный танец, потом останавливались и один из них декламировал стихи, воздавая благодарности герцогу. Затем восемь турок подходили, танцуя, к своим жёнам и продолжали танцевать с ними вместе. После продолжительного пения и танца турки удалились и до четырёх утра танцевали «их светлости» и приглашенные дамы и кавалеры. Затем стали подавать завтрак.

Нельзя было не обратить внимание на костюмы турок и турчанок: у женщин были распущены волосы, на головах красовались береты из атласа с жемчужинами и перьями цапли. Одежды были украшены золотой тесьмой и пуговицами, поверх одежды – жемчужные ожерелья, на руках – браслеты. Все они были опоясаны золотыми турецкими ремнями и в масках молодых девушек. Мужчины выходили на сцену в белых тюрбанах, усыпанных драгоценностями и перьями птиц «Santa Maria». Одежда походила на костюмы женщин, но отороченная беличьим мехом. У турок тоже были золотые пояса с золотыми цепями.

Либретто спектакля сочинил Алессандро Джинори, музыку – Марко да Гальяно, оформление масок принадлежало Якопо Лигоци. Дорогие одежды были закуплены и привезены специально для празднества.

Среди других карнавальных развлечений при дворе Медичи у Солерти упоминаются состязания (гонки) на лошадях (palio) и игра в мяч (calcio).

В 1620 году в неаполитанском королевском дворце состоялось роскошное танцевальное празднество (festa a ballo) под названием «Лесные и морские увеселения на [горе] Позиллипо» («Delizie de Pozilipo Boscarecse, e Martime»). Сегодня мы можем в подробностях представить себе это событие благодаря публикации, осуществленной Константино Витале в Неаполе в 1620 году, озаглавленной

«Breve Racconto della festa a ballo fattasi in Napoli per l'allegrezza della salute acquistata della Maesta Cattolica di FILIPPO III D'AUSTRIA Re delle Spagne» (дословно – «Краткий отчет о танцевальном празднестве, устроенном в Неаполе на радостях по выздоровлению Его Католического Величества Филиппа III Австрийского, короля Испании»).

Несколько слов о книге К. Витале. К этому времени в Италии существовала традиция «коммеморативных» изданий (то есть изданий «на память» о крупном музыкальном представлении). Среди таких изданий стоит вышеупомянутое «Breve Racconto...», одно из уникальных свидетельств, которое помогает нам составить представление о театральных празднествах Италии первой половины XVII века. Для нас «Breve Racconto...» – не только «памятное издание», отчет о знаменательном событии, но и своеобразная партитура спектакля, по которой можно воспроизвести festa a ballo.

Материалы, опубликованные К. Витале исследованы, с небольшими сокращениями переведены на английский язык и напечатаны с комментариями Роландом Джексонном в серии изданий «Новые исследования в музыке эпохи барокко»³.

Помимо итальянского (на неаполитанском диалекте?) либретто спектакля, К. Витале включил в описание вокальные (ансамблевые и сольные) и инструментальные номера в партитурной мензуральной нотации того времени, а также танцевальные диаграммы. Здесь также содержится весьма ценный материал по истории музыкального театра – ремарки и указания к либретто, описания декораций, костюмов и информация об участниках и организаторах спектакля.

Как уже говорилось выше, спектакль был поставлен в Неаполе, в карнавальное воскресенье 1 марта 1620 года, в зале королевского дворца.

Из текста «Краткого отчета...» (перед началом либретто) нам известно описание костюмов тех «кавалеры», что принимали участие в танцах. Знатные сеньоры, исполнявшие танцы, выглядели «согласованно»: у каждого была шпага в серебряных ножнах с темно-красной и серебряной инкрустацией, усыпанной аквамаринными камнями, которые производили впечатление тяжелых драгоценностей. Все «кавалеры» были в колетах с широкими отложными воротничками из золотистого плюша, похожего на замшу. На головах сеньоров красовались шляпы из бобрового меха, украшенные великолепными золотыми шнурками, драгоценными камнями и множеством перьев. Костюм довершила кобура с пистолем. Покрой одежды был таков, как облачались сеньоры в сельской местности.

Декорации открывали зрителю вид на живописную гору Позиллипо. Помимо горы декорации включали также сады, рифы и гроты. Здесь же художник-оформитель изобразил великолепное побережье моря, «кишащего юркими рыбками». Декорации отражали все самое прекрасное, чем наградила природа этот уголок Неаполя, так называемое Ущелье (Goletta), где слышалось разнообразное птичье пение, приятные звуки голосов и инструментов.

Оформление сцены и декорации с изображениями горы, моря, гротов и ущелья были выполнены Бартоломео Картано, инженером неаполитанского королевского замка.

Название празднества «Лесные и морские увеселения на Позиллипо» сразу указывает на обе сферы, противопоставленные в сюжете спектакля.

Лесная сфера – гротесковая и комическая – представлена здесь Паном, сильванами, сатирами, обезьянами и пастухами, морская, безмятежная и грациозная, – Венерой, богиней любовной страсти, её сыном Купидоном, лебедями и сиренами. В спектакле также участвовали четыре аллегории – Фортуна, Время, Слава и Зависть, три нимфы и водный дух – Себето.

Сюжет festa a ballo 1620 года по замыслу довольно прост (что, видимо, было характерно для большинства карнавальных представлений того времени): его персонажи, поочередно появляясь на сцене, исполняют свои вокальные партии и танцы.

Причём, каждая из мифологических сфер (и лесная, и морская) выделена (в музыкальном отношении) своим инструментальным

колоритом. К сожалению, наши сведения об использовании инструментов в музыке спектакля, как и в отношении ранних музыкальных драм, косвенны – мы можем опираться лишь на ремарки в тексте либретто. Они позволяют нам предположить, что лесная сфера представлена звучанием духовых инструментов, в частности, духовые инструменты сопровождают танцу сатиров и обезьян, под звуки труб на сцену выходили двадцать четыре «кавалъери» (о костюмах которых говорилось выше) и образовывали кортеж вокруг Венеры, а их танцы требовали множество (около 40) инструментов различных видов, некоторые сцены озвучивались преимущественно струнными инструментами (танец лебедей и выход пастухов, например, сопровождали скрипки).

Представление «Лесные и морские увеселения на Полипио» мыслилось создателями спектакля именно как танцевальное празднество (*fiesta a ballo*). Из ремарок либретто мы получаем весьма интересную информацию о характере исполнения некоторых танцев спектакля. Заключительный танец, в котором заняты двадцать четыре «элегантно одетые» «кавалъери», здесь назван «грациозным и величавым», а фигуры танца «прелестными и искусными», к этому танцу в источнике Витале прилагается иллюстрация-диаграмма, изображающая различные фигуры и законченные модели (например, в форме сердца). По сведениям Р. Джексона, некоторые фигуры даны в описаниях других танцевальных спектаклей (масках, балетах, интермедиях) этого времени.

В описаниях фигур появляется слово «interciata» (буквально – «путаница», «переплетение»), что отражает форму передвижения танцующих «кавалъери». Другие танцевальные диаграммы вызывают у Джексона вопросы: «Имели ли модели аллегорический смысл? Как долго выдерживались те или иные построения и какие связи-движения были между ними?»

По-видимому, эти вопросы так и останутся без ответа, однако, благодаря свидетельствам Витале мы многое узнаём о манере исполнения танцев. Степенные, торжественные танцы (жанр которых не указан в либретто) вполне сопоставимы с придворными танцами (например, с паваной), музыка и описание движений которых представлены в трактатах Фабрицио Карозо³ и Чезаре Негри⁶. Быстрые, живые танцы вполне соответствуют гальярдам и салтарелло.

«Краткий отчёт...» сообщает нам, что танцы лебедей и обезьян содержали в себе элементы подражания, жесты, свойственные природе этих животных, то есть – элементы пантомимы. Танец лебедей был исполнен «согласно их естеству», а танец обезьян и сатиров воспроизводил элементы буффонады, где обезьяны подражали и передразнивали движения сатиров. Этот танец ещё назван «странным» и «экстравагантным» («un ballo stravagante»). Высшей точкой спектакля был «парный танец и блестящее представление». ⁵

Среди авторов музыки были Джованни Мария Трабачи (1575–1647), Франческо Ламбарди (1587 – 1642), а также Пьетро Антонио Джирамо, Андреа Ансалоне и Джакомо Спиардо, автор хореографии всего празднества. Трабачи, Ламбарди и Джирамо сочинили вокальные номера спектакля, Ансалоне и Спиардо – инструментальные.

Необходимо отметить, что музыка сочинялась специально к спектаклю (то есть композиторы не использовали уже ранее сочинённые произведения, хотя такие заимствования часто практиковались композиторами этого времени).

Итак, ренессансная традиция придворных празднеств на открытом воздухе, сопровождавшихся музыкой и танцами, получила новое развитие в XVII веке.

И среди учёных трагедий и комедий, пасторалей и комедий дель арте повсеместно распространены были представления типа «fiesta teatrale», ставились танцевальные интермедии (в частности, между актами учёной комедии), всевозможные балло, маскераты и трионфо. Неизменная привязанность итальянцев к праздничным увеселениям могла объясняться только многовековой традицией карнавалов и маскараров, по сей день сохранившейся в культуре этой страны.

Появившись на свет среди такой красочной жанровой палитры, ранняя опера продолжала оставаться редкостью, покуда такие спектакли ставились для узкого элитарного круга ценителей искусства, а не для широкой публики. И пока зародившийся жанр делал свои



Гравюра из трактата Фабрицио Карозо «Танцовщик» (1581)

первые шаги, театральный мир Италии заполняли спектакли, чьи традиции восходили к роскошным празднествам эпохи Ренессанса. Приведём некоторые жанровые обозначения, встречавшиеся в XVII веке, сгруппировав их по принципу терминологической схожести:

- 1) ballo a corte (придворный балет), balletto (балет, либо музыкально-хореографическое представление с инструментальным вступлением);
- 2) comedia / commedia (комедия), comedia in musica (музыкальное [сюжетное] представление), commedia la favola (комедия-сказка), commedia recitata da giovani fiorentini (комедия, исполненная [на сцене] молодыми флорентийцами);
- 3) entrata (выход);
- 4) festa (праздник), festa da farsi (комедийное празднество), festa da ballo [a corte] / festa et (del) ballo / festino di ballo / festino del ballare (танцевальное празднество [при дворе]), festa a colazione (праздник с завтраком), festa teatrale (театральное празднество);
- 5) intermedio / intermezzo (интермедия);
- 6) mascherata (маскерата), mascherata della Bufola (комическая маскерата);
- 7) trionfo (триумф);
- 8) veglia (вечернее или ночное карнавальное празднество, буквально – «бодрствование»).

Несмотря на разнообразие обозначений, очевидно, что все приведённые выше термины подразумевают представления одного типа. Структура и жанровая окраска спектакля могла видоизменяться в зависимости от места постановки и своего предназначения. Театрализованные представления устраивались по случаю бракосочетания либо других торжественных событий (рождение ребенка, коронация, выздоровление вице-короля, прием гостей и тому подобное). Такие спектакли переплетались с событиями жизни того или иного двора и их принадлежность к какому-либо жанру становилась второстепенной. Важен был факт украшения праздника, театральной роскоши, развлечения гостей и лишь создатели спектакля могли задумываться о рождении жанров искусства ради

самого искусства.

Дворцовые танцевальные спектакли этого времени сильно походили друг на друга и имели общие структурные закономерности. Большинство начиналось музыкальными номерами в виде восхваления монарха (либо иного мецената, «хозяйина»); в центре праздника было театральное действо, исполнявшееся профессиональными танцовщиками и певцами. Спектакль завершался большим танцем, в нём участвовали и аристократы. Пример тому – неаполитанское празднество 1620 года «Морские и лесные увеселения на [горе] Позилипо», о котором говорилось выше.⁵ Многие спектакли такого типа создавались в стиле «балетов театрально-аллегорического типа с участием хора», основанных на традициях придворной интермедии второй половины XVI века. Сюжет, обычно мифологический, сочетался со сценическим и хореографическим движением. Музыка разделялась на вокальную и инструментально-танцевальную.⁴

Во Флоренции изобретенный *stile rappresentativo* не только способствовал появлению жанра *dramma per musica*, но и проник в балетные представления, весьма почитаемые при дворе Медичи. Композиторы флорентийской камераты (Пери, Каччини, Гальяно), принимавшие деятельное участие в создании танцевальных празднеств, помимо традиционных хоровых разделов музыки, стали помещать в спектакли вокальные номера в речитативном стиле. Речитативы исполняли корифеи хора или главные герои балета, одетые в костюмы и маски. Однако музыка, предназначенная для танца, по-прежнему была представлена ренессансными инструментальными пьесами, характерными для лютневого репертуара XVI века. Среди них – паваны, гальярды, бранли, куранты, канари и другие. Музыканты, собранные для сопровождения танцев – исполнители на лютне, органе, альте, как правило, были выходцами из Франции и Германии.

Одновременно с развитием оперы постепенно формировался другой сценический жанр – балет. Термин «балет» к этому времени понимался многозначно и не подразумевал чисто танцевального спектакля. Танец был неотъемлемой частью придворных празднеств этого времени. Большое место танцу принадлежало в пасторалях (к примеру, в Парме в 1628 году давали пастораль «Аминта» Т.Тассо с прологом и интермедиями на музыку Монтеверди и «искусно распределёнными танцами».¹ Интермедия, исполнявшаяся в эпоху Ренессанса между актами комедий и других жанров, в XVII веке выполняла ту же функцию в опере, к примеру танцы придворных служили интермедиями в опере Марко да Гальяно «Флора» («La Flora», Флоренция, 1628). В.Красовская отмечает, что опера «Эвридика» Ринуччини и Пери (1600) была «не столько трагедией через музыку, сколько пасторальным балетом с выходами, ариями и танцами».¹ В значительной степени повлиял на развитие балетного искусства театр комедии дель арте.

К этому времени возрастает технический уровень танца. Об этом свидетельствуют труды наиболее знаменитых итальянских танцевальных мастеров – Фабрицио Карозо и Чезаре Негри.^{3,6} В их фолиантах содержится классификация танцев и правила их исполнения, что также говорит о значительном развитии теории танца. В их сочинениях также представлены музыкальные образцы к сочинённым ими балетам.

Помимо придворных спектаклей (маскерата, велья, баллетто или феста да балло) встречались различные шествия, «карусели» (конные ристания), театрализованные рыцарские турниры. Именно с этими представлениями было связано возникновение нового жанра – конного балета – в конце XVI века, где турнир всадников сопровождала музыка (вокальная и инструментальная, аккомпанирующая танцу) и декламация. Всадники заставляли лошадей перестраиваться по сложным рисункам, образуя фигурные танцы. Кони и наездники претворяли в действие сюжеты знаменитых поэтов Торквато Тассо и Людовико Ариосто. Известно, что Ариосто «предлагал свои услуги для описания в стихах всего, что могло послужить сюжетом балетов, маскарадов, каруселей и других развлечений».²

Другая версия конного балета состоялась во Флоренции (1628) под названием «Эол, король ветров», где в ролях ветров выступали тридцать один всадник и сто двадцать восемь пеших. Всадники на скаку заставляли лошадей исполнять вольты (прыжки с поворотом) и полувольты, собираться парами, четверками и восьмёрками



ми. Они перебивали галоп прыжками, поворачивали лошадей в фигурах и «составляли чудесный лабиринт из своих сочетаний и эволюций».¹

Непрекращающаяся традиция придворных представлений была связана с развитием барочной театральной сцены. В XVI веке при отсутствии специальных театральных помещений спектакли происходили либо на открытом воздухе, либо в дворцовых залах, служивших, помимо того, для банкетов и балов. К этому времени уже были выстроены несколько театров в античной манере. Однако они предназначались скорее для постановки спектаклей «высоких» жанров (трагедий, комедий)

нежели для феерических ренессансных зрелищ. Одним из таких театров был Олимпийский театр в Виченце, выстроенный по проекту Андреа Палладио. Согласно античной традиции, зрительный зал имел форму полуовального амфитеатра. Все декорации сцены были выполнены из дерева и никогда не менялись: в театре ставились исключительно трагедии. В XVII веке на этой сцене шли оперные представления, а оркестра театра использовалась для балетных интермедий.

С приходом в искусство эпохи барокко в театрах Италии произошли значительные изменения и усовершенствования: был создан ярусный театр с ложами, балконами и галереями, разделявший зрителей по сословному признаку. В это же время была создана сцена-коробка с меняющимися передвижными декорациями и сложной машинерией, позволяющей производить различные сценические эффекты. Система верхних и нижних машин позволяла изображать полёт над сценой богов и героев, а также осуществлять появление подземных богов, духов и привидений. Эти возможности театра ещё добрую половину XVII века вдохновляли не только создателей оперных спектаклей, но и организаторов «ренессансных» театрализованных представлений. Скорее всего, не столько опера оказала влияние на становление барочного театра, сколько музыкальные представления, которые чаще ставились на театральной сцене. Самих же театральных зданий в этот период было не так много. Заметим также, что публичные театры стали открываться с 1637 года, до этого времени существовали лишь частные придворные театры.

АЛЕКСАНДРА МАКСИМОВА,
студентка Московской консерватории имени Чайковского

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ В СТАТЬЕ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. В.Красовская. Западноевропейский балетный театр. От истоков до середины XVIII века. Л., 1979.
2. С.Мокульский. История западноевропейского театра. Ч. 1. М., 1936.
3. F.Caroso. Nobilita di dame. Venice 1600, 1605; Raccolta di varij balli, Rome, 1630. Translated and edited by J.Sutton, with music transcribed and edited by F. Marian Walker, Oxford, 1986.
4. F.Ghisi. Feste musicali della Firenze Medicea (1480 – 1580). Florence, 1939/R 1969.
5. R.Jackson. A Neapolitan festa a ballo. Delizie di Posilipo boscarecce, e maritime, and Selectid instrumental ensemble pieces from Naples Conservatory ms. 4.6.3.– Naples: Conservatorio di musica, 1967. – (Recent researces in the music of the baroque era; 7 25 ISSN 0484 – 0828).
6. Cesare Negri. Le Gratie d'Amore. Milan, 1602; reprinted N. Y., 1969.
7. A.Solerti. Musica, ballo e drammatica alla corte Medicea dal 1600 al 1637. Firenze, Bemporad, 1905.
8. Информация о спектаклях заимствована из энциклопедии The New Grove, см. статьи Ferrara, Florence, Italy, Lucca, Mantua, Milan, Naples, Padua, Pastorale, Rome, Turin, Venice.

ПРИЛОЖЕНИЕ:

ПЕРЕЧЕНЬ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ КОНЦА XVI – НАЧАЛА XVII ВЕКОВ

- 1597 «Дафна», опера. Ринуччини – Я.Пери, М. де Гальяно и др.. Флоренция.
1598 «Старческое сумасбродство» (La pazzia senile). Мадригальная комедия Банкьери.
1600 «Эвридика», опера. Ринуччини – Пери, Каччини. Флоренция.
1600 «Представление о душе и теле». Э. де Кавальери. Флоренция.
1600 «Спор Юноны и Минервы» (La contesa fra Giunone e Minerva). Кавальери. Флоренция.
1600 «Похищение Кефала», опера. Текст Кьябрера, музыка Каччини, Стефано

Вентури дель Ниббио, Пьеро Строчи и Бати. Флоренция.

1602 «Эвридика», опера Каччини. Флоренция.

1602 «Битва кавалеров Дианы и Венеры за остров Полидора» (Il combattimento dei cavalieri di Diana e di Venere all'isola Polidora). Спектакль содержал балетные сцены. Музыка мадригалов Т.Стилиани. Либретто Людовико д'Аглие. Турин.

1603 «Музыкальная смесь» (Zabaone musicale). Мадригальная комедия Банкьеры.

1604 «Дафна», опера Пери. Флоренция.

1607 «Юношеское благоразумие» (Prudenza giovanile). Мадригальная комедия Банкьеры.

1607 «Орфей» (L'Orfeo), favola in musica. Текст А.Стриджио, музыка К.Монтеверди. Мантуя.

1607 «Орфей» (L'Orfeo), favola in musica. Текст А. Стриджио, музыка К.Монтеверди. Милан.

1607 «Ариадна» (L'Arianna), опера. Текст О.Ринуччини, музыка К.Монтеверди. Мантуя.

1608 «Представление в масленицу» (Il festino nella sera del giovedì grasso avanti cena). Мадригальная комедия Банкьеры.

1608 «Балет с выходом» (Il Ballo delle ingrato). Текст О.Ринуччини, музыка К.Монтеверди. Мантуя.

1608 Интермедия на текст Кьябрера к комедии «L'Idropica» Гварини. Музыка М. де Гальяно, К.Монтеверди. С.Росси и др.. Мантуя.

1608 «Осуждение Париса» (Il giudizio di Paride), комедия. Содержала интермедии «Астрея», «Сад Калипсо», «Корабль Америго Веспуччи», «Вулкан», «Замок мира» с пением и танцами. Текст М.Буонарроти. Флоренция.

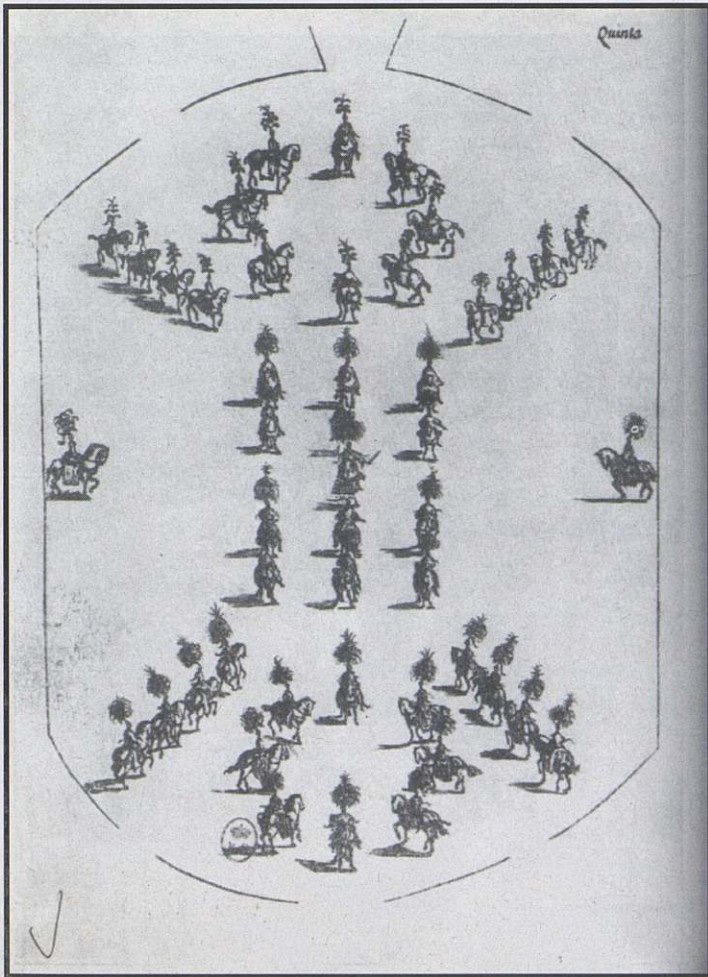
1608 «Праздник поклонения цветам» (Festa di Mirafiori). Либретто Л. д' Аглие. Турин.

1608 «Велья Сновидений» (La veglia del sogni), представление среди придворных празднеств в манере интермедий. Франческо Чини. Флоренция.

1608 «Обманутая Аврора» (L'Auroga ingannata), интермедия к «Filarmindo» Ридолфо Кампеджи. Текст Джироламо Джакоббони. Болонья.

1608 «Балет и турнир Ветров», конный балет. Музыка

Конный балет «Война любви».
рисунок Жака Калло (1615)



Я.Пери. Флоренция.

1609 «Орфей» (L'Orfeo), favola in musica. Текст А.Стриджио, музыка К.Монтеверди. Венеция.

1609 «Превращения тысячи источников» (Le trasformazioni di Millefonti). Либретто Л. д'Аглие. Турин.

1611 «Дафна», опера М. де Гальяно. Флоренция.

1611 «Маскерата нимф Сены» (La mascherata di ninfe di Senna). Музыка Я.Пери, М. де Гальяно, Ф. и С.Каччини, В.Аркилеи. Флоренция.

1612 «Опечаленная Венера» (Venere addolorata). Текст Дж. Б.Базиле.

1615 «Победа Любви над Войной», конный балет. Савоя.

1616 «Война любви» (Guerra d'amore). Музыка Я.Пери, Паоло Граци и Д.Б.Синьорини. Флоренция.

1616 «Страдающий Орфей» (Orfeo dolente), интермедия Доменико Белли к «Аминте» Тассо. Флоренция.

1616 «Война Красоты», балет. Либретто А.Сальвадори, музыка Я.Пери, Паоло Франчесино. Флоренция.

1616 «Тиресий и Клорий» (Tirsi e Clori), балет. Текст А.Стриджио, музыка К.Монтеверди. Мантуя.

1617 «Маддалена» (La Maddalena). Текст Андреини, музыка К.Монтеверди, Росси, М.Эффрама, А.Гвиццани. Мантуя.

1617 «Освобождение Тиррено и Астреи» (La liberazione di Tirreno et Astrea).

Музыка Марко де Гальяно, Я.Пери, текст А.Сальвадори. Флоренция.

1618 «Андромеда» (Andromeda). Пьеса Дж.Чиконини, музыка интермедии Доменико Белли.

1618 «Триумфы Петрарки» (I trionfi del Petrarca). Либретто Л. д'Аглие. Турин.

1618 «Стрелы Амура» (Strali d'amore), интермедия к комедии Витебро. Текст Д.Б.Боскетти.

1619 «Ярмарка». Текст М.Буонарроти, музыка Фр.Каччини, М. де Гальяно.

1619 «Бракосочетание Медоро и Анжелики», опера (comedia cantata in musica). Текст – комедия А.Сальвадори, музыка Дж.Пери и М. де Гальяно.

1619 «Улисс и Цирцея» (Uliss e Circe), интермедия к опере «Стрелы Амура» (Strali d'amore). Текст Сильвестре Бранки, музыка Оттавио Верничи. Болонья.

1620 «Морские и лесные увеселения на [горе] Позилипо» (Delizie de Posilipo Boscarecce, e Martime), festa a ballo. Музыка А.Джирамо, Ф.Ламбарди, Дж. М.Трабачи. Инструментальная музыка А.Ансалоне, Дж.Спиардо. Неаполь.

1621 «Дань, приносимая небесными, морскими и подземными богами», балет. Турин.

1621 «Балет семи царей Китая». Турин.

1621 «Радость Вселенной» (L'Illagocosmo), интермедия. Текст Игнацио Браччи, музыка Пьетро Паче. Флоренция, Урбино.

1622 «Олимпия и Бирено» (Olimpia e Bireno), интермедия к комедии «La pertica» Антонио Фольки. Музыка Андреа Сальвадори. Флоренция.

1622 «Страдание Св. Агаты» (Il martirio S Agata), интермедия Джакомо Чиконини. Флоренция.

1623 «Фонтан страстей», турнир и балет. Текст А.Сальвадори, музыка М. де Гальяно.

1623 «Живые негрятки», интермедия к комедии. Сюжет Дж.Чиконини. (Возможно – при участии Ф.Витали).

1624 «Поединок Танкреда и Клоринды» (Combattimento di Tancredi e Clorinda). Текст Т.Тассо, музыка К.Монтеверди. Венеция.

1624 «Песня в восхваление Австрии». Текст А. Сальвадори. Музыка Я. Пери. Флоренция.

1624 – 1627 Образцы ballets de cour, поставлены Филиппо д'Аглие (племянником Людовико д'Аглие).

1625 «Превосходство дам» (A precedenza delle dame). Музыка Я.Пери. Текст А.Сальвадори. Флоренция.

1628 «Любовь Дианы и Эндимиона» (Gli amori di Diana e di Endimione). Текст А.Пио, музыка К.Монтеверди. Парма.

1628 «Меркурий и Марта» (Mercurio e Marte), torneo. Текст К.Акиллини, музыка К.Монтеверди. Парма.

1628 «Аминта», с прологами и интермедиями. Текст Т.Тассо. Музыка К.Монтеверди. Парма.

1628 «Меркурий и Марс», конный балет. Музыка К.Монтеверди.

1628 «Флора» (La Flora), опера (comedia grande) с танцевальными интермедиями. Музыка Марко де Гальяно. Флоренция.

1629 «Диана осмеянная», favola boscarecca. Паризани – Корнакьоли. Рим.

1630 «Похищенная Прозерпина» (Proserpina rapita), опера. Текст Дж.Строчи, музыка К.Монтеверди. Венеция.

1630 «Гора Парнас» (Monte Parnaso). Текст Дж.Б.Базиле, музыка Фр.Ламбарди. Неаполь.

1632 «Невинная любовь» (L'amorosa innocenza), интермедия. Текст Сильвестро Бранки, музыка Оттавио Верничи. Болонья.

1632 «Святой Алексей» (Il San Alessio). Музыка Стефано Ланди. Содержала танцевальные интермедии между актами. Рим.

ФИЛЬМ, ПОСВЯЩЁННЫЙ НАДЕЖДЕ ПАВЛОВОЙ

В телевизионном балете мало что изменилось с конца семидесятых годов. Эталонами оригинального отечественного фильма-балета по-прежнему остаются «Старое танго», «Галатей» (режиссёр А.Белинский), задавшие направление развитию этого жанра на два десятилетия вперёд. В области документальных фильмов-балетов действует некоторая сложившаяся схема: артист балета появляется на сцене и за кулисами, в быту. Он рассказывает о себе, репетирует, о нем благожелательно или восхищенно отзываются педагоги, коллеги по сцене, друзья.

Среди телеработ о балете, появившихся в течении последних пяти лет, фильм о Надежде Павловой. Режиссер Светлана Конончук в 1995 году создает фильм-буклет о Павловой – балерине Большого театра. Своеобразный очерк-портрет, воплощенный в жанре рекламного ролика не предполагает глубокого исследования творчества артистки. «Нашей задачей было просто показать Павлову – на сцене, в классе во время репетиций, среди цветущей зелени Коломенского», – сказала режиссер. И, почти не обращая к истории (экскурсы в прошлое ограничиваются концом семидесятых за исключением единственного более раннего кадра – Павлова танцует вариацию Жизели в Пермском театре), Конончук представляет творчество балерины в последнее десятилетие.

Светлана Конончук обратилась к портрету Надежды Павловой не случайно. В 1978 году по ее инициативе был снят фильм «Дуэт молодых» – экранизация классических балетных дуэтов в исполнении Н.Павловой и В.Гордеева. А внимание и интерес к творчеству балерины возникли, как и у многих, в начале семидесятых, когда имя Надежды Павловой впервые так ярко и ясно осветило балетный небосклон. Павловой-девочки в фильме нет. Хотя поводами для раздумий могли бы стать и её особый стиль исполнения, «нарушавший» академические традиции и перекликавшийся с новой эстетикой, которая в 50-е – 60-е годы возникла в гимнастике, и тот факт, что балерина, в семнадцать лет удостоенная Гран при на Международном конкурсе артистов балета в Москве, до сих пор остаётся единственной обладательницей этой награды среди женщин, и даже то щедрое внимание к её танцу людей, вовсе далёких от искусства балета. В картине нет пафоса былых лет или сожаления о том, что талант балерины не привлек внимания балетмейстеров. Не используя сослагательного наклонения, Конончук показывает Павлову в известнейших спектаклях классического наследия, исполнявшихся ею в первые сезоны в Большом театре и сохранившиеся в репертуаре артистки до последнего времени – «Жизели», «Спящей красавице», «Дон Кихоте».

Радостно ликующий танец юной Нади Павловой, долгое время остававшийся для многих олицетворением ее творческой индивидуальности, стал иным. Расставшись с элементами акробатичности, он временами приобретал оттенок некоторой монументальности (в чем ощущается влияние ее постоянного педагога-репетитора Марины Тимофеевны Семеновы – в прошлом балерины с характерной скульптурностью позировок), чтобы вскоре не потеряв проникновенного павловского лиризма, найти свою интонацию женственности, как обратной стороны силы. В творчестве балерины появилась новая тема: вопреки всем зримым невзгодам появляется ощущение внутренней гармонии мира. Уколола ли палец веретеном Аврора; предчувствуя недоброе, слушала ли слова матери о своём больном сердце её Жизель – глаза артистки устремились на мгновение куда-то вдаль, ввысь и улыбались. Изменился финал «Щелкунчика». Радость проснувшейся (идушей вдоль рампы) и увидевшей Щелкунчика Маши воспринималась не только бук-

вально. Павлова рассказала о существовании иного поэтического мира, скрытого за повседневными предметами. И это есть в фильме Светланы Конончук.

Видим мы Павлову и вне сцены. Балерина дает класс, и это воспринимается, как вполне вероятная перспектива ее педагогической деятельности (тому примером и удача ее репетиторского дебюта), но приковывает внимание и другое – то, как выполняет заданную комбинацию она сама. В работе Павлова сосредоточена, погружена в себя. И в этой обыкновенности, привычной обязательности тренажа становится особенно осязаемым удивительный тембр ее пластики, заметен поразительной красоты шаг...

Можно сожалеть о том, что фильм ограничился показом классических партий балерины (хотя есть и неожиданности, например, вариация Раймонды или адажио из «Корсара», не исполнявшиеся ею в театре). Однако были за эти годы и другие интересные и неожиданные премьеры. Например комедийная роль Флоретты в «Синей бороде» (с Камерным балетом Станислава Власова), Кармен (с Московским городским балетом В.Смирнова-Голованова). Хотелось бы, чтобы они стали темой следующего фильма о творчестве Надежды Павловой, фильма о зрелом сформировавшемся мастере.

СВЕТЛАНА ПОТЕМКИНА,
студентка Санкт-Петербургской
Академии театрального искусства

Н. Павлова в композиции «Гусляр» (хореография В.Гордеева)





Н. Павлова
в фильме-балете «Поэма».
(Хореография В. Гордеева)

ТАЙНЫ ВЕНСКОЙ КОНДИТЕРСКОЙ

ОЛЬГА БОРОГ

В истории культуры XIX века массовым развлечениям принадлежит особое место. Их огромный размах – существенная черта изменений духовного климата Европы, которые последовали за Французской революцией. Правительства европейских государств охотно приветствовали и поощряли массовые развлечения. Более того, в некоторых странах – как, например, в Австрии и Франции – имело место откровенное насаждение культа развлечений. Внутренняя политика ставок на покровительство забавы привела к мощному развитию нового слоя музыкальной культуры, связанной с танцевальными залами, садовыми концертами, ресторанами, театрами «лёгкого жанра». «Эмансипация» этого культурного слоя обернулась со временем сильной конкуренцией с «высоким» искусством на «рынке» потребления художественной «продукции». Результатом эмансипации и соперничества стала сложившаяся к последней трети XIX века ситуация полного и, казалось бы, непреодолимого разрыва между серьёзным и развлекательным искусством, ситуация полярной противоположности, где на одном полюсе – рафинированность, крайняя изощрённость образной системы и языка, а на другом – стереотипность, откровенная бездумность и чувственность.

На рубеже XIX – XX столетий слой музыкальной культуры, связанный с развлечениями, начинает активно влиять на искусство высокой профессиональной традиции, затрагивая творчество композиторов разной жанрово-стилистической ориентации, представителей разных областей профессиональной музыки. Влияние осуществлялось по разным каналам: от языка до эстетических установок. Эта тенденция заметно проявилась и в области музыкального театра начала века. Его мастера в той или иной форме и степени стали учитывать опыт таких развлекательных зрелищ, как цирк, варьете, кафе-шантан, мюзик-холл, ревю, оперетта, аккумулирующих в себе всю музыку, звучащую в городском демократическом быту. Добавим, что в свою очередь искусство высокой профессиональной традиции воздействует на сферу развлечений.

Вполне достойна внимания встреча-диалог двух культур – культуры «городского люда» и культуры высокой академической среды – в музыкальном театре Рихарда Штрауса, художника, соприкасавшегося с разными формами массовых развлечений. На связь Штрауса с этой культурной традицией указывает его исполнительская деятельность, его зрительский и слушательский опыт, круг его художественных пристрастий и личных знакомств. Хорошо зная театральную публику и её запросы, адресуя свои сценические произведения прежде всего художественной элите, Штраус учитывал и потребности массового зрителя, более того, признавал важное значение его непосредственного восприятия для развития сценических жанров. Стремясь удержать внимание демократической аудитории к высокому искусству, предвидя опасность

разрыва с ней, Штраус сохранял и расширял контакты с «повседневным-бытовым», в том числе через театральные и театрализованные формы городской демократической культуры, в частности, через оперетту, к которой был предрасположен в силу своего особого творческого темперамента и художественных интересов.

Чайковский подсказал?

Традиции лёгкого развлекательного театра прослеживаются и в операх Р.Штрауса, и в его балете «Шлагобер» (1921), название которого на венском диалекте означает «сбитые сливки».

Печально сложилась его судьба. Не получив признания в год премьерного исполнения (обилие «сладостей» на сцене в период послевоенной инфляции и полуголодного существования произвело на многих впечатление скверной шутки), балет и по сей день – вне сценических и научных интересов. Он не известен нашей – отечественной – публике; за рубежом его ставили крайне редко. В литературе о Р.Штраусе ему посвящены считанные страницы или строки.

«Шлагобер» Штрауса нельзя рассматривать вне ситуации, сложившейся в 20-е годы в европейском балетном театре. Здесь идёт широкий процесс преодоления романтических традиций, идёт поиск новых форм, новой объективности и простоты. Основные направления поисков определяют: острая критика событий современной жизни, ориентация на искусство XVIII века, приобщение к фольклору, к культуре городских массовых развлечений¹. Последнее для нас наиболее важно. Волна интереса к развлекательному искусству (цирку, кафе-шантану, мюзик-холлу, оперетте), поднявшаяся вскоре после премьеры в антрепризе С. Дягилева балета «Парад» Э.Сати и Ж.Кокто, захлёстывает многих, среди них – и композиторы Д.Мийо, Ф.Пуленк, Д.Орик, и хореографы Дж.Баланчин, С. Лифарь, Л.Мясин, К.Ламберт. Соприкасаясь с культурой демоса, обращаясь к массовым жанрам, заимствуя сюжеты из окружающего быта, из жизни города, осваивая городской фольклор, ритмы джаза и модных танцев, вдохновляясь музыкой улицы, мастера балетного жанра материализуют тот «дух нового», который ощутил Г. Аполлинер в спектакле «Парад», развивают проявившиеся здесь тенденции «обытовления» и «эксцентризма» (Р.Косачева).

Замысел балета «Шлагобер» связан с трёхлетним пребыванием Штрауса на посту директора Венской оперы. Желая выразить благодарность коллективу, он решает подарить театру сценическое произведение, в котором воплотился бы дух венской жизни, и создаёт «весёлый балет» в духе оперетты. Сюжет балета, видимо, «подсказал» Чайковский, ибо большое количество оживших сладостей и появление среди них детей невольно вызывает ассоциацию с балетом «Щелкунчик».

На наш взгляд, «Шлагобер» – новая (ироническая) интерпретация сюжетных мотивов сказки о Щелкунчике, своего

Здание Венской оперы (1920)



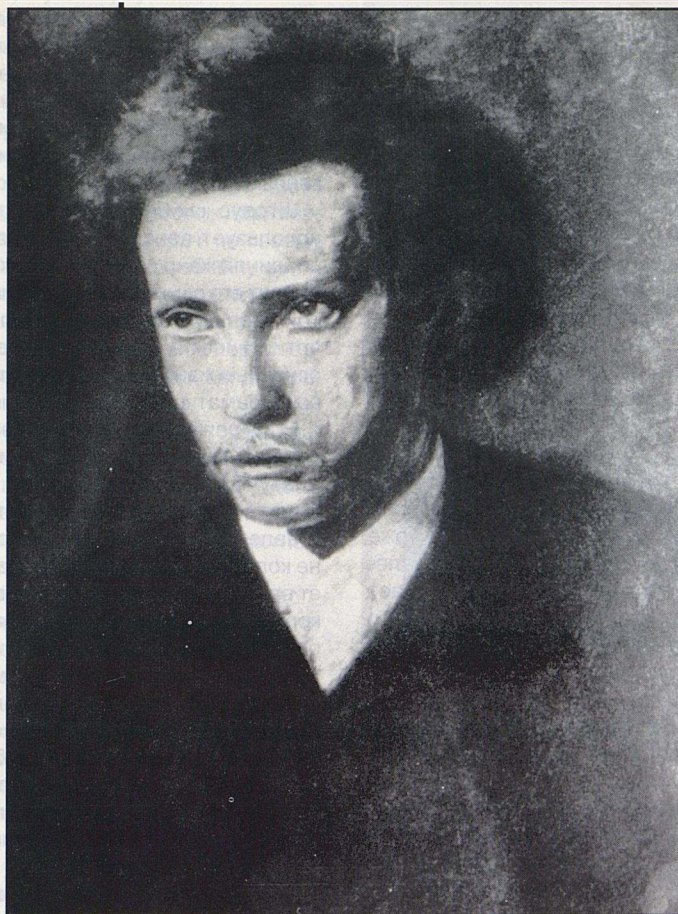
рода пародия на жанр романтического балета, возвышенный ореол которого призвана снять оперетта. Пародийно-ироническая направленность балета «Шлагобер» ощутима на разных уровнях его художественной структуры, при этом «вариаций на стиль» Чайковского здесь нет.

Чем объясняется связь замысла с именем Чайковского, с «Щелкунчиком»? Не располагая литературными документами, позволяющими проследить линию «Штраус – Чайковский», мы можем ответить лишь предположительно.

Из всех русских композиторов XIX века Пётр Ильич Чайковский особенно привлекал Рихарда Штрауса. Он очень высоко ценил его творчество, прежде всего Пятую и Шестую симфонии, оперы «Пиковая дама» и «Евгений Онегин»², дирижировал его произведениями, например, «Иолантой» и «Воеводой». Более того, Штраус с восхищением изучал русское театральное, особенно хореографическое искусство.³ Вполне возможно, что он хорошо знал и балет «Щелкунчик» – один из самых репертуарных спектаклей в России и за рубежом. Вероятно, вдохновить Штрауса, решившего сделать подарок своим коллегам и тем самым выразить им свою признательность, мог и сюжетный мотив сказки Гофмана: в знак благодарности и любви Щелкунчик предлагает Кларе (Мари – у Гофмана) руку и ведёт её в царство сластей. Туда же ведёт героев и Штраус. В столице – Конфитуренбурге – «многолюдном, весёлом городе, где каждый день веселье и шум», герои сказки Гофмана видят на площади огромную чашу, «полную сбитых сливок, которые так и хотелось зачерпнуть ложкой».⁴ Этой детали нет в сценарии Мариуса Петипа, зато она оказалась чрезвычайно важной для Штрауса: сбитые сливки вошли в систему образов, дали поворот в развитии сюжета и заняли центральное место в композиции. Подхватывая сюжетные мотивы сказки, Штраус обновляет форму и содержание романтического балетного спектакля.

Предложенная слушателю версия «дети в царстве сластей» – житейская история, переданная Штраусом с юмористическим оттенком. Сохраняя фантастический элемент, он переводит фрагмент романтического балетного спектакля в реально-бытовую план, переосмысливает ситуацию, пародийно заостряет и изображает её как случай из жизни маленького обжоры. Заглянем в либретто. «На заднем плане к открытой двери кондитерской подъезжает украшенный цветами фиакр, из которого выходят мальчики и девочки в костюмах конфирмантов; их сопровождают крёстные отцы. Они направляются к прилавку и выбирают сладости. Затем занимают места за маленькими столиками. На них стоят тарелки со сладостями и чашки с шоколадом и сбитыми сливками. Более-менее насытившись после завершения обряда конфирмации, они соединяются в хоровод и танцуют лендлер. Окончив танец, покидают кондитерскую».⁵ И тут происходит неожиданное. У одного из мальчиков – самого несдержанного сладкоежки – темнеет в глазах. Все поглощённые им сладости оживают, и... он заболевает: у него поднимается температура, и бедняга попадает в больницу. После осмотра врачом и приёма лекарства ребёнок засыпает. Ожившие сладости вновь появляются на сцене, но уже как сновидение больного.

В версии Штрауса действие перенесено в Вену, в кафе-конди-



Рихард Штраус

терскую, лишённую названия; к тому же упрощена обстановка: роскошь костюмов и декораций, столь поразительную в «Щелкунчике», сменяет скромное сценическое оформление. Стёрты индивидуальные черты юных героев. Перед нами – безликие девочки и мальчики, роль которых поручена артистам кордебалета. Те, кто их окружает – крёстные отцы, врач, санитарка, тоже лишены имени и характеров. Используя приём обобщения, Штраус словно хочет подчеркнуть типичность происходящего в жизни детей.

Вслед за Чайковским Штраус вводит в действие дивертисмент оживших сластей и напитков. Но при этом делит дивертисмент на две большие части и чередует их с «детскими» сценами.⁶ К тому же, зная о гедонистическом настроении большинства венских зрителей, их неуёмной страсти к развлечениям, Штраус по-новому расставляет акценты: до минимума сокращает эпизоды с детьми и усиливает роль дивертисмента, предельно расширяет (в сравнении с «Щелкунчиком») его масштабы, возводит жанр в ранг основополагающего для художественной концепции спектакля.

Более того – трансформирует и переосмысливает дивертисмент сластей, ориентируясь на жанр оперетты. История детей, по-видимому, была для Штрауса лишь поводом отвлечься от проблем, устроить праздник и широко его развернуть.

«Кондитерский бал»

Воссоздавая дух танцевальных развлечений XIX столетия в «кондитерских» сценах, Штраус иначе трактует жанр балетного дивертисмента, изменяет его природу и сущность. Если в спектаклях прошлого века дивертисмент – парад танцев, то у Штрауса он – ситуация венского бала, которые композитор включает в сюжет, «подаёт» крупным планом и изображает пластически – переводит на язык мимики, жеста, танца. Автор «Шлагобера» динамизирует и «драматизирует» дивертисмент: его участники – ожившие сладости и напитки – не только танцуют, но и действуют в танцах – беспечно веселятся, устраивают игры, сплетают нити любовных отношений (последние намечены в сценарии и более ярко раскрыты в музыке). Таким образом, Штраус переклюкает действие балета на другую сюжетную линию, которая легко прослеживается в дивертисменте, где динамика эмоциональных состояний как бы усилена динамикой развития событий, вторым планом действия.

Следуя традиции «лёгкого жанра», Штраус детально разработывает ситуацию венского бала, при этом устраняет какие-то конфликты. «Шлагобер» – балет для ног балерин, а не для голов философов», – считает один из рецензентов спектакля Э. Биененфельд.⁶

Внимание Штрауса направлено на несколько персонажей – женщин, к которым обращены взоры мужчин, последние – не сторонние наблюдатели, а заинтересованные кавалеры. Выстроена некая система «отношений». Бальные развлечения изображены как последовательность сцен, в каждой из которых центральное место, главная роль принадлежит женщине. Кто же эти очаровательные существа? Чьи сердца они покоряют?

Принцесса Чайный цветок – романтически настроенная девушка.

нежная и темпераментная, витающая в грёзах любви, мечтающая найти спутника жизни. Надежда обрести пару не покидает её в момент появления Дон-Цукера, который, замешкавшись, приглашает её на танец. Но отношения с Цукером – легкомысленная игра, они находят музыкальное воплощение в польке-скерцо.

Чайному цветку близок по натуре принц Кофе. Это – переодетая в мужской костюм девушка, «танцовщица» (Р.Штраус) решительная и страстная, нежная и пылкая, властно притягивающая к себе мужчин. В их окружении она появляется и исполняет «романтический ноктюрн». Обилие кавалеров девушки вызывает ревность её главного поклонника – принца Какао. Бедняга не может сдержать свои чувства и выражает их, подобно клоуну, «часто катаясь по полу и перекувыркиваясь на фоне незамысловатого, чуть бурлескного хоровода принца Кофе и его спутников», как указано в сценарии. Характер отношений двух «принцев» передан в шутовском тоне (полька-скерцо).

Марианна Шартрез – «дух ликёра» – опереточный типаж. Перед нами – ветреная девица, склонная к авантюризму, притворству и любовным играм, мадмуазель с шармом, наслаждающаяся своей красотой и флиртом. Марианна окружена двумя поклонниками (тоже «духи ликёра»). Изображение «любовного треугольника» с кавалерами Борисом Вутки и Ладиславом Сливовичем очень напоминает сцену из оперетты с участием субретки.

Подстать Марианне – принцесса Пралине, самовлюблённая, кокетливая, изящная и грациозная. Она принимает бурные признания своего восторженного поклонника – Карамели с хлопущкой – и в знак благодарности выбирает его партнёром в галопе. Она обладает силой женского обаяния, знает силу притягательности и, по всей видимости, имеет успех у мужчин, ибо она – королева кондитерского «бала». Её особое место в системе образов определяют некоторые сюжетные детали. В подчинении принцессы – придворная знать (поклонники) и слуги-негрятя (маленькие Пралине), в её распоряжении – великолепный экипаж. Именно для неё Карамель приготовил хлопущку и «взорвал». Апофеозом в её честь танцевальное развлечение завершается.

Как видим, у Штрауса различные женские характеры не только способствуют развитию бального действия по принципу эмоционального крещендо, но и значительно усиливает роль игрового начала как важного средства в создании праздничной атмосферы.

В соответствии с пародийно-ироничным замыслом балета, Штраус приближает декоративное оформление бальной сцены к натуре (место действия – кондитерская кухня) и в то же время преувеличивает всё натуральное: сценическое пространство, следуя тексту сценария, заполняют предметы бытового – кухонного – назначения, причём они, как указано в ремарках, гигантских размеров. Более того, кухонные предметы находят применение. Так, Чайный цветок вылезает из большой банки с надписью крупными буквами «чай», а Марианна выпрыгивает из горлышка большой бутылки ликёра с этикеткой «Шартрез».

Вместе с тем, Штраус избирает парадоксальное решение воссоздаваемой ситуации. Бальные игры, отдалённые в реальной жизни от более или менее острых проблем, приобретают в «Шлагобере» политический оттенок. Он предопределён сюжетными мотивами и последовательностью «живых картин» (вид бальных игр), в которых участвуют «сладости» и «алкогольные напитки». Автор создаёт некий цикл живых «картин»: военные учения, мятеж, «подавление» мятежа, и с юмором изображает эти эпизоды, используя в них кухонную посуду.

Инсценирование военных учений и мятежа явно нарушает жанровые традиции балетного дивертисмента: историческое прошлое показывает, что политические мотивы были ему чужды. А на рубеже второго и третьего десятилетий XX века в театральном искусстве заметно активизируются политические тенденции, и Штраус ориентируется на эти «новшества», по-своему отражая их в контексте театральной пародии.

Танцы! Танцы!

Воздействие оперетты очевидно в «Шлагобере» не только на сюжетном, но и на драматургическом уровне.

Воссоздавая ситуацию венского бала в балетном дивертисмен-

те, Штраус берёт за основу музыкальной драматургии комплекс бытовых жанров (марш, полька, галоп, тарантелла, вальс) и представляет каждый крупным планом – в развёрнутом номере. Сходство с опереттой создаёт приём сопряжения ситуации бала с венским вальсом, а также претворение принципа «жанровых дублей»: в процессе музыкального развития неоднократно включаются указанные выше жанры.

Штраус как бы испытывает венский вальс в жанре балета. Он использует венский вальс для строительства «бальной» сцены, соединяя жанр с разными персонажами – участниками «бала», избирает его семантику, обретенную на балах и воспринятую опереттой (венский вальс – символ игрового, авантюрного начала, артистических начал жизни вообще, апогей радости и счастья), и основные жанрообразующие признаки, при этом ставит жанр в разные драматургические условия.

Большая вальсовая сюита введена в финал первого действия (и невольно возникает ассоциация с финальной сюитой бального акта «Летучей мыши» И.Штрауса). Здесь венский вальс служит средством воплощения «живой картины» – сбитых сливок, которая представлена пантомимой и массовым танцем (*grand pas*). Но Штраус не копирует опереточные образцы. Он поэтизирует, симфонизирует вальс, привлекая ладовые, гармонические, полифонические, оркестровые средства, преобразующие традиционную жанровую основу.

Вслед за автором «Летучей мыши» Р.Штраус перекидывает вальсовую арку от финала к финалу: вводит венский вальс и в финал второго действия. Вальсу вновь поручена роль сопровождения «живой картины» (пирога со сбитыми сливками), которую создают участники «бала». Как в оперетте, венский вальс сопоставлен в пределах одного номера с другим бытовым танцевальным жанром. Выполняя функцию коды, вальс венчает финальную сцену (*grand pas*) – блестящую тарантеллу. Её стремительное движение – словно по образцу танцевальных сюит опереточных финалов, – резко обрываемое там, где появляется *ritenuto*, переходит в замедленное кружение (*Langsammer Walzer*), а «под занавес» – неожиданно в *brjo*.

Венский вальс взят за основу развёрнутой сольной сцены. Пралине, в музыке которой Штраус стремился передать разнообразные эмоциональные состояния героини, отсюда – частое обновление тематизма, «неустойчивость» звукового строя венского вальса.

Как в оперетте, в бальной сцене вальсу сопутствует галоп. Здесь он тоже служит для выражения чувства безудержной радости, восторга и ликования всех участников этого массового танца (*grand pas* королевы «бала», её свиты и поклонников), исполненного дважды. Первый раз звучание галопа приближено к натуре: обнажены приметы жанра, в то же время намечена тенденция его полифонизации. Эта тенденция резко усиливается при повторном включении жанра. На сей раз он представлен в отстранённом виде: основополагающим в его интерпретации становится чуждый опереточным танцам принцип *basso ostinato*. Штраус выбирает легкомысленную примитивную тему с игровым эффектом «прихрамывания» (облегчены сильные доли и утяжелены слабые) и подходит к жанру как мастер контрапункта и симфонических разработок. Насыщая фактуру разными тематическими элементами, активизируя их развитие, уплотняя ткань. Увеличивая пространственный объём звучания, динамизируя танцевальное движение постепенным напластованием ритмических рисунков, Штраус, безусловно, стремится преодолеть стереотип избранного им жанра. Но как можно расценить синтез галопа с «пассакалией» в эпизоде «мятежа»? Как «чёрный юмор»? Или ничто не значащую карнавальную шутку, сопровождаемую ударом хлопущки? Однозначный ответ, увы, дать нельзя.

Принцип жанровых дублей распространяется в дивертисменте и на другие бытовые жанры. Так, несерьёзный, игровой настрой Штрауса находит выражение в интерпретации польки и марша (*pas de quatre* Чайного цветка, Кофе, Какао и Цукера, «живая картина» военных игр из первого действия). Они предстают в синтезе с жанром скерцо. Его воздействие столь велико, что теряются многие свойства бытовых жанров (полька как бы растворена в скерцо). Наме-

риваясь преподнести очередную «шутку», Штраус поднимает бытовое на уровень высокого искусства. Например, в «картине» мятежа он синтезирует польку с траурным маршем (*marcia funebre*), такая жанровая модель последнего, использованная как средство пародирования, порождает гротесковый эффект.

Материализуя дух оперетты, разворачивая перед слушателем вереницу бытовых жанров по принципу резких переключений и жанровых дублей, Штраус стремится объединить конкретные части дивертисмента. Он подхватывает идею шумановского «Карнавала» – идею циклизации пьес танцевального характера и по-своему воплощает эту идею, частично решая тем самым проблему единства целого. Наиболее показательна в этом плане пассакалия, сопровождающая «живую картину» мятежа, собирающая основной тематический материал дивертисмента, все интонации, подчинённые логике сквозного развития. Последнее, безусловно, свидетельствует о симфоничности «Шлагобера».

Вообще, роль полифонического начала в произведении очень значительна: оно проникает буквально во все жанры, встречающиеся в «Шлагобере», активизирует развитие тематического материала, поэтизирует и «возвышает» бытовое, порождает неожиданные художественные решения, наконец, объединяет цепь контрастных номеров, становится важным средством интеграции.

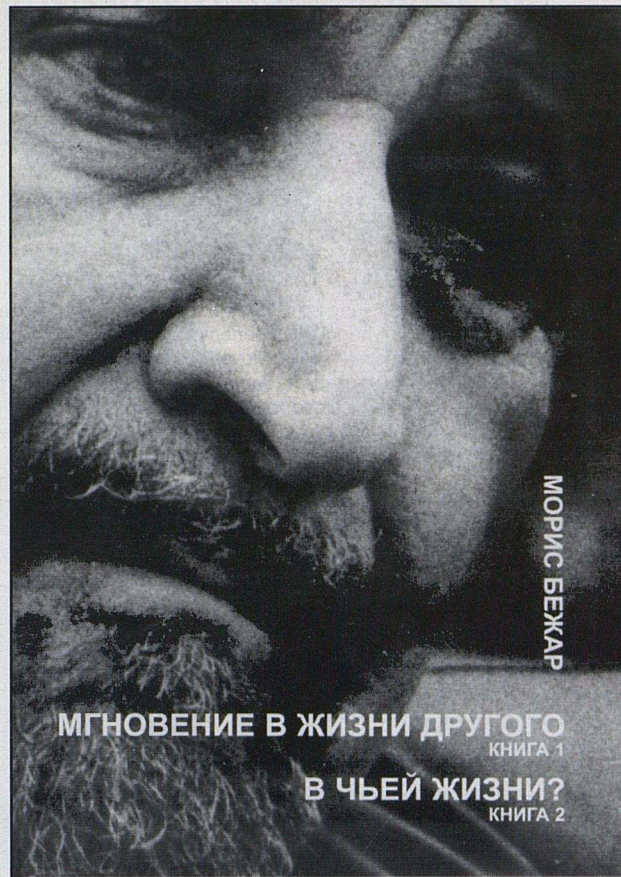
Атмосфера праздника в дивертисменте, игровая стихия предопределили и развитие концертное начало партитуры Штрауса, которое тоже призвано соединить «малые» формы в целое, «освежить» звучание музыки бытовых танцев. основополагающий для концертного жанра драматургический принцип сопоставления (и столкновения) равноправных «звуковых комплексов» действует в сочетании с принципом дифференциации: в обрисовке отдельных персонажей преобладает сольное концертное исполнение, в ансамблях и массовых танцах ярче выражен инструментальный «полилог» отдельных оркестровых групп.

Зацепившись за сюжетный мотив сказки о Щелкунчике, учитывая опыт работы Чайковского с текстом Гофмана и Петипа, Штраус предложил свою версию ситуации «дети в царстве сластей» – юмористическую пародию – и подарил сочинение венскому театру. Подарок Штрауса – «живая картина», декоративное панно, которому вполне подошло бы название «Лики Вены». Какая же Вена представлена на этой «картине»? По всей видимости, – предвоенная, овеянная праздничным духом, и одновременно – послевоенная, сохраняющая взрывоопасную политическую обстановку. Два лика Вены соединились в этом «скромном непритязательном балете» (Р.Штраус), где «старый дивертисментный жанр» в соответствии с эстетикой эпохи обрёл обновлённый облик.

Многие тайны «Шлагобера» неразгаданы, и балет ждёт внимания искусствоведов-исследователей. Находясь в стороне от «большого» искусства, он ждёт и зрителей, если не балетного театра, то хотя бы театра оперетты, он ждёт хореографов и режиссёров, которые воплотили бы авторский замысел с верным пониманием его двойственной жанровой природы.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См. **Р.Косачева**. О музыке зарубежного балета (1917-1939). М., 1984.
2. **W.Thomas**. R.Strauss und seine Zeitgenosse. München, 1964, s.110-111.
3. Там же. С.110
4. **Э.-Т.-А.Гофман**. Сказки. М., 1991, с.127.
5. **Р.Штраус**. «Шлагобер». Балет в двух действиях. Берлин, 1923. Перевод (с немецкого) либретто выполнен автором предлагаемой статьи.
6. **E.Bienenfeld**. «Schlagobers». Jn: Neus Journal, 10.05.1924. Цит. по: F.Trenner R.Strauss. Dokumente seine Lebens und Schaffens. München, 1954.
7. По свидетельству историков искусства и культурологов, «живые картины» – вид зрелища, широко распространенный в XVIII, XIX и начале XX веков. См. Ю.Лотман. Избранные статьи в 3-х томах. Т.1, Таллинн, 1992, с.288.
8. См. сноску 5.



МОРИС БЕЖАР:

*«Мгновение
в жизни другого»*

«В чьей жизни?»

Две книги хореографа в одном томе!

Издание осуществлено при содействии редакции журнала «Балет» «Русской Творческой Палатой» в 1998 году.

Цена 25 рублей (для иногородних + почтовые расходы).

Книгу можно приобрести через редакцию журнала «Балет». При оптовой покупке (театрами, учебными заведениями, библиотеками, самостоятельными коллективами) предоставляется скидка.

ПИСЬМО ЛЬВА ДАНДРЕ: КТО ЕГО АДРЕСАТ

(Неизвестные штрихи к биографии Анны Павловой)

Анна Павлова, покинув Россию в 1911 году (правда, её последнее выступление на Родине состоялось в 1914 году), создала собственную труппу, с которой и выступала все последующие годы. «Она оставила службу, материально обеспечивающую её и в настоящем и в будущем, и уехала, как видно, стремясь к большей свободе и самостоятельности творчества, с одной стороны, а с другой – повинувшись потребности общения с более широкими массами зрителей», – считает Е.Суриц, причём, по её мнению, для артистки «было радостно видеть, что не сотня просвещённых балетоманов, а многие тысячи простых людей являются её зрителями и ценителями».¹ Наверное, потому столь активна гастрольная деятельность великой балерины. География её поездок поистине необъятна – страны Европы, Южной и Северной Америки, Азии, Африки, Австралии... К сожалению, этот период жизни Павловой у нас мало изучен. И потому каждый его штрих, каждый факт весьма ценен для отечественного балетоведения. И, думается, содержание публикуемого ниже письма, личность человека, написавшего его, его взаимоотношения с Анной Павловой представляют интерес и для исследователей, и для любителей балета.

Итак, вернёмся на семьдесят два года назад.

Всю первую половину 1926 года труппа Анны Павловой проводила в турне по Австралии. Как и всегда, выступления имели грандиозный успех. И тем не менее, на душе у Павловой было неспокойно. К каждодневным заботам прибавилась еще одна: «ветеран» компании, быть может, главная после Павловой солистка – Хильда Бутсова, выйдя замуж за Гарри Миллса – менеджера тура, собиралась покинуть труппу.

Шестнадцатилетнюю дочь кондитера из Ноттингема Хильду Бутс (свой сценический псевдоним она взяла позже) Анна Павлова впервые увидела в 1910 году, в последней линии кордебалета Дягилевской антрепризы.² Позже она пригласила танцовщицу в свою труппу.

Первые шаги Бутсовой в труппе были не легкими и не простыми. Ей предстояла большая работа – в классе с ней занималась сама Павлова, что оказалось делом весьма непростым: приходилось терпеть и колкие замечания, и трудиться без устали – ведь предстояло пройти тернистый путь от артистки кордебалета до солистки известного коллектива. Для Хильды Бутсовой уроки знаменитой наставницы стали серьезной школой.

«Очень способная, с хорошей техникой, – писал о ней муж Павловой и её антрепренёр Виктор Дандре, – она обладала известным шармом и хорошо справлялась с такими балетами, как «Коппелия», «Флейта» и многими номерами дивертисмента».³

Бутсовой случалось вести и целые спектакли. Но даже после того, как она добилась определенного положения в труппе, ей порой приходилось нелегко. Кейс Мани в монографии, посвященной Павловой, не ссылаясь, однако, на источник, рассказывает об одном любопытном и достаточно показательном эпизоде, который случился во время гастролей в Лондоне. В один из вечеров Бутсовой неожиданно пришлось заменить Анну Павлову в «Шопениане». И публика тепло приняла балерину, на что весьма нервно прореагировал Дандре: после спектакля он просил присутствующих в театре представителей прессы не писать хвалебных отзывов о танцовщице.⁴

Но вернемся к лету 1926 года. Итак, Хильда Бутсова покидала компанию. По словам английского критика Артура Г.Френкса, уход Хиль-

ды не прошел в балетном мире незамеченным и вызвал здесь немало толков.⁵ Скорее всего, замужество стало не единственной причиной принятого артисткой решения. Об этом писала в английском дамском журнале и сама Хильда Бутсова: «Невозможно тысячи раз смотреть «Шопениану» с её вальсами, прелюдями и мазурками, «Дон Кихота», «Осенние листья» или «Амариллу» и не воспринять незаметно для самой себя грацию и изящество движений Павловой. Все это, конечно, было для меня очень полезно и нужно, но ведь, в конце концов, наступает момент, когда птенец должен испытать свои собственные крылья, и мудрость птицы в том и состоит, чтобы этот момент не упустить. Может быть, я его и упустила бы, если бы Павлова со свойственной ей

чуткостью, великодушием и добротой не догадалась об этом и не написала обо всём сама в письме».⁶ В письме Анны Павловой, адресованном Бутсовой, мы читаем:

«Моя дорогая Хильда!

После многих лет плодотворной работы настала грустная минута расставания. Всей душой желаю тебе большого успеха в новой жизни и хочу выразить тебе глубокую благодарность за твою непоколебимую стойкость и преданность интересам моей труппы... Я нашла в тебе не только прекрасную танцовщицу, со страстью бравшуюся за исполнение любого нового танца или роли, я так же высоко ценила в тебе мягкий, добродушный характер, благодаря которому ты смогла всем сердцем жить моими интересами... Я уверена, что вся наша труппа расстанется с тобой с глубоким и искренним сожалением...

Желаю тебе всего самого хорошего.

Анна Павлова».⁷

Но кем заменить Бутсову, которая стала здесь первой танцовщицей?

В первые годы существования труппы основной костяк коллектива составляли русские и польские артисты.

Но со временем Павлова старалась больше привлекать к сотрудничеству англичанок. Но на этот раз она решила искать «замену» в России, в Петрограде, в родной ей Мариинской труппе, и попросила помочь Льва Эммануиловича Дандре.

О семье Павловой нам известно мало: скудные сведения о матери, что-то неясное об отце. И даже фигура Виктора Дандре – мужа и антрепренера великой балерины до сих пор не привлекли внимания отечественных исследователей. Что же касается брата Виктора Эммануиловича – Льва, то его личность и вовсе неизвестна. Лев и Виктор – внуки французского эмигранта. Однако уже их отец считал себя русским. Лев Дандре получил военное образование, «закончил две академии – Генеральной штаба и Юридическую, затем покинул военную службу и стал управляющим делами комитета по постройке Великого Сибирского пути».⁸

Его отличала «большая природная воспитанность...спокойно небрежный, в то же время деловой тон и еще то, что можно назвать безупречностью. Ему можно было доверить любую тайну и быть уверенным, что она будет крепко ограждена и заботливо сохранена». «С первого взгляда он мог производить впечатление холодного человека, замкнутого, даже сурового, в действительности это было ласковое, простое сердце, это была легко откликающаяся душа».

«Он был поистине знатоком, хорошим ценителем хореографического искусства и его мнения о балете заслуживали серьезного внимания». Такой портрет Дандре рисует журналист Пётр Пильский в некрологе, посвященном памяти Льва Эммануиловича.⁹



Анна Павлова и её супруг Виктор Дандре

Конечно же, он преклонялся перед гением Анны Павловой. «Он был так восхищен ею, — вспоминает Пильский — что, говоря о балерине, не знал в мире лучшей и благодарнейшей темы, чем Анна Павлова».

Закоренелый холостяк, Лев Эммануилович любил бывать в семье брата. Гостил он в Айви Хауз, воспоминаниями о котором поделился в одном из своих интервью.¹⁰ В семье Виктора проводил он подчас и летний отдых. Лев Дандре вспоминал, как набившись в «кара фашку» — крестьянскую телегу, они все вместе — он, Виктор Эммануилович, Анна Павлова и их друзья — веселой и шумной компанией отправлялись на пикник. Или как, уловив момент во время пышных скандинавских гастролей и одевшись попроще, ездили в лес, по грибы.

После Октябрьской революции он эмигрировал из России. Городом, давшим ему приют, стала Рига, где он прожил до самой смерти в 1939 году. Очевидно, жил он безбедно и вкусам своим не изменял. Его часто можно было видеть в третьем ряду Рижской национальной оперы, с биноклем в руке, на балетном спектакле.

Лев Дандре мечтал провести гастроли Анны Павловой в Прибалтике, разговоры об этом велись на протяжении последних трех лет жизни балерины. Лев Эммануилович вспоминал: «Я, зная, что ее уже давно прельщает близость Латвии и России, написал ей, что бы она приехала помолиться в Рижском соборе, посмотреть на настоящую зиму. Против этого искушения она не могла устоять».

Тур планировался на 1931 год. Павлова была полна планов, «хотя и устала».¹¹ «Слава Богу, что этот тяжелый год кончился», — писала она Льву Дандре за несколько недель до кончины. А 21 января 1931 года он получил телеграмму: «Анна больна. Тур не состоится». «Я был уверен, — рассказывал Лев Дандре, — что речь идет о каком-либо повреждении ноги. Павлова почти никогда не болела. У нее было совершенно здоровое сердце и вообще здоровый организм». Но 23 января Лев Эммануилович получил следующее сообщение: «Анна при смерти. Выезжай». Он уже приобрел билеты и визы, когда на следующий день от брата пришла телеграмма: «Отложи отъезд. Жди сообщений».¹²

Смерть Павловой, по словам П.Пильского, принесла Льву Эммануиловичу настоящие страдания. После ее кончины он посвятил себя увековечению памяти о ней и ее творчестве. Известно, что в мае 1936 года в Рижской национальной опере Лев Дандре организовал просмотр фильма, посвященного балерине, что на вечере Рижского общества друзей культуры в её честь не имевший привычки читать лекции или выступать с речами Лев Дандре произнес получасовой монолог о своей великой родственнице, что костюмы и декорации спектаклей труппы Павловой оставил на хранение в Рижской национальной опере.¹³

Из всего вышесказанного становится понятно, что Анну Павлову и Льва Дандре связывали крепкие узы дружбы. Поэтому нет ничего удивительного, что именно к нему она обратилась летом 1926 года с просьбой найти замену Хильде Бутсовой. И Лев Эммануилович с готовностью откликнулся, о чём свидетельствует письмо, текст которого мы и хотим предложить вашему любезному вниманию.

«5 июня 1926г. г. Рига.

Многоуважаемый Димитрий Александрович!

Обращаюсь к Вам с нижеследующей просьбой.

Жена моего брата — наша балерина Анна Павловна Павлова, находящаяся сейчас со своею балетною труппой в турне по Австралии, поручила мне подыскать ей хорошую русскую танцовщицу взамен вышедшей из ее труппы (вышла замуж) ее первой солистки г-жи Бутсовой.

Вот наши требования.

Желаемая солистка должна танцевать и классические и характерные номера в таких балетах, как, например, «Дон Кихот», идущих у нас полностью, в дивертисментах, выступать в главных ролях в небольших балетах, как, например, «Тщетная предосторожность», и вообще быть первою солисткою в труппе. Она должна быть молода и милостива и засим по внешности, фигуре, характеру танцев не напоминать саму Анну Павлову, давая оригинальное, отличное от нее впечатление. Условием является и хороший характер.

По возвращении в Европу А.П. предстоит новое турне по крупным центрам Германии, начнется оно с 1 ноября, но за месяц уже, то есть к 1 октября, прибытие танцовщицы в Лондон обязательно.

Упомянутое турне возьмет 5 месяцев, но если она подойдет и пожелает, то может рассчитывать на постоянное пребывание в составе труппы А.П., а труппа ее составляет общую семью и кто поступил в состав ее, покидает А.П. только в исключительных случаях, как, например, замужество. Если бы Вы нашли возможность порекомендовать нам кого-либо по Вашему выбору, то не откажите выслать мне фотографии намечаемой танцовщицы и ее характеристику, указание года ее выпуска, амплу на нашей сцене и прочее.

Соответственно полученным от Вас данным я сообщу, какие мы можем предложить денежные условия.

Так как сношения с Австралией очень длительные, то я очень просил бы Вас, будя найдете возможным нам помочь, не отказать не за-



Анна Павлова. Нью-Йорк (1917)

держат ответом по содержанию настоящего письма.

Сейчас, насколько мне известно, выпуск артистов за границу встречает затруднения, так что пришлось бы тоже заранее выяснить и этот вопрос.

С настоящею обращаюсь к Вам от имени А.П.Павловой и заранее приношу Вам благодарность по этому вопросу.

Готовый к услугам Вашим

Лев Емилевич Дандре.

Прилагаю конверт со своим адресом».¹⁴

Установить, кто скрывался под именем и отчеством Димитрий Александрович, нам не удалось (конверта при письме не обнаружено).

Просматривая список служащих Мариинского театра за последний предреволюционный год, мы обнаружили, что такое имя и отчество имел лишь бухгалтер Д.А.Поспеев.¹⁵

Дошло ли это письмо до неизвестного нам Дмитрия Александровича, откликнулся ли он на просьбу Дандре, нашел ли подходящую танцовщицу, предприняла ли она попытку выехать из Советского Союза, неясно. Утверждать можно лишь одно — в труппу к Павловой из Ленинграда никто не приехал.

ЕЛИЗАВЕТА ШМАКОВА

Примечания:

1. Сборник «Анна Павлова». М., 1956. С.21
2. Money K. Anna Pavlova. Her life and art. New-York. 1982, p.171
3. Дандре В. Анна Павлова. Берлин, 1928, с.87
4. Money K. P.368
5. Артур Г.Френкс. Биографический очерк. Сборник «Анна Павлова». М., 1956, с.69
6. Там же, с.70
7. Там же, с.70-71
8. Пильский П. Л.Дандре. Для Вас. Рига, 1939, 1 октября
9. Пильский П. Памяти Л.Э.Дандре. Сегодня. Рига, 1939, №267
10. [Гутман] И.Е. Что рассказывает о Павловой её шурин. Сегодня. Рига, 1931, №24, 24 января
11. Там же.
12. Пильский П. Памяти Л.Э.Дандре.
13. Там же.
14. Музей академии Русского балета имени А.Я.Вагановой. Фонд А.П.Павловой. На сегодняшний день фонд не разобран.
15. Список личного состава театрального управления. Ежегодник императорских театров. 1910, вып.VI, с.142.

ОБЪЕКТ КОНСТАНТЫ В ПОИСКАХ ЧУДЕСНОГО

Аркадина: «Серой пахнет. Это так нужно?»

Треплев: «Да».

А.П.ЧЕХОВ. «Чайка».

Конечно же, это была не сера. Со времён доморощенных сценических опытов Кости Треплева театральная техника ушла далеко вперед. Но в начале спектакля Франкфуртского театра «С.О.А.П.» «Объект константы», поставленного португальским хореографом Руи Орта, тоже очень сильно надымил. Потом вышел артист, взобрался на подобие судейской вышки, установленной прямо в зрительном зале (гастроли проходили на сцене Театра имени Моссовета), поболтал с публикой о том, о чём и произнёс пространный монолог (то ли вспоминая, то ли фантазируя) о пурпурных яблоках на оранжевых яблонях (или наоборот), о голубых апельсинах и голубом доме – доме-мечте. Впрочем, монолог мог быть и о чём-либо другом, так как никакого, или почти никакого, отношения к происходящему на сцене не имел. Движения танцовщиков, их блуждания в пространстве, бег по кругу, танцевальные монологи, дуэты ничего определённого не выражали, и потому могли выражать всё, что угодно. Реплики, диалоги, выкрики, звучащие в этом балете, также имели к происходящему достаточно условное отношение.

В этом спектакле – условно всё. И обращение артистов друг к другу вроде: «Не хочешь ли ты на меня наехать?», «Не пальнуть ли мне тебе между глаз?», и эпатаж публики, сексуальной ориентацией которой интересуется ведущий и которой предлагается сходить в туалет, а в антракте «вылить дерьмо» на хореографа. Совершенно очевидно, что никого эти эскапады не оскорбят, никто не обидится, не выйдет из зала, не хлопнет дверью. Просто одни делают вид, что собираются кого-то задеть, а другие, в свою очередь, притворяются, что всё это их может затронуть. Прошли бурные шестидесятые, когда отношения «зала и сцены» могли быть по-настоящему конфликтны, а шутовство и гаерство какого-нибудь конференсье, вроде знаменитого американца Ленни Брюса (широкому зрителю он знаком по фильму Боба Фосса «Ленни»), были способны вывести из себя публику, а его самого перманентно приводили в полицейский участок. Утомлённое постмодернистское сознание на исходе века по инерции пытается соответствовать самому себе...

Так как постмодернистское искусство по природе своей контекстуально, то невозможно оставить без внимания и то обстоятельство, что именно Франкфуртская школа подарила миру таких крайне левых философов, как М.Хоркхаймер, Т.Адорно, Г.Маркузе, Э.Фромм, которых не без оснований считают «дедушками» или «отцами» постмодернизма.

И не кому-нибудь, а одному из них – Теодору Адорно принадлежит заявление «целое – это неистинное», ставшее едва ли не программным для постмодернистов.

Если бы существовали прописи постмодернизма, то «Объект константы» вписался бы в них, как в родные. На сцене – не связанные между собой эпизоды, кои можно перетасовать, как карточную колоду, ничего по сути не изменив. Можно начать действие с середины или, как кинолентку, запустить в обратном порядке, не нанеся ему при этом никакого ущерба.

Соло, дуэты, танец нескольких пар одновременно в точном соответствии с постмодернистским ощущением несут в себе печать разломов, разрывов, несоответствий. Особенно это очевидно в дуэтах, где место привычного слияния в движении партнёров заступает, назовём это, пластическое неприятие друг друга, словно какая-то неведомая сила тянет их в разные стороны, что вообще характерно для современной хореографии. В показанном, к примеру, на проходившем в Москве Чеховском фестивале спектакле бельгийского хореографа Вима Вандекейбуса невозможность стать партнёрами в танце едва ли не становится содержанием спектакля. Ни один дуэт, ни одно трио не способны сложиться в слаженный танец, словно исполнители и их тела вступили в конфликт друг с другом, не давая им свободно выразить себя. Если дуэт танцовщиков начинает «прорастать» чем-то близким к взаимопониманию, то тело одного из них непременно «взбунтуется» и забьётся в конвульсии.

Постмодернистский вызов цельности, законченности, завершенности, в отличие от балета Руи Орта, в спектакле Вандекейбуса звучит с долей иронии, но с тем же напором и агрессивностью, что и у португальского хореографа. Метаморфозы, происходящие с

персонажами «Нераскрытой тайны», забавны и неожиданны. (Уточним, называя героев этого спектакля персонажами, делаешь безусловную натяжку: слово «персонаж» происходит от слова «персона», то есть «личность», «лицо», а как раз «личность» и «лицо» – то, что напрочь отсутствует в странных существах, населяющих сцену). Заходит человек в некий странный фургончик, а вместо него оттуда выпрыгивает какая-нибудь смешная каракатица или уродливое чудище. Однако в этом уравнивании «венца творенья» с непонятно чем нет ничего оскорбительного. Оскорбительно, когда «высокое» и «низкое» меняются местами, как, допустим, в средневековых «праздниках дураков». Здесь же ничего подобного нет. Для постмодернистов скорее всего просто нет ни низкого, ни высокого. Поскольку истина относительна, то относительны и понятия – красота и уродство, низкое и высокое. Список антитез можно продолжить.

«Нераскрытая тайна», также как и «Объект константы» – игра со зрителем. Только у Руи Орта есть ощущение важности и значимости этой игры, под которую он подкладывает «философский» подтекст. В его спектакле действие многозначительно – многозначительны и подсвеченные аквариумы, и катание ядершаров по сцене, и всеми забытый персонаж в позе утробного младенца, долгое время лежащий на авансцене, и стеклянные шары, рассыпанные в финале по полу. (Кстати говоря, многие современные хореографы частенько рассыпают по сцене что-нибудь катающееся, иногда это бывают яблоки, иногда апельсины). Даже то, что артисты бегают по кругу против часовой стрелки, как бы неспроста.

На эту уловку легко попасться и начать серьёз ломать голову над тем, что же всё-таки имел в виду автор, упуская из виду, что серьёз-



Эмблема спектакля

ность, наряду с цельностью, один из злейших врагов постмодернизма. Серьёзность и смысл.

«Нераскрытая тайна», опять же в отличие от «Объекта константы», на скрытую глобальность не претендует. По словам самого Ван-декейбуса, в основу своей постановки он положил детскую ирландскую считалочку. Но если бы он сослался на философскую притчу, миф или какой-нибудь известный сюжет, в это можно было бы поверить с тем же успехом. Обнаружить следы считалочки в спектакле бельгийского хореографа также довольно сложно. Скорее всего, случай со считалочкой – тоже игра. И доказывает, что отрицать серьёзность можно по-разному, в том числе и совершенно несерьёзным образом. По-видимому, «тайна» Ван-декейбуса сокрыта – в отсутствии оной.

Собственно говоря, название спектаклей бельгийского и португальского хореографов, без ущерба для их понимания, можно было бы поменять местами. И назвать спектакль Руи Орта «Нераскрытая тайна», а спектакль Ван-декейбуса «Объект константы» или ещё как-нибудь по-другому, например: «В поисках чудесного», как назвал свой балет, поставленный им совместно с хореографом из Канады Ким Франк на сцене Драматического театра имени Станиславского, режиссёр Владимир Мирзоев.

Спектакль посвящён (так сказано в пресс-релизе) кругу идей русского философа-мистика начала века Георгия Гурджиева. «В поисках чудесного» — название книги П.Успенского, посвящённой Гурджиеву и в которой автор рассказывает о своих встречах с философом, приводит целые отрывки из бесед последнего с учениками. В частности, на страницах книги рассказывается о балете «Борьба магов», который собирался ставить Гурджиев. В основе балета должны были лежать «священные пляски», которые философу приходилось видеть во время его путешествий по Востоку и которые он сам описывает следующим образом: «В строго определённых движениях и сочетаниях танцующих в видимой форме воспроизведены законы, понятные тем, кто их знает». При этом Гурджиев высказывал опасения, что если он поставит свой спектакль на обычной сцене, то публика его не поймёт. Владимир Мирзоев этого не побоялся: свой эзотеричный балет он поставил на обычной сцене, более того, на сцене драматического театра. «Гастроль» Мирзоева на хореографической территории, по-видимому, не случайна. В своих спектаклях он всегда уделял особое внимание пластическому решению и с Ким Франк работает не впервые. А если учесть, что классический постмодернистский спектакль почти всегда существует на стыке жанров, то обращение Мирзоева, имеющего репутацию постмодерниста, к балету вполне закономерно. К сказанному можно присовокупить, что Мирзоев несколько лет проработал в Канаде, где создал свою театральную компанию и где драматический театр существует в эмбриональном состоянии. Как сказал в одном интервью сам режиссёр, наиболее интеллигентную публику, ту, которую ему хотелось бы видеть в своём театре, в Торонто, он встречал на спектаклях современного балета, которым всегда интересовался.

«В поисках чудесного» — действие для посвящённых. Для тех, кто в пластических композициях, гипнотизирующих медитациях.



Сцена из спектакля
«Житие протопопа Аввакума»

Фото М.Загуляева

перегруппировках фигур на сцене готов находить «чудесное», что-то открывать для себя. Происходящее в спектакле в равной степени может заворожить или заставить скушать. Балет, пожалуй, неспособен раздражать или возмущать, в крайнем случае он может усыпить. Спектакль красив, не агрессивен, что его выгодно отличает от большинства постмодернистских работ; по духу напоминает «балет Гурджиева», который по описанию самого философа должен был быть красивым, исполненным определённого смысла, но неподчеркнутого, ненавязчивого. Мирзоев в своём спектакле тоже ничего не подчеркивает, ничего не акцентирует. Двигаются по сцене танцовщики, у которых то на руки, то на ноги одеты приспособления, напоминающие котурны, двигаются по полу, взбираются на вышки, то парами, то по одному. Движения их по-восточному плавны и загадочны. Хочешь – смотри, хочешь нет. У Гурджиева в балете должна была быть война «белых» и «чёрных» магов, движения первых предполагались красивыми, вторых – уродливыми, хотя танцевать их должны были одни и те же исполнители. В постмодернистском произведении подобных контрастов, как правило, не существует. Абсолютизация относительного распространяется и на понятие добра и зла. Хороши ли идеи Гурджиева, волнуют ли они авторов спектакля остаётся неясным, хотя уже само по себе слово «волнует» не из постмодернистского лексикона. И философская нагрузка спектакля, вполне возможно, излюбленная постмодернистами «игра», в данном случае в «учение Гурджиева», благо оно мало известно широким массам. Тем более, что и сам Гурджиев не чурался мистификаций, сценарий своего балета подписал – «индиец».

Все спектакли, которые, условно говоря, можно назвать постмодернистскими имеют некие точки соприкосновения, но не более

того. Да и сам постмодернизм, о котором сегодня много пишут и спорят, не имеет чёткого определения. Однако все сходятся в одном, очевидном: постмодернизм это – мировоззрение, проникающее во все сферы жизни, а не какой-то определённый художественный стиль или направление культуры. Не пытайтесь разобраться во всех нюансах и сложностях этого явления остановившись на том, что оно, в первую очередь, система взглядов и мироощущение, а значит, не могло миновать и Россию. Где оно уже в семидесятые годы, почти одновременно с Европой, нашло выражение в литературе и изобразительном искусстве, тех сферах творчества, которые позволяют работать «в стол» или для «запасников». В восьмидесятые годы постмодернизм начал делать попытки реализовать себя в кинематографе, фильм ведь тоже можно, в крайнем случае, положить на «полку». В театре всё происходило сложнее. Отечественный театральный постмодернизм пробовал себя в подвалах, лабораториях, в фестивалях «На обочине» (были такие в конце восьмидесятых годов), но несмотря на известность, преимущественно одиозную, несколько театральных имён, поколения постмодернистов не дал, как, впрочем, и значительных плодов, как в драматическом, так и в музыкальном театре.

Но постмодернистское ощущение оказывается вдруг нечуждым самым разным художникам. Последний спектакль Бориса Эйфмана «Мой Иерусалим» может быть и подсознательная дань постмодернистским идеям. Желания хореографа примирить три религии – христианство, иудаизм и мусульманство, отправив их в плавание на одном символическом корабле, подобно желанию человечества выстроить Вавилонскую башню. Забавно, но «Построение Вавилонской башни» — название раздела интервью французского философа Жака Дерриды, одного из тех, чьи работы послужили концептуальной основой постмодернизма. Деррида предлагает новую форму религиозности – божественность без Бога, без «Бога живаго». «Вместо Бога для него (Дерриды – А.М.) должна существовать и существует лишь некая недостижимая «Высота», лишь некое недостижимое «Всевышнее»...» — пишет в статье «Современность под знаком «пост-» известный философ Юрий Давыдов. (Эти слова в полноте выражают и содержание балета Бориса Эйфмана. Тут можно обойтись без каких-либо комментариев).

Если балет Эйфмана – о единении трёх религий, то Евгений Панфилов ставит спектакль под названием «Житие протопопа Аввакума». История идеолога русского старообрядчества, расстриженного, преданного анафеме и сожжённого вместе с ближайшими сподвижниками в срубе, рассказана в хореографических образах. Сам Панфилов предпочитает показывать свой балет под церковными сводами. Но... Если бы зритель шел на спектакль, не зная его названия, ему бы и в голову не пришло, что речь здесь идёт об одном из руководителей церковного раскола. Люди в белых халатах с капюшонами, наподобие купальных, мечущиеся по театральной площадке, расположенной в центре зрительного зала (сцены как таковой нет), разбивающие в кровь у самых ног публики руки, колени, стопы и все вместе, очевидно, олицетворяющие образ Протопопа, могли бы быть кем угодно, так же, как кружащий вокруг них Патриарх Никон (сам Е.Панфилов), мог бы быть любой другой исторической или вы-

мышленной фигурой, способной олицетворять вселенское зло.

Создаётся ощущение, что как и для Мирзоева в его «Поисках чудесного» философия Гурджиева – лишь повод для пластических композиций, так и у Евгения Панфилова противостоит Аввакума и Никона повод для хореографического выражения экстатической стороны этого религиозного конфликта. В отличие от многих постмодернистских произведений у Панфилова добро и зло разведены, как и положено в рамках традиционной культуры, по разным полюсам. Но сама условность этого конфликта, где правота Аввакума не менее условна, чем неправота Никона, обнаруживает очень характерную для постмодернистского менталитета, скажем так, нечувствительность к проблемам добра и зла. И это подводит начатый беглый разговор о постмодернизме к, может быть, самому тревожному проявлению этого мироощущения – умению обходиться без истины.

Хотя бывает и по-другому. «Похвала глупости» – это, казалось бы, чисто постмодернистский ход, хотя само произведение Эразма Роттердамского в будущем году отпразднует своё четырехсотлетию. Но даже обращение к такого рода сюжету ничего не определяет, определяет всё и всегда мировоззрение самого художника. Николай Боярчиков и Георгий Ковтун поставили свой балет «Корабль дураков» вроде бы по законам постмодернистской логики. Тринадцать ничем не связанных друг с другом эпизодов, могут существовать и отдельно друг от друга, как законченные номера, некоторые сцены можно было бы поменять местами. А смешные существа в дурацких колпаках, отправившиеся в «плавание» на скамейке тоже похожи на героев типично постмодернистского спектакля. Похожи – и в то же время нет. Все их хлопоты, бестолковая беготня так, можно сказать, «человечны», что зритель волей-неволей начинает отождествлять себя с этими бестолковыми, нелепыми, но в своей несурьезности так похожими на него самого героями. Нежность и симпатия к ним создателей, хореографов и артистов, делают это внешне монотонное действие, богатым оттенками и подоттенками сюжетных, хореографических и эмоциональных нюансов.

Постмодернизм имеет множество лиц. При всей своей эзотеричности он не элитарен и давно уже выражает психологию масс, а не какого-то узкого круга людей. Говорить о нём можно долго, так как он в современной культуре имеет множество проявлений. Он может нравиться или нет, находиться на издыхании или быть в цвету, но его укоренённость в сознании человека конца двадцатого века – данность. И если Костя Треллев, юноша конца девятнадцатого века, фантазировал на тему единой мировой души, то уходящий век пытается и отдельную личность разложить на множество несоместимых друг с другом частиц. То есть деконструировать.

И всё-таки, начинающая обнаруживаться в современном человеке тяга к цельности явно говорит о том, что процесс «руинизации» личности и человеческого сознания подходит к концу. И двадцать первый век может придёт под эгидой срастания разбросанных по всему миру обломков человеческой души, пусть даже и не мировой.

АЛЛА МИХАЛЁВА

ПОПУГАИ, ДУРАКИ И ПОСТМОДЕРНИСТЫ

Сегодня представления о том, что такое балет настолько различны, что разные по сути искусства обозначаются лишь по внешним признакам одним понятием «балет». В драматическом театре таких противоречий нет: все поиски ведутся внутри уже установившихся театральных концепций, а маргинальные сценические формы разрабатываются в жестко изолированной, часто самоизолированной лабораторной резервации. В мировом балете XX века рождаются взаимоисключающие и разнонаправленные тенденции хореографической мысли. Приходится признать правоту Фридриха Ницше, сказавшего 125 лет назад, что театр развивается только в двух направлениях – балет и фарс.

Полярные точки зрения на классический балет разделяют традиционалистов и новаторов. Одни полагают, что это искусство музейное (термины могут быть различные) и природа его не просто в сохранении традиций, но в сохранении формы, которое касается всего: либретто, хореографии, сценического пространства. Другие полагают, что это искусство развивающееся, где нет ограничений ни в каких выразительных средствах. Что касается первых, тут всё более менее ясно. Такое явление как Ballets Russes – искусство незабываемое, как театр Но или Кабуки, и с места ему не сойти. Такую точку зрения можно понять. А вот попытки такого «осовременивания», как создание нового либретто на основе классического спектакля или соединение различных штампов (например, разных элементов костюма – кокошника и пачки), обречены изначально. Рущится сам принцип традиции, хотя формы используются старые. Предлагается «новый» балет, но не понятно какой именно: и не музей, и не авангард, а нечто вроде лавки старьевщика. Балет естественным образом превращается в фарс.

Сложнее обстоит с авангардным искусством. Какой балет может быть по-настоящему современен? Интрига российского балета состоит в том, что он успешно миновал несколько поколений эволюции европейской хореографии. Выход только один: как-то вскакивать в уже набравший скорость поезд. И поезд этот проезжает станцию постмодернизм, хотим мы этого или не хотим. Современный российский балет делает успешные попытки в этом акробатическом трюке, важно только уметь различить подражательство и свободное творчество. В нашем официальном искусстве, к сожалению, эти попытки не принимаются всерьёз.

Постмодернизм в балете закрепился в восьмидесяти годах. Одной из вершин его стали спектакли Матса Эка. К примеру, «Жизель» – спектакль-игра на основе классического балета. Здесь обыгрывание сюжета, образов, идей идёт через снижение классики. Бытовой конкретный жест, включённый в структуру романтического танца, создаёт смеховую пластику. Отсюда гротеск, осмеяние. Но осмеяние очистительное. Не ради уничтожения.

а ради новой хореографической реальности. Постмодернизм это комментарий к явлению, которое очищается от штампа. Комментарий становится текстом, а явление – «игрой в бисер».

Ирония над балетом как таковым помогает оживить это искусство, базирующееся на каноне, догме и поэтому обречённое замкнуться в себе, погибнуть в рутине, если бы не рождались хореографы, взрывающие балет изнутри. Эта идея разрушения искусства сродни всеобщему духу разрушения. Карнавальное осмеяние, очистительный смех – единственное, что может спасти сегодняшнюю культуру.

Иронизируют над сложившимся представлением о балетном искусстве и авторы «Корабля дураков» – Николай Боярчиков и Георгий Ковтун (Санкт-Петербургский театр оперы и балета имени М.П.Мусоргского). Хореографы берут у Себастьяна Бранта – крупнейшего писателя рубежа XV-XVI веков, сочетавшего в творчестве карнавальное и интеллектуальное начало, идею путешествия по миру дураков всех мастей и сочиняют балет как «добрую шутку по поводу самих себя». Пятеро дураков отправляются в кругосветное путешествие на скамейке. Фантазия хореографов преобразует скамейку в корабль и позволяет исполнителям – гуттаперчевым человечкам в белых одеждах и шутовских колпаках – выделять бесконечно витиеватые акробатические трюки под экзотические созвучия Т.Твининга. Дураки в постоянном движении, во взаимодействии друг с другом и со скамейкой. Они торопятся, толкаются, о чём-то хлопотят без устали. В рисунке пластики нет ни порядка, ни логики, зато сколько лишних, ненужных усилий, напрасной суеты! Как ироничен их танец, свободный при этом от психологизма. Танец-самоирония.

Путешествие дураков – лишь канва для самостоятельного сюжета, выстраиваемого авторами балета только пластическими средствами без помощи фабулы. Дураки проплывают мимо умников, или «островов», избораемых поочерёдно танцовщиками в канонических формах классического танца: лирический дуэт, мужское и женское соло и женское трио. Они танцуют ловко и красиво на традиционную греческую музыку. Карнавальная стихия пластики дураков противопоставляется уравновешенности классического танца островитян. В костюмах последних есть лёгкие приметы стилизации: туники, кимоно, диадема, султанчики. Их танец прихотлив и разнообразен по движениям, но базируется на классике. Столкновение двух пластических решений – смешного и серьёзного – происходит тогда, когда кто-либо из команды вступает в контакт с островитянином. Как ни стараются дураки что-то повторить, перенять у них или бороться с ними, поймать и подчинить себе – ничего не выходит. Контакт героев не складывается, дураки всегда остаются в дураках. Классическая основа купается в самоиронии. Но остаётся свободной.

Тонко чувствуя природу смеховой культуры, авторы демонстрируют средневековую игру «верха и низа», тела всё время переворачиваются, зад оказывается на месте лица. Тела переплетаются, образуя причудливые комические фигуры, корабль-скамейка без конца опрокидывается. В одном из эпизодов дураки теряют своего товарища: три нимфы увлекают его на свой берег. Поразмыслив, дураки объявляют войну, и скамейка превращается в рогатку. Посланный на берег огромный камень заставляет вернуть беглеца, но уже мёртвым. Похороны. Однако смерть и жизнь отождествляются смехом. Дураки бессмертны. Погибший оплакивается, осмеивается и воскресает. Взаимодействие дураков с островитянами приводит не к поляризации,



Сцена из спектакля
«Житиё протопопа Аввакума»

Сцена из спектакля «Корабль дураков»

зрители. Он, как учёный, занимается новейшими исследованиями без конъюнктурной показухи и жажды сегодняшнего признания. В сложную ткань художественной образности балетов Панфилова включиться непросто, он неудобен для восприятия в привычном смысле, так как разрушает именно балетные штампы, часто переворачивая смысл известного произведения.

В «Видении розы» он заменяет романтическую героиню Т.Карсавиной прагматичным современным героем, а образ розы В.Нижинского превращает в женщину-вамп, несущую смерть. При этом у розы остаётся мужественный характер пластики, а у героя — женственный. Комический характер взаимоотношений партнёров в балете-перевёртыше не снижает, а усиливает его трагический смысл.

В балете Панфилова «Клетка для попугая» (на музыку балета «Кармен» Ж.Бизе-Р.Щедрина) на сцене два мира: птичий, заключённый в клетку, и фарсовый мир людей. Эти два параллельных мира имеют различное хореографическое и стилевое решение. «Попугаи» узнаваемы через пантомиму, гротеск и мимическое обыгрывание ситуаций. «Люди» решены чисто танцевально. Природа комического у них тоже различна. Два персонажа в клетке комичны в своём идиотизме, воображаемом величии, в стремлении к мнимой свободе, в акробатической борьбе и «порхании» по клетке. Мир людей, более экспрессивный и разнообразный, представляет собой обыгрывание хореографических штампов (от танца маленьких лебедей до канкана). Их хореографический рисунок строится на ироничном цитировании и парафразах. Возникает образ людей-марионеток, либо скачущих по сцене, либо выпихивающих друг друга со сцены, либо повторяющих бессмысленные однообразные движения.

Образ людей-марионеток родственен хореографическому решению «Корабля дураков». Построенная на ритмизованном повторении «дурацкая» возня со скамейкой аналогична суете вокруг дивана пятёрки канареечных девушек из «Клетки для попугая». Движения доводятся до автоматизма, утрачивают самостоятельный смысл. Происходит разрушение формы. За формой должна возникнуть суть. Суть «Дураков» в идее взаимозаменя-

мости и в смеховой культуре, очищающей любую серьёзность. И это типичный постмодернистский принцип. Суть «Попугаев» в переосмыслении музыки и балета А.Алонсо, вернее, в снятии смысла-штампа. Музыка вызывает устойчивые ассоциации. Хореограф не борется с ними, а предлагает их снижение. Музыкальная основа рассматривается не как художественная образность, а через натуралистические ассоциации. В этом ещё более глубокое постижение постмодернистского мироощущения эпохи. Чтобы увидеть традицию, нужно разрушить традиционную форму. Патетика снимается комизмом, комизм раскрывает трагизм жизни.

Взаимодействие двух уровней развития действия традиционно для постмодернистского спектакля. У Боярчикова серьёзный танцевально-классический мир взаимозаменяется дурацким плясово-балаганным. У Панфилова люди становятся птицами, птицы — людьми и, лишаясь перьев, замерзают и гибнут на свободе. Результат несколько прямолинеен, но тема смерти явно влечёт Панфилова и раскрывается в его творчестве во всей глубине.

Ещё жестче трагизм хореографического мышления Панфилова ощущается в спектакле «Аввакум... Танц-мистерия» на музыку В.Мартынова. Здесь образ протопопа решён как метафора русской трагической истории. Кордебалет-народ оказывается собирательным образом Аввакума. Аввакумом становится каждый. В балете персонафицирован лишь образ патриарха Никона, который становится метафорой бесчувственной власти, утверждающей новый порядок через кровь и через смерть. Смерть Аввакума — смерть народа. Смерть как трагедия и как разрешение вечного человеческого противоборства — борьбы идей, борьбы полов, борьбы миров — такова тема балетмейстера Панфилова. При этом совершенно очевидно, что художественная природа «Аввакума» иная, чем в других балетах, она не постмодернистская. Здесь нет разрушаемой формы, нет стихии игры. Здесь идея подаётся напрямую, всерьёз, а хореографическая образность имеет самостоятельное, не комментируемое значение. Это говорит о том, что хореограф не ограничивается руслом постмодернизма, а ищет свой разнообразный и индивидуальный путь.

ТАТЬЯНА КУЗОВЛЕВА,
ВАДИМ МАКСИМОВ



а к сближению двух стихий. Дураки борются за власть друг с другом. Каждый хочет оказаться наверху, лезет на скамейку, спихивая других. И в конце концов разрывают свой корабль на части. Каждый получает суверенный кусочек скамейки. Бурный поток разносит их по океану. Но и с культурой «классической» происходит ассимиляция. В результате на просторы сцены выплывает новый корабль: островитяне тоже сходят с ума и пускаются в плавание на скамейке. Права Бранта на его произведение оказываются восстановленными. Взаимозаменяемость умных и дураков подтверждается в балете. Чтобы поумнеть, надо стать дураком, и хореографы показывают эту замену. Под воздействием классического танца пластика дураков обретает некую связанность. Разделённые течением, они вновь соединяются и удаляются вглубь сцены. Мы как бы проплываем мимо них. Авторы ведут наш корабль дальше, против течения. В последней сцене дураки, уходя, сбрасывают свои колапки назад, нам. И смотрят через плечо — поднимем ли... Чистый абстрактный танец двух противоположных стилей выстраивает сюжет балета, имеющий незамкнутое пространство ассоциаций.

В стороне от модного иллюстрирования популярных сюжетов и Евгений Панфилов (Пермский театр Евгения Панфилова), пожалуй, единственный хореограф в России, для которого постмодернистское мироощущение абсолютно органично. Он идёт в ногу с мировыми тенденциями и его немало не заботит, в каком временном поясе существуют

АЛГЕБРА, РАЗРУШАЮЩАЯ ГАРМОНИЮ

По словам директора немецкого центра имени Гете, господина М.Кан-Эккермана, Франкфуртский театр танца «С.О.А.П.» – «тиличная немецкая труппа, ибо в ней всего два немца». И далее он пояснил: «В этом нет иронии, потому что немецкий балет интернационален и работает в Германии сегодня стремятся многие талантливые артисты».

Возглавляет немецкий театр португалец Руи Орта, постигавший азы и премудрости современного танца в Соединенных Штатах Америки. В настоящее время в США он работает как практикующий педагог по танцу. Кстати, летом 1998 года Р.Орта давал мастер-классы в Москве.

Создатель спектакля осознаёт важность хорошей физической подготовленности и необходимость внутренней концентрации, благодаря которым раскрываются пластические возможности человеческого тела, а на сцене возникает преодоление его естественной пластики. В начале творческой карьеры Р.Орта занимался спортом и гимнастикой. Он знает, как смоделировать движение усилий танцовщика в пространстве сцены и света. Пространственная игра фигурами танцовщиков, как модулями, – от первой профессии хореографа. По образованию он – архитектор. По убеждениям – антитоталитарист (его детство прошло в салазаровской Португалии).

Как-то один архитектор признался автору статьи, что из множества дипломников, которыми он руководил в институте, только каждый десятый обладал пространственным видением. Но какое наслаждение в таком случае доставляла работа. Подобное захватывающее чувство возникает на спектакле Руи Орты. Он мыслит пространственными образами, изменяя впечатления не только сменой самих движений танцовщиков, но и построением фигур, изменением характера освещения. Кредо Орты: «Нет ничего действительного. Человеческий глаз – изменяемый объект». Фигуры танцовщиков, исполняющие одни и те же движения, кажутся то графически-рельефными, то мягкими, тающими в дымке. Партитура движения и света строится таким образом, чтобы все время менялось впечатление, создавая иные фактуры и объемы. Если архитектура – застывшая музыка, то танцы на сцене в хореографии Р. Орты – это ожившая архитектура. Катящиеся с реальным шумом по сцене шары и звучащая гармоничная музыкальная мелодия сливаются в единый звукооряд спектакля.

Его создателями в равной степени с хореографом оказываются композитор Кун Брандт, художник по свету Норберт Мор и, безусловно, исполнители, которые на репетициях – не послушные роботы хореографа, а импровизаторы, вместе с хореографом фиксирующие свои находки. Только на сцене отлаженность спектакля такова, что в нем уже ничего нельзя изменить: он как единая архитектурная конструкция.

Р.Орта признался, что больше всего его в танцовщике привлекает личностное начало, поэтому он предпочитает работать не с начинающей молодежью, а со сложившимися мастерами: всем его танцовщикам уже за тридцать.

Орта постигает характер человеческого вос-

приятия действительности через зрительное многообразие форм, возникающих в динамичном раскручивании фигур, катающихся по сцене шаров, то чугунно-тяжеловесных, то стеклянно-хрупких. В изменениях освещения, когда фигуры танцовщиков, мчащихся по кругу и выполняющих одни и те же движения, то рельефно графичные, то импрессионистически тающие. Но не только в этом. Спектакль сопровождается явно провокационным текстом, задача которого не облегчить, а усложнить восприятие ясной, сценически выразительной и наполненной танцевальной пластики.

Эпатажность и провокационность двухчасового спектакля «Объект константы» Р.Орты выражается именно в концептуально заложенных непрерывных изменениях, которые он провоцирует любыми способами, включая нецензурный комментарий. Реальности нет – есть только субъективная личная точка отсчета каждого. Одна из задач хореографа – сбивать зрителя каждый раз, как только тот хочет откинуться на спинку кресла и успокоенно понять, что он перед собой видит. Объект его внимания – не собственно магия сцены, а диалог со зрительским восприятием.

Р.Орта не пощадил даже лучшую по хореографии и исполнению сцену. В ее начале есть целомуудренная скованность движений, от того, что одной рукой танцовщица придерживает на груди верхнюю часть платья-туники. Но вот уже четыре танцовщицы повторяют одни и те же завораживающие движения. Вдруг одновременно они простирают руки и высвобождаются из плена одежды, ниспадающей до пояса. Эта внезапная полубожаемость по античному прекрасна и пленительна как рождение Афродиты. В танец, являющийся кульминацией и самым гармоничным моментом спектакля, хореограф внедряет комментаторский текст: «А на что вы, собственно, сейчас смотрите – на танец или танцовщицу? И с какой сексуальной ориентацией вы на это глядите?» И так на протяжении танца звучит неумолкающая болтовня комментатора-артиста. Кто-то из зрителей, наверное, начинает внутренний диалог с этим текстом, уводящий его из реальности танца в другую реальность, где танцу, а главное искусству, не остается места.

Спектакль Р. Орты не так прост, как те пояснения, которые ему сопутствуют. Зритель должен, почти постоянно напрягаясь, продираться через нагромождение авторского текста к чистоте и ясности пластического рисунка танцовщиков. Как сущность человека – не в тех словах, которые он о себе говорит, так и сущность «Объекта константы» можно обнаружить лишь за пределами его текстового комментария.

Ответы Орты на пресс-конференции создали впечатление, что он стремится сделать множественную художественную реальность, привлекая субъекта (то есть воспринимающего зрителя) текстовыми и иными знаковыми приемами к самостоятельному структурированию воспринимаемого им объекта (то есть того, что происходит на сцене). Через искушение теориями современной западной театральной науки Орта проходит со старательностью неопита. прочитавшего

«Словарь театра» Патриса Пави от «А» до «Z». В этом словаре есть казалось бы все, из чего создается спектакль. Но там нет таких понятий, как «интуиция», «переживание», «раскрытие жизни человеческого духа» и многого другого, традиционно впитанного с детства каждым театральным зрителем России.

Сочастие зрителя в спектакле Орты предусматривает не единодушные переживания, а сложную амплитуду колебаний, где у каждого есть своя точка отсчета и местопребывания. В такой многосложной связи со зрителями существует пространство спектакля, предусматривающее и уход части зрителей в антракте, и недоумение других, и чьи-то попытки найти определение увиденному в предыдущем опыте обыденного театрального сознания, и оглушительные восторги «попавших» в сценическое пространство хореографии, и еще многое, что чем дальше, тем сильнее прорастает в пост-восприятии спектакля. Безусловно, не все попадают в эти бесчисленные ловушки постановщика. И все же остается вопрос о потерях, которые возникают, когда создатель спектакля сверх всякой меры увлечен теоретическими рассуждениями о семиологии театра и театральной антропологии.

Всегда ли уместно затруднение восприятия, которое исповедует Р.Орта в своём творчестве, и не является ли оно по итогу анти-искусством, разрушителем целостного художественного образа спектакля? Целесообразно ли самоценность танцевального театра заключать в рамки учебного пособия по теории культуры? Способствует ли это созданию многомерного пространства восприятия, к которому он стремится, или в чем-то это является обкрадыванием главной сущности театра, где именно сцена является тем магическим пространством, в котором действуют свои собственные законы и возникает тайное чудо искусства в его эстетической цельности.

Что интереснее: само произведение искусства или конструирование способов его восприятия зрителями? Вопрос отнюдь не праздный: что считать главной целью театра – собственно спектакль как произведение искусства или цель театра – зрители. Но зрители существуют не только в театре, а самоценность и выживаемость театра как особого вида художественной деятельности заключается в сценической уникальности тех спектаклей, которые он создает.

Орта наивно увлечен своим вербальным диалогом со зрителем, не подозревая того, что сценическое искусство по природе своей уже диалогично.

Но это вопросы, возникающие у зрителя, воспитанного в традициях российских театральных ценностей, и они вовсе не исключают возможности других взглядов на театр. Во всяком случае, не вызывает недоумения, почему сами немцы ставят работы Р.Орты рядом с творчеством Пины Бауш и У.Форсайта, почему возглавляемый им коллектив получает субсидии от города и федеральной земли в Германии, почему сам Руи Орта получил в 1992 году Гран при Международных хореографических встреч в Баньоле (Франция) и Премию Бонни Берд в Лондоне и почему Правительство Москвы оказало поддержку именно этому коллективу, выступившему в рамках юбилея столицы.

ЮЛИЯ БОЛЬШАКОВА

ГЕННАДИЙ АБРАМОВ: ВЧЕРА, СЕГОДНЯ, ЗАВТРА

О Геннадии Абрамове заговорили в связи с премьерой драматического спектакля «Взрослая дочь молодого человека», поставленного по пьесе Виктора Славкина режиссёром Анатолием Васильевым на сцене Московского драматического театра имени К.С.Станиславского. Это был, как сейчас принято говорить, «культовый» спектакль конца семидесятых годов. На него невозможно было попасть, им восхищались, о нём писали, спорили и говорили: он оказал огромное и бесспорное влияние на дальнейшее развитие отечественного, а может быть, и не только отечественного театра.

При кажущейся общедоступности, почти «шлягерной» популярности «Взрослая дочь...» или, как его сокращённо называли «Дочка», несла в себе опыт глубоких, новаторских, серьёзных, изысканных, даже эстетских поисков театрального языка. Когда начиналось действие и шла почти пятнадцатиминутная, почти без слов, почти ничего не значащая сцена – подготовка к приходу гостей, приготовление закусок (натуральная, как в жизни), от этого неожиданного естественно-обыденного течения жизни рождалось ощущение, наверное, близкое к тому шоковому, какое когда-то испытывали первые зрители первых спектаклей Художественного театра. Недаром, применительно к спектаклю Васильева заговорили о «реанимации» МХАТа.

Это был спектакль о свободе – мнимой и реальной. А необыкновенный по раскованности и открытости способ существования артистов на сцене был этой теме адекватен. И роль балетмейстера в этом высвобождении актёрских возможностей и раскрепощении их индивидуальностей была далеко не последней. Оговоримся, в спектакле были заняты прекрасные профессиональные, вовсе не «зажатые» актёры, здесь речь идёт о поисках новой «абсолютной» свободы жизни исполнителей на сцене.

Сам танец занимал в спектакле особое место. Он был органичным (как все в этом удивительном спектакле) продолжением действия, проявлением (на равных с драматическими эпизодами) сути взаимоотношений героев. Он вплетался в контекст происходящего на сцене и в то же время был самостоятельным блистательным номером. Таких значительных танцевальных сцен в драматическом театре (мюзиклы, входившие как раз в то время в отечественный театральный обиход, оставим за скобками), пожалуй, до «Дочки» не было. Были знаменитые танцы в знаменитых спектаклях, например, блистательные в «Учителе танцев» на сцене Театра Советской Армии. Были танцы – взрывы чувств, наивысшее проявление состояния героя. К ним можно отнести танец Александра Лазарева – Виктора в «Иркутской истории» Николая Охлопкова и пляску Дурова-Чебутыкина в эфросовских «Трёх сёстрах». Но всё это были – вставные танцы, танцы-монологи в контексте обычного драматического спектакля. Создатели «Дочки» добились другого. Её герои: однокурсники, встретившиеся через двадцать лет после окончания института, самой своей пластикой «несли» память о своей студенческой юности, павшей на конец пятидесятых годов – эпоху первых выставок Пикассо, Московского всемирного фестиваля молодёжи, джазовых



Л. Савченко и Ю. Гребенщиков в спектакле «Взрослая дочь молодого человека»

Сцена из спектакля «Взрослая дочь молодого человека». Слева направо: Э.Виторган, А.Филозов, Ю.Гребенщиков



пластинок, писавшихся на рентгеновских снимках, буги-вуги и рок-н-ролла, «стиляг» и борьбы с ними.

Встреча всколыхнула в них не только душевные воспоминания и прошлые обиды. Она пробудила и «память тела», в которой проснулись и забурлили ритмы молодости, оживая в походке, жесте, случайном повороте головы. Иногда впрямую, иногда эскизно, намёком. И сам танец (кажется, он длился минут пятнадцать-двадцать) – яркий, образный, ироничный и очень заразительный заставлял зал буквально взывать от восторга.

Затем на сцене того же Драматического театра имени Станиславского Абрамов поставил танец к спектаклю «Мелодия для Павлина» Освальда Заградника (режиссёр – ныне знаменитый Римас Туминас, а тогда – дипломник ГИТИСа). И вновь это был пример выразительной и вдумчивой работы балетмейстера, когда он вместе с режиссёром и исполнителями с предельной точностью раскрыл характеры героев, делая танец выплеском чувств персонажей.

С уходом Васильева из Театра имени К.С.Станиславского Геннадий Абрамов последовал за ним. Та же «команда», что создала «Дочку» (Васильев, Абрамов, художник Игорь Попов) по пьесе того же Виктора Славкина выпустила на Малой сцене Театра на Таганке ещё один легендарный спектакль – «Серсо». Легендарный, прежде всего потому, что работа над ним длилась три года. Кроме того, в нём был целый (!) «танцевальный» акт, который был срететирован, но в спектакль за исключением некоторых танцев не вошёл (кажется, его видели только зрители одного прогона). Но его пластическая тень, если так можно выразиться, легла на всё происходящее на

сцене, что проявилось в решении каждой роли, каждого эпизода, всего действия в целом.

В «Серсо» были редкие по красоте для драматического спектакля моменты – сцена игры в серсо, призрачная, как на полотнах Борисова-Мусатова (её играли за тюлем), сцена чтения писем, от которой рождалось ощущение, что письма – белые листки бумаги и сами произносимые вслух слова, подобно ритму человеческого дыхания, легко парят в воздухе, порхая от одного персонажа к другому. Зрители на этом спектакле располагались с двух сторон, поэтому исполнители периодически оказывались спиной или в полоборота к сидящим в зале, но их пластика была так продумана и выразительна, что они «играли» поворотом корпуса, спиной, изгибом шеи или движением руки. Пластическая партитура роли каждого героя была выстроена не менее образно и точно, чем, скажем так, драматическая часть роли. Хотя на самом деле ни о каких частях применительно к «Серсо» идти речи не могло: при том, что каждый его акт был не похожим на другой, самостоятельным действием, в целом спектакль воспринимался как удивительно цельное и соразмерное произведение. Непривычно подробная (когда передаются малейшие нюансы, оттенки душевных состояний) внутренняя жизнь персонажей и пластическое выражение их характеров выглядели единными и нерасторжимыми. И роль Геннадия Абрамова была здесь очень важной и тонкой. Не говоря уже о том, что танцевальные репетиции длились на протяжении всех трёх лет работы над спектаклем.

Всё это вспомнилось в связи с вечером, посвящённым, трудно поверить, но шестидесятилетию Геннадия Абрамова, который состоялся в Доме Актера и «продемонстрировал» Абрамова последнего времени, то есть Абрамова времён театра «Класса экспрессивной пластики», существующего в рамках «Школы драматического искусства» Анатолия Васильева.

Сам юбиляр в своих коротких комментариях к показанным экзерсисам и сценам из спектаклей («Стая», «Межсезонье», «Преследователь», «Белиберда», «Барьер отделимости» – о многих из них журнал «Балет» писал на своих страницах) говорил о том, что его класс – мастерская, лаборатория, школа, чья задача, в первую очередь, – поиск, процесс, набросок, а не результат и театральный показ. Но, тем не менее, композиция или сценарий всего вечера была выстроена и продумана именно как сценическое действие, имеющее свою драматургию, рассчитанную на законы чисто театрального восприятия. Позволим себе добавить, что Геннадий Абрамов, помимо работы с Анатолием Васильевым, сотрудничал со многими другими режиссёрами театра и кино и «театр» – у него в крови, хоть он от него зачастую и отрешивается сегодня, говоря, что его интересует чистый эксперимент.

Предлагаемая ниже публикация, посвящённая шестидесятилетию балетмейстера, как раз и является записью его репетиций, тренингов и бесед с учениками по «Классу экспрессивной пластики» Геннадия Абрамова – участниками спектакля «Голос».

АЛЛА МИХАЛЁВА

*Я обернулся в ту сторону,
откуда шел голос,
и он показался мне светом,
который светил,*

как звезда: то был мой разум.

Бонаджунта Урбичани

Из беседы с актерами

Звук собственного голоса, если вслушаться в него, властно откроет для каждого чувственный образ или, как представил его Юнг, – «следы душевных усилий, направленных на то, чтобы отыскать в самих себе формы, способные связать или смягчить действия смутно ощущаемых сил».

Магически воздействуя, он – звуковой образ или его мистификация – заворачивает, отталкивая и овладевая одновременно, будоражит, возвышая до мифического, и отторгает физиологией недостатками. С тайной человеческого голоса соприкасаешься, как с батутом, – энергия взрывоопасна, коротка и непостижима: кувыркаешься в ее приливах и отливах, не отличая падения от взлета. Ощущения практически невыразимы.

Человеческий голос – тайнопись, в которой каждый звуковой элемент – символ: прообраз интонаций, складывающих сюжет взаимоотношений с природой. Чем динамичней сюжет, тем короче его жизнь, но тем настойчивей в эмоциональной памяти тела возбуждается отзвук каждой его мизансцены многократно воспроизведения. Дешифровать тайнопись голоса, значит – создать миф, в образности которого сюжетно взаимодействуют разнообразнейшие психологические аспекты как автора звука, так и слушателя. Миф – это уже театр. Потому и привлекает, может быть, больше, чем история, открывшая ему жизнь. Миф – инверсия тайнописи звука. Их магическое противостояние и взаимоприятие невыразимо, потому и принуждает каждого всякий раз заново выслеживать тропку к собственным истокам.

В тупиках сознания скапливаются силы и разрушения и созидания. Их противоречивость и единство – в стремлении к тайному и, одновременно, в страхе перед всем, что не укладывается в рамках разумного. На границе желаний обладать и опасности стать предметом обладания, вероятно, каждый из нас открывает истоки победы над собой и уверенности в том, что еще мгновение назад вызывало необъяснимость паники.

Наверное, в этом основная причина обращения «Класса экспрессивной пластики» к размышлениям вслух о тайнах человеческого голоса, тайнах, порождающих множество самых невероятных впечатлений.

Идея выдвинула ряд гипотез, каждая из которых – множественное число репетиций-тренингов. Из тренингов – практических набросков или этюдов – возникла необходимость и более цельного художественного выражения – спектакля.

Ни один жест, ни одно телодвижение невозможно представить вне формы их естественного выражения. Однако, можно говорить о целях и проблемах выражения, о выразительности любого символа или знака, в том числе и звукового, и пластического.

Структура спектакля родилась из идеи Хаоса, порождающего некий, еще неизвестный

Порядок. Основная линия действия выстраивалась из Ничего к Нечто, через осознание самости как самососуществования актера-импровизатора с окружающей средой. Подобный путь проживает любой из нас, постоянно импровизируя любым проявлением своей самости, всякий раз открывая её умом, изумляясь самому себе и оставаясь то ли в стороне, то ли внутри процесса. Иными словами, смысл всех этюдов определяется стремлением актера-импровизатора прожить на сцене путь от Нечто (безоценочного) до Оценки – осознания себя объектом среды и субъектом взаимоотношений с ней.

Спектакль неминуемо связал себя с архаическими первобытными мышления – перводействия, перворитма и его первоформулы:

•от шага свободного (хаотического или архетипического) до шага танцевального (унифицированного с сознанием ритмопластической формы, легко передаваемой и повторяемой);

•от первозвука как спонтанной реакции, вызывающей ответное действие тела (отказное – по Эйзенштейну), до звука-сигнала, способного организовать и звучащее тело, и пространство окружающей среды – в мысль, сформулированную в глубинах подсознательного, не зависимость от тела.

И это все открывается в Хаосе тишины актером, сознательно ограничившим себя динамично противоборствующими формами: Телодвижение – Звук. Тело, синтезируя спонтанный звук и спонтанное движение, всякий раз заново помогает актеру искать архешаги к самоосмыслению. Любая попытка разорвать пространство их взаимодействия создаст в нем предпосылки психологического напряжения, увеличивающего выразительность события.

Энергетическое напряжение в актерской игре – одна из сложнейших проблем сценической выразительности. Идея спектакля (активность игрища), история персонажей (азарт игроков), художественная выразительность композиции (жесткость условий, концентрирующих взрывную силу игры) преобразуют цельность представления в магию образа – символа художественного мышления авторов зрелища и на игровой площадке (актеров), и вокруг нее (зрителей).

Созданию спектакля предшествуют тренинги-репетиции, поиски активных выразительных средств. Чтобы получить хотя бы минимальное представление о них, привожу несколько фрагментов режиссерского дневника.

Тема тренинга: создание и развитие звуковой среды

Цель импровизации – исследовать взаимодействие спонтанного звука и спонтанного телодвижения. Задача открывать неизвестное, развивать, не повторяя ранее открытого. Принципы тренинга:

1. Принцип беспринципности – в том, в чем нечего не смыслу, разбираю приемами, которых не знаю, открывая их в момент импровизации. Сознательно игнорирую все, что мне известно о способах работы с голосом и звуком. Фиксирую то, что показалось новым и осваиваю механизм только что открытого действия.

Главное – не «опредмечивать» звук, не осознать его результатом совершаемого действия, добиваться безоценочного звучания. Звук, извлекаемый мной из собственного тела, – производное какой-то иной, неизвестной ранее организации телесного пространства.

«ГОЛОС». МИФОЛОГИЯ ЗВУКА

(Заметки из дневника постановщика)

Внимание сосредоточено на спонтанности звука, мотивирующего свою сущность в реакциях тела и в акте рождения.

Реакции концентрируют внимание, обособляя изменения, которые происходят в теле во время создания звука. Что представляют собой эти реакции? Можно ли разработать и продлить механизм их спонтанного действия в теле? И самое главное – как усилить воздействие ответных действий, вызванных в теле этими реакциями?

2. Принцип неизвестности объекта исследования: «пойти туда, не знаю куда, отыскать то, не знаю что».

Что представляет собой организация пространства тела – как изначальная? Какие изменения происходят в ней во время извлечения звука?

На эти и многие иные вопросы нужно искать ответ только практикой тренинга – механикой принудительной деформации тела как звукового инструмента, живущего и развивающегося по законам постоянно изменяющегося пространства. Звуком я исследую собственное тело как динамическую среду, звуком я собираю информацию о пространстве жизнедеятельности. Звуком я выражаю информацию о любом объекте в окружающем меня мире, желании сблизиться с ним (дистанционное напряжение сближения) или разобщения (дистанционное напряжение отстранения). Звук, выражающий различные диспозиции с партнерами, открывает много любопытных мыслей о скрываемых мотивах взаимоотношений в животном мире. Не менее интересен звук, выражающий ракурсы взаимодействия. В этом случае уместен совет актерам – избегать в звуковом диалоге преднамеренно осознанной игры. Игра возникает как естественная необходимость – сама по себе, потому что порождается заразительной жанровостью ситуаций.

3. Действенность звука – самое главное открытие тренинга. Звук – это действие. В чем наиболее ярко это выражено?

Звук – это человек в целом. Недостаточно считать звук продуктом только механического действия тела как физического аппарата. Тело – среда, через которую проходят самые разнообразные звуки и лишь немногие формируются голосовым аппаратом. Формулировать малейшие изменения звучащей среды тела – навыки, почти утерянные нами.

Звук – естественный рычаг человеческого мышления. Способность организовывать мысль наделяет звук основополагающими правами первообраза выражения мысли, прообраза речи, перво-слова.

Звук – органическая часть характера, выразительный определитель личности.

«Поделиться мыслью – значит

«Тело проводник звука».
На спектакле Г.Абрамова

умножить ее». Способность выразить свои чувства, в сочетании с желанием поделиться мыслью, дарует каждому неиссякаемое многообразие действительных функций звука, подчеркивая взаимосвязь психики и речи.

Для того, чтобы открытие стало естественным и личным, нужно прожить звук, изжить его (умереть в нем), предвосхищая формулу звукового выражения лишь психологическими ощущениями. Отбрасывая все привычное в извлечении и восприятии звука, закрепленное личным опытом прошлого, актер интуитивно открывает звук – как действие, естественное (необходимое) «сейчас» и «здесь».

Как воздействует на актера звук, извлекаемый им из собственного тела? Каким образом актер реагирует на получаемые им ощущения? Вопросы, на которые он пытается ответить практикой тренинга.

Достаточно ли он «слышит» внутренним слухом звук – как действие (информационная конкретность)? Слушает возбуждением пространства тела и окружающей среды или иллюзией, созданной фантазией возбужденной эмоции? На эти вопросы актеру не нужно искать ответ, если он живет звуком и эта жизнь сама отвечает себе на собственные вопросы: это «Я емь САМ» в естественном выражении желания себя в себе самом.

Для актера эти условия (условности) – сложнейшие проблемы. И они требуют от него концентрации времени, спокойствия и

настойчивости.

Особые условия тренинга: отстранение звуком самого себя – от самого же себя. Звук как средство изоляции в звучащем мире – естественный прием, которым жив весь органический мир природы. Звучат же в лесу птицы, не мешая друг другу, увеличивая прозрачность атмосферы леса. На несогласованных действиях строится звуковая гармония мира. В этом насыщенном звуками мире только для человека возникает проблема сохранения себя от самого себя. Звуками выражается независимость каждой индивидуальности. Для человека открыть в себе утерянную способность изолироваться звуком в звучащем мире – проблема. Хочется, чтобы эта проблема настойчиво звучала в задуманном спектакле.

Тема тренинга: звук – способ исследования тела.

Звуковые тренинги индивидуальны и не терпят коллективного творчества, а работающего над собственным звуком актера искусственно изолировать – не позволяя задачи готовящегося спектакля. Что же предложено актерам с учетом этих обстоятельств?

1. Способы извлечения звука. Их очень много. Нужно ли постановочно предлагать в качестве метода исследования их систематизацию и унификацию? Выразить звуком скрытую жизнь тела – жизненная необходимость природы. Звучающий мир многообразен, но в нем нет двух одинаковых звуков.

Есть узнаваемость звуковых интонаций, но нет двух одинаковых.

Для актера – любой способ извлечения звука хорош, если он выражает собственную жизнь. Этим определяется качественная глубина процесса звукоизвлечения как способа существования. В этом театральность естественной жизни, ее игр и непредсказуемых последствий.

Чтобы «считывать» способ извлечения звука, тело необходимо релаксировать: при вдохе и выдохе; произносятся гласные и согласные; «звуча» в разных телодвижениях или в разных областях тела (пятках, пальцах рук, животе, самых разнообразных и неприспособленных для звукоизвлечения районах); при деформации ротовой и горловой частей тела и так далее.

Релаксация – состояние активного покоя. Именно в этом состоянии спонтанные действия свободно мотивируются, а интуиция свободно предопределяет ориентацию. Релаксация для животного – естественное состояние. Релаксация для человека – искусство возвращения в собственное прошлое.

2. Звук – действие, особым образом организующее пространство тела. Телодвижения, сопровождающие лай собаки, не похожи на телодвижения собаки воющей. Телесные действия человека во время плача отличны от телодвижений смеха и не похожи на телодвижения призывных зву-



ков. Действия в звучащем теле обретают форму, только им присущую, которую можно считать знаком-символом-фетишем. Однако эти формы зримы только в момент существования и всякий раз могут видоизменяться, следуя многочисленным версиям одного и того же действия тела.

Любое положение тела – мизансцена, любое телодвижение – ситуация, в которых чувствуется и очевидна конфликтность разных форм, составляющих тело как композицию взаимодействующих структур. Так, действия противопоставленных корпусу рук или ног – параллельны друг другу, сходятся или расходятся, перекрещиваются, действуют в одноименных или противоположных направлениях. Недаром многие называют тело оркестром. Определяя качественный уровень единомыслия, важно не противопоставлять мастерство дирижера мастерству музыкантов.

Телодвижение как последовательность телоположений – активная и разнообразная среда зарождения и существования звука. Жизнь в тренинге подсказывает актеру – в каких случаях экстравертность объединяет телодвижение и звук, в каких противопоставляет их, какой звук сочетается с интравертностью, в каких случаях звук предшествует действию тела (телодвижению), в каких следует за ним. Именно эти тренинги более похожи на «игры с самим собой», и в этих играх актер наиболее остро ощущает этическое воздействие на себя собственного звука.

3. Звук – действие, выражающее скрытые желания тела. Дети, еще не умеющие говорить, звучат не умолкая. Для них звук – способ исследования мира, который они понимают через реакции, будоражащие их маленькие тела. Эти звуковые сигналы – язык уже открытых ребенком звуковых формул-знаков (символов). Весь мир превращен ребенком в предмет игры, составленный из разнообразных игрушек. Каждая игрушка – искушает цветом, формами, ритмикой, доминирующими осями, симметрией и ассиметрией. Каждая игрушка получает Имя – в виде звукоподражающей формы выражения своей сущности или аспекта. Мир вещей, которыми ребенок формулирует мысли, – конструктивен. Его головоломность втягивает в бесконечную игру-импровизацию, которая и есть творчество, искусство композиционного мышления. Игра-импровизация ребенка – живой образ феноменального мира, в котором каждый относится к своей игрушке так же, как юнговская «самость» к личности. Бормотание-причмокивание-щелканье-языком-вскрики-вздохи-возгласы-сопение-хрип-взвизг и прочие звуковые формы – символ, потому что это всегда наилучшее из возможных выражение скрытых желаний тела. Любой из них – символ воплощения жизни, «завершенного выражения той роковой комбинации, которую мы называем индивидуальностью». Звуковая символика для ребенка – естественный язык интуитивного символизма, который мы почему-то теряем с возрастом.

Перед актером поставлена сложная задача – открыть для себя собственный звук как символ мотивации действия (но не действия), мотивации поступка (но не поступка), мотивации желания (но не желания). Этим языком и в быту каждый проявляет ситуации мистического соучастия: скажем, два человека предвосхищают желания друг друга или заканчивают начатую другим мысль. Мистическое соучастие (проективная идентификация), проявленное в ситуации конфликта спонтанного звука со спонтанным телодвижением, – основная практическая задача актера в спектакле «Голос». Живой театр мистического соучастия в звучащем теле – образ постижения действи-

тельности органами чувств.

В качестве исходной позиции в каждом этюде актер избирает ситуацию беззвучия тела – особое состояние, которое можно назвать идеальным; в нем звук иррационален, беспредметен. Беззвучие тела – тишина – не столько контраст звуковому миру, сколько – мистическая глубина, рождающая и выносящая на поверхность сложные процессы, происходящие в теле, в глубине непознаваемого, необъяснимого, безграничного, вечного. После звучащей среды беззвучие ощущается в теле драмой – потери невосполнимого. Психологическим напряжением драмы актер поддерживает энергию импровизации.

Тема тренинга: самоизоляция внутри звучащего тела

Открытие внутри себя – бессознательного, противоположного тому, что актер настойчиво утверждает осознанием собственного звука: состояние раздвоения. Заболевая, каждый испытал звуки тела, ломаемого болезнью, звучащую вибрацию большого тела, звучание тела, струной натянутого болельщика, гулкость развизывающейся в теле боли. Каждый пытался самоизолировать себя от этих неприятных ощущений (настойчивей, если нет лекарств). Что получалось – вряд ли кто мог объяснить, однако эффект присутствия «нечто», противоположного боли, каждый испытал хотя бы коротко и знает, как трудно это «нечто» выделить из большого тела и еще труднее управлять им.

Звучащее тело – состояние, которое возникает в теле, сопротивляющемся деформации. Состояние мистическое уже потому, что взаимосвязи форм – таинство свободного или деформированного тела. Самоизоляция внутри звучащего тела – та же игра с самим собой, но правила ее сложнее, чем в предыдущих тренингах, и потому она предполагает более замкнутую ритуальность для участника.

Актер продельвает серию упражнений, пытаясь открыть в теле взаимосвязь спонтанного телодвижения и спонтанного звука:

1. Формируя звук в среде предшествующего телодвижения. Мотивации телодвижения, в котором формируется звук, мистически соучаствуют в образовании звуковых формул (знаков звучащего тела).

2. Формируя телодвижение предшествующим звуком. Энергия звука деформирует тело, а мотивации мистически соучаствуют в формировании телодвижения символом пластически выраженной идеи.

3. Концентрируя энергию звука в структуре и фактуре телодвижения (задание наиболее отвечающее идее индивидуализации).

а) Звук – единственная в своем роде психофизическая реальность. Организуя пространство тела, все его действия, звук фокусируется акцентом в самых отдаленных периферийных точках тела – пальцы рук или ног, темечко головы и прочие.

б) Периферийные области тела физическими центрами контрастируют центрам энергетическим: например, руки «наматывают» звук на кисть (физический центр телодвижения), мистифицируя в энергетическом центре наматываемый на руку звук тенью физического действия.

Тренинг: тело – проводник звука.

Предложен как возвращение к механизму образования звука во всем теле, механизму воздействия звука на пространство тела и механизму реакций тела в момент отторжения звука в окружающее пространство. Почувствовать тело средой, пропускающей звук, ощутить разнообразие биомеханики его малейших изменений – удобно в состоянии динамической релаксации, в пространстве – вне конкретного и физического, где каждый им-

пульс – сила детского воображения (в детской непосредственности есть необходимое для импровизации отсутствие заранее заданных ограничений).

Механизм звучащего тела во многом сравним с механизмом горного эха – в его гулком пространстве царствует многократная инверсия повтора, в котором последствие предыдущего накладывается на последующее возобновление (к примеру, черное в своем стремлении стать белым будет самовосстанавливать себя до тех пор, пока не изживет свою концентрацию).

Механизм образования звука ощущается энергией, которой концентрируются физические действия периферийных зон тела. «Звучащие зоны тела» энергетическими векторами стягивают связи горла с животом или пятками – приемы модифицирования звука. Изменчивое напряжение векторов придает телу состояние вибрирующей (гудящей) среды, обладающей хорошо ощущаемой плотностью, цветом и другими качествами, воздействующими на психофизику актера. Любое действие звучащего тела персонифицировано, хотя и непредставимо само по себе, – пример архетипа, который Михаил Чехов называл психологическим жестом.

Механизм воздействия собственного звука на тело актер ощущает изменениями качественных характеристик своих телодвижений, жестов, приемов взаимообщения с окружающим пространством и тому подобное.

Обрести навыки чувствования этих изменений – цель многих упражнений, возбуждающих иррациональное в актере, в котором он открывает для себя информацию о возможностях, составляющих его настоящее. Эта информация – вспышки озарения. Сила их краткости в шлейфе эмоционального возбуждения – еще более таинственного, чем блик ясновидения. В этом шлейфе актер все существом ощущает эффект синтеза спонтанного звука и спонтанного телодвижения: действие звука противоположно энергетическим векторам, стремящимся к связкам костно-мышечного аппарата тела. Противопоставление энергетических и механических векторов в телодвижении и создает ощущение бинарной модели действия звука на пространство тела и воздействия телодвижения на звук. Эффект синтеза в том, что актер открывает существование чего-то сверх этого – третьего, – которое не позволяет двум противоположным векторам обесценить друг друга, приводя их в состояние альтернативного равнодействия. Игра актера – в стремлении увеличить объем воздействия звука на тело.

Механизм реакций тела в момент отторжения звука – ощущается актером своеобразно: действие звука экстравертно, а действия тела – интравертны (отказы) или наоборот, но оба действия равнозначны и прямо пропорциональны. Техника актера – навык вживания в параллельность (зеркальную симметрию) этих действий. Актером предлагается и дополнительная задача – ощутить качество реакций тела в момент его отторжения от звука. Отчуждение тела от собственного звука увеличивает дистанционное напряжение (отстранения или сближения) между ними. Это еще более сложная игра, так как требует от актера максимальной естественности мистического соучастия.

Все средства звукоизвлечения – хороши, если звук хотя бы на мгновение открывает в самом себе формы, способные связать или смягчить действия смутно ощущаемых сил, этот звук порождающих.

... Балет и живопись

ВЛАДИМИР ДМИТРИЕВ- ТРАГИЧЕСКИЙ ПОЭТ ПЕТЕРБУРГА

Их было двое, петроградских художников и близких друзей, пришедших в театр в начале 20-х годов, чтобы реформировать сценографию и преобразовать визуальный образ балетного спектакля. Один – Борис Эрбштейн, экспансивный и разговорчивый, довольно быстро и страшно поплотился за свою разговорчивость. Другой – Владимир Дмитриев, молчаливый и самоуглубленный, прожил, как казалось, совсем другую жизнь, жизнь художника, сумевшего выразить себя, признанного общественным мнением и театральной молвой, обласканного властью. Он работал во всех крупнейших театрах страны – и драматических, и музыкальных, получал награды и звания, а последние годы (он умер в 1948 году, не дожив и до пятидесяти), занимал престижнейшее положение главного художника Московского Художественного театра. Владимир Иванович Немирович-Данченко ценил его очень высоко. Тем не менее, и эта судьба далеко не идиллична. Анна Дмитриева, дочь Владимира Владимировича, известная тележурналистка, как-то высказалась прилюдно, что отец ее был «сломлени». Сказано, может быть, слишком сильно. Гениальные декорации к «Трем сестрам», знаменитому мхатовскому спектаклю 1940 года, созданы несломленным духом. Соединив быт и поэзию, интерьер и пейзаж, Дмитриев нашел идеальную сценографическую формулу чеховского стиля. А ведь это было время, когда повсеместно утверждался совсем иной стиль – неоионерский, избыточно декоративный. Уже потому положение Дмитриева было достаточно драматично. С присущей ему добросовестностью он пытался выполнить социальный заказ – без большого успеха. Сохранились эскизы Дмитриева к одной из его последних работ: к опере «Любовь Яровая» в театре имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. Странная попытка выразить дух революции на неоионерском языке, противоестественное сближение утонченного пейзажа и грубого плаката. Возможно, что подобное насилие над собой и подорвало здоровье художника: плакатность ему была совершенно чужда, революционная тематика никогда не интересовала, да и Любовь Яровая не принадлежала к тому типу женщины, который его вдохновлял. Впрочем, это тоже особая и тоже драматичная тема.

С самого начала своей работы, в первой половине 20-х годов, Дмитриев ясно осознавал историческую задачу, которую должно было решить его поколение сценографов-живописцев. Речь шла о том, чтобы вступить в спор с художниками «Мира искусства», с мир-

искуснической эстетикой вообще, и этот спор выиграть. Не больше и не меньше. После войны мирискусники продолжили задавать тон и пользовались неоспоримым авторитетом. Но время мирискусников прошло, и они оказались в стороне от новейших театральных исканий. Отсутствие конструктивного мышления делало их старомодными, а их чувственная красочность казалась и вовсе неуместной. Что бы ни говорили сейчас об авангардизме 20-х годов, его мышление отличала возвышенная художественная чистота. А о Дмитриеве можно сказать даже больше: это был целомудренный художник. Высветленная палитра Дмитриева, столь резко отличавшаяся от палитры Бакста и Головина и столь близкая палитре его учителя – Петрова-Водкина, сразу обозначила место Дмитриева в театральной живописи 20-х годов и его путь – путь лирика и просветленного поэта.

Путь этот лежал в стороне от слишком суровой и намеренно сухой аскетичности, увлекавшей тогда многих. В декораторе Дмитриеве жил дух игры, пленительный и даже отчасти – детский. Такой пленительный и детский мир он создал в декорациях к «Щелкунчику», поставленному Лопуховым в 1929 году и вызвавшему в консервативных кругах волну несправедливых протестов. Шокировала акробатика, вводимая Лопуховым в хореографический текст, шокировали шпегаты. Между тем, это был, судя по всему, выдающийся спектакль. И совсем не простой, не только сказочный и нисколько не инфантильный. Центральная сцена – сцена снежинок – была задумана Лопуховым и оформлена Дмитриевым и вовсе необычно. Позволю себе процитировать самого себя, старую статью, посвященную Федору Васильевичу Лопухову:

«От этих полосатых шлагбаумов, от этих танцовщиц-снежинок в мини-пачках веет и беззаботностью новых времен, и жутью петербургских картин Бенуа или петербургских рассказов Тынянова. Ночной блеск ревью и холодный ужас империи сближены в неожиданном смысловом и пространственном пересечении» (журнал «Театр», 1971, №8, с.45).

Спектакль был снят, но петербургская тема, намеченная в нем, в творчестве Дмитриева не исчезла. Можно сказать, имея в виду, его несколько редакций «Пиковой дамы» и легендарное оформление «Зимней канавки», созданное в 1931 году, что Дмитриев был трагическим поэтом Петербурга, одним из самых значительных в этом ряду и, может быть, последним среди художников-декораторов и ху-

В. Дмитриев. Балерина у окна. 1923.



дожников-живописцев.

С Петербургом связана и серия картин, посвященных неназванной балерине. Секрета, впрочем, тут нет: Дмитриев был одержим Спесивцевой, ее обликом, ее танцем, ее искусством. Это было нечто большее, чем мужская страсть, и гораздо большее, чем увлечение балетомана. Это был культ, по-студенчески восторженный, по-монашески воспламененный. Серия картин Дмитриева может быть сравнима с блоковскими стихами о «Прекрасной даме». Балерина Дмитриева – мадонна, петербургская мадонна вне реальной истории и обыденной судьбы, в смещенном по-кубистски петербургском интерьере, на фоне ирреального петербургского пейзажа. Никаких натуральных женских черт и даже никаких женских чар на портрете нет, есть лишь вечная женственность в некотором сказочном сне, в некотором вечном полете. Теперь мы знаем: реальная Ольга Александровна, прекрасная женщина и гениальная балерина, Прекрасной дамой или Петербургской мадонной все-таки не была, как не была ею Любовь Дмитриевна Блок, муза поэта. И когда Дмитриев на очень короткое время сблизился с ней, произошло то, что должно было произойти: чуда не случилось. История, подобная этой, известна давно, она описана и Буниным, и Бальзаком. Сам Дмитриев, пережив страшный удар, рассказал о пережитом на своем языке – в декорациях к бальзаковскому балету «Утраченные иллюзии», поставленном Р.Захаровым в 1936 году с Г.Улановой в главной роли. А три года до того Дмитриев, выступив уже не только в качестве художника, но и в качестве сценариста, осуществил вместе с А.Вагановой новую редакцию «Лебединого озера», задуманную как драму «молодого человека XIX века», обманутого в своих мечтах, оскорбленного в своей вере.

ВАДИМ ГАЕВСКИЙ

Пользуясь случаем, поздравляем дорогого Вадима Моисеевича с юбилеем!

КОГДА «ОЖИВАЮТ» КАРТИНЫ

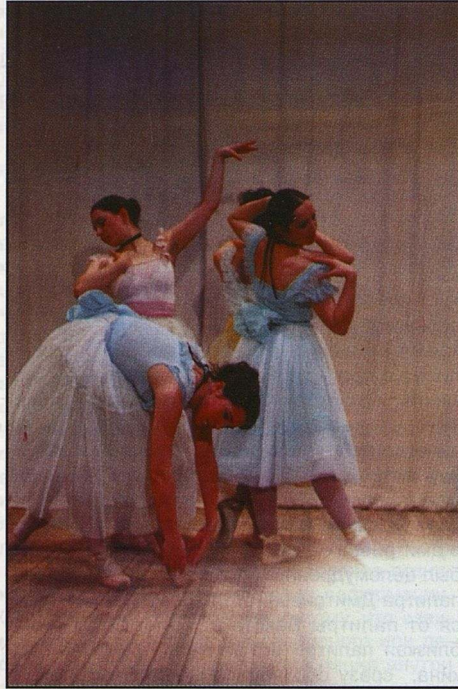
Когда долго смотришь на картину, то в какой-то момент в сознании происходит переворот. Ты вдруг как быходишь внутрь холста и понимаешь, что все эти люди, животные, растения не просто наполняют композицию, что ни один штрих, ни одна линия, ни одно цветочное пятно не появились на холсте просто так. На картинах идёт своя напряженная жизнь, дышат и переговариваются цветы, вяло шевелят плавниками красные рыбки, похожие на призраков дамы в длинных платьях разглядывают изумрудное ожерелье, громко смеётся крестьянка в красном сарафане, на хмуром утреннем небе восходит багровое солнце... Кажется, там, в пространстве, ограниченном рамой, разыгрываются целые представления.

Впрочем пространство картины можно расширить. Вверх до размеров портала и вглубь, чтобы получилась сцена, и эти увиденные и понятые однажды в художественном музее спектакли показать на сцене. Так рождается театр, театр живописи.

У Ляли Телятниковой подобная идея возникла очень давно. Ещё в школе она серьёзно занималась хореографией, потом, будучи студенткой Московского архитектурного института, сочиняла пластические этюды по мотивам произведений художников. Годом создания «Театра живописи» условно можно считать 1977-ой, когда Ляля, закончив институт, вернулась в родную школу и поставила с её учениками «Историю Англии в танцах». Костюмы и хореографические идеи они искали в полотнах английских художников. Такой принцип работы у коллектива остался до сих пор. И хотя своё название он обрёл только через десять лет, однако многие спектакли, например, «Гжельская сюита» или «Египетские фрески» создавались раньше.

Попытайтесь на словах объяснить кому-нибудь, что такое «Театр живописи» — скорее всего, не дослушав, вас прервут и скажут, что это живые картины. Однако такая первая приходящая на ум ассоциация не совсем верна, хотя глядя на сцену, постоянно думаешь, что вот женщины в масках — с полотна Сомова, а румяные купчихи — конечно, героини Кустодиева. В начале своего творческого пути театр был весьма близок к данной концепции. Тогда больше внимания уделялось точности воспроизведения картины, тщательно следили за портретным сходством актёров с изображаемыми ими героями. Но Теляникова стремилась к большему — ей хотелось, чтобы спектакль передавал ассоциативное впечатление от картины, вызывал желание увидеть её, открывая для зрителя что-то новое в самом произведении, в творчестве создавшего его художника, в искусстве живописи.

Ныне цель артистов и их руководителя — передать то, что остаётся в памяти после



Сцена из композиции по картине Э.Дега «Танцовщицы»

Сцена из композиции по картине Р.Дюфуи «Праздничная регата»



того, как уйдёшь из музея или с выставки, как закроешь альбом с репродукциями. И всё это надо показать за время пяти-шести минутного представления — примерно столько времени задерживается взгляд зрителя на том или ином полотне. Работа над спектаклем — это поиск характерного: следует понять, чем один художник отличается от других, найти то образное пластическое решение, которое выразит эту самобытность, определить костюмы. Подобрать исполнителей, ощутить не внешнее (ведь найти двойника человеку, изображённому художником, почти невозможно), а внутреннее сходство, настроение, увидеть, как оно выражается в движениях. Здесь нужен особый талант. Ляля ищет постоянно и находит «своих персонажей» в самых неожиданных местах: в метро, на выставках, просто на улице. А найдя, подходит и приглашает в свой театр. Некоторые приходят, но остаются не все. Кое-кто, позанимавшись некоторое время, понимает, что это «не для него» и уходит. Зато оставшихся объединяет общее дело — театр и общая любовь — живопись, потому что здесь от актёра требуется непременно знание и понимание её.

Важную роль в спектаклях «Театра живописи» играет костюм, и это неудивительно. Хотя в творчестве театра друг друга

гармонично дополняют изобразительное искусство, хореография, музыка, поэзия, наиболее характерная черта его представлений – всё-таки их живописность. А передать на сцене уникальную игру красок, свойственную только данному художнику, его стиль, его эстетические привязанности даёт возможность именно костюм. Так, например, в миниатюре «Купальня маркизы» по Бенуа костюмы сделаны очень тщательно: важно было сохранить ту изысканность и утончённость, которыми отличается творчество художника. Другое дело костюмы к «Мастерской художника» Матисса: яркие чистые краски, похожие на крылья большие куски ткани, которыми играют актёры, покрыты аппликациями и чем-то напоминают его вырезки из цветной бумаги.

Совершенно по-иному работают костюмы в композициях «Впечатление. Восход солнца» (по Монэ) или «Натюрморт с дубовой веткой» (по Кончаловскому). В них в отличие от предыдущих вообще нет действующего лица, которого можно было бы одеть как на картине, и уже одним этим вызвать



Ляля Телятникова в композиции по древнеегипетским фрескам

шого театра Марианны Боголюбской, под руководством которой она постигала технику классического танца: «Балетная гимнастика, как бы виртуозна она ни была, ничто без актёрского мастерства. Она остаётся гимнастикой, и не становится искусством». Помимо классической подготовки актёры на занятиях также постигают основы танца модерн, фольклорных плясок, степа, эстрадной и историко-бытовой хореографии, сценического движения и другие формы пластического творчества человека, необходимые для постановок труппы.

Как уже говорилось, костюмы – важный компонент сценографии «Театра живописи». Все эти шикарные платья, шляпы, аппликации, которые поражают воображение зрителей, делаются в театре по эскизам самой Ляли. Шутка ли – вручную нашивать на огромный занавес бесконечные детали: золотистые завитки, разноцветные треуголь-



Сцена из композиции по картине Т.Мавериной «Цветы»



Сцена из композиции по картине Ван Гога «Ирисы»

в памяти определённую ассоциацию. Живыми картинами назвать их уже совсем никак нельзя. Здесь особенно чётко выражается идея «Театра живописи»: передать свои впечатления от картин.

«Театр живописи» может показать всё», – считает его создатель и руководитель Ляля Телятникова. И потому в репертуаре театра можно увидеть не только жанровые сцены, портреты, но и пейзажи, натюрморты, интерьеры.

Эти произведения объединяются в циклы, посвящённые творчеству художников близких направлений. Так, цикл «Впечатления» собрал вместе мастеров французской живописи XIX-XX веков. Туда вошли и Клод Монэ, и Огюст Ренуар, и Эдгар Дега, и Ван Гог, и Пабло Пикассо, и Анри Матисс. А спектакль «Русские сезоны», в основном посвящён художникам «Мира искусств» – Константину Сомову, Александру Бенуа, Виктору Борисову-Мусатову, Зинаиде Се-

ребряковой и другим. Сейчас театр работает над новой композицией, которая рассказывает о творчестве австрийского художника Гюстава Климта.

Повседневная жизнь «Театра живописи» включает многие составляющие. Мы скажем о главных.

Актёры коллектива не являются профессионалами – они работают, учатся в институтах и школах. Но, как и в профессиональных труппах, каждая репетиция начинается с «вагановского» экзерсиса. Сложность класса предполагает знакомство исполнителей, пришедших в коллектив, с «азами» классического танца и их способностью восполнить пробелы и отставание. Помимо этого в тренировочных занятиях большое внимание уделяется урокам актёрского мастерства (импровизация, этюды, пантомима, характерные танцы). Ляля Телятникова постоянно цитирует слова своей наставницы, известной солистки Боль-

нички, кружочки. Из такой мозаики создавал свои прекрасные произведения Гюстав Климт, из такой же мозаики создаются и спектакли театра. Множество деталей, каждую из которых нужно сделать с душой. А ведь и сами действия, показываемые артистами, – своего рода мозаика, непрерывная смена коротких номеров, постоянная перемена одеяний, эмоций, эпох. И познакомившись с ними, уходишь с желанием вернуться, чтобы ещё и ещё раз пережить радость встречи с уникальным искусством «Театра живописи».

ИРИНА КОРОЛЁВА,
студентка
Московского Университета
имени М.В. Ломоносова

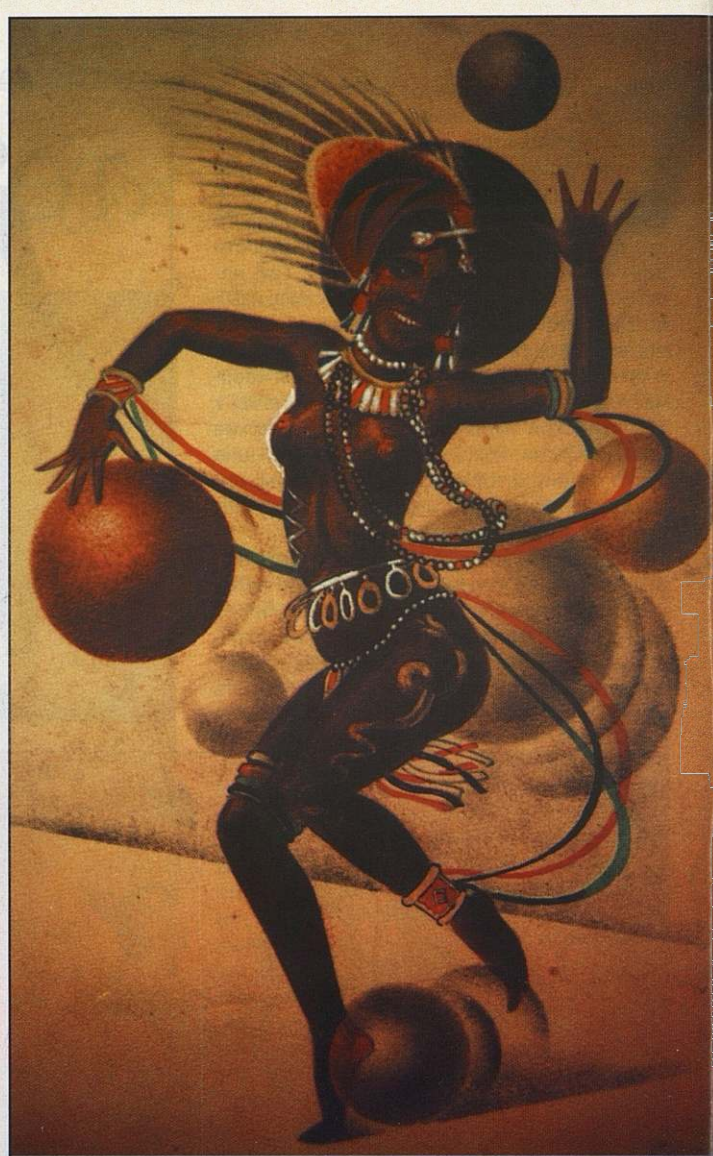
... Балет и живопись

ЭТОТ НЕИЗВЕСТНЫЙ ЭНГЕЛЬС

«Мифологический сюжет».
Тушь, акварель



«Испанский танец».
Цветная литография

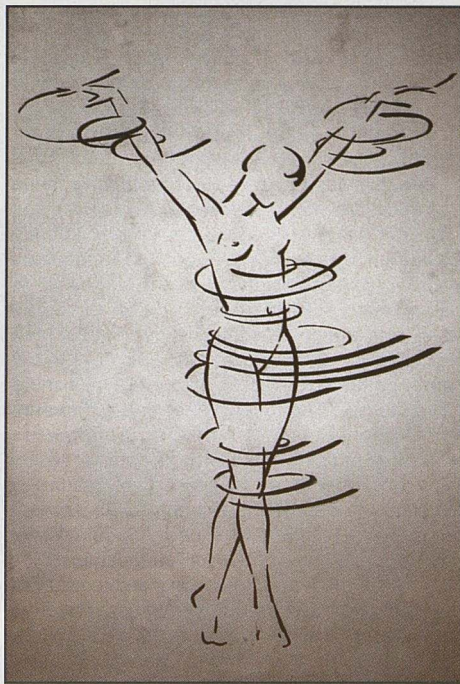


«Танец».
Смешанная техника.

«Неизвестный Энгельс» – так называлась выставка, состоявшаяся в московской галерее «На Солянке». Название это точное и одновременно – не точное. Современному человеку имя художника ничего не говорит, и очень жаль, что экспозиция оказалась столь быстротечной. А тем, кто был причастен к изобразительному искусству и хореографии в 20-е – 30-е годы, знали его – встречались с его произведениями на выставках, виделись с ним в театрах, концертных залах, в репетиционных классах, на тренировках и соревнованиях – везде, где он бывал, где делал свои рисунки, где демонстрировал свои эскизы... К сожалению, и он был арестован в 30-е годы как участник антисоветского заговора и сгинул где-то в лагерях в 40-х годах. Но, видимо, предчувствуя беду, художник передал весь свой архив другу – Дмитрию Александровичу Исакову, страстному театралу, дружившему с семьёй М.А.Булгакова, принятому в доме В.И.Качалова... Он бережно хранил архив друга, после смерти Д.А.Исакова это ценное достояние перешло в руки его племянницы Ирины Георгиевны Малаховой.

Выставка Олега (Оттона) Васильевича Энгельса (1880-194?) в галерее «На Солянке» стала удивительным открытием творчества мастера. В прессе того времени почти нет никаких свидетельств – лишь косвенные упоминания в единичных справочных изданиях и статьях. В музейных собраниях, насколько мне известно, его работы отсутствуют за исключением нескольких листов, хранящихся в Центральном театральном музее имени А.А.Бахрушина. И поэтому выпущенный галереей при содействии Управления культуры Центрального административного округа Москвы первый персональный каталог известных работ художника – тоже серьёзный вклад в отечественное искусствоведение и балетоведение.

В биографии художника принято искать стержень, так называемую внутреннюю, сквозную линию творчества. Есть она, безусловно, и у Энгельса, но амплитуда его творческих интересов чрезвычайно широка: на выставке были представлены натурные рисунки и этюды, гравюры и аппликации, эскизы костюмов и эклибрисы, а также пейзажи и сюжетные композиции. Можно только удивляться громадности и разносторонности его таланта, поистине гигантской работоспособности. И всё же в этом обилии просматривается главная тема творчества Энгельса, о которой можно было бы сказать, пожалуй, так: движение, метаморфоза, путь. Известный учёный-искусствовед Алексей Алексеевич Сидоров назвал мастера «художником танца». Действительно, он в совершенстве владеет искусством перевоплощения в любой образ, который ему предстояло создать. Будь то изображение обнажённого тела в движении, мотив классического или бытового танца в исполнении солистов, кордебалета театра или мюзик-холла, фиксация какой-либо пластической композиции из нескольких фигур, зарисовка позы гимнастки или балерины... Он создаёт несколько вариантов, меняет ракурс взгляда на образ, помещая его в самые различные усло-



«Модель в движении». Тушь.

вия существования. Всматриваясь в эти изображения, приходишь к выводу, что отличительной особенностью метода Олега Васильевича является культурологический подход к движению, то есть стремление осмысливать его на фоне широкого культурного контекста.

В художественной жизни начала и первых десятилетий XX века Энгельс находился на гребне новых веяний. Он стал участником экспериментов Хореологической лаборатории, которая существовала при Государственной академии художественных наук и занималась изучением движения. Ею руководил известный учёный Александр Илларионович Ларионов,

3.Тарховская-Саломея. 1923. Тушь.



с которым Энгельс, судя по его эклибрисам, был дружен. Сотрудничая с лабораторией, художник раскрыл себя как талантливый исследователь и интерпретатор танца, как творец собственного, глубоко индивидуального художественного мира.

Рисовальщик по преимуществу, Энгельс оставил большое количество карандашных этюдов с натуры. Разнообразие пластических решений в станковом рисунке несёт в себе богатство подходов художника к проблеме изображения человеческого тела. Сиюминутность графики, как вида искусства, предъявляет дополнительные требования к мастерству художника: здесь и безошибочность линии, лёгкость, вместе с тем, надёжность штриха, лаконизм выразительных средств, умение выбрать деталь наиболее сильную, характерную. Мастерское владение линией раскрывает романтическую природу творчества художника. Она может быть стремительной, развивающейся, льющейся, даже неподвижной, но никогда – статичной. Её неподвижность неизбежно таит в себе скрытое движение, внутреннюю силу, пусть скованную, но ощущаемую энергию.

Нельзя восторженно понять широчайшую идейную и философскую направленность произведений Энгельса, не обратившись к его зарисовкам обнажённого женского тела, не являющегося прямым воспроизведением образа танца, но безусловно находящим точки касания с ним. Мысль о сложности, разнообразии, неисчерпанности красоты обнажённого тела художник настойчиво повторяет и варьирует в бесконечных натуральных набросках. Небольшие по размеру, они воссоздают очень живые и меткие наблюдения художника. В его моделях нет ничего сочинённого, придуманного, заранее подготовленного. На листах Энгельса всё это неорганизованное движение приобрело прекрасную гармонию живой жизни, в которой сиюминутно сначала – чувство, а потом – разум.

Другая грань поисков Энгельса лежала в области как бы самой эстетической природы, обращенной к специфическим возможностям хореографии. Это зарисовки танцовщиц в движении. Обе сферы – обнажённое тело и танец как таковой, на первый взгляд, составляют две не пересекающиеся и не совпадающие темы творчества мастера, но, по сути, в своей «противоположности» сцепленные друг с другом. Их объединяет единая, преследуемая художником цель, – добиться максимальной пластической выразительности движения, в этом и кроется их внутренняя диалектическая связь. Замысел опять рождается прямо на бумаге, без предварительных эскизов. Любовь Энгельса к импровизации импонирует ему, он создаёт свои произведения словно на одном дыхании. Их названия – «Танцовщица», «Гимнастка», «Гимнастка с лентами», «Балерина», «Танцовщица в движении с поднятыми руками», «Танцовщица с шалью», «Танцовщица с покрывалом», «Танцевальный этюд» – как бы говорят, что каждая зафиксированная модель выходит за рамки конкретного, имеет оттенок всеобщности. Художник показывает нам, что в данном случае ему не импонирует жанр документального портрета, но, вместе с тем, он внимательно и трепетно относится к своим героиням, открывая эстетическую ценность внешнего хореографического рисунка, позволяя ощутить пространственность пластики фигур, многогранность форм и силуэтов дви-



ТВОРЧЕСКОЕ СОДРУЖЕСТВО «ЛЮРИТ»

**предлагает
новый вид услуг:**

пошив костюмов,
максимально приближенных
к этнографии различных
губерний России –
сарафанный
и панённый комплекты,
включая
головные уборы,
пояса,
другие аксессуары,
а также
мужской костюм.

**121 835, МОСКВА,
Старый Арбат, дом 35,
Центральный Дом актёра,
3 этаж, офис 377.**

**тел: (095) 248-92-87
факс: (095) 248-40-82**

жения, подчёркивая индивидуальность жеста, мимики, позы, значение работы с предметом – лентой, бубном, шарфом, покрывалом. Он явно считал и стремился это вывить, что только органичным физическим действием и высокой исполнительской техникой можно передать внутренний мир танца.

Рисунки Энгельса, как и его видение танца, пластики, то остро динамичные, где он подчёркивает атлетическое сложение, хорошо развитый мышечный аппарат («Танцовщица, выполняющая гимнастические упражнения «Бирюльки» В.И.Цветаевой, 1926), то поэтические, трепетные, созданные легчайшим прикосновением карандаша, их отличает филигранная тонкость, графическое изящество линий, мягкость тональных решений («Танцовщица с длинными волосами», «Танцовщица с бубном»), то просто чёткие зарисовки движений классического танца, где подчёркиваются профессиональные элементы тренажа («Зина Голубкова. Арабеск 1-ый», 1927, «Балерина», 1936, «Танцовщица»).

Есть среди бумаг Энгельса и зарисовки связанные с показом быта и нравов современного общества, опять-таки через движение, через танец («Сцена в кабаке», «Танго», «Танцующая пара», 1924), где множество маленьких, но бесценных находок демонстрирует закономерные связи со средой, временем, социальным слоем.

Хореографическое искусство сиюминутно. Включенные в экспозицию фотографии, часть которых подписана С.Рыбиным, – тоже документы эпохи. Сопоставляя работы двух мастеров, видишь, что в познании процессов движения они сотрудничали очень тесно: на основе фотографий создавались рисунки «Две гимнастки исполняют акробатический этюд», 1924, «Танцевальный этюд», 1918, «Танцор и танцовщица» (Г. и К.Плисецкие), «Парный хореографический этюд», а также аппликации – «Девушка с бубном», «Гимнастка». Рисунки здесь не столько отражают реальность снимков, сколько являются инструментом для проникновения в неё. В этих графических листах можно наблюдать своеобразное сочетание как чисто пластического начала образа, так и музыкального начала ритма. Изображенные модели находятся в динамичном движении. Эти движения, выразительные и эмоциональные, постоянно поражают своей новизной и неожиданностью. На рисунках мы видим танцовщиц И.Дубовскую, З.Тарховскую, исполнявших хореографические композиции Н.Глан, а также номера студии В.Мая. Пожалуй, именно в этих работах так отчетливо проявилась способность Энгельса вовлекать зрителей в процесс своих размышлений. Кстати, З.Тарховскую Энгельс изобразил ещё раз – контурно, чёрной тушью в стилистике чертежа. Называется этот лист «Саломея-Тарховская», 1923. Стройная гибкая фигура Саломеи Тарховской, нежное холодное гордое лицо. В обострённой графике её пластики и на самом листе, словно происходит постоянное пересечение разных линий, плоскостей, разных сфер существования, вскрывается их разнородность, нестыкованность. Энгельс здесь как режиссёр создаёт новую визуальную систему, которая не только преобразует наше мышление, но и по-новому воплощает реальный мир.

В изучении проблемы движения для Энгельса не было ничего устоявшегося, окончательного, он исследует его со всех сторон, любой нюанс мог иметь для него значение. Каждое

мгновение оно могло быть другим, новым, волнующим.

Но произведения Энгельса – это огромный пласт свидетельств состояния хореографии тех лет. Мы уже говорили о Дубовской и Тарховской. Его сфера интересов, судя по его гравюрам, эскизам, рисункам, – эстрадные исполнители, мюзик-холлы, народные пляски, сотрудничал он также и с «Камерным театром» А.Таирова. В эти работы им широко вводится цвет, придающий праздничность, яркую декоративность и орнаментальность изобразительному решению. Они ярко театральны. Здесь Энгельс поразительно умеет остановить избранный миг, в котором характер его героя проявляется отчетливее всего. Художник тонко чувствует сцену, актёра, специфику театрального действия и пространства.

Вот, например, цветная литография «Испанка». К женщине, которая изображена здесь, очень подходит слово «знойная». С ювелирным изяществом и этнографической точностью передаёт автор детали её наряда: горящий красный цветок с пером в чёрных, как смоль, волосах, разноцветные ряды украшений. Костюм здесь – часть образа, включенная в эмоциональную жизнь героини.

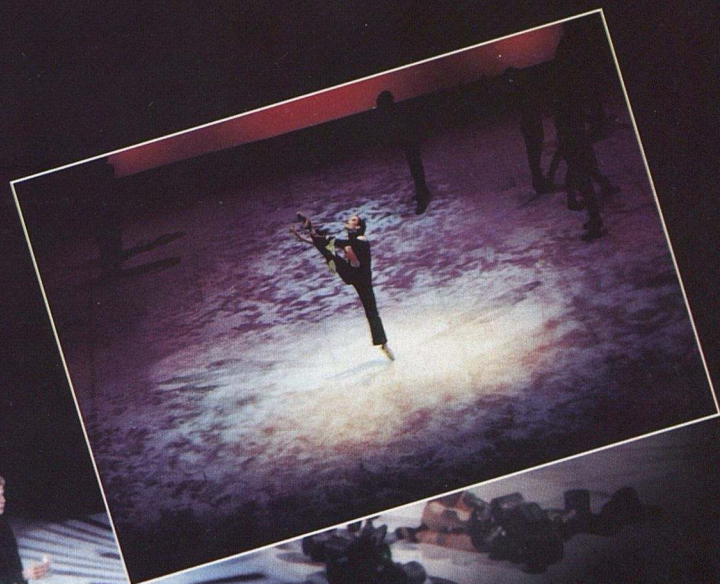
Дарование Энгельса как художника декоратора сказалось не только в эскизах одиночных костюмов, но и на умении «распоряжаться» массами кордебалета. В многофигурном эскизе костюмов «Кордебалет» вся масса превратилась в одно стройное, гармоничное целое, поражающее законченностью движений. Он развернул перед зрителем много разнообразных группировок.

Пластическая культура, обозначенная Энгельсом в эскизах костюмов и гравюрах, продолжает жить в экслибрисах, обретая всё новые и новые грани. Экслибрисы – «Из книг Л.Леонидова», «С.Рыбин», «Л.Семёновой», «Из книг А.Ларионова», «Из книг А.Чернышева» и других – интересны и оригинальны прежде всего тем, что в них найдено единое, сквозное состояние, общая интонация, объединяющая весь изобразительный материал и придающая ему высокую обобщающую художественность.

Оценивая наследие художника, отметим, что Энгельс – одна из самых ярких и интересных фигур изобразительного искусства России конца XIX и первых десятилетий XX века. Но он ценен нам не только как художник – ещё важнее его роль летописца эпохи. Многие из запечатленного им в своих произведениях, личности людей, которых он рисовал и для которых создавал свои экслибрисы, – всё это наша отечественная история, те её «белые пятна», которые ещё ждут своего исследователя.

В заключение хочется выразить слова признательности Ирине Георгиевне Малаховой, предоставившей нам возможность познакомиться с этим интересным мастером глубочайшей эстетической культуры, с очень индивидуальным образным видением и тонким пониманием самой сути поэтики танца.

**ТАТЬЯНА ПОРТНОВА,
кандидат искусствоведения**



Гастроли труппы
Мориса Бежара
«Bejart Ballet Lausanne»
в России.
Сцены из балета
«Мутации»

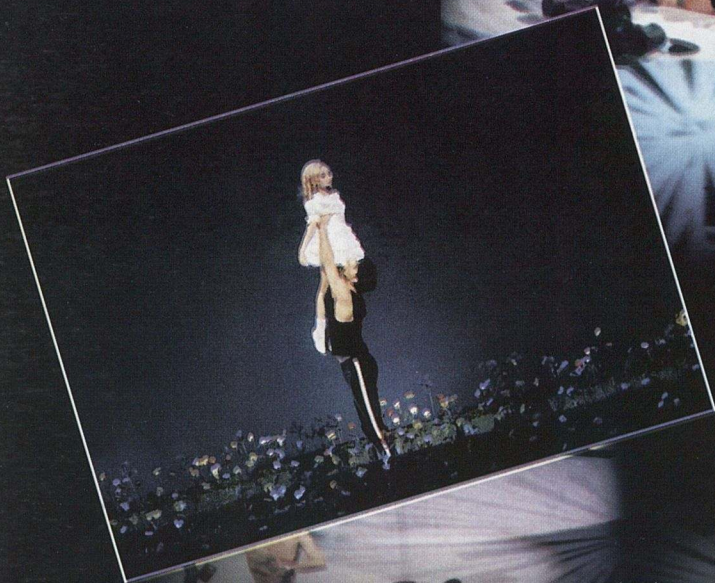
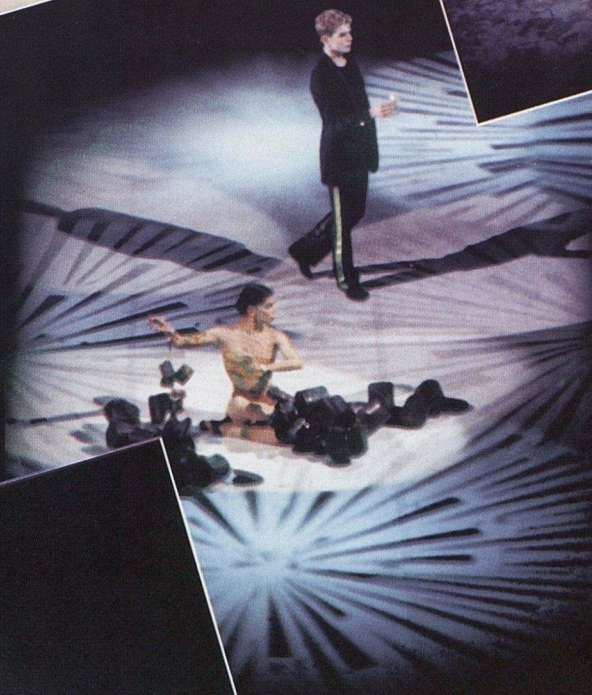


Фото Д.Куликова

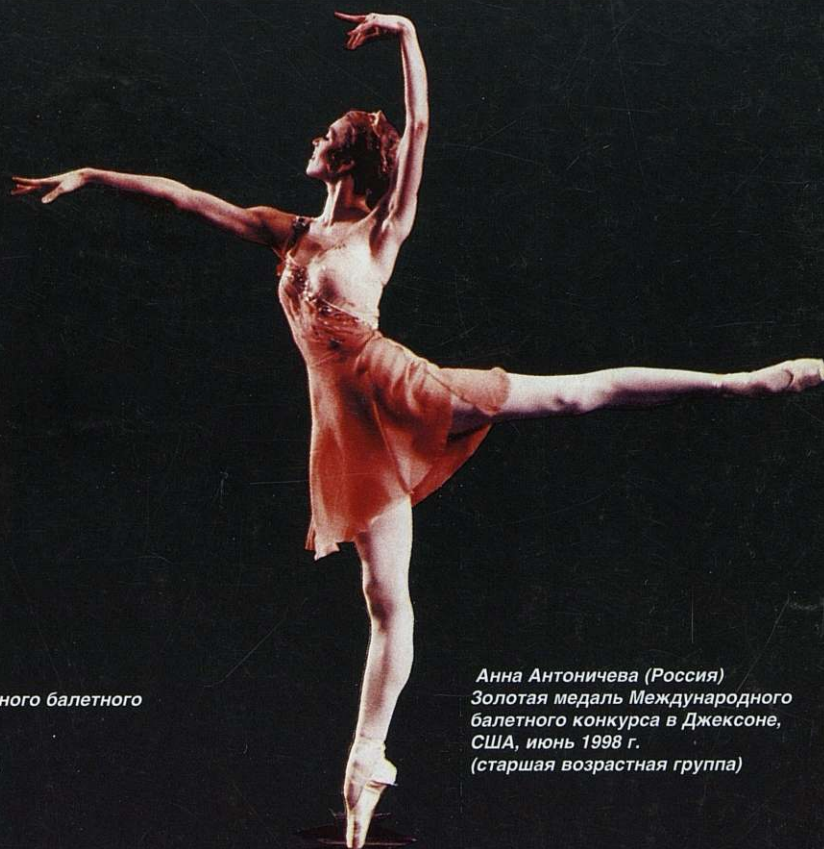
Они выбрали
Grighko
и победили!



Редакция
журнала «Балет»
поздравляет
Николая Юрьевича
Гришко
с юбилеем!



Адриенна Кантерна (США)
Золотая медаль Международного балетного
конкурса в Джексоне,
США, июнь 1998 г.
(младшая возрастная группа)



Анна Антоничева (Россия)
Золотая медаль Международного
балетного конкурса в Джексоне,
США, июнь 1998 г.
(старшая возрастная группа)

Индекс 70947 ISSN 0869-5199

Непревзойдённая балетная обувь и одежда для всех видов танца

Оптовая торговля:

г.Москва, м. «Пушкинская» или «Чеховская»
Страстной б-р, д. 4, помещение 12
(войти в арку у кафе «Лакомка» и повернуть направо)

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

Салон-магазин:

г.Москва, м. «Пушкинская» или «Чеховская»
Тверская улица, д. 12, строение 7, подъезд 10
(проход через Козицкий переулок)

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