

# БАЛЕТ

ЯНВАРЬ—ФЕВРАЛЬ

1999



Екатерина  
Максимова...  
одна из лучших  
наших балерин

Галина УЛАНОВА

# ЛАУРЕАТЫ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»

Обладатели приза журнала «Балет» – «Душа танца» 1998 года по номинациям:

«Восходящая звезда» —

**Анна АНТОНИЧЕВА,**

солистка балета

Большого театра России

(Москва)

«Маг танца» —

**Владимир АРЕФЬЕВ,**

главный художник

Музыкального театра

имени К.С. Станиславского

и Вл.И. Немировича-Данченко

(Москва)

«Рыцарь балета» —

**Дмитрий БРЯНЦЕВ,**

художественный руководитель

балета Музыкального театра

имени К.С. Станиславского

и Вл.И. Немировича-Данченко

(Москва)



«Рыцарь балета» —

**Николай ГРИШКО,**

основатель и президент

фирмы «Гришко»

по производству

балетной обуви

и одежды

(Москва)

«Рыцарь балета» —

**Владимир УРИН,**

генеральный директор

Музыкального театра

имени К.С. Станиславского

и Вл.И. Немировича-Данченко

(Москва)

«Мэтр танца» —

**Алла ШЕЛЕСТ,**

балерина, педагог,

хореограф

(Санкт-Петербург)

«Мэтр танца» —

**Борис ЛЬВОВ-АНОХИН,**

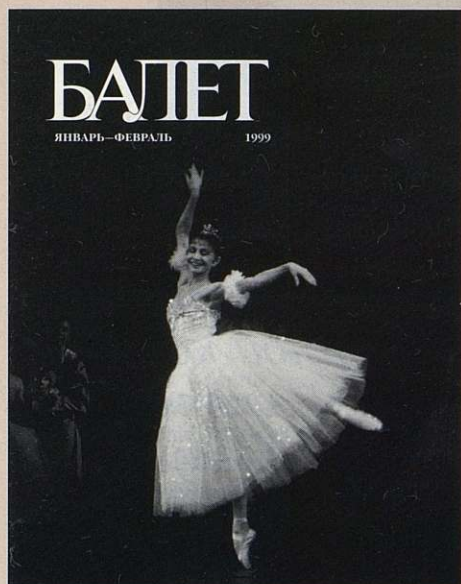
режиссер, балетный критик,

историк театра

(Москва)

# БАЛЕТ (100)

ЯНВАРЬ—ФЕВРАЛЬ 1999



На первой странице обложки

Екатерина Максимова  
в спектакле «Золушка» («Кремлевский балет»)

Фото Е. Фетисовой

Адрес редакции:  
129110, Москва,  
проспект Мира, дом 52/1  
(рядом со станцией метро  
«Проспект Мира»)  
Тел./факс (095) 232-23-47

Подготовка к печати  
ООО «Издательский дом «ГАЛЕРИЯ»  
Тел./факс: (095) 281-22-26, 281-91-42,  
281-39-20, 971-41-09  
Цветоделение: Дмитрий Метелкин  
Верстка: Татьяна Внукова

Журнал  
зарегистрирован  
в Министерстве печати  
и информации  
Рег № 01604

© «Балет», 1999

Литературно-критический  
историко-теоретический  
иллюстрированный журнал

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

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

## В НОМЕРЕ:

Nota Bene ..... 2

ЛАУРЕАТЫ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ» ..... 3

КОНКУРСЫ, ФЕСТИВАЛИ, ГАСТРОЛИ

На балетных форумах

**Т. Кузовлева**  
В Санкт-Петербурге ..... 11

**В. Игнатов**  
В Париже ..... 13

**В. Уральская**  
Балетные состязания молодежи:  
их роль в развитии артиста ..... 15

**О. Гердт**  
Неустойчивое равновесие ..... 16  
Дни японской культуры ..... 19

**А. Гордеева**  
Мания Нижинского ..... 22

**Ю. Яковлева**  
Учись учиться: Баварский балет  
в Петербурге ..... 23

**В. Вязовкина, Г. Викторова,  
Л. Гучмазова**  
Сильфида из Нанси ..... 26

**Н. Колесова**  
Танцуют все! ..... 30

ПРЕМЬЕРЫ

**В. Вязовкина**  
Огонь и лед Сыктывкара ..... 32

**В. Гаевский**  
Ратманский в Мариинском театре ..... 34

БАЛЕТ: XX век. АНОНС

**Г. Комлева**  
Из книги «Танец — счастье и боль» ..... 35

ЮБИЛЕИ ..... 36

ПУШКИНСКИЕ ЧТЕНИЯ ..... 40

МЕЖДУНАРОДНАЯ ПАНОРАМА  
**О. Лепешинская**  
Русская школа в Си Клиффе ..... 42

**В. Игнатов**  
Финский балет в Париже ..... 44

ПАМЯТИ УШЕДШИХ ..... 46

Главный редактор  
В.И. УРАЛЬСКАЯ

Редакционная коллегия:

Г.В. БЕЛЯЕВА-ЧЕЛОМБИТЬКО

В.В. ВАНСЛОВ

В.Я. ВУЛЬФ

В.М. ГАЕВСКИЙ

Г.В. ИНОЗЕМЦЕВА

(ответственный секретарь)

В.Г. КИКТА

С.Н. КОРОБКОВ

В.М. КРАСОВСКАЯ

М.М. КУРИЛКО-РЮМИН

Б.А. ЛЬВОВ-АНОХИН

А.А. СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ

Е.Я. СУРИЦ

Творческий совет:

И.Д. БЕЛЬСКИЙ

В.В. ВАСИЛЬЕВ

О.М. ВИНОГРАДОВ

С.Н. ГОЛОВКИНА

В.М. ГОРДЕЕВ

Ю.Н. ГРИГОРОВИЧ

Н.А. ДОЛГУШИН

Н.М. ДУДИНСКАЯ

В.Н. ЕЛИЗАРЬЕВ

О.В. ЛЕПЕШИНСКАЯ

И.А. МОИСЕЕВ

Р.С. СТРУЧКОВА

М.А. ЭСАМБАЕВ

Иностранная коллегия:

АЙВОР ГЕСТ (Англия)

СЕЛМА ДЖИН КОЭН

(Соединенные Штаты Америки)

ЮРИЙ СТАНИШЕВСКИЙ (Украина)

РОБЕРТ УРАЗГИЛЬДЕЕВ (Киргизия)

КЕНДЗИ УСУИ (Япония)

ЮЛИЯ ЧУРКО (Белоруссия)

Советники

по экономическим вопросам:

Н.Ю. ГРИШКО

В.Н. КОВАЛЬ

В.М. ЛОГИНОВ

М.М. ЧИГИРЬ

Художник

Е.И. КОЗЛЕНКОВА

Я пишу это обращение журнала к читателю — наше традиционное Nota Bene — в день, когда восемнадцать лет его жизни завершаются и начинается его 19-й год. В этот день конца 1981-го года вышел первый номер журнала, и в этот же день мы символически подписываем в печать №

100. Среди нас есть те, кто участвовал в создании всех ста номеров. Скажем прямо, это нелегко, но возможно, когда любишь свою работу, точнее — сам процесс созидания нового номера журнала. И какой бы это был праздник труда, если бы не привходящие обстоятельства, мешающие или отнюдь не способствующие этой созидательной радости. На сто-номерной срок жизни журнала этих «входящих обстоятельств» было, пожалуй, слишком много. Но он взрослеет и сегодня, к девятнадцати годам вполне самостоятелен и знает, что хочет.

Для начала те, кто работает сегодня в журнале и создавал этот сотый номер, благодарят всех артистов балета за участие в благотворительном концерте в пользу журнала, состоявшемся в Кремлевском Дворце, «Звезды балета — журналу «Балет». Спасибо за уважение и труд, за понимание и поддержку. Для нас важен как материальный, так и моральный характер Вашего поступка. А главное — сознание, что к творческому диалогу готовы не только критики, балетоведы, но и творцы самого балетного театра.

Мы хотим поблагодарить наших коллег — журналистов газет, журналов, радио и телевидения: такого единодушия и контакта, взаимоподдержки и понимания трудно было ожидать. Но очень важно ощутить и оценить.

Мы хотим поблагодарить руководство и всех работников театров — «Кремлевский балет», Большого театра, театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, Московского государственного театра классического балета за большую работу по организации вечера.

Уважаемые Андрей Борисович Петров, Наталья Дмитриевна Касаткина, Владимир Юдич Василев, Дмитрий Александрович Брянецв, Алексей Николаевич Фадеечев! Ваш выход на сцену в финале концерта встретили аплодисменты. Позвольте редакции присоединить свои аплодисменты и благодарность Вам — руководителям театров и балетных трупп.

В адрес журнала поступило множество звонков и писем с благодарностью за концерт, высоко оцененный зрителями. Мы передаем их оценки всем Вам, к кому она относится. Bravo и спасибо!

Второе, о чем мы хотели бы сказать в этом номере, — это о нашем призе «Душа танца». Этому «ребенку» журнала и Министерства культуры России исполняется пять лет. В нынешнем номере читатели узнают не только имена наших лауреатов, но и смогут прочесть материалы о каждом из них.

Уважаемые лауреаты приза «Душа танца», примите наши поздравления.

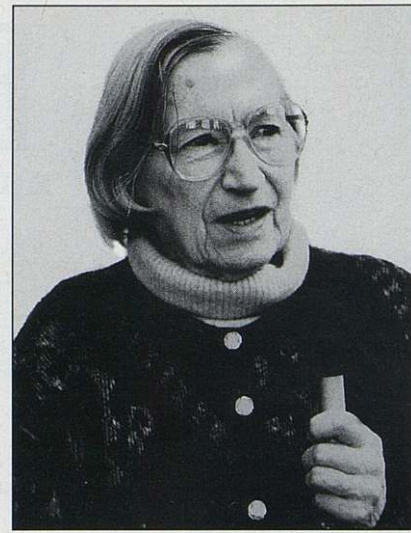
Наш сотый номер открывает юбилейный год великого Пушкина. Для нас это имя свято вдвойне как поэта, так и соавтора многих балетов — их первотворца, подарившего темы, образы, сюжеты, поэтику. И мы продолжая рубрику «Пушкинские чтения», все же надеемся выполнить свою мечту издать специальный номер журнала, посвященный «Балетной Пушкиниане».

За конец минувшего года прошло немало событий сугубо театральных: юбилеи, награждения, премьеры (слава Богу были!), вводы в спектакли... К сожалению, мы потеряли прекрасных людей — светлая им память.

Жизнь текла своим чередом, несмотря на все политические и экономические сюрпризы. Об этом и пишет журнал. Остается только пожелать Вам всем, дорогие читатели, и себе, чтобы наши встречи на страницах журнала состоялись и впредь.

С новым 1999-м годом!

Валерия УРАЛЬСКАЯ



*Сердечно поздравляем  
члена редакционной коллегии  
журнала «Балет»  
Веру Михайловну  
КРАСОВСКУЮ  
с присуждением  
премии «Триумф».  
Благодарим жюри премии  
за высокую оценку  
творческой деятельности  
нашего коллеги  
и Учителя.*

**Редакция журнала «Балет»**

**Торжественное награждение В.М. Красовской  
премией «Триумф» в Малом театре.  
Награду вручает В.В. Васильев**

Фото Д.Куликова



*Алле Яковлевне Шелест 26 февраля 1999 года исполнилось бы восемьдесят лет. В преддверии этого знаменательного юбилея редакционная коллегия журнала «Балет» отметила ее яркую и плодотворную деятельность балерины Мариинского театра, педагога, хореографа призом «Душа танца» по номинации «Мэтр танца». Получив из редакции сообщение об этом,*

*Алла Яковлевна по просьбе ее сотрудников прислала в журнал свою статью «Кредо» с подзаголовком — «Размышления о балете». Она публикуется в нынешнем номере журнала, но публикация эта — посмертная. И звучит как творческое завещание мастера танца: 7 декабря 1998 года Алла Яковлевна Шелест скоропостижно скончалась. Вечная память великому художнику отечественной балетной сцены!*

АЛЛА ШЕЛЕСТ

# КРЕДО

(размышления о балете)

Я часто думаю о Времени, о том, что оно непрерывно несет в искусстве новое, новое... В этом случае оно и благотворно, и безжалостно, поэтому сразу скажу: принимая это новое, овладевая им ни в коем случае нельзя упустить накопленное для нас предшественниками, оборвать поступательность. Балет сегодня не тот, что вчера, он более графичен, возросла хореографическая, драматургическая насыщенность. Танец главенствует, каждый отрывок танца «внутри» интенсивно напряжен. Вот почему большую опасность таит в себе увеличивающаяся дистанция между технической виртуозностью балерин и духовностью их сценических образов. Это — опасность некоего балетного версификаторства, видимости искусства.

Что я имею ввиду?

О своем пристрастии, о своем трудном кредо я бы выразилась одним словом: «очищение». Речь о грамматике ехercise. Артист балета занимается в «классе» всю сценическую жизнь и вопрос ремесла, хореографической чистоты ни на минуту не уходит. Поймите меня правильно, мне нужна не просто натренированная танцовщица — мне нужна прежде всего Личность, не заслоненная профессиональным мусором, отсутствием культуры духа, танца, личность, в идеальном смысле исполненной хореографии. Вот мое «очищение».

Все-таки нельзя забывать, что одно приспособление тянет за собой последующие, образуя цепь исполнительской фальши, снижая эстетику классического танца. Надо репетировать идеально, чтобы на сцене воплотить малую толику задуманного, очистить собственный танец от плевел. Безусловно, шлифовать и технику, и чувства, и мысль воедино, слитно — трудно, безумно трудно, гораздо трудней, чем, скажем, тренировать только технику, то есть тело. Постскриптум скажу: тело — «инструмент», оно выражает наши и мысли, и чувства и если оно «настроено» правильно — облегчается задача создания образа.

«Улановские руки», «руки Плисецкой»

— заметьте, разговор о выразительности рук в балете в таком масштабе сегодня прекратился. И не потому, что нет интересных, ярких танцовщиц, или что Уланова, или Плисецкая не обладали техникой танца, имея лишь «выразительные» руки. Напротив, именно выверенная, изощренно скрытая техника, высвобождающая руки от перенапряжения в момент танца, и есть истинная техника — техника координации, которая помогает танцовщице сполна выявить неповторимость индивидуальности, ведь жест — лишь выразительный орнамент мысли! Чтобы не казаться непонятно категоричной, скажу иначе: нынче

руки в балете перестали быть средством выражения, я в этом убеждена.

Эмоциональное проявление в движении еще не искусство, оно начинается там, где на помощь приходит интеллект. С экспрессией, широким арсеналом выразительности сохранить... некую... хрупкую доверчивость чувств и мыслей, чтобы в творчестве осталось сердце, душа искусства по моему не менее важно, чем наращивать необычайной интенсивности виртуозность в танце. Об этом стоит подумать, особенно молодым, которым кажется, что основа выразительности — виртуозность и что она для них не секрет.

Действительно, одаренной и выносливой молодежи достаточно, но вот на счет того, что техника для них не секрет, — сомневаюсь. Мне думается техника, в глубинном понимании этого слова, для них — именно секрет, тайна за семью печатями... Вот почему в этой связи — проблема роли педагога. Педагог-репетитор есть со-хранитель, редкая профессия, особый дар, включающий аналитический ум, философское осмысление мира, чувство стиля в профессии помноженные на танцевальный опыт, более конкретно — «опыт» собственной мускулатуры и опыт предшествующих поколений. Невозможно готовить с балериной «Шопениану» Фокина так же, как «Серенаду» Баланчина, рассказывать о Зареме, забыв высокий слог поэзии Пушкина.

Я не мыслю себе, что можно танцевать не вникнув в суть хореографического текста, стиль, замысел балетмейстера. Балет сродни скульптуре, но вдумайтесь — даже скульптор, фиксирующий в пространстве мгновение Времени, испытывает влияние материала (замысел воплощающего), что ж говорить о человеке, «живущем» в этом пространстве, в этом времени? Творческие взаимоотношения балетмейстера и танцовщицы — разговор особый и очень важный, важней всего тема соавторства, обратного влияния. Вообще, осознание собственного понимания конструкции роли — вещь сложная, иногда странная.

Я не помню, чтобы балетмейстеры из



Алла Шелест — Зарема («Бахчисарайский фонтан»)

тех, с кем мне доводилось работать, скажем Лопухов или Чабукиани, Якобсон, чтобы балетмейстеры, показав балерине партию, насильно предлагали ей свою трактовку! Ваганова на репетициях, Григорович, Лавровский — они как бы «уходили», предоставляя мне свободу, а за собой оставляли общее наблюдение.

Позднее я поняла, какую неоценимую услугу оказали они своим тактом, творчески чутким подходом: как бы молода не была балерина, она прежде всего личность (сиречь — талант), которая может выполнить самую сложную актерскую задачу, встав во главе спектакля. Не нужно думать, что проблема личности в искусстве стояла лишь вчера. Она есть всегда. Просто, принимая от предшественников традиции, мне думается, мы особенно должны почувствовать важность ее сегодня...

В конце разговора, возвращаясь к своему кредо,

вспоминаю о зрителях, о том, что они — люди, много людей. Если зритель пришел в театр, он пришел, чтобы познавать и принимать мир чувств и разума, который художник...если он истинный художник, воспитывает в них неожиданным раскрытием красоты, духовности, неизбежно ведет за собой. Впечатление, которое зритель получает от выступления балерины, откровение, которое испытывает в ее танцах, ее духовная власть, которая озаряет светлыми минутами его житейскую суету — вот высшая задача «очищения», как я его понимаю.

Благодаря телевидению, кино, прессе балет становится все популярнее, популярность его растет, она накладывает на нас, артистов, репетиторов, балетмейстеров особые обязательства, мы словно получаем от зрителя вексель и должны его с лихвой оплатить.

совсем не снимающая обаяния женственности, мужественность видна с самого начала, и поэтому монолог героини перед штурмом совершенно закономерен. Нам понятно, что именно Лауренсия должна была повести за собой крестьян. Однако в либретто этого не видно... Если бы я не знал пьесы, то мне бы осталось непонятным, почему не мог поднять восстание Фрондосо»

Когда партию Лауренсии стала танцевать Шелест, эти замечания отпали, вопрос о «лидерстве» Фрондосо не возникал, героическая нота в роли зазвучала со всей глубиной и мощью. Эта Лауренсия была почти надменной, неприступной гордячкой, отмеченной знаком необычной судьбы, а в последнем акте ее разгневанная величая героиня заставляла вспомнить легенду о Лауренсии Ермоловой. В праздничную дивертисментность балета Алла Яковлевна вносила суровость народной трагедии Лопе де Вега. В ее призывном монологе не было победного ликования, а скорее неутолимая оскорбленность, не утихающая боль поруганной чести. То, что называлось бесчестьем, ранило Лауренсию Шелест, очевидно, навсегда. Трагедия оставалась трагедией до конца, ощущение олицетворенной Немезиды не заслонялось торжествующим финальным

## ТРАГИЧЕСКАЯ АКТРИСА БАЛЕТНОГО ТЕАТРА

Редакция журнала «Балет» попросила меня написать «страницу» к юбилею Аллы Яковлевны Шелест — в феврале 1999 года ей должно было исполниться 80 лет. Но в тот день, когда я собирался это сделать, пришло известие о ее кончине...

Великая балерина не была избалована почестями, наградами, праздниками, судьба отняла у нее и этот последний.

Редакция журнала «Балет» решила к юбилею наградить Аллу Яковлевну призом «Душа танца». Странное совпадение — в моем архиве я нашел в «Известиях» от 30 мая 1963 года заметку о последнем выступлении Шелест в Москве — это был ее сольный концерт в зале имени П.И. Чайковского. Статья называлась «Душа танца». Алла Яковлевна говорила, что «балет — искусство, требующее абсолютной духовности».

Чем, скажем, отличалась ее Зарема от многих других, великолепных исполнительниц этой роли. Федор Васильевич Лопухов считал ее лучшей Заремой.

*Нет, жены робкие Гирея,  
Ни думать, ни желать не смея,  
Цветут в унылой тишине...*

Зарема Шелест не была робкой, она смела думать и желать. Пушкинская Зарема говорит Марии о Гирее:

*На мне горят его лобзанья,  
Он клятвы страшные мне дал,  
Давно все думы, все желанья  
Гирей с моими сочетал...*

Опять — «все думы, все желанья», то есть не только «лобзанья», не только страсть, но душевная, духовная близость соединяла Зарему с Гиреем. Все это было очень ясно у Шелест, именно это делало ее Зарему образом высокой трагедии.

Шелест в хореографическом училище ставила номера для других учениц, у нее с ранних лет было стремление создавать свое собственное, особенное. По мере взросления детская страсть к сочинительству утихла, перешла в иное качество, обернулась волей к собственному толкованию всех партий, стала пафосом вдохновенной Интерпретации, философской концепции балетного образа.

Известный критик И. Соллертинский считал, что в партии Лауренсии (балет А.Крейна «Лауренсия» в постановке В.Чабукиани) не хватает героических красок. Сначала упрек был адресован замечательной первой исполнительнице Наталье Михайловне Дудинской, но потом критик признал это ошибочным, сочтя, что тут вина либреттиста. Он писал: «Либреттист лишил Лауренсию того, что было ей свойственно по пьесе Лопе де Вега, — ее юношеской неукротимости; девушка после бесчестья не бросается в омут, но вдохновляет своих земляков, которые идут с вилами штурмовать замок. В пьесе Лопе де Вега это замечательно подготовлено. Ее исключительная энергия, ее,



Алла Шелест — Лауренсия («Лауренсия»)

плясом. Трагедия осквернения, поругания, попрания гордой натуры, для которой самое драгоценное — честь, читалось во всех самых мятежных, решительных, гневных порывах и действиях Лауренсии Шелест. Тема чести, эта извечно испанская тема была лейтмотивом исполнения Аллы Яковлевны. Вот почему в первых картинах балета она подчеркивала гордость, неприступность и недоступность Лауренсии.

Шелест умела быть значительной не только в балеринских, но и в так называемых вторых партиях. Одним из ее шедевров была партия феи Сирени в «Спящей красавице». Величавая, удивительно красивая она была олицетворением, символом расцвета, триумфального шествия весны. В сцене мимического поединка с феей Карабос в ней появлялась грозная сила, достаточно было одного взгляда, повелительного жеста руки, чтобы вы поверили в могущество этой царицы фей.

В письмах дочери Марины Цветаевой Ариадны Эфрон есть замечательное описание многоцветья сирени: «... Стеной стоит и цветья — цветет голубая, цвета грозы, фиолетовая, цвета аметиста, белая, чуть кремовая, цвета сливок — сирень! Как застыла она в торжестве своего расцвета, в своем апогее, в своем полудне!»

Сирень Шелест была цвета грозы, она не только сияла надеждой, но и темнела от гнева, добрая фея могла быть и непреклонной по отношению к силам зла.

Алла Яковлевна была трагической актрисой в балете. Она не сыграла Федру или Медею, но почти в каждой ее партии звучала трагическая нота, а ее пуанты порой заставляли вспомнить котурны греческой трагедии. Шелест были свойственны гневная решимость, возмущенное отчаяние. Ее реакции часто бывали болезненными — как может себя чувствовать благородная виолончель, которая видит, что к ней приближается кто-то с пилой в руках вместо смычка.

У Нины Берберовой есть строки:

*Одиночество, царственна поступь твоя,  
непокорность, высок твой безжалостный  
голос!*

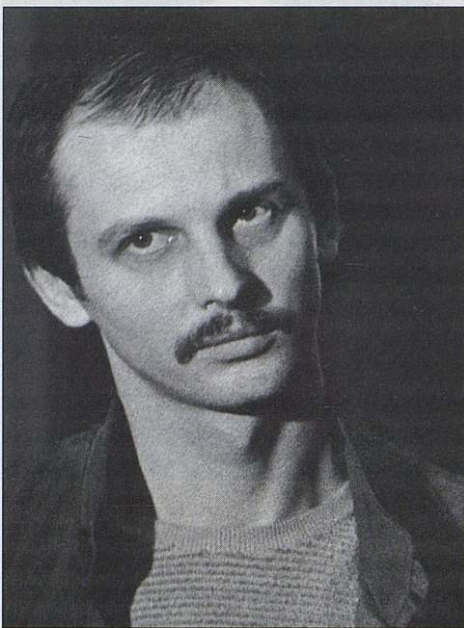
Никия, Мехменэ Бану, Хозяйка Медной горы, Эгина — все эти героини Шелест одиноки, но у их одиночества была царственная поступь. А за свою непокорность, непреклонность они, как, впрочем, и сама Шелест расплачивались все тем же одиночеством, недостаточным признанием, всеми трудностями благородной борьбы за достойное место под театральным солнцем.

Но время почти всегда все ставит на свои места: чем дальше уходит от нас прекрасный образ Шелест, тем, как ни странно, яснее становится ее значение, масштаб ее творчества, балерину уже называют великой, гениальной, легендарной, забывая о том, сколько недодадено было ей тогда, когда она танцевала...

**Борис ЛЬВОВ-АНОХИН**



*Сцена из спектакля «Лебединое озеро»  
(сценография В.Арефьева)*



**Владимир Арёфьев**

## ВОЛШЕБНИК ТЕАТРАЛЬНОЙ ДЕКОРАЦИИ

Владимир Арёфьев — один из многих молодых, но уже очень плодотворно работающий в театре художник. Сразу по окончании театральной мастерской художественного факультета Института имени В.И. Сурикова, он продолжал совершенствоваться в условиях большого и серьезного театра. Сын известного мастера Анатолия Васильевича Арёфьева, Владимир сразу заявил о себе как о серьезном, ищущем художнике. Его первые работы в Днепропетровске сразу определили масштаб и силу его таланта. Чуждый случайных, поверхностных решений он всегда искал необыкновенно-эффектное театральное решение, в частности, в балете «Щелкунчик», где все пространство

сцены заняла, трудно даже определить одним словом, но очень нарядная, подвижная конструкция из серебристо-белых лент. Это был и символ елки, и переливающееся всеми цветами украшение, то светлое, то темное. В процессе спектакля в соответствии с музыкальным развитием эта чудо-елка меняла свои очертания, становясь то лирически задумчивой, то тревожно загадочной и в финале торжественно свадебной. Характерно, что балетмейстер, не поняв всей прелести задуманного, заставил все же поставить внизу маленькую елочку?!

Так было и дальше, в каждой работе мастер, а мастером он стал очень рано, находил новое необыкновенное решение. Для этого ему не надо было ничего и никого надувать — в прямом и переносном смысле, и успех каждой его последующей работы был поиском существа драматургии, каждый раз новым и неожиданным. Такова его сценография и в спектаклях Московского музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко (где он с 1993 года — главный художник) — балет с очень образной декорацией ковбойского поселения в «Ковбоях», торжественно нарядное «Лебединое озеро» — знаменитое полотно В.Бурмейстера и П.Гусева, для которого художник создал новую версию сценического оформления, спектакли «Суламифь» и «Саломея», озорное «Укрощение строптивой»...

Везде видна рука художника, великолепно чувствующего цвет, фантазия при создании костюмов, умение все объединить в цельное красивое со вкусом зрелище.

**Михаил КУРИЛКО,  
народный художник России,  
академик, профессор**

# ФИРМА «GRISHKO»

## И ЕЕ СОЗДАТЕЛЬ — НИКОЛАЙ ГРИШКО

Фирма «GRISHKO» была основана в 1988 году как частное предприятие по производству балетной обуви. Ее создателем, владельцем и президентом стал Николай Юрьевич Гришко, опытный экономист-международник, длительное время преподававший в Московском институте народного хозяйства имени Г.В. Плеханова. Он явился одним из первых в России организаторов частного производства, которое за десять последующих лет из небольшого кооператива превратилось в мощный комплекс, включающий в себя две фабрики по производству обуви для всех видов танца и художественной гимнастики, мастерские по пошиву театральных костюмов, два салона-магазина в Москве, филиалы в Санкт-Петербурге, Киеве, Баку, Таллинне, Кишиневе, Софии, Праге, Дюссельдорфе.

В настоящее время на фирме «GRISHKO» занято триста высококвалифицированных специалистов в различных областях.

Производство «GRISHKO» обеспечивает насущные потребности российской культуры и спорта, носит на 100% экологически чистый характер.

Возглавляемая Н.Гришко фирма стала не только крупнейшим в России производителем изделий для сферы культуры, но и вошла в число мировых лидеров по их качеству. Причем, по данным одного из самых авторитетных балетных изданий — американского журнала «Дэнс Магазин», фирма «GRISHKO» вошла в тройку мировых лидеров по производству балетной обуви. Ее марку хорошо знают в более чем тридцати странах мира — от Норвегии до Новой Зеландии.

Помимо интенсивной производственной деятельности президент фирмы «GRISHKO», Николай Юрьевич Гришко ведет огромную благотворительную работу. Из его личных средств вот уже два года выплачиваются тридцать ежемесячных стипендий учащимся и студентам Московской академии хореографии, а также три ежемесячных стипендии учащимся Пермского хореографического училища. Регулярная помощь и поддержка оказывается очень многим детским танцевальным коллективам России.

Фирма «GRISHKO» материально поддерживает постановку новых хореографических спектаклей, проведение балетных вечеров и фестивалей, творческих отчетов известных деятелей культуры. В частности, при финансовой и организационной поддержке фирмы силами молодых артистов Большого театра России были осуществлены постановка и международные гастроли экспериментальных балетных спектаклей «Инфанта и шут» и «Антигона» (хореография С.Боброва). Тесные спонсорские связи сложились у фирмы и с Имперским балетом под художественным руководством М.Плисецкой.



Николай Гришко

«GRISHKO» является спонсором ежегодной церемонии вручения премии «Душа танца», учрежденной журналом «Балет», а также творческих вечеров в пользу ветеранов отечественного балета.

Фирма «GRISHKO» стала одним из основных спонсоров гала-концерта «В честь С.П. Дягилева» молодых звезд Большого и Мариинского театров, прошедшего в Нью-Йорке в конце 1997 года, триумфальных гастролей в США Санкт-Петербургского театра Бориса Эйфмана весной 1998 года, выступлений Национального театра танца Республики Саха-Якутия в Москве в мае 1998 года.

Особая статья благотворительной деятельности фирмы «GRISHKO» и ее президента — помощь молодым талантливым артистам в подготовке к международным балетным конкурсам и финансирование участия в них.

С «легкой руки» Н.Ю. Гришко, лауреатами основных премий на III и IV Международных балетных кон-

курсах в Люксембурге стали Т.Беренова (Минск), О.Конобеева (Москва) и В.Григорьев (Новосибирск), А.Иванова и Д.Медведев (Москва); М.Александрова (Москва, Большой театр), И.Сурнева и О.Кузьменко (Москва, театр имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко) победили на VIII Международном балетном конкурсе в Москве, а Н.Крапивина (Москва, театр имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко) была удостоена премии на XVIII Международном балетном конкурсе в Варне. На этом же конкурсе специальный приз «GRISHKO» был вручен Антону Богову (Словения). А на VIII Международном балетном конкурсе в Москве приз фирмы получила и самобытная литовская танцовщица Н.Белякяйте.

Одновременно фирма материально поддерживает проведение международных балетных конкурсов в Москве, Перми, Санкт-Петербурге, Варне, а также национальных и международных гимнастических соревнований, включая «Кубок Европы».

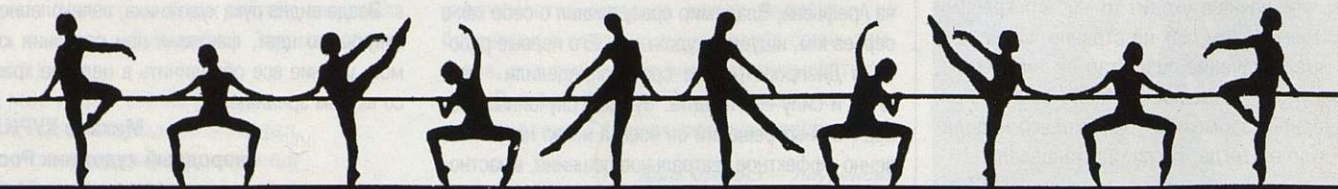
Являясь Почетным вице-президентом Регионального благотворительного общественного фонда содействия театру и телевидению имени И.М. Смоктуновского, Н.Ю. Гришко активно оказывает всемерную помощь различным творческим и культурно-благотворительным мероприятиям фонда, в частности, театральным фестивалям, проводимым в его рамках, и акциям в поддержку ветеранов сцены и актеров — участников Великой Отечественной войны.

Н.Ю. Гришко содействует и многогранной деятельности Культурного благотворительного фонда «Дом Дягилева» в Перми, начиная от учреждения стипендий учащимся и кончая финансированием международных акций по награждению юбилейными Дягилевскими медалями крупнейших деятелей мировой культуры.

Фирма «GRISHKO» и ее президент внесли свою лепту в проведение культурных мероприятий в честь 850-летнего юбилея Москвы и Юношеских олимпийских игр в Москве, за что получили памятные грамоты и дипломы правительства Москвы.

Н.Ю. Гришко является соучредителем Российской хореографической ассоциации и Международного балетного конкурса «Майя» в Санкт-Петербурге.

За действенный вклад в развитие материально-технической базы хореографического искусства и бескорыстную благотворительную деятельность господин Гришко награжден Памятной медалью С.П. Дягилева, Международной премией имени Вацлава Нижинского, Серебряной медалью Министерства культуры Российской Федерации, а также всевозможными грамотами, благодарностями и дипломами культурных центров многих стран мира.





Факты, с которыми вы познакомились в начале публикуемого материала, позволили экспертам — членам редакционной коллегии и творческого совета журнала «Балет» — единодушно присудить Николаю Юрьевичу Гришко наш ежегодный приз «Душа танца» по номинации «Рыцарь балета». Впервые приз вручается за спонсорскую деятельность.

А теперь несколько наблюдений за годы общения редакции журнала с Николаем Юрьевичем Гришко. Он встретился с ее сотрудниками впервые в 1989 году, когда редакция выступала в роли пресс-центра VI Московского международного конкурса артистов балета. В наш пресс-клуб зашел высокий мужчина и, представившись, рассказал, что начал работу по изготовлению балетной обуви и его фирма (мы тогда еще даже не поняли: фирма в Москве, в Советском Союзе?) ставит целью поднять престиж русской балетной обуви в мире.

После этого разговора события развивались активно, если не сказать, бурно. С уверенностью, чутьем и, скажем, непривычным для нас стилем приобретались площади, организовывался процесс, оформлялись лицензии, широко печаталась реклама, появились дистрибьюторы и... вскоре очень удачно найденная символика знака фирмы «GRISHKO» зазвучала в странах мира. Росло производство, его доходы, магазины-салоны с филиалами и очереди перед входами.

Все эти годы Н.Ю. Гришко и его супругу Тамару Николаевну (совладелицу фирмы) можно увидеть в театральных и концертных залах, на всех сколько-нибудь значительных спектаклях и концертах. Но главное — Николай Юрьевич посещает театры в будни их работы: его интересует ввод молодого артиста в постановку, участие в спектакле гостя-гастролера... Он просто любит балет и ему не безразлично, как «сидит» на артисте или артистке сшитая его мастерами пачка или колет, как костюм смотрится в контексте спектакля, насколько легко «спускается с пальцев» танцовщица в туфлях из новой партии балетной обуви от «GRISHKO». И неслучайно, что одной из составных работ фирмы стала спонсорская деятельность. Это не разово-рекламная кампания или случайно-стихийный благотворительный порыв. Но именно часть деятельности — планомерной, финансово-обеспеченной, ответственной, свидетельствующей о заинтересованности в судьбах и развитии искусства балета. Потому можно сказать — все это свидетельствует о том, что постепенно и у нас зарождается принятая в мире система грантов, способствующая стимулированию процессов поддержки культуры.

Бизнес — вещь жесткая, требующая расчета и ума. Но если это не случайное увлечение, а дело, которое познаешь и любишь, то такой бизнес устойчив, стабилен и приносит радость от благодарности тех, кому необходимы плоды твоего труда.

Спонсор — новое слово в нашем лексиконе. Для России ранее была характерна меценатская деятельность, где грани подчас определить трудно. Но, думается, что целенаправленная и постоянная поддержка, оказываемая фирмой «GRISHKO» российскому балету, — сродни традиционному для России институту меценатов. Потому решение редколлегии журнала и его творческого совета о присуждении Николаю Юрьевичу Гришко приза журнала «Балет» по номинации «Рыцарь балета» было принято единодушно.

## «ГОД ТАНЦА»

# АННЫ АНТОНИЧЕВОЙ

1998 год принес Анюте и большие творческие испытания, и радость признания. Она стала известна как молодая восходящая звезда не только в России: участие в международном очень престижном конкурсе в Джексоне принесло ей известность за границей. Благодаря победе, ее узнали критики (ведь не секрет, что Большой театр, к великому сожалению, мало рекламирует своих артистов). Прошедший год был для Ани очень насыщенным: новые спектакли, новые па-де-де в концертах, гастроль и подготовка к конкурсу. Она не отказывалась ни от одного спектакля, ни от одного предложения. Танцевала «Лебединое озеро» в Тбилиси и Сыктывкаре, «Дон Кихот» в Мариинском театре и т.д. Между спектаклями в Большом театре ездила в Париж на концерт памяти Г.С.Улановой. Можно сказать — так складывался «год танца» Анны Антоничевой, который был завершён победой на конкурсе в Джексоне и получением звания заслуженной артистки России. За всем этим стояла серьезная работа, потребовавшая от Анюты большой внутренней отдачи. Я иногда поражалась — откуда у нее столько сил.

Аня привлекает к себе внимание не только свободой исполнения, но и своей эстетикой: Бог наградил ее замечательной формой. В этом тоже ее индивидуальность. Но порой, если другая танцовщица может не очень чисто сделать какое-то движение и все как-то проходит, то у Ани это сразу заметно. Поэтому всегда приходится уделять внимание чистоте линий, особенно стоп.

По-разному складывается в театре творческая жизнь молодых артистов: перед одними с первых шагов открывается «зеленая улица», у других это большая работа, труд который, кстати, и приносит свои плоды.

Анюта пришла ко мне в класс сразу же после окончания училища. Какое-то время я присматривалась к ней. Среди многих недостатков я увидела то, что позволило мне сказать: эта девочка будет танцевать. Что-то меня тронуло и привязало к ней. Мы начали работать. Сначала было трудно, так как Аню сразу же активно заняли в кордебалетном репертуаре — она очень быстро схватывала движения и была музыкальна. Анюта уставала после кордебалетных репетиций, но мы выкраивали время и репетировали вариации из многих балетов.

Ее просматривали, хвалили, что-то давали станцевать, потом мы снова репетировали, опять просматривать, опять небольшая афиша с вариацией. Но вырваться из кордебалета оказалось очень трудно. На это было потрачено несколько лет.

Безусловно, работа принесла свои плоды. Правда, в начале наших занятий я долго не могла найти с ней контакта. Она была молчалива и, казалось, безразлично принимала мои замечания, и я не понимала, хочет она их слышать или



Анна Антоничева (Аврора) в балете «Спящая красавица»

Фото Н.Баусовой

нет, нравится ей это или нет. Она никогда не улыбалась и, словно бы, мало что чувствовала. Я пыталась ее раскрыть, показывая ей координацию корпуса, руки, которые вызывали особые проблемы.

Я поняла Аню позже: она очень хотела танцевать, любила работать, но не верила, что ей дадут что-либо танцевать на сцене. Стали работать над более серьезными вариациями — Одалиски из балета «Корсар» и «тройки» теней из «Баядерки». Тут появилось еще одно препятствие: несколько раз ее не могли (или не хотели) поставить в «тройку» теней, так как некого было поставить в картину «Тени» в кордебалет на ее место.

Наконец, лед тронулся. Я старалась подобрать близкий Ане репертуар по ее возможностям и ее данным. Мы начали работать над Миртой, Повелительницей дриад. Я увидела, что безразличие и неуверенность проходят, Аня стала улыбаться, что-то спрашивать, стал ощущаться интерес к тому, что она делает, что ей говорят, родилось стремление во что бы то ни стало выйти на сцену. Появилась цель в жизни. Нам стало намного проще и спокойнее работать. Ведь я все переживала вместе с ней, может, даже больше.

Постепенно Аня приобретала сегодняшнюю форму. Она похудела, руки стали мягкие и выразительные. Не хватало еще техники и силы и ей по-прежнему редко доверяли сольные партии. Убедить руководство в том, что Аня — солистка и должна танцевать балеты, было очень трудно. Но Аня научилась добиваться поставленной цели, работа не проходила даром, ее уже замечали на сцене, о ней говорили. Но только тогда, когда в

ее репертуаре появились такие балеты, как «Легенда о любви», «Спартак», «Ромео и Джульетта», «Лебединое озеро», «Баядерка», «Спящая красавица», «Дон Кихот», действительно начался рост балерины, раскрылась ее индивидуальность и кончились технические проблемы. В последнее время я почувствовала, что у Анюты появилась воля к победе, уверенность в своих силах. В Джексон она ехала, настроившись только на победу. Но при этом Аня никогда не прекращала работать. У нее есть прекрасное свойство: она никого не повторяет в своих спектаклях. Всегда идет к раскрытию образа через себя. Сначала я боялась ей показывать какие-то движения — не хотела, чтобы она копировала меня. Но потом убедилась, что Аня прислушивается ко мне, но все проводит через себя и делает так, как она это чувствует. Аня никому не хотела подражать. А для этого, в первую очередь, нужно было овладеть техникой, чтобы она не мешала раскрытию образа. Очень много внимания мы уделяли вращению и в классе и на репетициях. Сейчас в этом нет проблем. Работая с Аней все эти годы, я получаю большое удовольствие, хотя было всякое, как в каждой работе. Я знаю, что Аня не обидится на меня, если после спектакля сделаю ей ряд замечаний. Уже семь лет мы вместе. Я очень хорошо знаю Аню, знаю, что ей нужно, над чем нужно работать. Думаю, она верит мне, так как всегда, когда что-то не получается или с чем-то Аня или я не соглашаемся, мы всегда добиваемся правильного решения. Я очень рада за Аню: ее становление как балерины состоялось, она завоевала собственное место в труппе Большого театра.

Звание заслуженной артистки России и приз «Душа танца» отмечают и подчеркивают ее достижения. В творческой жизни Анюты начинается новый этап. Он — трудный. Уже есть основа, есть огромное желание работать. Еще многое нужно сделать, впереди — новые балеты, новые работы. С годами меняемся мы, меняются восприятие, сознание, а наше искусство — это всегда поиск.

**Марина КОНДРАТЬЕВА,**  
народная артистка СССР,  
балетмейстер-репетитор  
Большого театра России

## ОНИ ТАНЦУЮТ С АНТОНИЧЕВОЙ:

**Николай ЦИСКАРИДЗЕ:** «На мой взгляд, приз «Душа танца» имеет огромную интеллектуальную ценность, потому что его присуждают известные критики и искусствоведы. Когда нам с Ульяной Лопаткиной вручали этот приз (мы были его первыми лауреатами), я страшно волновался, поскольку впервые увидел тех великих людей, чьими книгами зачитывался — Гаевского, Львова-Анохина, Уральскую, Суриц, Ванслово. Было очень приятно слышать от них добрые и дельные слова в наш адрес.

В редакции журнала «Балет» я бываю часто, меня принимают как дома, и я считаю себя ребенком журнала «Балет» — для меня это очень почетно.

Рад, что приз «Душа танца» вернулся в Большой театр и что его лауреатом стала Анна Антоничева — талантливая молодая балерина. С Аней всегда интересно танцевать, потому что она никогда не останавливается на достигнутом, всегда ищет что-то новое в каждой партии».

**Константин ИВАНОВ:** «Аню я знаю очень давно, еще с хореографического училища. Мы — одноклассники. На моих глазах происходил ее творческий рост. Уже танцуя в кордебалете, она обращала на себя внимание, выделялась. Первый спектакль, который мы готовили вместе — «Лебединое озеро» в постановке Владимира Васильева. С нашими педагогами Мариной Викторовной Кондратьевой и Виктором Николаевичем Барыкиным мы учили новую редакцию, искали новые краски, свои нюансы в адажио, в мизансценах. Было очень интересно. Потом была «Баядерка», другие спектакли. Выступая с Аней в этих балетах, я вижу, как она растет от спектакля к спектаклю. Танцевать с ней — одно удовольствие. Аня Антоничева очень красивая балерина и рядом с ней хочется выглядеть не хуже. Каждый дуэт должен быть эстетически красивым, поэтому стараешься быть достойным ее, помогать ей в чем возможно.

Общаясь с Аней в жизни, в репетиционных залах, на гастролях, могу сказать, что она интересный, спокойный, справедливый человек. Конечно, в работе бывает всякое, но ее требовательность — по делу. На поверку оказывается, что она требует именно того, чего не хватало в сцене, спектакле».

**Дмитрий БЕЛОГОЛОВЦЕВ:** «Я работал с разными партнершами, но больше всего с Анной Антоничевой. Наш первый спектакль — «Спартак», который, как и «Легенду о любви», мы готовили с Николаем Романовичем Симачевым. Потом мы станцевали вместе много спектаклей: «Спящая красавица», «Ромео и Джульетта», «Дон Кихот», нам много помогала педагог Ани, Марина Викторовна Кондратьева, с ней мы готовились и к конкурсу в Джексоне.

Идея участвовать в этом состязании — Анютина. Я очень ей благодарен за это, ведь конкурс — и испытание своих сил, и возможность увидеть что-то новое, и, несомненно, реклама для артиста. Выступление на конкурсе всегда волнует и со стороны Ани я ощущал большую моральную поддержку. Анна Антоничева — балерина универсальная, она может танцевать и концертный вариант сцены из балета, и отдельный номер, и целый спектакль. Таких балерин очень мало.

После выступления в Джексоне нас пригласили станцевать «Щелкунчик» в Америке, в Далласе. Раньше ни Аня, ни я не танцевали этот балет, и за две репетиции мы выучили адажио. На спектаклях не было ни одной ошибки, помарки. Наверное, ни с одной другой балериной у меня бы такого не получилось. Аня потрясающе справилась с вариацией — пальцевой, основанной на мелкой технике. Теперь нас приглашают приехать танцевать «Ромео и Джульетту».

Анна Антоничева очень добрый и веселый человек. Танцевать с ней удобно и легко. И всегда интересно, потому что она никогда не повторяется, всегда стремится к новому».

**Материал готовил  
Борис ТАРАСОВ**

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ БАЛЕТА

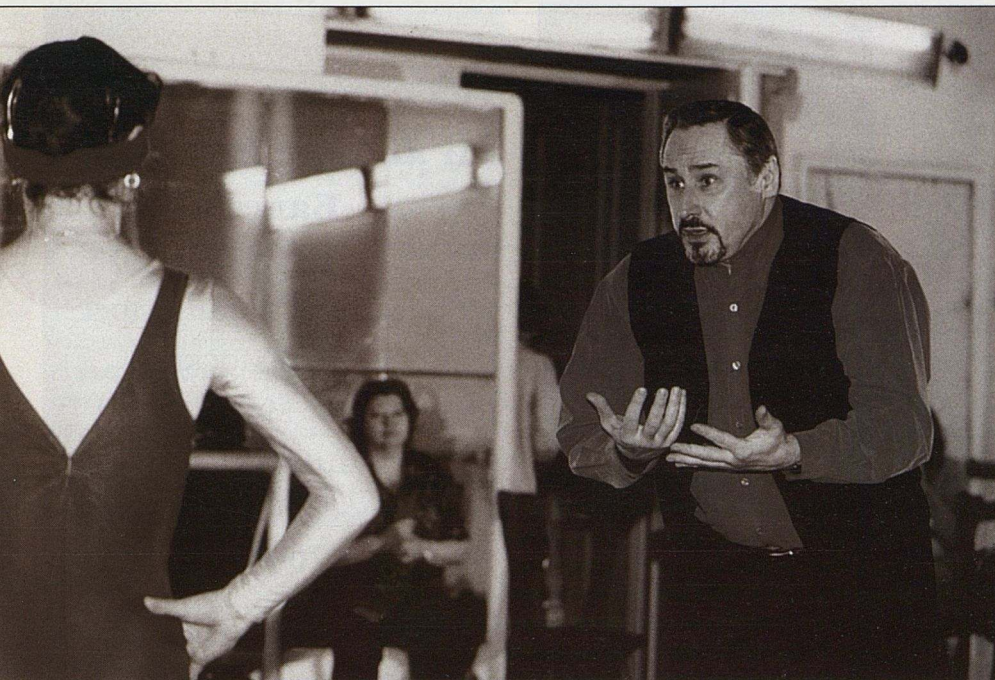
Дмитрий Брянцев — артист и хореограф, чье творчество в этих ипостасях многократно отмечалось и награждалось: он — народный артист России, лауреат многих премий страны, мира, премии Москвы. Ныне ему как художественному руководителю балета Московского музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко присужден приз журнала «Балет» по номинации «Рыцарь балета».

Приход нового руководителя в театр с традициями — процесс очень сложный. Появление нового человека на посту главного балетмейстера, а так мы привыкли называть эту должность, делит любую труппу на его сторонников и на тех, кто берет на себя роль приверженцев тому, что было до его прихода. Это почти неизбежно. И хореографу со своим, ярко выраженным творческим почерком, почти невозможно прорваться через этот барьер. И художнику, имеющему свой авторский репертуар, а не переносящему известные произведения в своих версиях, легче и целесообразнее создать свой театр с нулевого, так сказать, цикла.

Редко кому удается решить эту дилемму: преодолеть силу традиции, созданной талантливым авторским почерком своего предшественника, и, сохранив дань уважения и пиетета к его творчеству, не утратить собственный авторский путь.

Разные периоды были в работе Дмитрия Брянцева в театре имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко с балетной труппой — важен результат. А он — во взаимном влиянии, которое испытал Брянцев, принявший суть традиции театра с ее приматом танцующего актера, в свою очередь, и балетная труппа поняла и освоила характерные для хореографа Брянцева и времени — лексику, приемы, структуру и конструкцию танца и спектакля. Но углубляясь в эти составные творчества Брянцева, мы механически переходим к анализу его творчества как хореографа, а это тема для другого сюжета, другой статьи, другой премии.

Как художественный руководитель Брянцев воспитал плеяду актеров-исполнителей, плеяду, если можно так выразиться, своих артистов. Означает ли это, что возник его и только его авторский театр? И да, и нет. Да, поскольку большую часть времени Дмитрий Брянцев активно создает свои произведения, свой репертуар и, как правило, ведет в нем свою тему. И в этом смысле можно говорить об ав-



*Дмитрий Брянцев на репетиции*

Фото В.Лапина

торском театре хореографа Дмитрия Брянцева. Нет, поскольку театр, где он вот уже почти пятнадцать лет работает, был и есть театр К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко со своими темой, зрителями и манерой общения с ними. Театр, где в здоровой мере воссоздается репертуар прежних лет и авторов. Где балет «Эсмеральда» Владимира Бурмейстера вновь готовится «выйти» на сцену. Театр, где даже «Лебединое озеро» живет своей неповторимой жизнью в редакции, даренной мастерством Владимира Бурмейстера

и Петра Гусева. Театр, где жива преемственность в репетиторской деятельности. Театр, где спектакль трогает за душу, соединяя неуловимой и необъяснимой нитью сцену и зрительный зал. Театр, где жизненный оптимизм вливается в душу через сотворчество зрителя с актером.

Театр своего зрителя, своего стиля и духа.

Театр, где Дмитрий Брянцев — художественный руководитель, творящий свой стиль и воспитавший труппу, с которой он создает вместе спектакли именно этого театра — театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко.

**Валерия УРАЛЬСКАЯ**

## ЕДИНСТВЕННЫЙ КРИТЕРИЙ ХУДОЖНИКА — ИСКУССТВО

Борис Львов-Анохин не просто ровесник, он «мне брат по музам, по судьбам». Мы закончили один и тот же театральный институт в Петербурге (бывшем Ленинграде), занимаемся одной и той же профессией — режиссурой и, наконец, оба беззаветно любим классический балет. Более того. Боготворим одного и того же великого артиста Амвросия Бучму (Борис писал о нем книгу) и «моллились» на Галину Сергеевну Уланову. И о ней Львов-Анохин написал монографию, пока самую лучшую.

Я увидел Бориса впервые на сцене института в роли Треплева. Играл он его превосходно. Ни у кого я так не понимал, что Чехов назвал своего героя от слова ТРЕПЕТ. Этот творческий трепет Борис проносит через всю нашу, достаточно долгую, жизнь.

Театральный мудрец Павел Александрович Марков считал Львова-Анохина лучшим режиссе-

ром поколения. Удостоверяю это лично, так как не раз говорил с ним на эту тему после премьер зоринских пьес: «Добряков» в ЦТСА и «Палубы» у «станиславцев». Борис пережил все хождения по мукам нашего поколения. В новой превосходной книге Леонида Зорина можно об этом подробно прочесть. Теперь о балете.

Он превосходный, высокопрофессиональный балетный критик — с безукоризненным вкусом и, главное (подчеркиваю это жирной чертой), глубоко объективный. Его не интересуют балетные дразги и борьба (отнюдь не творческая!) «хореографических партий», захлестнувшая наш бедный, уже столько лет не «плодоносящий», балет. У него один критерий — искусство. Это и дало ему возможность писать об Улановой и творчески сотрудничать с Плисецкой. Он написал монографию о Владимире Васильеве и глубоко уважает лучшие сочинения Юрия Григоровича.

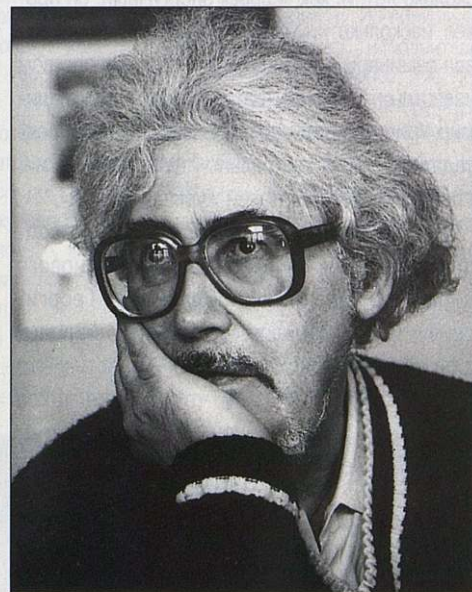
Очень обидно, не для Бориса, а для нашего балета, что он официально не консультирует ни один балетный театр.

И вот, что еще очень обидно. Пора об этом сказать.

Величайшая наша балерина, я, конечно, же говорю об Улановой, ушла из жизни, не написав воспоминаний. А как она рассказывала! Конечно же, сама Уланова — писать не смогла бы. Единственным достойным сотрудником мог быть Львов-Анохин. Уланова глубоко его уважала. Уверен, что Борис нашел бы на это время. А его талант, трудолюбие и святое отношение к искусству, в котором богине танца Терпсихоре принадлежит одно из первых мест, сделали бы это произведение литературным событием. Но... жизненные обстоятельства помешали их сотрудничеству.

И, поздравляя Бориса Александровича с присуждением ему приза «Душа танца», я надеюсь, что такая книга, в конце концов, все-таки родится — Львовым-Анохиным собран ценнейший материал, а его память хранит такие уникальные воспоминания!..

**Александр БЕЛИНСКИЙ,**  
заслуженный деятель искусств России,  
академик Российского телевидения



**Борис Львов-Анохин**

### ПОЗДРАВЛЕНИЕ КОЛЛЕГ

Бориса Александровича Львова-Анохина любят и уважают все — коллеги-режиссеры и коллеги-критики, хореографы, артисты балета, артисты драматического театра. С нашим журналом Борис Александрович сотрудничает с первых дней его существования. Он — наш желанный автор, уважаемый советчик и консультант. Поэтому для нас особенно приятно и почетно назвать члена редакционной коллегии журнала Бориса Александровича Львова-Анохина лауреатом нашего традиционного и очень дорогого для нас приза журнала — «Душа танца». И нам хочется сказать: «Борис Александрович! Вы не только «Мэтр балета», Вы наш верный друг и коллега и, хотя Вы и получаете нашу премию по другой номинации, но Вы, конечно же, и рыцарь, самый настоящий — рыцарь балета!»

**Сотрудники редакции журнала «Балет»**

# ТЕАТР ДОВОЛЕН — ОДНОЗНАЧНО

Судьба Владимира Урина сложилась так, что режиссер драматического театра и театральный критик по профессии, он стал директором Музыкального театра! После учения в Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии, Владимир Урин вернулся в свой родной город Киров, чтобы стать режиссером Кировского театра юного зрителя. Но, по иронии судьбы, стал директором этого театра и успешно им руководил, пока не получил предложение возглавить Кабинет театров для юношества и кукольных театров ВТО, переехал в Москву. На этом посту Владимир Георгиевич проработал несколько лет, и, как человек энергичный, он провел несколько крупных фестивалей, организовал семинары и лаборатории под руководством известных деятелей театра. Десять лет Владимир Урин работал первым заместителем председателя Союза театральных деятелей России, стал одним из создателей журнала «Сцена».

У нас в театре были проблемы с руководством и возник вопрос о назначении нового директора. Предложили Владимиру Георгиевичу. Он согласился. Все были удивлены, а он взял и согласился. И это — счастье, что он согласился! Потому что у меня такое ощущение, Урин доволен своим поступком, а то, что доволен театр, — однозначно. У него четкий план, определены конкретные задачи и многое у него получается. Это результат упорного труда.

В театр пришел человек, который умеет грамотно руководить коллективом. Он в театре с утра до ночи, вникает во все мелочи, знает все и всех, в курсе всех событий. У него в кабинете постоянно телефонные звонки, все время приходят и уходят люди, все кипит. Наверное, без этого нельзя. Результат — налицо: театр обновляется, преобразуется и внешне, и внутренне.

У Владимира Урина прекрасные контакты с лидерами нашего театра — Александром Тителем, Владимиром Арефьевым и Дмитрием Брянцевым. Владимир Георгиевич умеет понять творческого человека и сделать все, чтобы они могли свободно заниматься искусством, не отвлекаясь на хозяйственные и организационные проблемы. Он делает все возможное для популяризации театра, исполнителей и вместе с директором-распорядителем Виталием Леонидови-



*Владимир Урин*

Фото Д.Куликова

чем Матросовым умело распоряжается финансами, находя возможности для проведения творческих вечеров ведущих солистов театра, издания рекламных материалов.

Владимир Георгиевич — человек невероятно обаятельный, коммуникабельный, умеет убедительно и увлекательно говорить. А это тоже важно. У него — талант, талант общения с людьми, понимания людей. Он ко всем работникам доброжелателен, для всех открыт, весел. Но его побаиваются, потому что невольно чувствуют ответственность.

На мой взгляд, самое важное его достоинство — он профессиональный, образованный организатор. Владимир Урин знает, чего хочет и идет спокойно к цели. Он умеет спрашивать и прежде всего — с себя. Когда человек это умеет, то может с чистой совестью требовать и с других. Это — человек невероятной ответственности за свое дело. За двадцать пять лет работы в нашем театре такого директора я еще не видел!

**Владимир КИРИЛЛОВ,**  
народный артист России,  
солист балета Московского  
музыкального театра  
имени К.С. Станиславского  
и Вл.И. Немировича-Данченко

## 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 1999-й год.

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

## К сведению любителей балета!

В редакции Вы сможете  
приобрести журналы  
прошлых лет — недорого.

Индекс журнала 70947

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

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

# НА БАЛЕТНЫХ ФОРУМАХ

## ...В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

Давно утихли страсти вокруг Третьего международного конкурса «Майя», проходившего в Санкт-Петербурге. Вопрос — будет ли IV конкурс и где — всерьез повисает в воздухе.

Итак, что же являли собой конкурсанты? Их было 32 из 11 стран, российских — 12 участников. Их уровень, на мой взгляд, не был хуже II конкурса, как об этом сообщали средства массовой информации, и претенденты на первые премии были. То, что их не присудили, характеризует не исполнительский уровень, а парадоксы решения жюри. Кстати сказать, это беда многих конкурсов. В последние годы они теряют свой авторитет потому, что не отражают реального положения вещей, а имеют свою непредсказуемую меру ценностей.

Конкурс не был по преимуществу мужским, как теперь чаще всего бывает. Состязались на равных. Среди девушек выделялась Ирина Сурнева (Московский музыкальный театр имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко) уверенной техникой, выразительным танцем, обаянием. Безупречное, сияющее па де де из «Щелкунчика» в паре с Константином Осинным. Вполне сносные современные номера Александра Петухова, игровые, динамичные. В третьем туре полузабытое па де де из «Лауренсии» они танцевали по-своему интересно, без бравады, но с роскошными прыжками, а в итоге — диплом за участие в третьем туре балерине, бесспорно достойной призового места.

Высокую планку на первом туре взяли Лейла Альпиева и Дмитрий Сушков из Казахстана. Па де де из «Дон Кихота» прозвучало победно и виртуозно, критика справедливо отметила, что казахский «Дон Кихот» оказался интереснее испанского. В современном дуэте на музыку И.С. Баха они продемонстрировали лирический, кантиленный танец, а в миниатюре «Мужик и горе» — выразительную актерскую игру, но на третий тур не прошли, ко всеобщему удивлению.

В поисках оценочной логики жюри может показаться, что главным критерием была современная хореография.

Однако, нет. То, что танцевала во втором туре Натали Вандар (Парижская опера), вообще нельзя назвать хореографией, так, разминка в репетиционном зале. Но она получает более высокие оценки, чем Джоанна Макдермид (канадка, работающая в труппе Н.Долгушина). Это удивительное создание с таким проникновением в характер, с таким тонким поэтическим чутьем станцевала едва ли не самые лучшие и оригинальные по стилистике номера конкурса в постановке Эдвальда Смирнова и тоже не прошла на третий тур. Вдогонку, правда, получила диплом «За лучшее исполнение «Конька-Горбунка» и оvation публики на заключительном концерте. Но ситуация парадоксальная.

Высшей премии конкурса — второй (серебряная медаль) удостоена 20-летняя танцовщица из Санкт-Петербургского театра имени М.П. Мусоргского Оксана Кучерук, выпускница Киевского училища. У нее хорошие данные и чистая техника, но ее артистическая индивидуальность сложилась еще не вполне. Поэтому в их дуэте лидировал Роман Михалев из того же театра, получивший третью премию (бронзовая медаль), танцовщик, оказавшийся идеально подготовленным к конкурсу. Правда на финише наград его обогнал Борис Небила (вторая премия) из Венской оперы.

Французская команда из Парижской оперы оказалась нынче скромной. Натали Вандар, Никола Нозль, Жан-Филипп Дюри пока что только подают надежды.

Хотя приз зрительских симпатий официально достался Анне Личейке — прекрасной балерине из АБТ, с выразительными руками, хорошими крепкими ногами, настоящей любимицей публики после второго тура стала испанка Ванеса Валдуэса Тауруни с Канарских островов (третья премия). Ее «Кармен» и «Слезы» (хореограф Хуан Карлос Санта Мария) признаны лучшими по исполнению современными номерами.

Среди танцовщиков-мужчин выделялся самый молодой участник — Сергей Кауков. Выпускник Алма-Атинского училища этого года, уже успевший до «Майи» выступить на четырех конкурсах (Будапешт, Пермь, Санкт-Петербург, Варна), видимо, устал и не сумел выступить ровно, как недавно на Вагановском состязании, где получил золотую медаль. Плисецкая отдала ему свой приз, а Робер Вертье пригласил на стажировку в труппу «Молодой балет Франции».

Разнообразным и культурным танцовщиком показал себя Майлен Тлеубаев из Санкт-Петербургского театра имени М.П. Мусоргского, отмеченный дипломом «За творческую многогранность».

Интересно заявил о себе Андрей Меркурьев из того же театра, особенно в современных номерах в постановке Индры Рейнхольде и художественной обработке Аллы Осипенко, которая помогла ему расставить смысловые и пластические акценты.

Неудачно выступивший на «Арабеске» Сергей Доренский здесь блеснул отточенной техникой. Вовсю блистал

виртуозностью на грани трюка и кубинский танцовщик Ариэль Родригес Фуэнтес из Венской оперы.

В общем, радостей от выступлений исполнителей было не так мало, как кажется.

Условия нынешнего конкурса предлагали участникам выбрать для постановки современного номера музыку одного из трех балетов — «Кармен-сюита», «Анна Каренина» или «Конек-Горбунок».

Жюри присудило четыре премии хореографам: Ж.-М.Дидьеру («Кармен, я люблю, я обожаю тебя», исполнитель Ж.-Ф.Дюри), Н.Адлеру («Кармен», исполнитель Б.Небила), И.Рейнхольде («Хозе. Дьволиада», исполнители А.Меркурьев и И.Филимонов) и Ю.Петухову (дуэт на музыку из балета «Кармен-сюита», исполнители О.Кучерук и Р.Михалев).

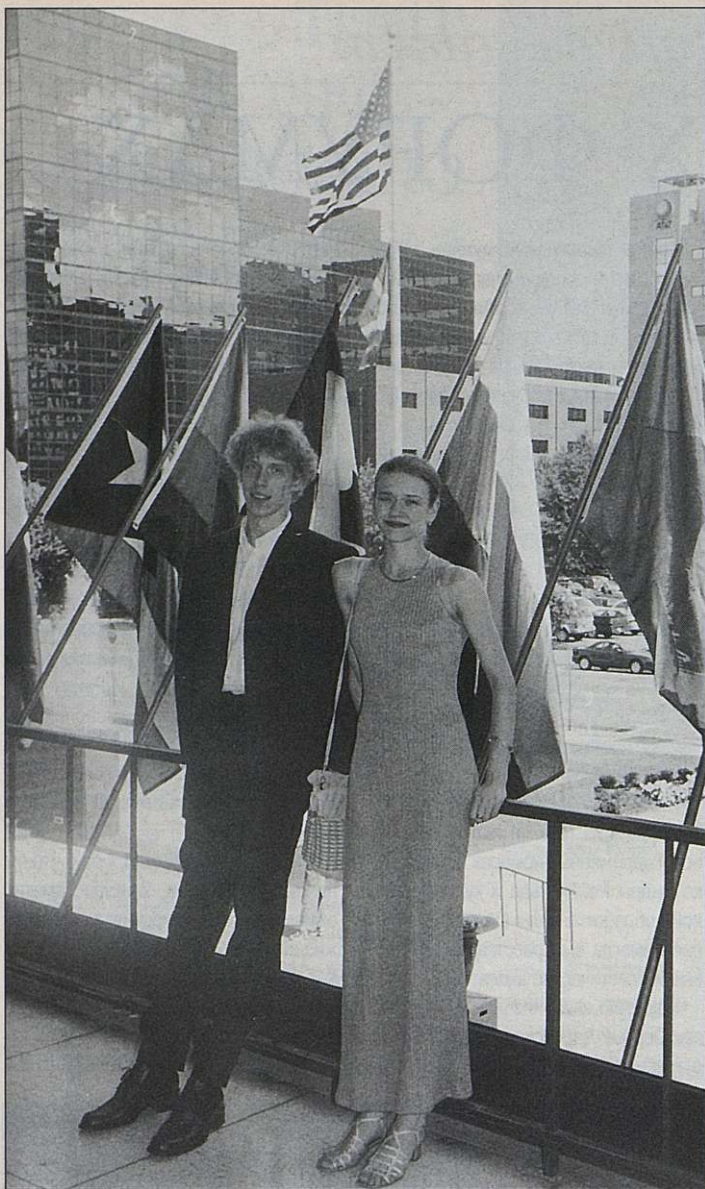
Что бы ни присуждало жюри, что бы ни писали критики, конкурс заметно оживлял и стимулировал творческую жизнь балетного Санкт-Петербурга. Как бы ни сложилась его судьба дальше, он уже сделал свое дело, которое не пропадет зря.

Татьяна КУЗОВЛЕВА



Майя Плисецкая на конкурсе «Майя-3» в Санкт-Петербурге

Фото Д.Куликова



**Анна Антоничева  
и Дмитрий Белоголовцев  
в Джексоне**

Фото Д. Куликова

## ...В ВАРНЕ

Минувшим летом состоялся XVIII Международный балетный конкурс «Варна-98». Первой премии и золотой медали были удостоены в старшей группе участники Джу Йен и Чи Као (Китай), второй премии и серебряной медали Наталья Крапивина (Россия) и Антон Богов (Словения), третьей премии и бронзовой медали Дилана Никифорова и Георги Смиленски (Болгария). В младшей группе обладателями «Специального отличия – Варна-98» и специальной награды «Нина Риччи» стал Роландо Сарабия (Куба), отличия первой степени и медали – Юка Иино и Шинго Йошimoto (Япония), отличия второй степени и медали – Аделин Пастор (Франция), Юсуке Осозава (Япония), отличия третьей степени и

медали Уен Фан (Китай), Огулджан Борова (Турция). Лучшим дуэтом в старшей группе назван дуэт Натальи Крапивинной (Россия) и Георги Смиленски (Болгария), лучшим партнером – Та Мила (Китай). За оригинальную постановку современной хореографии отличие первой степени и грамота присуждены Эдуарду Клугу (Словения), отличие второй степени и грамота Уонг Мей (Китай). За исполнение современной хореографии специальным призом фирмы «Гришко» награжден Антон Богов (Словения).

По традиции в рамках конкурса прошла научно-теоретическая конференция. Ниже публикуется доклад главного редактора журнала Валерии Уральской, с которым она выступила в Варне.

## ...В ДЖЕКСОНЕ

Среди международных конкурсов этот уже обрел репутацию серьезного и престижного состязания, которое привлекает участников из многих стран мира. И в этом году в Джексон на конкурс съехались молодые артисты из Европы, Азии, Латинской Америки...

Каковы же результаты?

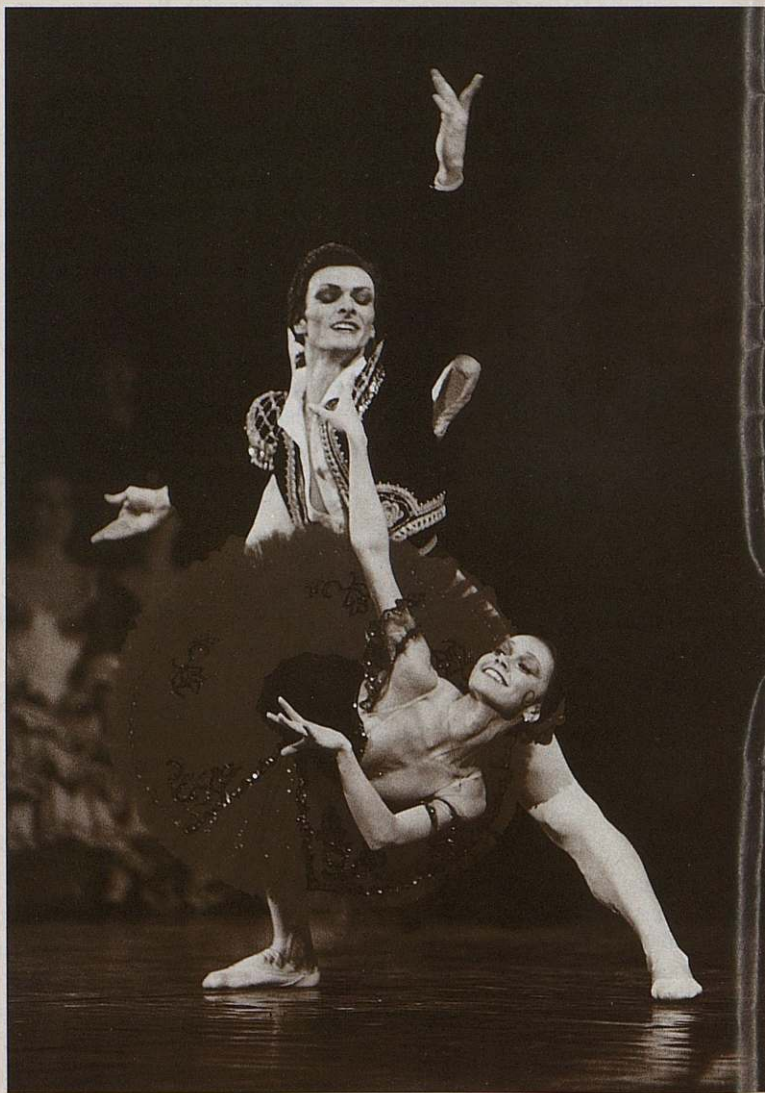
В младшей группе, где соревновались юниоры, золотой медали удостоены Адриенна Кантерна (США) и Роландо Сарабия Оквендо (Куба), серебряной – Йосвани Рамос Фонтес (Куба), бронзовой – Мелисса Вышински (США),

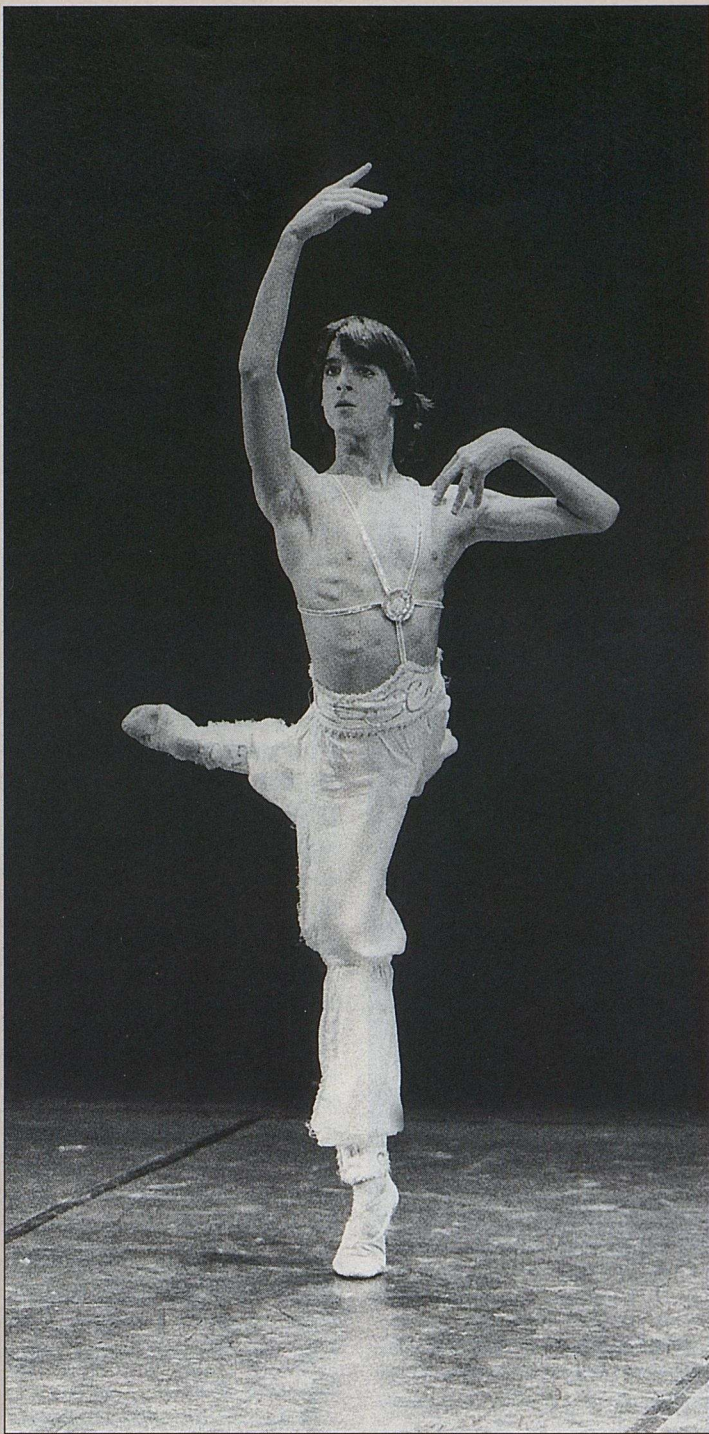
Юсуке Осозава (Япония), Юлия Полгородник (Украина), Фридеманн Фогель (Германия).

Среди участников, выступавших в старшей группе и называвшихся сеньорами, победителями стали Анна Антоничева (Россия) и Расти Томас (США), награжденные золотыми медалями, серебряной медали удостоены Рута Езерските (Литва) и Дмитрий Белоголовцев (Россия), бронзовой – Джи Юнг Ким (Южная Корея) и Луис Серрано (Куба).

**Наталья Крапивина  
и Георги Смиленски**

Фото В. Лапина





*Роландо Сарабиа*

Фото Ж.-Ш.Жескьера

вянко, Екатерина Максимова, Азарий Плисецкий – в прошлом всемирно известные солисты Большого театра, которые сегодня работают в балетных труппах Дрездена, Москвы и Лозанны. Представительница Кубы Лаура Алонсо – дочь легендарной Алисии Алонсо, тоже танцевала в Большом. Из России в Париж приехали пять артистов, которые выступили только в разделе классического танца.

Призы конкурса современного танца получили девять артистов – из Китая, Финляндии, Франции, Германии, США, Филиппин. Главный приз в этой дисциплине завоевал Ченг Ву – выпускник Пекинской академии танца, который уже три года стажирруется во Франции. Однако наибольший успех у зрителей имел китаец Ли Хонг Джу (Первый приз), который привлек внимание совершенством своего танцевального мастерства и скульптурной пластикой.

*Дмитрий Гуданов*

Фото А.Бражникова



## ...В ПАРИЖЕ

В течение двух недель в столице Франции проходил VIII Международный конкурс, на который приехали 160 танцовщиков из сорока стран. Его патронирует супруга президента Франции Бернадетт Ширак.

Как известно, участники конкурса в Париже состязаются раздельно – по современному и классическому танцу. И для каждой из дисциплин формируется

свое жюри из выдающихся деятелей танцевального искусства. В этом году жюри конкурса по разделу современной хореографии возглавила Каролин Карлсон, знаменитая танцовщица и хореограф. Председателем жюри, которое оценивало исполнителей классического танца была Элизабет Платель – звезда балета Парижской оперы. В его состав вошли Владимир ДЕРЕ-

Исполнители классического танца состязались в двух возрастных группах (15–19 и 20–25 лет). Наград были удостоены четырнадцать артистов: трое с Кубы, по двое – из Бразилии, России и Франции, по одному – из Казахстана, Китая и Южной Африки, а также дуэт из Южной Кореи. Как видим, призеры представляют страны, где ныне успешно развивается искусство академического балета и где многие годы работают русские педагоги.

Главный приз здесь завоевал шестнадцатилетний кубинец Роландо Сарабиа, который поразил



*Ким Джи Юнг и Ким Юнг Жеоль*

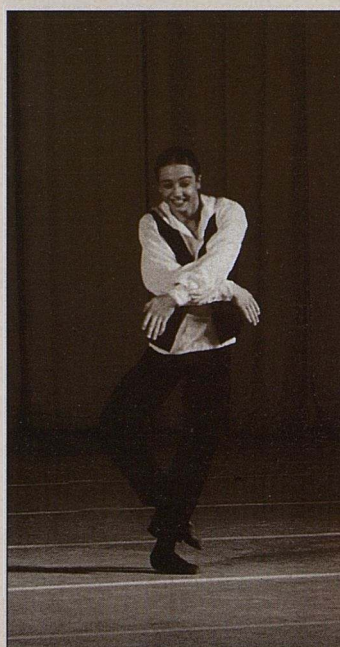
Фото Ж.-Ш.Жескьера

*Елена Глурджидзе*

*Алексей Борзов*

*Йосвани Рамос*

Фото Э.Ламберта



и жюри, и зрителей виртуозно отточенным исполнением вариаций из балетов «Корсар», «Лебединое озеро» и «Дон Кихот». Первого приза среди исполнителей старшего возраста был удостоен Дмитрий Гуданов, солист Большого театра России. Его прекрасные внешние данные и элегантная манера танца произвели большое впечатление. Кубинец Йосвани Рамос стал обладателем Первого приза среди участников младшей группы. Балерина из Санкт-Пе-

бавную вариацию «Скрипач на крыше» в постановке Светланы Воскресенской.

Танцовщик Парижской оперы Николя Ноэль выбрал для себя трудное соло из знаменитого балета У.Форсайта «In the middle». Ему был присужден приз фонда Рудольфа Нуреева.

К сожалению, на парижском конкурсе мы увидели только три танцевальных дуэта – из Франции, Казахстана и Южной Кореи. Лучшим оказался южно-корейский – обаятельной Ким Джи Юнг и атлетичному Ким Юнг Жеоль вручена Первая премия.

Каковы впечатления о конкурсе?

**К.Карлсон:** «Каждый из молодых артистов имеет способности и что-то уникальное в своем творчестве, что оценить нелегко. А допустив ошибку, можно погубить талант. Обладатель Главного приза Ченг Ву – яркий и несомненный талант. Как сложится его карьера – покажет будущее. На конкурсе более интересным оказался мужской танец. Сегодня он доминирует повсюду».

**Э.Платель:** «На конкурсе было много эмоций, талантов и открытий, особенно среди юношей. Из Южной Америки приехали хорошие танцовщики. Наряду с великолепными кубинцами большое впечатление произвели конкурсанты из Бразилии, Португалии и Пуэрто-Рико. Артисты из Азии – фантастичны. Я очень рада за двух французов, которые получили призы. Но любой приз – это только сегодняшняя оценка уровня артиста».

**Р.Занелла,** директор балета Венской оперы: «Конкурс отличался достаточно ровным составом участников. И все же среди участников был только один танцовщик, которому я поставил высший бал. Это кубинец Роландо Сарабиа. И не нашлось балерины, достойной по баллам Первого приза. Больше талантов оказалось в младшей группе. В современном танце мне понравились два китайца. Их выступления были превосходны и свежи, словно вода в роднике».

**Виктор ИГНАТОВ**



# БАЛЕТНЫЕ СОСТЯЗАНИЯ МОЛОДЕЖИ: ИХ РОЛЬ В РАЗВИТИИ АРТИСТА

Варна — город, где родилась новая форма хореографической деятельности — балетный конкурс. Здесь специалисты определяли его задачи на первых научных конференциях, обсуждали выявленные в ходе состязания профессиональные проблемы. Отсюда, как из открывшего их талант лона, брали старт многие звезды мирового балета.

Попробуем подвести итоги вот уже более, чем тридцатилетней, жизни конкурсной индустрии и ее буйного «размножения», постараемся разобраться беспристрастно и профессионально и обозначить пути выхода из беспспорно наступающего кризиса явления, называемого конкурсом артистов балета. Вещи следует называть своими именами, тогда они не опасны и преодолимы. Как понять, почему все меньше звездных открытий, почему главной классической форме танца — дуэту все чаще предпочитают вариации? Почему все реже уже получившие признание (а это бывает со школьной скамьи) молодые артисты из ведущих театров мира не приезжают на конкурсы и количество участников определяет младшая группа? В конкурсе участвуют те, кто ищет признания, но появилась группа конкурсантов — танцовщиц и танцовщиков, для которых конкурс путь к финансовому вознаграждению и только. Почему так и не «заработала» программа современной хореографии? Здесь очень редки художественно интересные номера. Почему на многих конкурсах (Варна, слава Богу, составляет исключение) количество участников тридцать-сорок человек, а то и меньше?

Для того, чтобы правильно поставить диагноз, вспомним прозвучавшие в Варне предостережения мэтра классического танца Петра Андреевича Гусева (цитирую по сборнику первых научных конференций, проводимых ранее в Варне конкурсов): «Все исполнительницы танцуют вообще Петипа, для них нет стилового различия в партиях Медоры или Авроры, или Одетты, или...» «На конкурсы необходима система обдуманная, обеспечивающая действительно выбор лучших в мире балета, так как они — образцы для подражания».

И это сказано в первые годы жизни конкурсов. Итак, конкурсы с их привлекательной мажорной энергетикой, заимствовав из спорта соревновательный дух, изначально волновали возможностью потерь строгих художественных требований.

Вообще Петипа — с «размытыми» границами, бесконечные варианты

текста, загоняющими технику в ее самоцельные трюки или снимающими ту, что заложена автором (по степени умения исполнителя). И вроде судить за это не следует: ведь не сами же себе исполнители показали тот или иной текст, скажем, вариации, а педагог, за которого исполнитель не в ответе. А педагог, как конкурсная единица, вообще отсутствует, даже в младшей, так сказать, школьной номинации. Вот безнаказанно и искажаются тексты.

Кроме того, будем честны: все ли члены жюри на конкурсах мира знают подлинные тексты хореографии Петипа, Бурнониля, Баланчина с тем, чтобы корректировать свою оценку с подлинностью текста или наказывать за недозволенные, разрушающие текст искажения. Не оттого ли, часты расхождения в баллах оценок членов жюри и споры в ходе обсуждений. И, вообще, да простится мне, всегда ли правильны принципы формирования жюри (по представительству стран), а не по профессиональному соотношению: артисты балета, педагоги, хореографы, критики. Последние, как правило, вообще не включаются в жюри, что в корне неверно, так как критик — профессионал, едва ли не самый объективный в силу профессии судья. Это о классике.

Раздел современной хореографии. Можно понять, что изначально, то есть более чем тридцать лет назад, в этот раздел включалось все. Мне довелось на первом конкурсе в Хельсинки на открытой пресс-конференции задать вопрос председателю жюри — мудрому Ю.Н. Григоровичу: «Каков принцип формирования программы современного тура: пальцевая техника, босоножество, техника модерн, постмодернистская хореография, джаз-данс или... — иными словами — есть ли какие-либо определенные критерии?» Юрий Николаевич мне ответил, что на данном этапе мы позволяем все, так как нам необходимо разобрататься, чем мы богаты, что имеем, затем обязательно определимся и в условиях четко укажем, какие требования предъявляются к разделу современной хореографии, как это сделано в разделе классического балета.

Но прошло время и выяснилось, что просто некому было заниматься столь важной проблемой, как некому заниматься структурой и системой организации международных конкурсов (что блистательно осуществляют международные спортивные центры от низовых до олимпийских), что начали делать объединение музыкальных конкурсов.

Международный институт театра ЮНЕСКО, его Комитет танца принял под свое покровительство конкурсы в Варне, Москве, Хельсинки, Джеконе и Париже. Другой Институт танца ЮНЕСКО включил под свой протекторат Лозаннский и Пермский конкурсы. Но, кроме права объявлять это в титрах, никакой организации конкурсы не получили. Я не припомню со времен Берлинской сессии ИП, а это — 1982 год, чтобы на заседании или каких-нибудь форумах обсуждались вопросы развития конкурсной деятельности. Лишь однажды прошла важная конференция в Лозанне во время конкурса 1996 года, но она была посвящена вопросам развития классического танца в целом. Потому, естественно, возник вопрос об объединении директоров конкурсов и тех лиц, кто детально изучает конкурсное движение, понимая его позитивную роль в будущем искусства сценического танца.

Вопрос был поставлен здесь в Варне одним из апостолов балетных конкурсов, мэтром этого явления Эмилем Димитровым.

Предложенное объединение — Ассоциация должна была заниматься соотношением в организации конкурсов, их взаимодействии. К таким, например, казалось бы, простым решениям: чтобы в одни и те же числа не проводить конкурсы в Джеконе и Санкт-Петербурге (18–29 июня 1998 года) или в Санкт-Петербурге («Майя») и Крыму (18–23 августа) и так далее, чтобы лучшие достижения конкурсной деятельности стали достоянием других. Конкурсам необходим свой печатный орган, который бы выпускался с определенной периодичностью. Его никак не могут заменить коротенькие информационного характера заметки того или иного критика, отражающие его личные вкусы, в разных журналах и газетах. Думаю, что многих издателей заинтересовало бы такое международное издание. В частности, наш журнал «Балет», постоянно публикующий материалы о конкурсах, мог бы рассмотреть такую возможность.

Вероятно, Ассоциация должна была бы рассматривать вопросы соотношения конкурсных программ и семинаров по их подготовке, где специалисты целенаправленно знакомились бы с объявленным на данном состязании репертуаром. Так когда-то готовились конкурсы в Варне и имени Вагановой в Санкт-Петербурге, ныне же это — или летние курсы, или академии, как их называют, что не меняет сути их только коммерческой роли.

Естественно, объединение не запрещает, а скорее поощряет разнообразие конкурсов по их структуре, программе и тому подобное, но будет играть роль в обсуждении их периодичности, то есть рождении некой международной системы.

Сегодня каждый конкурс имеет свои достоинства: скажем разделение классической и современной программ на Парижском конкурсе безусловно способствовало усилению современной программы. А ныне, обеспокоенная проблемами развития современных поисков в классическом танце, дирекция этого конкурса устраивает конкурс хореографов по данной программе. Как не сказать Сирилу Лафари «браво!»

А «обучающая» программа конкурса в Нью-Йорке позволяет передать старые тексты классических дуэтов.

Конкурс в Джеконе сумел сохранить не только масштабность, но и удивительную праздничность звучания для своего города, заинтересованного в нем.

К сожалению, все конкурсы вычеркнули из своих программ характерный танец, чья роль в контексте классического балетного спектакля значительна. И конкурс «Майя» в Санкт-Петербурге в своем оригинальном туре, где исполнялись варианты на музыку «Кармен-сюиты», как бы напомнил об этом.

Особое место в системе конкурсов должны занять детские программы. И здесь безусловный лидер — ежегодный Лозаннский конкурс мог бы поделиться многими секретами.

И одна из главных позитивных ролей международного конкурсного движения, которую многие недооценивают, прозвучала в самом названии конференции в Варне — «Активизация культурного обмена в области балетного искусства».

Конкурсы стали своеобразными центрами, где хореографы видят исполнителей, а продюсеры — тех и других. Сколько пригласений на гастроли, работу, творческое сотрудничество получили участники конкурсов!

Просто общение, обмен мнениями, профессиональное общение — этот дефицит нашего, да, наверное, и будущего столетия конкурсы разрушают, давая пищу уму и сердцу. А зрители, получающие оригинальный шоу, голосуют за конкурсы своим присутствием на их просмотрах и интересом.

А это значит, что задача организаторов конкурсов, профессионалов балетного искусства постараться решить, естественно возникающие в процессе развития проблемы, для чего объединиться. И я возлагаю серьезные надежды на успех, так как наш заинтересованный разговор поднимается в Варне, где, я повторю, что сказала вначале, впервые родилось и много лет пестуется явление, получившее мировое развитие: конкурс артистов балета.

**Краснодарский  
Государственный музыкальный театр  
объявляет конкурсный набор:**

— **солистов-вокалистов на амплуа:**  
молодой герой, молодая героиня,  
простак, субретка, комик

— **танцоров и танцовщиц**  
всех категорий

— **солистов и артистов оркестра:**  
в группу 1-х скрипок,  
в группу 2-х скрипок, в группу альтов,  
виолончелей, контрабаса

в группу медных духовых  
(I волторна, I труба, туба, III тромбон)

в группу деревянных духовых  
(I гобой, I кларнет, I фагот)

в группу ударных инструментов

*Заседание конкурсной комиссии состоится  
с 5 по 10 июня 1999 г.*

*Для участия в I-ом заочном туре  
конкурса необходимо не позднее  
1 мая 1999 г. выслать по адресу:  
350000, г. Краснодар, ул. Красная, 44,  
Музыкальный театр, художественному  
руководителю Саетовичу Д.М.  
следующие документы:*

— *заявление об участии в конкурсе  
на имя художественного руководителя театра*

— *заполненный листок по учету кадров  
установленного образца*

— *творческую характеристику с места работы  
или учебы, либо рекомендации  
известных деятелей искусства*

— *материалы, подтверждающие творческую  
состоятельность соискателя  
(рецензии, фотографии, копии дипломов  
фестивалей и конкурсов, аудио-видеоматериалы,  
заверенные репертуарные листы и т.д.).  
Успешно прошедшим I-й заочный тур конкурса  
высылаются приглашения на II-й тур  
с оплатой проезда и проживания*

С соискателями, успешно прошедшими  
II-й тур, заключаются контракты  
на взаимоприемлемых условиях,  
включая вопросы жилья и оплаты.

ОЛЬГА ГЕРДТ

# НЕУСТОЙЧИВОЕ РАВНОВЕСИЕ

*Дни нидерландского танца прошли в Москве осенью прошлого года. Кроме гастролей труппы НДТ-3 под руководством Иржи Килиана, в их программу вошли видеолекции в Доме Актера, демонстрация танц-фильмов в Музее Кино, мастер-классы в Музыкальном театре имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко.*

*В амстердамском Stedelijk музее на белом полотне Малевича русский авангардист Бреннер нарисовал зеленый доллар. Бреннера посадили. Малевича отреставрировали. Сегодня хранители показывают полотно супрематиста: поворачивая к свету, спрашивают: видите, остался зеленый след?*

*Так вот благодаря акту вандализма у хранящегося в амстердамском музее современного искусства полотна появилась история. Уж кто-кто, а голландцы умеют это ценить.*

## РИСК

Вандализм в современном искусстве давно уже не хулиганская акция, а повод для реставрации. И танца, окопавшегося в постканнингемовских и постфорсайтовских лабораториях, тоже. Иногда кажется, вернуть его на сцену в театрально-привлекательном, зрелищном виде, не поколебав треножники, не совершив насилия над собой или зрителем, просто невозможно.

В Роттердаме — одном из крупных центров нидерландской хореографии, раз в два года проходит танцевальная платформа. Все новые проекты попадают сюда и показ их имеет двойную цель. Так голландцы присматриваются к собственным тенденциям и так предлагают себя миру. То есть приглашенным на платформу продюсерам и менеджерам из других стран. Интернациональный состав участников внутриголландского смотра поражает, как и разный профессиональный уровень предлагаемых сочинений. Но более всего — вавилонское смешение языков и стилей, рискованное соединение жанров, когда в раздел «современный танец» попадает все, что оказалось на границе танца и драмы, драмы и пантомимы, пантомимы и цирка. «Рискованное» в буквальном смысле слова. Рискуют актрисы-домохозяйки, разгуливающие по сцене то с тюками грязного белья, то с горами грязной посуды на голове, погружая вас в атмосферу взрывного коммунального быта в спектакле «Antenna» бразильца Марсело Эвелина. Поющие танцовщицы, разрезающие на мотоциклах в данс-

опере «Glamour» испанца Иoaхима Сабате. Парящие на срывающихся трапециях люди-звери в балагане Рона Бунцла «Цирковой интерьер» или живые музыканты, которых вытаскивают на сцену «подыгрывать» в проекте «Вавум» Карин Пост.

Не в своей тарелке, не в своей роли здесь оказываются все: хореографы, музыканты, танцовщицы и даже зрители. Поскольку размываются границы не только между жанрами, но и между зрительным залом и сценой: все эти канаты, велосипеды, мотоциклы и лопающиеся лампы дневного освещения заставляют вас вздрагивать и задумываться, а куда же вы, собственно, пришли.

Апелляция к старым экстремальным жанрам — цирку, балагану, обозрению воспринимается как новая ипостась танц-театра. И новая потребность демократизировать танцевальное действие. Танцовщицы, свободно владеющие вокалом и акробатикой, впечатляющие кривыми ногами или ростом «метр с кепкой», умиляющие своей разностью и похожестью на нас простых смертных — не всегда, правда, убедительны в своей новой физической форме. Чаще всего она взывает только к политкорректности среднего европейца, научившегося ценить личность выше мастерства, а способность философствовать — важнее умения танцевать.

Кажется, постановочная сторона в голландском танце сегодня куда выигрышнее хореографической и исполнительской части.

Но такова уж крайность, в которую впадают все, кто рискует заниматься не своим делом.



Эмблема фестиваля

Дуэт (хореограф Нейл Вердоорн) танцуют Наташа Зигертц и Массимо Молинари

## ОТБОР

Знаменитый голландский космополитизм — оборотная сторона голландского консерватизма. Будьте спокойны, ни один настоящий радикал не приживется в Нидерландах, если не сделает поправку на культурные традиции и крепкую профессиональную основу.

И если здесь вежливо позволяется высказаться всем, то только потому, что больше всего голландцы боятся стать заложниками одной, пусть даже очень успешной, идеи. Одного стиля, одного направления. А потому ценят тех, кто расшатывает ситуацию как раз в момент ее стабилизации.

Венгерка Кристина де Шатель, которую голландцы называют «императрицей» современного танца, закрепила в Нидерландах в те самые семидесятые, когда эклектический стиль, развившийся на стыке классического и современного мейнстрима, был более чем в моде. Все расширили танцевальный лексикон, де Шатель его сужала. Устанавливала границы и боролась за «качество» движения. Повторяющийся танец де Шатель — отточен и огранен. А его «маленькое», в буквальном смысле слова, пространство насыщено энергетикой и силой стесненного движения. В каждой новой постановке она создает новые «трудности» — или сценические препятствия, ломающие квадрат сцены в духе мондриановских усечений, или стены и колбы из лучей света, ограничивающие свободу передвижения, или колодец из земли, заставляющий артистов рваться на поверхность. Кристина де Шатель, вдохновленная американскими минималистами и японским буто, призвана была сыграть в голландском контексте ту роль, которую сыграла в Германии Пина Бауш (де Шатель училась в Эссене в школе Фолькванг) или в Бельгии Анн Тезез Кирсмейкер. Лексическая бедность, постановочная жестокость и борьба за «качество движения» в период бурного

расцвета многословного и эклектичного танца — вполне отвечали голландским приоритетам. Самоограничение и самоконтроль при широком выборе средств в духе нидерландской культуры, открытой, но избирательной. А к самореализации на «малых пространствах», голландцам не привыкать: город Амстердам, с домиками в два окна, выстроившимися в минималистскую шеренгу, — наглядное тому подтверждение.

Новых волнует уже не столько «качество», сколько варианты движения. И чтобы проверить на прочность саму танцевальную материю, они готовы на самые противоестественные трюки и эксперименты.



## РЕСТАВРАЦИЯ

В Роттердаме (De Rotterdamse Dansgroep) идут программные сочинения американца Тона Симонса «Глина 1» и «Глина 2» — 93-го и 97-го года. Показываются в обратном порядке. Предваряются коротким манифестом: «Взять что-то врозь. Поменять вещи местами. Переустроить. Показать это». Два фрагмента на одну и ту же музыку с одним составом танцовщиков и, по сути, с одним и тем же лексическим набором. Разности «звучания» Симонс добивается единственно за счет перекomпоновки элементов. Луч света выхватывает на разных участках сцены то соло, медленное и тягучее, то стремительный квартет, то дуэт, в котором танцовщики практически не перемещаются по сцене, а вращаются на одном месте, вокруг какой-то невидимой оси. Напоминающая форму на гончарном круге. Связи между возникающими формами никакой. «Глина» — это процесс, пенелопины труды: ткем-распускаем, лепим-ломаем. Выпускник Роттердамской академии танца и по-

следователь Каннингема, Симонс лишь демонстрирует множество точек, случайных центров движения. И никто не знает, располагаются они на одном отрезке пути или на разных. Варьируя эти центры в пространстве сцены, хореограф не ищет связи между ними. Но избавляя, вслед за Каннингемом, танец от обязанности развиваться последовательно во времени и пространстве, Симонс слегка пародирует заумность погрязшего в математике танца. Он не столько следует методу великого старца, сколько экспонирует его. Как чистый «объект».

даме. Вот уже несколько лет она создает бесконечный, как эпопея Пруста, спектакль-грезу. «Мой шут» в свою очередь был поделен на две части — в первой пять танцовщиков ван Дейк эскизно набрасывали будущий спектакль, во второй — вспоминали репетицию. Впрочем, какую бы часть вы не наблюдали — главное происходит в перерыве. То есть остается за пределами представления. Там же остается и сам танец. Так и не вырезающийся, рвущийся, в спектаклях Анук нет ни одной законченной вариации, каждое движение словно сомневается само в себе и ускользает от исполнителя, как неверное воспоминание. Старе-

Постмодернизм — тенденция чисто голландская. Продиктованная обочинным положением по отношению к основным танцевальным процессам. Возможность проделать старый эксперимент в новых условиях ценится как шанс на оригинальность. Взять идею, поместить ее в другой культурный контекст, подвергнуть деформации и уточнить искажение. Поэтому так актуально в Нидерландах все, что связано с серийностью, реплеем, реставрацией, реконструкцией. То есть с повторным действием.

Данс-опера Иохима Сабате разыгрывается в нескольких частях, «Цирковой интерьер» Бронкса — часть трилогии «Облачная комната». Идея непрерывного потока движения, точки, центры которого лишь случайно выхватываются постановщиком, ведет к созданию несочетаемых текстов. К постоянному репродукции ситуаций.

Особенно преуспела в этом Анук ван Дейк, независимый хореограф из Амстердама. Ее «Цикл Арианы» насчитывает уже четыре части. Третью «Мой шут» мы видели в Москве, четвертую «Eter/Ether» ван Дейк показала в Роттер-



Паула Васконселос в спектакле «Мой шут» (хореограф Анук ван Дейк)

даме, деградация идеи, мутация замысла — это влияние времени. В каждую новую часть танцовщики приходят с омертвевшими клише, от которых и пытаются избавиться.

Внешняя несоординированность



Сцена из спектакля  
«Запах дерева»  
(хореограф Терри Смит)

этого блуждающего танца позаимствована у Форсайта, техника которого оказалась вполне адекватна такому постмодернистскому подходу к танцевальному тексту. Как потоку аллюзий, вытесненных воспоминаний, неконтролируемых телесных реакций.

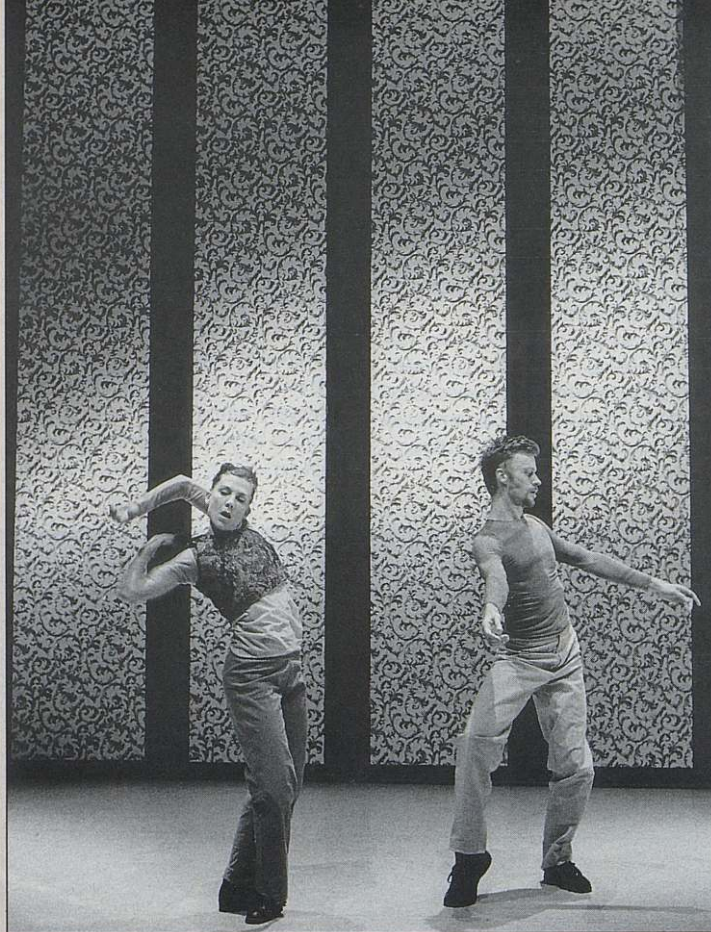
«Литература», от которой избавлялись ее предшественники, становится ностальгией и препятствием Ануку ван Дейку. Невозможность вывести танец, получивший наркотическую прививку бессюжетности, из состояния непроявленности, призрачности. Разрушение, деконструкция языка у ван Дейка вполне драматична, даже трагична.

На сегодняшний день Ануку ван Дейку с ее не самыми совершенными опытами, наверное, можно назвать самым оригинальным голландским хореографом, осознавшим двойственность и трагичность «бескорневого существования» самой танцевальной материи, стареющей прежде, чем она оказывается найденной.

## НЕУСТОЙЧИВОЕ РАВНОВЕСИЕ

Камю в одном из своих сочинений противопоставил миф парижский мифу амстердамскому — в его транскрипции почти «достоевскому», почти санкт-петербургскому. Город-призрак на обочине Европы, ее сердце и ее граница. Призрачный и реальный, ускользающий и двойственный. Поглощающий и репродуцирующий европейскую культуру. Возможно голландские хореографы, подобно Ануку ван Дейку, еще только идут к осознанию себя в этом культурном пространстве.

Может быть, это те самые «корни», позволяющие сегодняшнему голландскому танцу уклоняться от формализма.



«Танцевальная шизофрения»  
Эпизоды из постановок  
хореографов Лейне и Рубана —  
попытка найти новую  
органику танца

Не случайно, инородные идеи, попадая в транскультурный голландский оазис, меняются, приобретают местный акцент. Идея обозрения, паноптикума прочитывается и в экспозиции незафиксированных пространственных точек Симонса, и в экспозиции колеблющегося танца Ануку ван Дейка, и в том, что голландские танцы называют «танцевальной шизофренией» Лейне и Рубана — попытках найти новую органику с помощью неорганичных танцу средств.

«Неустойчивое равновесие» — один из постулатов Декру, гуру голландских мимов, лучше всего характеризует и всю голландскую танцевальную ситуацию в целом. Стремясь постоянно разрушить устоявшуюся систему ценностей, здесь создают условия, провоцирующие изменения, приглашая иностранцев, предоставляя танцовщикам возможность свободно перемещаться из проекта в проект. Михаэль Шумахер, работающий во Франкфурте у Форсайта, танцует в спектаклях Ануку ван Дейка, выступает в дуэте с Сильви Гилем и показывает в Нидерландах свою хореографию. Успешно пробуют себя в качестве хореографов танцовщики труппы де Шатель — англичанин Пол Селвин Нортон и итальянец Массимо Молинари.

При наличии крупных репертуарных театров — Амстердамский Национальный балет, «Скапино»-Роттердам и «Интраданс», здесь нет традиционного деления на истэблшмент и андеграунд, также

танцевального истэблшмента и остаться самым ярким из революционеров. Его дерзость не противоречит голландскому хорошему тону. Элитарность — простоте. Язык Килиана эмоционален, эротичен, открыт и при этом пуристански сдержан. Он не знает границ, и при этом постоянно помнит о них.

Кстати, не случайно сегодня в Голландии возлагают большие надежды на ученика и последователя Иржи Килиана — испанца Начо Дуато, выросшего в его труппе. С одной стороны, поразительно похожего на Килиана, с другой — не потерявшего собственной индивидуальности. Карнавальность, возрожденческое остроумие и яркая, сногшибательная театральность при абсолютной физической органике — пожалуй, на сегодняшний день Дуато — единственный хореограф, способный сочинять танец, не рефлексируя и не разлагая его на составные элементы.

Консерватизм (в смысле хорошего тона) не позволит записать Дуато в хореографы будущего, но физическая уверенность, которой, увы, не обладают многие роттердамские авангардисты, чьи передовые идеи вступают в противоречие с техникой, а потому не читаются, дает надежду на возрождение танца как театрального явления.

## МАЛЕНЬКИЙ ФИНАЛ

На гастроли в Москву Иржи Килиан привез третью, любимую свою труппу «стариков». Можно смело сказать, что



как в современном танце нет понятия солиста и кордебалета. Но сохраняется сама структура. Нет иерархии, есть свобода перемещения при точной адресности. Театр поисковый уравнивается театрами для детей, где главенствует классический и модерн-мейнстрим, не отвращающий публику от привычного и гармоничного в балетном театре.

Но золотая середина голландской танцевальной идеи — конечно же знаменитый «Люсент-данс театр» Иржи Килиана. Было бы неверно говорить, что гениальный космополит просто арендует сцену в Гааге. Килиан выбрал Голландию, но и Голландия выбрала Килиана. За рафинированность и всеядность, эстетство и балаган, эмоциональность и сдержанность. Пожалуй, только Килиану удалось стать явлением

такой эксперимент можно было провести только в Нидерландах. Килиан, переживший свое время, сказавший свое слово, оставивший мощное наследие, нашел способ справиться с неизбежной старостью. Четверых танцовщиков, на которых ставят ведущие хореографы мира, не случайно называют еще и «клоунами». Ануку ван Дейку в спектакле «Мой шут» подчеркивала старость гипертрофированными гипсовыми ступнями и прочими «наростами», для Килиана возраст — разновидность театральной маски. Балаганного изъясня, над которым можно подшутить, а можно и вслакнуть. Эта труппа стала для него шансом сохранить баланс, творческое равновесие. Повторить и отреставрировать прошлое, вписав его в сегодняшний день.

# ДНИ ЯПОНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

*В течение минувшего года проходил «Фестиваль японской культуры — 98». Он «захватил» в свою орбиту очень многие города России — начиная от Москвы и Санкт-Петербурга через Рязань, Владимир, Белгород, Курск, Вологоду, Орел, Ростов-на-Дону, Анапу до Владивостока, Хабаровска, Южно-Сахалинска...*

*Их жителям была представлена интересная и разнообразная программа, которая содержала и театральные представления, и концерты, и выставки с самыми неожиданными сюжетами — от экспозиций произведений изобразительного искусства до показа воздушных змеев и волчков, и кинофестивали. О некоторых событиях праздника рассказывают публикуемые ниже материалы.*

## СЯМИСЭН, ЗВЕЗДНЫЙ ДОЖДЬ, ЕТ СЕТЕРА...

В рамках «Фестиваля японской культуры-98» на подмостках московского театра «Et Cetera» начинается представление «Япония от Цугару до Рюкю: музыка Севера и танцы Юга». Вы удобно устраиваетесь в кресле, дабы внимать напевам цугарского сямисэна — народного музыкального инструмента.

На площадку выходит один сямисэнщик, к нему присоединяется другой, подхватывает запев первого, развивает его. С появлением третьего песня ширится, его сямисэн вступает в переключку с собратьями. По мере заполнения сцены исполнителями вы чувствуете, как подпадаете под убаюкивающее воздействие звуков. И это состояние овладевает вами все сильнее, чему способствует, с одной стороны, слуховое восприятие мощной заряженности наигрышей, а с другой — зрительное: музыканты сидят в напряженных позах изваяний, их взгляды устремлены в пространство, будто они погружаются в сосредоточенное размышление. От них как круги по воде расходятся волны, которые пытаются увлечь за собой в запредельные дали. И прилагаешь немало усилий, чтобы противостоять натиску и остаться сторонним наблюдателем.

Таково вступление.

Исполнители на сямисэнах привезли свое искусство с северных островов Японии. В старину там появились присутствующие только Цугару искусство и духовные ценности, в число которых вошли и великодушный, богатый внутренней силой праздник «Нэбуа», и исполненные глубоких чувств народные песни и пляски.

Кстати, сямисэн в наше время снился благосклонность у джазовых и роковых музыкантов. Сегодня мы знако-

мимся с Ясумурой Сацудзаном и Ямамото Тикую, которые представляют молодое племя исполнителей, раскрывающих новые возможности сямисэна.

Мир, согласно японским преданиям, создан по слову богов. Первой на Земле стала Страна восходящего Солнца, и управляли ею потомки богини Аматэрасу — «Сидящей на небесах». Основа верований древних японцев — священный трепет перед проявлениями природы и предками. Главным в жизни людей было выращивание риса. Рождение песни-хоровода тесно связано с земледельческим обрядом, различными ежегодными празднествами, брачными играми. Японское искусство наполняют подспудная жизнерадостность, благоговейное отношение к природе — подательнице урожая, плодов земли и моря. Мерная поступь голосов словно подсказывает смысл, ибо он задан содержанием обычая, сменой времен года.

Вслед за художественной волной «После суровой долгой зимы», несущей весть о трудной поре и долгожданной весне, накатывается следующий вал — праздник «Гимн жизни».

В постоянном стремлении освободиться от всего лишнего, от прямого описания строгая японская поэзия ставит во главу угла намек и легкость. Однако легковесность сия обманчива, она оборачивается высокой простотой. Песня, а за ней и пляска складываются из незатейливых событий и вмещают огромный человеческий мир добра, мудрости, веселого подшучивания, et cetera, et cetera...

Песнопения необычайно стройны и сладкозвучны.

*Там в Окинаве-стране  
Дева Тэкона жила.*

*В платье скромном, безыскусном*

*Из дешевого холста,  
С голубым воротником.  
Дома пряла и ткала  
Все как есть она сама!  
Даже волосы ее  
Не знавали гребешка,  
Даже обуви не знала,  
А ходила босиком...*

Такими и предстают перед нами двенадцать девушек с Окинавы. Они очаровательно красивы, нежны, схожие и, вместе с тем, пленительно разные, будто излучающие свет: ведь в них олицетворено народное окинавское название созвездия, имя которому Мурика — звезды южных морей.

Полевые игры девушек, о которых говорится в песне, связаны с обрядовыми действиями, помогающими получению обильного урожая. Телодвижения и мимика пляшущих словно вырастают из песнопения, служат его продолжением. Будто сошедшие с неба, звезды-босоножки питают Землю живительной силой.

И вот уже босоногие девушки, наполненные вселенским дождем, священнодействуют в поле. Их согласованные действия в сопровождении песнопений, сямисэнов и ударных создают картину общинной работы. Доброта, любовь ко всему живому, к родной природе, предельная ясность — вот лик народного творчества. Живущие в юдоли печали люди опутаны паутиной мирских дел, и все лежащее у них на сердце они выражают средствами искусства. Движения пляшущих незатейливы, они не «рисуют» песни, а лишь намекают на их содержание.

Одними из наиболее древних считаются песни любви. Они возникали на земледельческих праздниках и во время связанных с ними народных игр и развились в песни-пляски, исполняющиеся полухориями. Порой встречается своего рода переключка, связанная с обрядами сватовства и свадьбы.

...Под звездным небом слышен шепот влюбленных. Юноши и девушки встречаются, влюбляются, но скорее мы только об этом догадываемся. Пляска-действие лишь намекает на чувства, мы видим задушевное обще-

ние как бы сквозь рассеянный свет звезд. А тем временем в песне рассказывается, как юноша, уходя в дальний путь, перед разлукой слышит шорох платья любимой, видит меж крыльев летящих под облаками гусей образ возлюбленной, которая прикрывает широким рукавом скрытую в глазах печаль.

Под звездным небом водят хоровод девушки, мечтают о своих желанных. Действие переносится на побережье. Зарисовка на море воскрешает одно из преданий. Жили в старину девушка по имени Сакурако — «Вишенка», и двое отважных юношей. Оба хотели взять ее в жены. И затеяли они спор не на жизнь, а на смерть и вызвали друг друга на решительный бой. Поединок построен броско, на приемах восточных единоборств. Острота восприятия дополняется тем, что происходит он «на воде», в воображаемой лодке. Противопоставлением к этой картине звучат незатейливые события на берегу. Все те же пляски босиком на легких подскоках, переступаниях с ноги на ногу в духе европейских крестьянских танцев, они далеки от укоренившегося представления об исконных японских телодвижениях: скванный кимоно семенящий шаг, скупые движения рук, et cetera, et cetera...

Скорость действия резко меняется с появлением божества Мирокку и его приближенных. Их выход воплощает поклонение столпам общины. Эту часть действия завершает колдунья, она вершит уходящее в глубь веков таинство: благословляет поля. В темноте тоскливо запел кулик. Шаманка обошла посевы, начертала священный знак, дабы ничто не вредило урожаю, никто на них не посягнул.

Звездочки-босоножки возвращаются на небо. Так замыкается круг.

Искреннее, теплое, непосредственное искусство вселяет веру в то, что оно движет небом и землей, пленяет даже богов и бесов.

Пролившийся звездный дождь воспаряет к небесам, чтобы вновь опуститься на вождельно вздымающееся к нему лоно Земли.

**Ирина ВАРШАВСКАЯ**

# НЕТЕАТРАЛЬНЫЕ ИГРЫ УСИО АМАГАЦУ

Игра в пространство — главный и, как кажется, заранее «оговоренный» элемент действия, который определяет собственно театральную природу спектакля труппы Санкай Юку<sup>1</sup> «Унецу», показанного в Москве в рамках «Фестиваля японской культуры-98» Государственным Театром Наций. Зритель, ровным счетом ничего не знающий о стиле буто, об его эстетике и философии, не окажется обманутым или запертым в лабиринты незнакомой культуры, о чем заранее позаботился автор спектакля Усио Амагацу. Для Амагацу вкус зрелищности и запах театральности сродни осязанию и обонянию, и театральные миры складываются из них так же верно и так же плотно, как мир нетеатральный, а главный эффект всех режиссерских усилий явно рассчитан на узнавание одного в другом и на похожесть одного на другого.

Игра в пространство — единственный отчетливый признак театра (если разумеется, вынести за скобки то обстоятельство, что мы сидим в театральном зале и смотрим на сцену), который в экстатическом действе самого Амагацу и его партнеров не позволяет отключиться рассудку и кон-

тролировать рождающиеся эмоции. Другое дело, что самоконтроль не может, не в силах, по крайней мере быстро, объяснить природу поистине гипнотического эффекта артистов Санкай Юку, потому что в своих взаимоотношениях со зрительным залом Усио Амагацу все время играет «на опережение» — при повторяемости лексического словаря самого танца, танцевальных композиций и даже мизансцен, он почти неуловимо меняет пространство игры, — так что эти перемены не успеваешь фиксировать и, будучи в зрительном зале, все время оказываешься в новом месте и в новом времени.

Пространство переменчиво и никогда не статично, хотя границы сцены определены и недвижны. Два стихии — вода и песок — в режиссуре Амагацу сочленяют философскую ткань представления, символизируя жизнь и смерть, но не только. Вода льется, а песок сыпется, и это «вечное движение» раздвигает до бесконечности рамки частного сюжета, конкретного образа, отдельного спектакля. Пространство живет и дышит, «игра» Амагацу, в него «опрокинутая», заведомо лишена статики и фиксации. Поэтому рассудок подчиняется эмоциям.

Впрочем, для того чтобы понять природу «игры» режиссера и хорео-

графа, все-таки необходимо сказать несколько слов о стиле буто, родившегося в Японии в середине 50-х годов нашего века как антитеза европейским направлениям современного танца, включая, кстати, и танец модерн.

Спектакль Амагацу, поставленный в середине 70-х годов и впервые показанный в парижском Theatre de la Ville, носит программное название и считается в Европе едва ли не хитом стиля буто — «Унецу» («Яйца, поставленные вертикально»). Буто как стиль современного танца имеет свою природу, свою школу, свой класс, и в первую очередь поэтому может рассматриваться на равных с тем же танцем модерн. Яйцо — не просто философская категория (начало начал) и не просто художественный образ (линия линий). Яйцо — средоточие жизненной энергии, из которой рождаются творчество и игра. Свои занятия с артистами Амагацу начинает с первоприродной человеческой позы — позы в утробе матери. Раскрепощая тело исполнителя до мыслимых пределов («Мешок с костями»), Амагацу с помощью ассистентов дает ему почувствовать себя «до рождения», в жидкой среде, связанным пуповиной с чревом матери. «Взяв» пластику ожидающего появления на свет младенца, Амагацу распространяет ее до космических масштабов. С густо набеленными лицами и бритыми головами, с гибкими, как ртуть, телами, герои спектакля «Унецу» похожи на брошенных во вселенную зародышей, подчиняющихся ее дыханию, как дыханию матери, произведшей их на свет.

«Мешок с костями» раскрепощается в мастер-классе Усио Амагацу до состояния тотальной свободы и космической небоязни угрозы извне, только так, почувствовав себя с момента зачатия и поставив барьеры на пути познания «взрослой» жизни, исполнитель буто может добиться познания собственного естества и... поставить яйцо вертикально. Без трудной борьбы за такую свободу яйцо стоять не будет, и шершавая человеческая оболочка не вскроется ради проникновения мысли в глубины мироздания. «Поставить яйцо вертикально» — помимо всего прочего еще и об этом — о магии метафизики и почти йоговском гипнозе самосозерцания.

Критики по-разному пытаются объяснить природу воздействия стиля буто и эффект загадочной ауры знаменитого спектакля Усио Амагацу. На пути этих объяснений встре-

чаются попытки исторически обосновать его место в ряду современных художественных течений. Взрыв яйца (кульминационная сцена «Унецу») «рифмуют» со взрывами в Хиросиме и Нагасаки, «мешковатую» и вместе с тем изысканно красивую пластику исполнителей трактуют с позиций опасно наступающей гей-культуры, наконец, мифологическую сосредоточенность действия и «абстрактную» характерность персонажей принимают за художественные амбиции самого Амагацу, устраивающего диффузию восточной и европейской культур. Разумные эти толкования при ближайшем взглядывании в метод работы Усио Амагацу оказываются, однако, не полными. Прорываясь к естеству, к первоначалам человеческой природы, искусство Амагацу чуждается временных сравнений и исторических аллюзий. Оно подчеркнуто вневременно с одной стороны, и подчеркнуто привязано к пространству земли и космоса — с другой. Конечно, буто и буто по Амагацу — это философия прежде всего. Но, попадая на театральные подмостки и не теряя при этом глубины всего своего содержания, философия становится игрой, сам философ — игроком, а единственно известное нам пространство жизни — пространством сцены и зрительного зала, где и актеры и зрители теряют привычные ориентиры и сладостно испуганно томятся в надежде их обрести вновь.

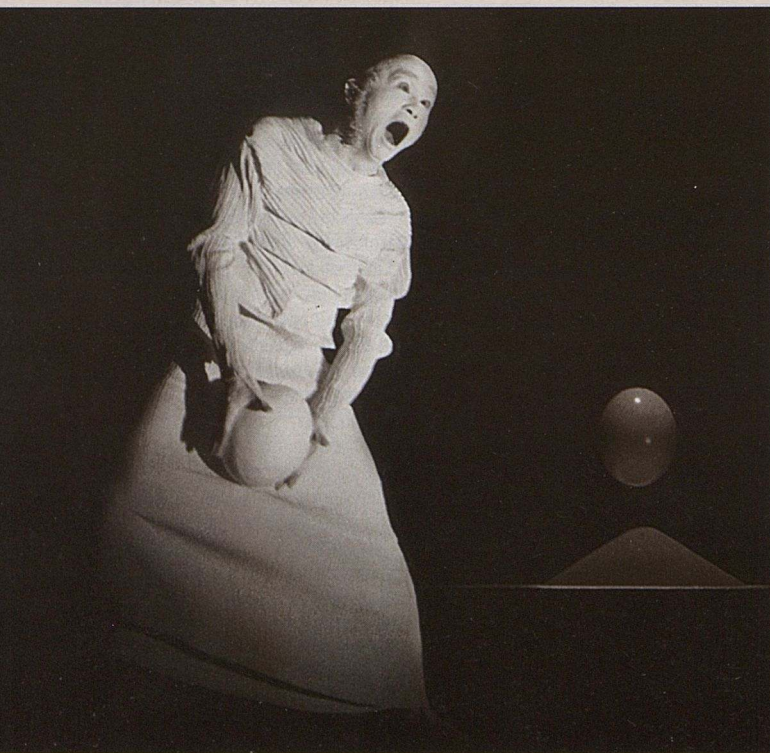
Хитрец Амагацу, строя действия своего спектакля кругами (вода-песок-вода, движение-остановка-движение, рождение-смерть-рождение, танец-статика-танец и т.п.), поверх любых социальных и интеллектуальных барьеров, добивается природного, почти животного эмоционального напряжения зала — и вот в этом-то его спектакль и его режиссерско-танцевальный стиль действительно историчны, действительно социальны, и действительно художественны.

Играя пространством как средой, пригодной для жизни и всего живого, Усио Амагацу дает каждому свои ощущения и свои знания. Но есть одно общее — там, где рождаются, умирают и рождаются снова, стоит дорожить. Все остальное — брэнно.

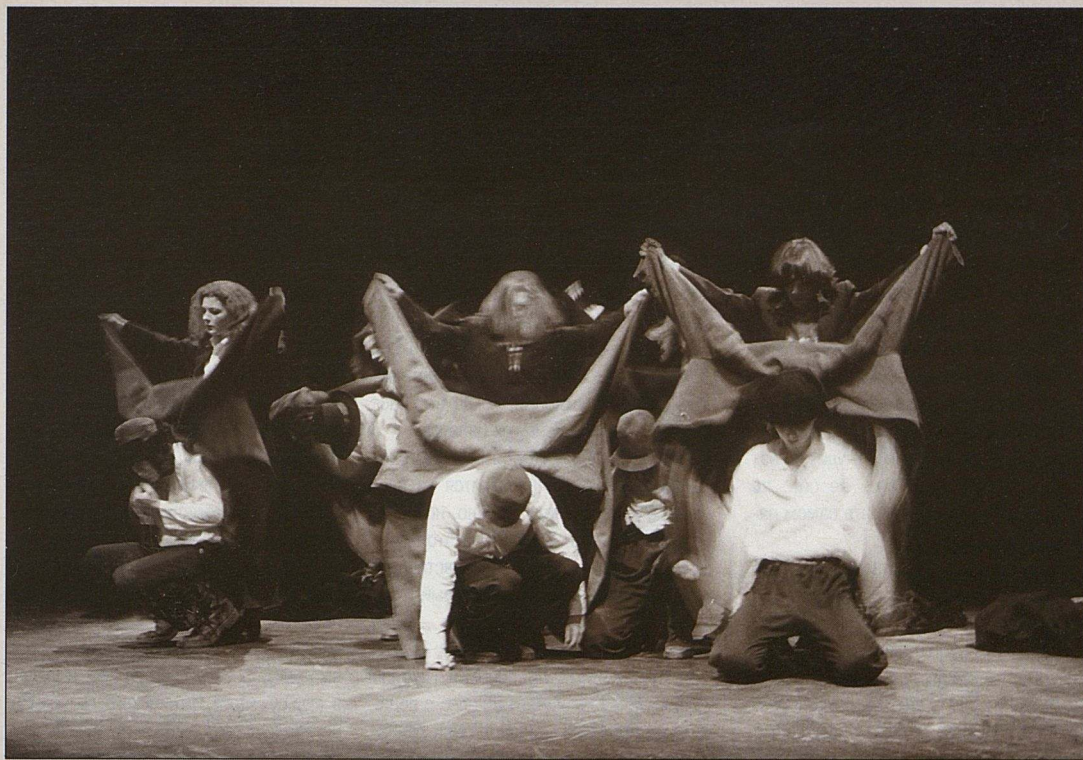
**Сергей КОРОБКОВ**

Сцена из спектакля «Унецу»

Фото Ю.Барыкина



<sup>1</sup> — Название труппы Санкай Юку в переводе с японского означает горы и море. Школу «гор и морей» как художественное пространство нового танцевального стиля Усио Амагацу создал в 1975 году.



Сцены из спектакля  
«Весна священная»

Фото М.Логвинова



## РУССКАЯ ВЕСНА БУТО

Если на улице мороз в минус пятнадцать, а в маленький зал такой наплыв зрителей, что срочно придется организовать три «напольных» ряда, то театральное событие принято автоматически относить к разряду экстр. Наплыв страждущих происходит при полном отсутствии рекламы — новости о такого рода премьерах уже традиционно передаются в Москве из рук в руки: «Весна священная» Игоря Стравинского, труппа «Русские сезоны», танец *буто*.

«Весна священная», притягивает постановщиков так же, как «Жизель» и «Лебединое озеро». Всякий, считающий себя хореографом, чувствует необходимость создать оригинальную версию хотя бы одного из этих трех китов балетного мира. Именно «Весна священная» представляет наше столетие — слишком взвинчивает нервы эта музыка — адская смесь из тоскливо тягучих фраз и взрывов диссонансов. Музыка как посыл, как сгусток противопоставлений животного и человеческого, низменного и горнего, мужского и женского — список бесконечен. Способы проявления «Весны священной» на сцене всегда входили в противоречие со слишком совершенной эстетикой классического танца. Очевидно рожденная веком катастроф и войн, музыка толкала к использованию танца-ровесника, «некрасивого», «неправильного». Новая версия пошла дальше, воспользовавшись

танцем еще более молодого поколения — *буто*.

Урожденный маргиналом между национальным японским и европейским экспрессивным танцем, *буто* был и остается уязвимым с двух сторон. Традиционалисты считают его «новоделом», не отображающим истинного национального духа, авангардисты уличают в стремлении говорить о важном экзотично. Искусственное соединение избранных канонов древних учений с теориями, осмысливающими современность перспективно в принципе. Так зарождались секты, выросшие в мировые религии. По тому же пути идет абсолютное большинство модных учений.

Очевидцы видели парадокс — *буто* органично «выдохнул» пластику русского человека. Уловил форму его тяжелого спокойствия. Почувствовал бунт в самых скорбных и смиренных бытовых движениях. Создал на сцене в содружестве скорее даже не с музыкой, но с молчанием новый тип воздействия, близкого к биологическому.

Просто женщины просто несут вязанки хвороста. Сокрытая сила их движения заставляет вибрировать пространство, смотрящих — затягивает своей энергетикой. За сценой скрежещут камни, словно перетирая время в песок, понимаемое — в осязаемое. Путь человека перерастает в со-путь людей, и это людское сообщество обретает вполне кон-

кретные черты жителей сегодняшней России. Причем, конкретика эта не уводит в частность, а овеществляет размышления обо всем роде человеческом.

Диссонансы движения набирают силу. Вполне «можаевские» по внешнему восприятию мужики и бабы надрывно и не попадая дергаются, топают, истошно орут. Бросаются булыжниками, притягиваются и противятся притяжению друг друга.

Каждый из них — в разладе с собой, и черный ком этого состояния разрастается стремительно, умножаемый на количество причастных, не причастных. Черный хаос спонтанных импульсов не оставляет жизни шансов. Человека — нет. Бога — нет. Ужас общего раздражения, музыки, ощущений, которые они рожают, приводит к другому состоянию. Выплеснутая людьми черная сила, став внешней, перестает зависеть от них. Им, похоже, не дано с нею справиться: они ломко корчатся, четвертованные, распластанные, растоптанные. И, когда они, сами отдавшие себя на поругание, уже, казалось не могут воскреснуть, лопается невидимая струна и навстречу хаосу выходят те, в ком от природы больше силы. Бабы превращаются в див. Жесты стремятся к законченности, движения — к контакту, музыка обретает мерность и большее — ритм. Женщины преображаются са-

ми, приходя к гармонии ритма и животворного круга как к логической вершине движения людей друг к другу. Они вовлекают в этот ритм и в этот круг мужчин, делая его общим и более весомым.

Одна из граней русской идеи обретает очертания. Покой на матренином дворе испокон веку создавался хозяйкой. Тяжесть устойчивой традиции жидилась на ее разумении, порядке и взглядах. Но бабы «Весны священной» поднимаются выше, превращая своих узнаваемых героинь в метафору.

Есть не только она — Россия, чье именование, по Гачеву, уже несет в себе материнское, женское начало. Они еще и женщины вообще — в спектакле конкретная тонировка наложилась на природную феминизированность contemporary. Женщина, спасающая Россию, читается женщиной, спасающей от хаоса мир. Божественный дар материнства образует стержень, не дающий упасть, тянет ввысь, к гармонии и духовности.

По определению *буто* сплетает воедино национальную память на уровне генетики движения и переменчивый дух времени. Не посмотрев своими глазами, я никогда бы не поверила, что с этой задачей справилась русская труппа с обязывающим именем «Русские сезоны». Но остается один свербящий вопрос — как смог так глубоко почувствовать русское время японский хореограф Мин Танака?

Лейла ГУЧМАЗОВА

# МАНИЯ НИЖИНСКОГО

**«Моя ночь с Нижинским» — название у спектакля, мягко говоря, раздражающее. В нашем скучно-безумном мире вполне можно было ожидать, что главным его персонажем окажется Дягилев или Ромола. Некоторая часть публики, видимо, на это и рассчитывала — впрочем, это явно были люди, ничего не знающие о Джиджи Качуляну. Остальные пожимали плечами и спрашивали себя, зачем хореографу, рядом с которым ранее не было скандальной славы, понадобился этот проект. Впрочем, при просмотре спектакля выяснилось, что никакого скандала нет. А что есть?**

Есть один из случаев классической мании Нижинского, поразившей в последнее время европейское человечество. Искренней, тоскливой и действи-

**Джиджи Качуляну в спектакле «Моя ночь с Нижинским»**

Фото Д. Куликова

тельно творческой мании, выросшей из желания поспорить с судьбой, из желания хоть в собственной душе «перетащить» Нижинского из закрытой музыкальной шкатулки легендарных времен в сегодняшнее осязаемое время. Мании, возникшей из вечного обожания чуда и вечного желания чуда — вот здесь и сейчас. «Не он... не он... не он... оно — чудо», — звучит в самом начале «Моей ночи».

Этот спектакль и поставлен — о чуде. Не о Нижинском, не о его судьбе, а о чуде Нижинского в жизни современного человека. Вот этого человека — Джиджи Качуляну, однажды ночью прочитавшего «Дневник». И — как это бывает иногда с гениальными книгами или с книгами гениев — почувствовавшего, что этот ответ Нижинского всегда был в его собственной жизни. Не сходство, не панибратство, — ответ. Им смешно гордиться, как смешно гордиться не тебе принадлежащим рассветом. Но его можно чувствовать на коже — как и тебе принадлежащий рассвет.

Почти весь спектакль (вплоть до финала) Качуляну один на сцене. Он рассказывает о себе — о том, как когда-то его впервые привели в балетный класс,

и рассказ блещет юмором и чисто литературным мастерством. («Профессор мазал щеки краской, и мы называли его «Видением розы»). И в каждом эпизоде — гулкое ауканье с теми балетами. И в каждом движении, когда нет рассказа, — обозначение тех балетов.

Самое начало — герой в белом растилает белую ткань, ложится на нее, замирая. Фавн? Нет, конечно, но... мания фавна — да. И вслед за этой сценой, заставляющей нас почувствовать тоску недостижимости, — трезвый и забавный рассказ о первой роли — роли фавна! Ну разумеется, малыш с дудочкой, посаженный на пенек в глубине сцены не имеет ничего общего с великим мифом! Или — имеет? Или любой танцовщик теперь — имеет? (Если он на самом деле танцовщик, разумеется).

Мания Нижинского и далее прорисовывает свою линию в спектакле. Во вполне феллиниевских детских воспоминаниях о турецких женщинах вдруг упоминаются их «шехеразадные арбузы». А вполне отвлеченные разговоры о танцах и языках («Люди пишут, как говорят...», а танцуют, как пишут») неминуемо приводят к ассоциации «русский язык — русский сезон в Париже». (Надо

сказать, что другие ассоциации на диво красочны... и Качуляну не боится даже упреков в неполиткорректности: «У немцев язык — как вальс, который танцует гусь, падающий в обморок от того, что проглотил пуд живых мотыльков»).

Разговоры, шутки, совсем немного танцев (ибо танцы в этом спектакле — как правило, лишь осознанно бедная проекция в трехмерный мир из столятидесятого измерения Нижинского. Правда, есть исключение — «вариация» с пером, где перо — как бритва и как дыхание). Все это кончается очень быстро. Качуляну ставит на сцене музыкальную шкатулку, фотографию на нее, и уходит в кулису. Фото Нижинского на слайде, негромко играет музыка. Из зала на сцену выходит девушка, сбрасывает одежду, оказываясь в розовом трико, берет шкатулку с фотографией и уходит.

Здесь и надо было дать занавес! Ведь все сказано, все почувствовано и все закончено. А следующая затем сцена для двоих на вечную музыку «фавна» не плоха и не хороша, она просто отдельна — и тем лишняя. Кроме того, эта мелодия может принадлежать только одинокому персонажу... во всяком случае, мне так кажется.

Надо сказать, что этой осенью имя Качуляну появилось на московских афишах дважды. Кроме «Моей ночи», мы могли посмотреть «Княгиню Ольгу», выпущенную театральным центром «Весь мир» в сотрудничестве с Российским академическим молодежным театром — Качуляну ставил в этом спектакле хореографию. И вот что значит чувство меры и чувство вкуса: в «Княгине Ольге», также вроде бы изначально ориентированной на миф, единственно танцы имеют отношение к искусству. (Ух, как вспомню княгиню Ольгу, произносящую в стиле партсобрания текст о том, что она хотела развивать экономику Руси и что-то там делала в 941 году!). Качуляну не приняла упрощающего — и одновременно надрывного — тона спектакля, и двигающийся в спектакле народ был действительно интересен. Может быть, стоило предложить ему поставить весь спектакль? Впрочем, такую пьесу ничто не спасет...

А работы Качуляну хотелось бы еще увидеть. Причем даже не принципиально — в балете или в драме. И то и другое у него получается одинаково интересно.

Анна ГОРДЕЕВА





Фото Ч.Тэнди

Гастроли Баварского балета в Петербурге не вызвали особого ажиотажа. Зато в зале мелькали знакомые все лица, и присутствие множества «генералов от балета» придавало событию вящий блеск. Наибольший интерес гастролеры вызвали именно среди профессионалов. И не удивительно.

Представьте театр, где старая русская классика мирно уживается с западной, а благородный блеск «фамильных драгоценностей» эффектно подчеркнут последними достижениями мировой балетной мысли. Не об этой ли утопии грезят Большой и Мариинка? Баварский балет сказку сделал былью.

Труппа основана десять лет назад Констанцией Вернон.

Совсем недавно мадам Вернон сменил на директорском посту бывший премьер Ноймайера Иван Лиска. Именно усилиями Вернон удалось собрать столь внушительную классическую коллекцию: «Лебединое озеро», «Дон Кихот», «Жизель», «Спящая красавица». В Балетной академии при театре обучают по вагановской методике. «Мы — самый русский балет на немецкой земле», — гордо заявляют баварцы. Антология западной хореографии впечатляет не меньше: Баланчин, Эштон, Крэнко, Ноймайер, Килиан, ван Манен, Мартинс, Тарп, Эк, Прельжокаж, — на слух балетомана эти имена звучат сладостной райской песней. Отчетливо понимая, что танцовщиков-полиглотов не существует, в Мюнхене практикуют разделение труда: одни артисты специализируются на пуантовой технике, другие — на модерне (юную Беату Фоллак — открытие нынешних гастролей — и вовсе приняли в труппу исключительно на роль Жизели в балете Эка). Метод здравый, но в отечественной практике вряд ли возможный. Танцовщиков-модернистов у нас по старинке выковывают, точнее — пытаются выковать, из благонаправленных классиков.

В Петербург привезли только современную программу.

Главными же приманками были «Свадебка» Иржи Килиана и знаменитая «Жизель» Эка.

«Свадебка», однако, ожидаемого сердечного трепета и брожения умов не вызвала, оставшись в границах «хорошо сделанной вещи». Действие



## УЧИСЬ УЧИТЬСЯ: БАВАРСКИЙ БАЛЕТ В ПЕТЕРБУРГЕ

разворачивается в весьма натуральном на вид овине. Но не стоит искать взглядом ни деревенских коров, ни Богоматерь с младенцем. И вообще, не надо никаких запутанных ассоциаций. По Килиану, Стравинский может вывести только к самому себе: пишем «Свадебка», «Весна священная» в уме. Суровый свадебный обряд у хореографа напоминает жертвоприношение. Кордебалет спаян в единое многорукое и многоногое существо. Женных и невеста выглядят беспомощными частицами, слепо вырванными из целого. Танец пронизан шаманским экстазом. Ноги истово втаптываются в пол, вращения скручивают тело, прыжки — подбрасывают его в воздух словно для того, чтобы сильнее швырнуть оземь.

Пик гастролей — «Жизель» Эка. Отменив романтические бредни вроде нежных крестьянок и смертоносных вилис, прозрачных крылышек и пуантов, постмодернист Эк переписал историю Жизели в духе Фрейда. Переодев героиню в розовое платьице и беретик, наделил ее почти животной чувственностью. Меланхоличный Альберт предпочел плащу и шпаге белый костюм современного

дэнди. Никаких старомодных иносказаний: если по сюжету Жизель сходит с ума, то дорога ей не на таинственные поляны в хороводы вилис, а в «дом скорби» с Миртой-санитаркой и бесноватыми соседками по палате.

Заразительный эффект «балета дыбом» породил, как известно, множество подражаний. Талантливых и не очень. Есть даже отечественный продукт: «Дон Кихот, или Фантазии безумца» Бориса Эйфмана.

Эпигонство — талантливое и не очень — просвечивало и в одноактных балетах, представленных баварцами. Снобистски настроенная часть публики «угадывала мелодии». Имя Баланчина не сходило с уст. Почерк великого мастера узнавался безошибочно: подвижные танцевальные ансамбли, лексическая плотность текста, алгебра комбинаций. В «Большой fugе» (на музыку Бетховена) Ханс ван Манен соединил загадочный драматизм «Серенады» с эротической остротой «Маленькой смерти» Килиана. Длиннющее па де де «Закуски» (музыкальное ассорти) Питера Мартинса варьировало мотивы баланчин-

ских «Звезд и полос». А его «Нечаянная симметрия» (музыка Джона Адамса) являла добросовестный перепев «Who cares?» все того же Дж. Баланчина.

Над сценой простирала крыла академическая скука — если, конечно, понимать под академизмом вырождение творческого метода в непререкаемую догму. Когда-то Баланчин уравнивал в правах выразительности музыку и танец. У эпигонов приоритет качнулся в сторону музыки. По крайней мере, элементарные законы зрительского восприятия ими упразднены: танцевальная «игра в бисер» утомительно бесконечна (забавно было наблюдать, как в VIP-ложах втихаря позевывали даже самые «стойкие оловянные солдатики»).

На Западе в таком эпигонстве не видят ничего зорного. Это называется «школой». Нидерландской, например (Килиан, ван Манен), или школой Баланчина (Мартинс). Учиться, конечно, никогда не во вред. Но зачем заводить в репертуаре Мартинса, если есть Баланчин?

Юлия ЯКОВЛЕВА

Редакция журнала «Балет» благодарит всех, кто  
УЧАСТВОВАЛ в благотворительном концерте,  
СПОСОБСТВОВАЛ его проведению,  
ОРГАНИЗОВЫВАЛ его,  
ОСВЕЩАЛ в прессе,  
ПОДДЕРЖИВАЛ информационно  
или просто был его ЗРИТЕЛЕМ!

Агентство «INTERMEDIA»

**InterMedia**  
информационное агентство

Радиокомпания «МАЯК»



«РАДИО РОССИИ»

РАДИО  
РОССИИ

Газета «НОВЫЕ ИЗВЕСТИЯ»

Н О В Ы Е  
**ИЗВЕСТИЯ**

Благотворительный вечер «Звезды балета — журналу «Балет» в пользу журнала «Балет» состоялся в Кремлевском Дворце. В большом гала-концерте приняли участие артисты Большого театра России, театра «Кремлевский балет», Московского музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, Государственного театра классического балета. Редакция журнала «Балет» благодарит участников благотворительного вечера:

народную артистку России **Аллу МИХАЛЬЧЕНКО** и **Максима ВАЛУКИНА** (Большой театр России)

народную артистку России **Нину СЕМИЗОРОВУ** (Большой театр России)

заслуженных артистов России **Илзе ЛИЕПА** и **Марка ПЕРЕТОКИНА** (Большой театр России)

заслуженных артистов России **Анну АНТОНИЧЕВУ** и **Дмитрия БЕЛОГОЛОВЦЕВА** (Большой театр России)

**Дмитрия ГУДАНОВА** (Большой театр России)

**Светлану ЛУНЬКИНУ** и заслуженного артиста Республики Марий Эл **Константина ИВАНОВА** (Большой театр России)

**Анастасию ВОЛОЧКОВУ** (Большой театр России)

**Любовь ФИЛИППОВУ**, заслуженного артиста России **Владимира МОЙСЕЕВА**, **Александра ПЕТУХОВА** (Большой театр России)

**Зинаиду ВОЛИНУ** («Кремлевский балет») и **Геннадия ЯНИНА** (Большой театр России)

заслуженную артистку России **Наталью ЛЕДОВСКУЮ** и народного артиста России **Владимира КИРИЛЛОВА** (Московский музыкальный театр имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко)

заслуженную артистку России **Светлану ЦОЙ** и **Сергея ОРЕХОВА** (Московский музыкальный театр имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко)

**Александр ГРИВНИНУ** и **Андрея ГЛАЗШНЕЙДЕРА** (Московский музыкальный театр имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко)

**Екатерину БЕРЕЗИНУ** и **Ивана КОРНЕЕВА** (Государственный театр классического балета)

**Ольгу ЗУБКОВУ**, народного артиста России **Валерия ЛАНТРАТОВА**

заслуженного артиста России и Республики Беларусь **Олега КОРЗЕНКОВА** («Кремлевский балет»)

**Оксану ГРИГОРЬЕВУ** и заслуженного артиста России **Вадима КРЕМЕНСКОГО** («Кремлевский балет»)

**Наталью БАЛАХНИЧЕВУ** и **Юрия БЕЛОУСОВА** («Кремлевский балет»)

**Жанну БОГОРОДИЦКУЮ** («Кремлевский балет»)

**Светлану КОВАЛЕНКО** («Кремлевский балет»)

**Елену КНЯЗЬКОВУ** и **Айдара АХМЕТОВА** (международные звезды балета)

# Звезды балета — журналу «Балет»

## Благотворительный вечер московских артистов



Наталья Балахничева  
и Юрий Белоусов

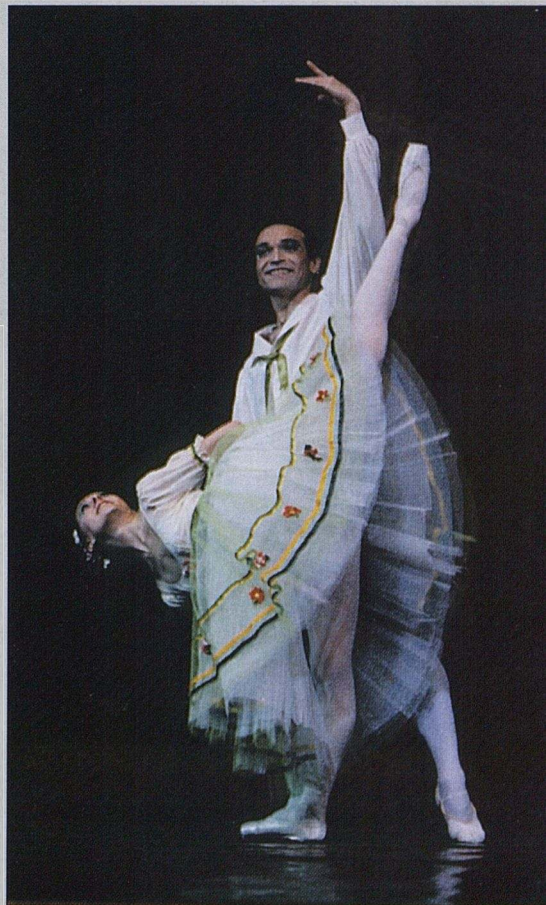
Концерт открывают  
Первый заместитель  
министра культуры России  
Н. Дементьева  
и художественный  
руководитель театра  
«Кремлевский балет»  
А. Петров



Александра Гривнина  
и Андрей Глазшнейдер



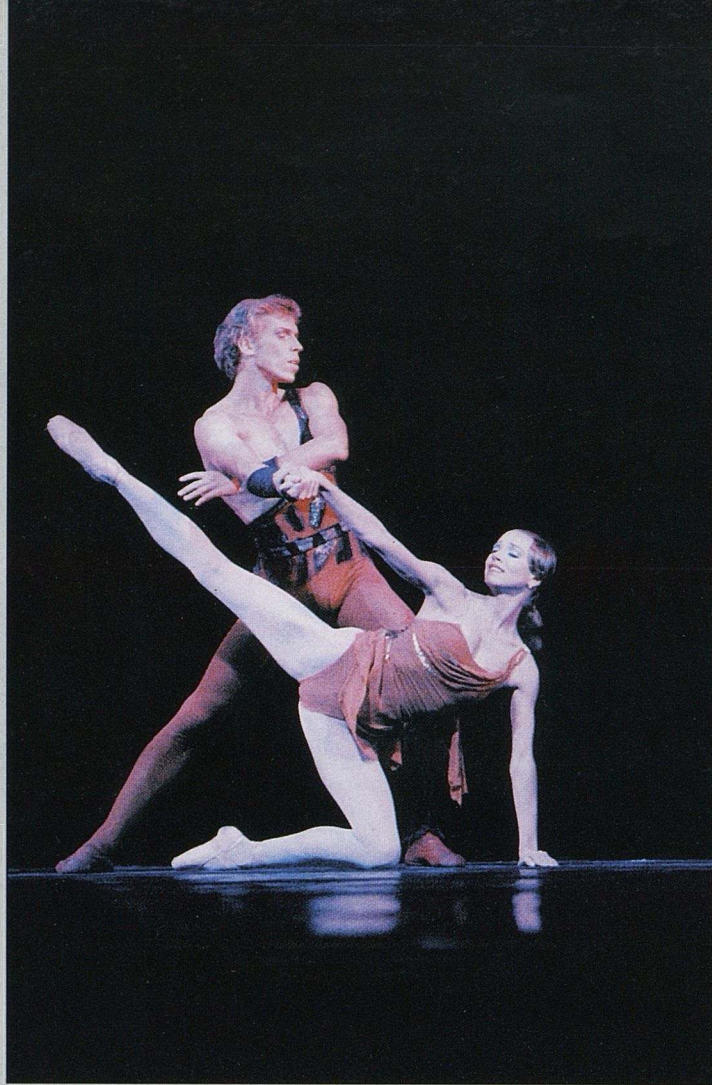
Зинаида Волина  
и Геннадий Янин



Оксана Григорьева  
и Вадим Кременский



Алла Михальченко  
и Максим Валукин



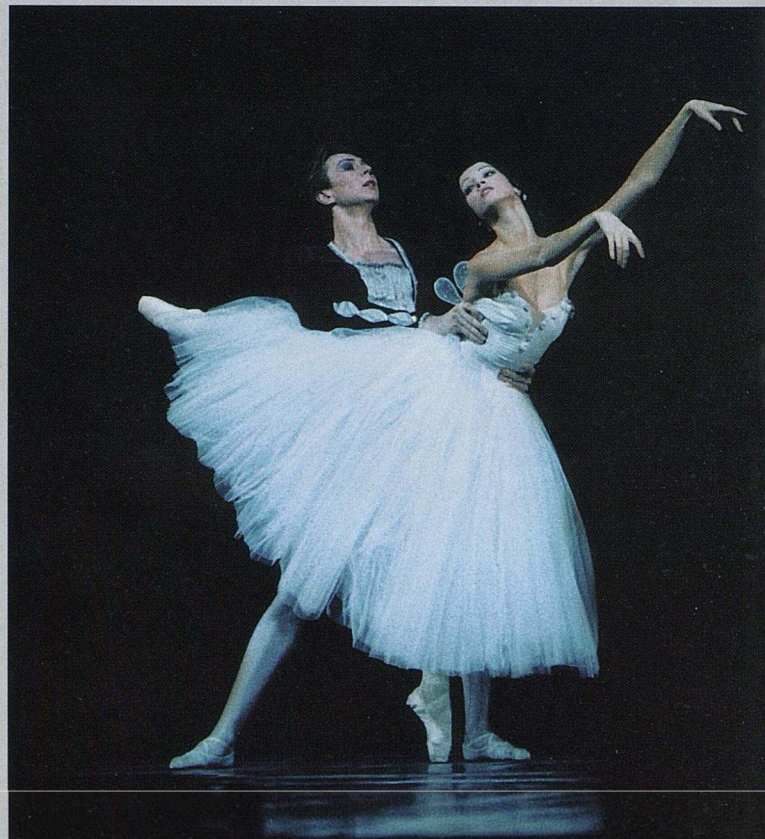
Светлана Лункина  
и Константин Иванов



Анастасия Волочкова

Анна Антоничева  
и Дмитрий Белоголовцев

Жанна Богородицкая





*Светлана Цой  
и Сергей Орехов*



*Екатерина Березина  
и Иван Корнеев*

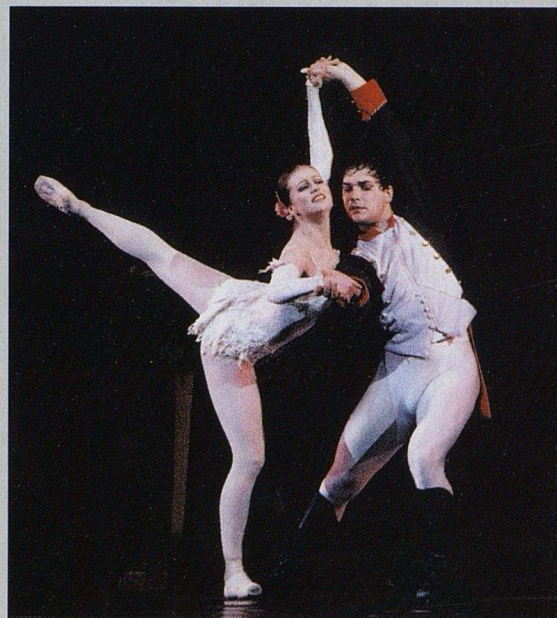
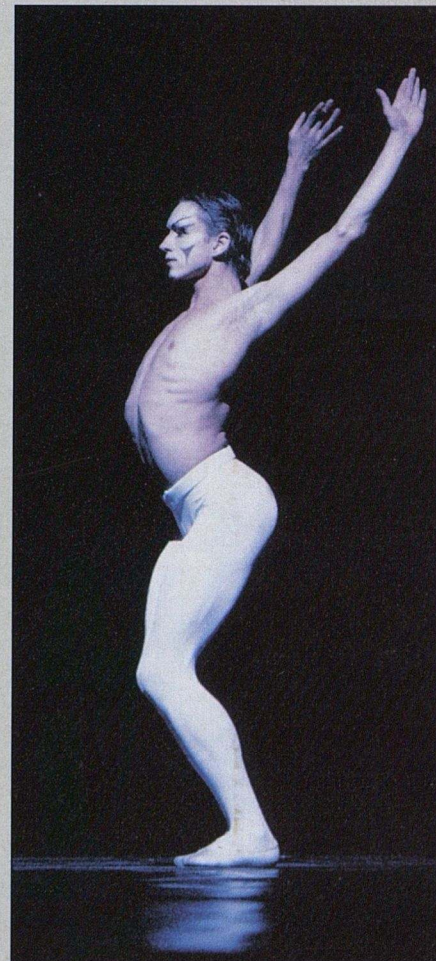
*Светлана Коваленко  
и артисты балета*



*Ольга Зубкова  
и Валерий Лантратов*

*Ольга Зубкова  
и Олег Корзенков*

*Дмитрий Гуданов*

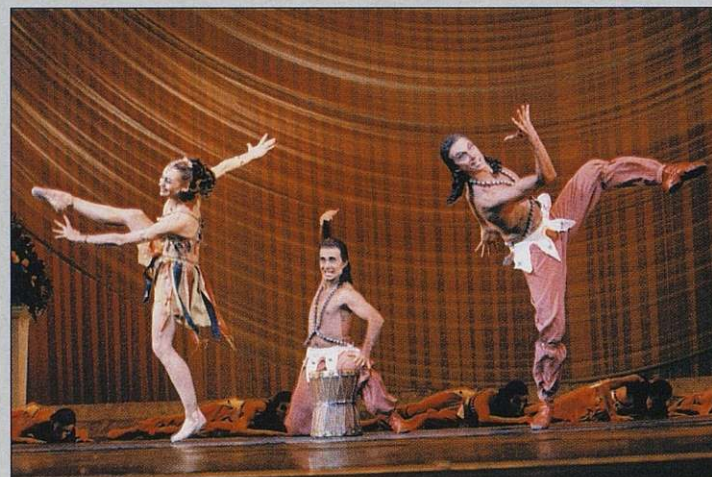




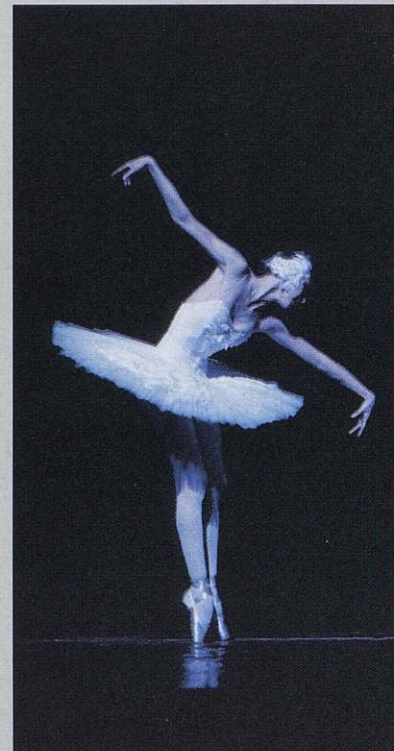
*Илзе Лиела  
и Марк Перетокин*



*Наталья Ледовская  
и Владимир Кириллов*



*Любовь Филиппова, Александр Петухов и Владимир Моисеев*



*Нина Семизорова*

Фоторепортаж Д.Куликова



*Елена Князькова  
и Айдар Ахметов*

Финал концерта. На сцене его участники и организаторы





«ОБЩАЯ ГАЗЕТА»

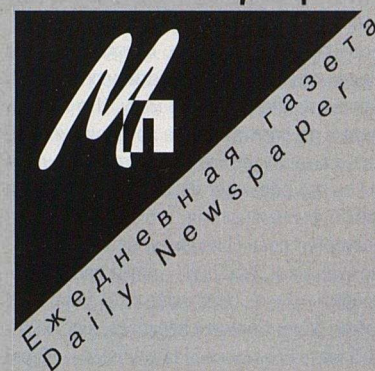
Радио «ЭХО МОСКВЫ»



Радио «ГОВОРIT МОСКВА»



МОСКОВСКАЯ  
ПРАВДА



«МОСКОВСКАЯ ПРАВДА»



«АВТОРСКОЕ ТЕЛЕВИДЕНИЕ»

Радио «ОРФЕЙ»

# СИЛЬФИДА ИЗ НАНСИ

Минувшей весной в Москве прошли гастроли Национального балета Нанси и Лоррен (художественный руководитель — Пьер Лакотт). Гости из Франции показали в Москве на сцене Большого театра легендарную «Сильфиду» Ж.Шнейцгоффера (хореография П.Лакотта по Ф.Тальони), а также вечер одноактных балетов, программу которого составили «Блудный сын» С.Прокофьева и «Сомнамбула» на музыку В.Беллини (хореография Дж.Баланчина), «Праздничный вечер» на музыку Л.Делиба (хореография Л.Статса), «Адажиетто» на музыку Г.Малера (хореография О.Арайса), «Штетл» Джонтефа (хореография Р.Уэрлока), «Белые ночи» на музыку Н.Римского-Корсакова и «Жертва» на музыку Семиньяни и А. фон Веберна (хореография П.Лакотта).

Гастроли вызвали большой интерес и у деятелей балета — профессионалов, и у зрителей. Своими впечатлениями о выступлениях французской труппы делятся на страницах журнала выдающийся артист Михаил Лавровский, известный режиссер и балетный критик Борис Львов-Анохин, молодые балетоведы Варвара Вязовкина и Сергей Конаев.

## Михаил Лавровский:

«Вечер одноактных балетов я, к сожалению, не видел. Я видел фрагменты на репетициях и объективно оценить эту программу не могу. Что касается «Сильфиды», то спектакль мне понравился. Мне приходилось слышать от людей, которые видели балет раньше, что редакция Лакотта по Ф.Тальони скучнее, чем бурнонвилевская, что идет у нас. Но балет — искусство специфическое, есть вещи, которые одному скучны, другому — нет и наоборот.

Если говорить о моих пристрастиях в балете, то я лично люблю балет больших страстей, люблю театральные балет. Его последняя ступень — Юрий Николаевич Григорович. Это и Лавровский, и Вайнонен, и Захаров, и Фокин, опять же Григорович и прежде всего его «Грозный», его «Спартак». И, конечно, наша васильевская интерпретация «Жизели» (не по внешней форме, а по внутреннему переживанию героев). Конечно, замечательные артисты должны танцевать этот спектакль.

А «Сильфида» — другая вещь, старинная, как ожившая гравюра. То, что показал Лакотт, мне понравилось. Да, какие-то вещи, может быть, для нас по темпу затянуты. Как говорят, это первоначальный вариант и соответствует первой постановке Тальони, я точно не знаю, я не искусствовед. То, что я увидел, эмоционально на меня воздействует. Труппа хорошо чувствует стиль и убеждает в том, что делает. Самое главное, что в любом искусстве для меня является первоначальным, отправной точкой, произведение должно производить эмоциональное воздействие на зри-

Сцена из спектакля «Праздничный вечер».

Фото Д.Куликова



Анн Салмон и Андрей Федотов в спектакле «Блудный сын»

теля (каким путем это достигается, меня не касается). Если такого воздействия нет, значит, акт искусства не состоялся.

Правда, у Лакотта в «Сильфиде» много затянутых моментов: нет гармонии между танцевальными и характерными сценами, нет необходимой пантомимы. Потому что, если спектакль сюжетный, зрительный зал должен понять, о чем он. Это должно быть. Кстати, пантомима — дело талантливых людей.

Для меня всегда примером был Чарли Чаплин, самый гениальный актер, хотя в его игре есть спорные вещи, но как режиссер — он мастер! Помните рассказ о том, как Чаплин подходил к работе над «Огнями большого города», к тому, почему слепая принимает героя за миллионера? Все казалось бы просто. В кино — все все видят, все — смеются. Добиться этой простоты очень сложно. Но Чаплин хотел доказать, что сможет это сделать и сделал.

У Лакотта много танцев «просто так» (не у него, наверное, — так было раньше), впрочем, я не знаю, я не искусствовед. Но считаю, коль скоро мы берем сюжетную вещь, она должна быть понятна зрителю. Просто так делать *entrechat six* — очень хорошо, но тогда не надо никакого сюжета. Вот это моя такая претензия к Лакотту. Но он француз, там другие страсти, другие взгляды на искусство. Но в общем, хороши и эта графика, и эта гравюрность,







Сцена из спектакля «Сильфида»

которую задают артистам. Они с ними справляются, они в ней убедительны. Блестяще танцевал Манюэль Легри. Хороши и точны по стилю танцовщицы, хотя кто-то старше, кто-то моложе. Я поздравляю Лакотта с этим спектаклем, хотя не со всеми вещами согласен.

Нам опасно что-либо советовать. Большой театр, на мой взгляд, как и любой театр, никогда не должен терять своего лица.

Но в репертуаре разные вещи иметь необходимо, но исходить следует из того, что подходит театру. Я — за многообразие, какое есть в труппе Пьера Лакотта. Чтобы танцовщики могли попробовать себя в разных стилях и направлениях. Это развивает. И каким бы я ни был приверженцем больших полотен, мне интересно посмотреть одноактные балеты. Но если оставить в репертуаре только их — это плохо. С другой стороны, когда сегодня мы имеем в афише большие страстные спектакли, рассчитанные на великих актеров, таких, как Марис Лиела, Владимир Васильев, Юрий Владимиров, Николай Фадеев, Владимир Тихонов, а их сегодня нет, то мы начинаем танцевать эти балеты так, как если бы танцевали маленькие одноактные спектакли, то есть танцевать страстишки, а не большие страсти. Вот что обидно».

#### Борис Львов-Анохин:

«Я должен сказать, что я вообще неравнодушен к задачам стилизации и поэтому творчество Лакотта и его труппа мне интересны. Так как в принципе мне близок подобный подход к творчеству и мне кажется, что труппе привит этот вкус к стилизаторским задачам. Поэтому там по-разному танцуют разные стилистические вещи. Скажем, «Блудный сын» не похож на «Сомнамбулу» и так далее. Баланчина у Лакотта танцуют достаточно культурно. Меня никто не поразил какой-то особой виртуозностью или особой одухотворенностью. Но, повторяю, эта культурная стилизация, которая труппе приви-

та, она делает для меня интересным их исполнение. Именно с точки зрения решения вопросов стилизации, достаточно, как мне кажется, точной и тонкой.

Мне очень понравилось исполнение «Адажиетто» в хореографии Оскара Арайса. Исполнители танцевали очень красиво, очень музыкально, на прекрасную и очень сложную музыку Малера. Это доставило мне большое удовольствие.

Я еще помню балет Лакотта, который он поставил у нас с Екатериной Максимовой в главной роли, — «Натали, или Швейцарская молочница», и тогда меня поразила эта культура хореографической стилизации. Причем, опять-таки трудно сказать, насколько все это подлинное восстановление старинного балета. Может быть не подлинное?! Но прежде всего, очень убедительное. Верить тому, что вот так могли танцевать этот балет в старину. Повторяю, как в режиссуре меня интересуют легенды о стилизациях Мейерхольда или Евреинова, так меня интересует творчество Лакотта».

#### Барвара Вязовкина:

«Помимо «Сильфиды» французская труппа привезла целую программу, состоящую из одноактных балетов, которые создавались в период с десятих-двадцатых годов нынешнего столетия и до сегодняшнего дня, от авангарда начала века — до его конца. Перед зрителем прошла своеобразная панорама танца целого века во всем многообразии вкусов, тем, художественных стилей.

Из баланчинских постановок для гастролей Лакотт выбирает по сути абсолютно противоположные своему духу и стилю произведения. Исполняется не его абстрактный чистый танец, и даже не стилизаторские вещи, должно быть, представляющие интерес для Лакотта, а сюжетные, драматические истории и в этом есть, по-видимому, для него своя логика и свое пристрастие: ему ближе в Баланчине театральная сторона.

Поразила другая вещь. Как один и тот же кордебалет столь органичен и в романтических сильфид-

ных сценах и в танцах современной молодежи. Такое впечатление, что после стильного, корректного, воздушного исполнения «Сильфиды», у Уэрлока артисты словно вырвались на простор стихийного танца, что «Сильфиду» они стилизуют под фарфоровое изделие, а в хореографии «Штетла» купаются, при том, что здесь тоже чувствуется стилизация. И хотя хореограф и отказывается от конкретизации места действия (улица, площадь или просто неопределенное место встречи), все же некая ссылка на еврейский танец и быт ощущается. Прямых цитат нет, но есть определенные образные мотивы-реминисценции. К примеру, знаменитый проход с пятки на носок или положения рук. Спектакль компактный, цельный, выстроенный».

#### Сергей Конаев:

«Тонкий, тщательный, чистый, мягкий и одухотворенный танец; ровная, благородная манера исполнения, — таковы были мои первые впечатления от выступлений Национального балета Нанси и Лоррен в Москве. Пьер Лакотт воспитал труппу в особом едином стиле (или привил ей этот стиль); также он воспитал в ней безупречное чувство **иного** стиля. Хореографический текст — классический, неоклассический, новейший — в «Нанси» читают всегда бережно и внимательно и с равным успехом. Искусство «Нанси» — искусство утонченного совершенного **исполнительства**; чем выше, тоньше исполнительская культура танцовщика, тем выше положение, которое он занимает в труппе. Исполнительская культура в каком-то смысле тождественна творческой индивидуальности, отсюда — выдающийся успех кордебалетных ансамблевых танцев, некоторых дуэтов, требовавших синхронности, согласованности, равной чистоты в выполнении одних и тех же фигур (выделю «Праздничный вечер» Статса, «Штетл» Уэрлока, «Адажиетто» Арайса). Напротив, «Сильфида» явно выиграла от участия звезд Парижской оперы Элизабет Платель и Мануэля Легри, энергично и вдохновенно **творивших** в танце, на фоне великолепного кордебалетного орнамента».

## ВСТРЕЧА В РЕДАКЦИИ С ПЬЕРОМ ЛАКОТТОМ

Гастроли Национального балета Нанси и Лорен продолжались всего неделю, и график пребывания труппы в российской столице был крайне напряженным, и тем не менее ее художественный руководитель нашел время побывать в гостях у редакции журнала и ответить на вопросы его сотрудников и авторов. И, наверное, это не случайно, поскольку сам Пьер Лакотт сказал о таких встречах следующее: «В контактах с русскими зрителями и журналистами я ощущаю дух глубины, который сейчас встречается все реже».

Разговор начался с самых разных вопросов. В частности, гостя спросили, в чем он видит сегодня предназначение художника. Он ответил лаконично и точно: «Открывать новые имена, делать все для того, чтобы наша танцевальная семья была еще больше, еще дружнее». А потом пояснил свою мысль: «Хотел бы продолжать делиться тем, что я знаю, заниматься изыскательской и танцевальной деятельностью, встречаться с молодежью, помогать ей. Танец — это вся моя жизнь, моя страсть, но, кроме того, я очень люблю человеческие контакты. На сцене не может быть ничего значимого, если этому не предшествуют человеческие контакты. Простые отношения людей, идущие от сердца к сердцу».

Пьер Лакотт много говорил и о своем интересе к русской культуре: «Перед тем, как приехать первый раз в Россию, я столько слышал о ней (практически каждый день) — от Лифаря, Кшесинской, Егоровой, Владимировой, Николая Зверева, Волинина, Александры Балаховой. Все мое детство прошло рядом с ними. К тому же и среди окружающих меня в Париже людей было также немало русских. И когда я в первый раз приехал в Россию, в Санкт-Петербург, я ходил по городу в поисках улиц Достоевского, описанных в «Преступлении и наказании», бродил по дорожкам садов и парков, представляя себе Пиковую даму... Передо мной словно оживали образы русской литературы, которую я любил и люблю. Это была фантастика!»

Но, конечно, главной темой разговора стала его работа над реставрацией старинных балетов и прежде всего — тальониевской «Сильфиды».

«Первое, что я делаю, — начал свой рассказ Пьер Лакотт, — если хочу восстановить старинный балет, окунаюсь в то время, когда создавалось произведение. Изучаю историческую обстановку, литературу, музыку, нравы эпохи, моду, отношения людей. Чем они жили, чем интересовались, о чем мечтали, что переживали, их страдания и желания... Словом, ищу ответ на вопрос, почему родилось это сочинение. Стараюсь войти в атмосферу той жизни, почувствовать себя в ней, ощутить себя в том месте, где балет создавался».

Я стараюсь сосредоточиться на том времени и отключиться от сегодняшнего, в чем опираюсь на музыку, которую уже слышу, на рисунки и картины, которые у меня «под рукой». Таким образом, концентрируюсь и начинаю работать. Как медиум — способом погружения. Ничего не преувеличиваю, стараюсь найти все необходимые детали — как люди двигались, кланялись, как мужчина по-



**Пьер Лакотт**  
и главный редактор  
журнала «Балет» Валерия Уральская  
на встрече в редакции

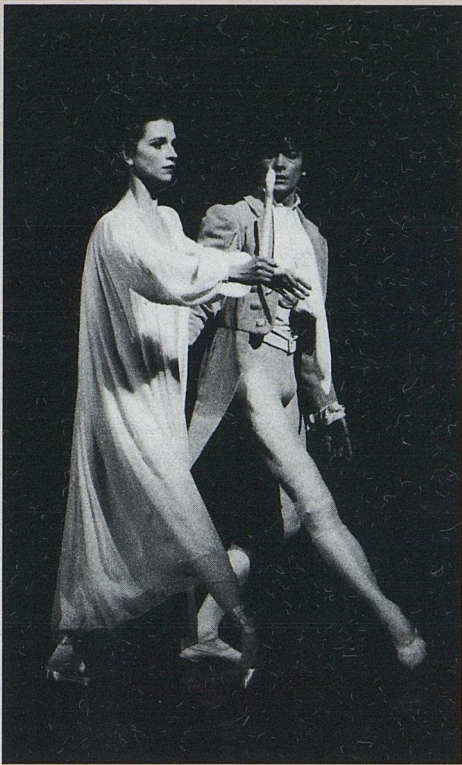
давал руку женщине... Но не только это — важно точно определить еще и психологическую интонацию спектакля, отдельной роли.

Например, в образе Сильфиды — много трогательности, наивной стыдливости, это надо понять и объяснить ее тем, кто будет работать над ролью. Собирая материалы, обращаю особое внимание на музыкальную фразировку, на темпы, ищу сведения о них даже в статьях критиков-современников спектакля. Можно ведь интерпретацию музыки, интерпретацию танца сделать банальной, протанцевать все в одной тональности. Но я вспоминаю Уланову, которую впервые увидел бегущей в «Ромео». А потом — в «Жизели», где ее бег был совершенно иным. Боюсь, что техническая виртуозность, которая изменила облик сегодняшнего балета, толкает танцовщика к большей механистичности исполнения, хотя простым па можно сказать очень много. И Тальони это говорила, просто и искренне говорила исключительные вещи, у нее были одухотворены ноги и руки, стопы и кисти. Однажды на таможне ее спросили, есть ли у нее с собой драгоценности. На что Мария, приподняв подол платья, ответила: «Вот мои драгоценности». И бесспорно, все па «Сильфиды» действительно драгоценны. Великолепно органичное соединение находок французской и итальянской школ, быстрота выполнения отдельных движений в сочетании с медлительностью в разворачивании поз аристократического стиля. Когда я нахожу документы, то думаю об этом. Я стараюсь не просто переводить документ, но найти ощущение, чувство, душу произведения, как бы войти с ним в контакт. Я болен им, ничего другого для меня в это момент не существует».

Самое трудное случается тогда, когда вы обнаружили часть описания танца, допустим, его начало и финал и явно не хватает чего-то в центре, и необходимо найти соответствие уже имеющим-

ся частям. Например, вариация. Если у меня есть ее начало и конец, но нет середины, надо сконцентрироваться, чтобы представить себе, как она могла выглядеть, чтобы не было обрыва произведения. Так, во втором акте «Сильфиды», в вариации аллегро не хватало маленького отрывка. Я искал его в записях уроков Тальони того времени, погружался в стиль той эпохи, поскольку есть па, характерные для каждой эпохи, для почерка каждого ее автора, будь то Тальони, Бурнонвиль или Перро. Кстати, обнаруженные мною свидетельства говорят о том, что в пластической партитуре Тальони начали определяться формы па де де. У каждого исполнителя — по вариации, причем мужская содержала прыжки, вращения в воздухе, многочисленные заноски, так что разговоры об отсутствии техники у танцовщика того времени вызывают сомнения. Вспомните виртуозное мастерство Паганини, Листа, Малибран... Артисты балета в своем исполнительстве не отставали ни от инструменталистов, ни от оперных певцов. За бравурными вариациями следовала медленная кода».

Филиппо Тальони привнес в балет лиризм. Романтизм и лиризм пришли в танец с «белым балетом», как олицетворение мечты, которую хотели увидеть на сцене. Она полностью соответствовала романтизму Шопена, Беллини, Листа, Ламартина, Мюссе... Очевидно, что все, что звучало в ту эпоху в музыке, воспевалось в поэзии, хотелось увидеть и в танце. И танец превратился в язык, на котором можно говорить с душой. Наверное, поэтому и у нас в XX веке появилась потребность вернуться к этим произведениям о мечтах, грезах, недостижимых идеалах, поэтому



**Анн Салмон и Андрей Федотов  
в спектакле «Сомнамбула»**

**Изабель Бурже  
в спектакле «Жертва»**

они и необходимы.

Собирая материалы, посвященные «Сильфиде», а затем работая над ее постановкой, я словно прикоснулся к чему-то магическому, к сокровенным тайнам духовной жизни человека. Джеймс — романтик, он не доволен тем, что имеет, но в погоне за привидевшейся ему грезой теряет все — и мечту, и то реальное, что было рядом».

Пьер Лакотт в своем сообщении много внимания уделил истории материалов, разговору о поисках. И это естественно. Круг его исследовательской работы — многие страны мира. Например, как он рассказывал в одном из своих давних интервью, в частной коллекции в Санкт-Петербурге он обнаружил партитуру Антуана Титюса, «переносившего» «Сильфиду» на русскую сцену, с его записями и пометками, а у английского собирателя раритетов — статью, где автор не просто восхищался танцем Марии Тальони, а подробно описывал, как она выполняла то или иное движение.

«Трудней всего убедить коллекционера, — говорил он, — который может открыть или не открыть вам дверь своего дома. Не думал, что такое существует. С «закрытыми» коллекционерами я столкнулся в Германии: один из них как-то вытащил мне из тайника среди рисунков Рембрандта и автографов Листа бесценную для меня запись экзерсиса эпохи романтизма. Я не имел права ее фотографировать — пришлось все переписывать вручную. Причем коллекция совершенно исключительная — сотни и сотни листов, подробное описание и рисунки позиций ног, рук. Еще одна архивная находка. Английская королева Виктория

была влюблена в романтический балет и делала зарисовки из своей ложи. И когда я увидел эти рисунки, мне показалось, что смотрю спектакль — так подробно и точно королева фиксировала происходящее на сцене».

Пьер Лакотт подробно рассказывал и о том, как много ему дают встречи и беседы со старыми корифеями — великими исполнителями балетов Тальони, Перро, Петипа. Например, Ольга Спесивцева, сидя, руками «станцевала» ему всю «Жизель», много рассказала об «Эсмеральде», не упускала из виду самые мельчайшие детали, а Любовь Егорова поделилась своими воспоминаниями о том, как репетировал Христиан Петрович Иогансон «Спящую красавицу».

«Собирание материалов — работа очень кропотливая и тщательная, — продолжал гость редакции, — но если ты уже занялся ею, то невольно хочешь «проглотить» ее слишком быстро, и она может превратиться в обед, который не желает перевариваться. Я часто бываю нетерпелив, стремлюсь скорее увидеть на сцене результат, но останавливаю себя, понимая, как важно здесь быть осмотрительным.

Впервые я восстанавливал «Сильфиду» по заказу телевидения. Когда к концу дня я просматривал отснятый материал, то все больше и больше волновался: у меня создавалось впечатление,

особую пластику в позах женских фигур, которую мы видели на старинных гравюрах. Описание корсетов я нашел в Лондоне. Только Гилен Тесмар, замечательная Сильфида, это — чудо, танцевала в корсете достаточно долго, остальные от него быстро отказались».

Но Пьер Лакотт считает, что документы бывают разные. «Есть документы и документы, — отмечает он. — Хорошо, когда восстанавливаешь «Маркитантку», балет, имеющий едва ли не лучшее по сохранности описание. Другое дело, когда видишь реальный, вроде бы, документ — кино- или видеопленку. Но она часто «работает» против реальных факторов. Парадокс? Но вспомните, как искаженно выглядела великолепная Гельцер в документальных кинокадрах. И Павлова считала, что смотрится на кинолентах плохо. То же можно сказать и о видеосъемках — они нередко концентрируют внимание на сценах и деталях, которые в балете не являются определяющими, основные же эпизоды, занимающие в драматургической конструкции балета важное место, остаются в стороне.

Восстановление и фиксация спектакля требуют аккуратности и тщательности».

Закрывая встречу, главный редактор журнала «Балет» В.Уральская поблагодарила гостя за интересный рассказ, за то, что он нашел время



что снимали очень быстро и танцовщикам не хватало времени «осваивать» как следует партии. Но я сотрудничал с исключительным режиссером, который позволил работать столько, сколько нужно — и я успокоился. Исполнители настолько увлеклись, что даже не обращали внимание на время. Балет захватил даже уборщиц студии. Единственное, что вызывало раздражение у артисток — жесткие корсеты женских костюмов времен Тальони. Они, видимо, и придавали ту

придти в редакцию. Прощаясь, Пьер Лакотт сказал: «Мне доставило большое удовольствие то время, что мы провели вместе, что мы так искренне могли поговорить друг с другом. Мне по душе «вечные» разговоры, которые доходят до глубины души».

**Материалы готовили В.ВЯЗОВКИНА,  
Г.ВИКТОРОВА, Л.ГУЧМАЗОВА**

Фото Д.Куликова

# ТАНЦУЮТ ВСЕ!

Международный фестиваль современного танца в Куопио (Финляндия) отмечает в этом году свое тридцатилетие. И на юбилейный праздник сюда приглашен весь цвет европейского современного танца. Но наш разговор — о фестивале минувшего 1998-го года, когда Куопио принимал гостей из Латинской Америки. Бразильские мелодии, расслабленные и чувственные ритмы мексиканской фиесты и завораживающие аргентинские танго кружили головы «горячим финским парням» и журналистам интернационального пресс-центра, часто забывавшим о профессиональной невозмутимости и пускавшимся в пляс вместе со зрителями. Счастливая идея придать фестивалю единую культурную направленность принадлежит его арт-директору Юкка Метинену (это был его прощальный сезон) и директору Анне Питканен. В разные годы здесь выступали современные труппы из Америки и Европы, фольклорные коллективы из Азии и Африки... Ныне Куопио принимал гостей из Аргентины, Бразилии, Кубы, Мексики, Венесуэлы.

Странно и удивительно было видеть в самом центре экологически чистой, добропорядочной, организованной Финляндии эти труппы, непонятно каким ветром занесенные сюда, переливающиеся радужным оперением жар-птицы, притягивающие взгляд кофейными глянцевыми телами великолепных мулатов, отдающихся танцу, как единственной страсти своей жизни. Латинская Америка со своим совершенно иным менталитетом, с упоительными ритмами, с жарким и томительным пульсом крови, с роскошным словом «маньяна» (что означает: завтра — то есть никогда), с мудрым, философским отношением к смерти, с пристрастием к ослепительно-апельсиновому цвету поразила зрителей международного фестиваля в стране, второй по удаленности от Северного полюса, в самом сердце.

Вершина афро-американского танца — фольклорная труппа из бразильской провинции Байя — представляла изумительное шоу «Все цвета Байя». Нашлись скептики, которым отшлифованное до совершенства мастерство артистов показалось коммерческим шоу, удаленным от творческой сферы. Но они были посрамлены, когда битком набитый зал тяжелых на подъем финнов повскакал с мест в экстазе и рванулся за темнокожими красавицами в «отвязной» пляске. Эти танцовщицы обладают такой энергетикой и свободой пластики, которая сравнима лишь с грацией диких животных. Их упругие тела безостановочно играют, вибрируют, соблазняют и пленяют. Синтез фольклора, древней военной символики и элементов современной западной пластики позволяет лидеру труппы Вальсону Ботелью создавать виртуозные спектакли на базе исторического и религиозного танца. В каждом его эпизоде звучит голос крови черного континента: в магическом ритуале излечения, в полной юмора пляске рыбаков, в бесчисленных самбах, в воинственном макулеле. Соло почище джаза, и в сценическом оркестре, и в танце солистов демонстрируют чудеса латинского синга и динамики. Взревший зрительный зал вскакивает со своих мест и начинает неистово танцевать с такими

счастливыми выражениями лица, которые не снились зрителям ни одного эстрадного концерта и ни одного американского мюзикла. А потом долго еще «оттягивается» в фойе вместе с артистами.

Счастье соприкосновения с яркой и необузданной природной силой бразильского фольклора даже приоририло многих с разочарованием в Национальном балете Кубы, привезшим на фестиваль гала-концерт мировой классики от Па де катра Жюля Перро до «В но-



**Танцовщица и хореограф  
Анна Ниинимяки  
в композиции «Соледад»**

**Выступают артисты  
группы «Тангокинезис»**



чи» Джерома Роббинса. Исполненные явно не первым составом труппы неподъемно и вяло, эти бесспорные шедевры были безнадежно испорчены немолодыми балеринами в стоптанных старых пуантах (раньше недешевую балетную обувь поставлял на Кубу СССР, теперь там с ней проблемы). Даже современные постановки Азария Плисецкого для четырех брутальных юношей и более-менее аутентичный номер «Мажисимо» Жоржа Гарсиа в стилизованно-испанской форме выглядели старомодными несмотря на молодость исполнителей. Но, к счастью, это было единственным и вскоре заслоненным более светлыми впечатлениями разочарованием.

На рыночной площадке ежедневно в присутствии трехтысячной толпы туристов и местных жителей выступали те же артисты, что вечером потрясали престижные залы городского театра и музыкального центра. Кроме того, музыканты и уличные артисты развлекали всех песнями и плясками. Педагоги самых разных стилей — от вагановской классики до модерна и традиционного танго — давали классы, пользовавшиеся большим спросом (а стоимость занятий, к слову, весьма велика). Оказалось, что нигде в мире так самоотреченно не любят танго, как в Финляндии. За исключением его родины — аргентинской столицы Буэнос-Айрес. Лидер группы «Тангокинезис» Ана Мария Стекельман опирается в своих композициях на наследие классической традиции аргентинского танго и современного танца в стиле Марты Грехэм, которому она училась в Нью-Йорке, где и увидела впервые танго, влюбившись в него навсегда.

Танго — душа Буэнос-Айреса, меланхоличный ночной танец-противостояние мужчины и женщины. Разговор с безграничным словарным запасом, нескончаемый диалог тел, борьба энергетик, позиций мужского и женского. Танго — адская смесь хабанеры, гаучо и андалузских танцев, — одна из немногих оставшихся на земле форм борьбы с унисексом. В танго много импровизации, поэтому даже не знаешь, что лучше в программе «Тангокинезис» — классическая «Кумпарсита» Родригеса или она же в исполнении агрессивных звуков автомобильных клаксон. Всего три пары, а сколько разных женских типов: от роковой пожирательницы сердец до очаровательной кокетки. Мужчины же в танго, как правило, большие, сильные и великодушные. Один играет на позвоночнике своей партнерши, как на драгоценной скрипке, большая рука другого дает каждому головокружительному движению мягкий и настойчивый импульс. Элементы джаза сплетаются с кастаньетами андалузских танцев, игривость мексиканских кистей — с легкой необязательностью мамбы, авангардное звучание современных мелодий с цитатами из Шопена и Вивальди. Никогда еще мне не приходилось видеть танго не в форме шоу, а в форме элегантно, изысканного представления. Чистого стиля, отрекшегося от популярности бальных танцев, независимого энергетически и концептуально.

Главной любовью фестиваля в Куопио стала бразильская труппа современного танца «Групо Корпо», определившая свой стиль как тропический минима-



**Композиция бразильского хореографа Вальсона Ботельо «Макулеле»**

Фото А.Икишимы

лизм. Соединяя бразильские ритмы с безупречной западной техникой и экспрессией, они достигают необычного эффекта: кажется, что ничего не стоит танцевать так виртуозно и легко. Спектакли «Назарет» (на музыку известного композитора Эрнесто Назарета) и «Парабело» (по названию знаменитого пистолета) «Группо Корпо» — это счастье творчества. Она складывается из уникальной, почти идеальной простоты линий, артистизма, жарких темпов и одновременной замысловатости спиральных вращений. Это вихрь ритма и расслабленная линия бедра ламбады, это кажущиеся невесомыми прыжки, синкопы, опоздания и неутолимая жажда танца. Руководитель труппы Родриго Педнейрас непринужденно дополняет бразильский модерн элементами акробатики, рок-н-ролла, полупародией на классический стиль, юмором и отшлифованностью ансамблевых построений. Кажется, эти люди не могут просто ходить по земле, им мало одной жизни, чтобы танцеваться.

Лучезарному оптимизму «Группо Корпо» фестивальная программа противопоставила мрачноватый авангард театра «Утопия» из Мексики. Сюрреализм их постановок «Под Луной» и «Верacruz 36 С» эмоционален, депрессивен, навязчиво цикличен. Соединяя драматический театр и танец, «Утопия» создает эскизы на темы ретроспекций, исторических аллюзий, безнадежных проблем современного человека. «Никто не смотрит на луну на закате...» — считают немногочисленные исполнители строгих, замедленных композиций. А вот компания «Данзахой» из Венесуэлы, раскрывающая зрителю секреты джунглей средствами современной пластики, пантомимы и новой эстетики движения, дуррачится с упоением и вовсю. Жак Брок (и не скажешь, что француз, настолько он дик, забавен и натурален в изображении некоего комического Тарзана) демонстрирует оригинальное первобытное соло «Уши тигра» — и в движении, и в звукоимитации, и в импровизации.

Ритуал и пародия — короче, очень остроумный номер, дополняющий фольклор элементами клоунады. В миниатюре «Гости» венесуэльские артисты дурачатся под звуки мандолины, борясь за вожденное место на огромном матрасе: дерутся, кидаются подушками, пугают друг друга, напоминая милые игры так любимых нами питерских «Лицедеев». Двигаются при этом превосходно и бесстрашно, демонстрируя свежесть эмоций и здоровый юмор.

Финские аборигены отдали дань своей любви к Южно-Американскому континенту в самых разнообразных формах. Спектаклем, посвященным мексиканской художнице Фриде Кало, прославившейся своей жизнестойкостью в борьбе с физическими недугами, сексуальной свободой и откровенной живописью, в исполнении двух финских танцовщиц Апяве Риссанен и Сюзанны Вейялайнен. Вечером хореографических миниатюр Национального балета Финляндии (заказ дирекции фестиваля, всемерно поддерживающей молодых хореографов). «Одиночество» (довольно странная скандинавская стилизация фламенко танцовщицы Анны Ниинимяки), «Еще раз» бразильянки Марилены Фонтуры и «Зигзаг» мексиканца Жавье Торреса (оба — давно граждане Финляндии). Пожалуй, только в «Еще раз» финским артистам удалось уйти от литературности и неудачных попыток примерить на себя чужой наряд — живописные художественные лохмотья материка, на котором слово «фiesta» значит «праздник» и употребляется в повседневной жизни каждый день.

Белые ночи в Куопио оказались свидетелями этой возбужденной, великолепной, страстной, незабываемой латинской fiesta. Следующий фестиваль по словам его нового арт-директора Альпо Пакаринена будет ориентирован на европейский танец, чьи интересы лежат между классическим балетом и брейк-дансом. Чтобы сделать небольшую передышку после яростной fiesta «America Latina», уберечься от инфаркта и собраться с мыслями для следующего рывка на Юг или Восток.

**Наталья КОЛЕСОВА**

## МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС БАЛЕТА В ЛЮКСЕМБУРГЕ

с 18 по 24 апреля 1999 года  
под патронажем  
Его Королевского Высочества  
Великого Герцога  
Люксембургского

Призовой фонд конкурса —  
**100 000 долларов США**  
Бесплатное пребывание  
для всех участников.

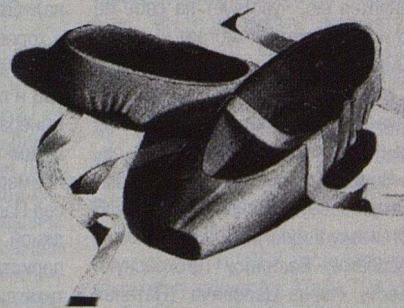
*Младшая группа — 15—18 лет*  
*Старшая группа — 19—27 лет*

Конкурс будет проходить  
с 18 по 24 апреля 1999 года  
в Люксембургском театре

Информацию можно получить  
в центральном секретариате  
Международной ассоциации  
балета Люксембурга по адресу:

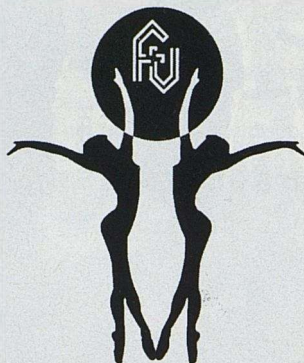
41, rue A.Useldinger  
L — 4351 ESCH/ALZETTE  
LUXEMBOURG (EUROPE)

Тел.: (352) 54-72-64  
или (352) 55-54-55  
Факс: (352) 54-74-94



# ОГОНЬ И ЛЕД СЫКТЫВКАРА

*История театра Оперы и балета республики Коми походит на вечную кривую возрождения и отнюдь не случайная метафора вынесена в заглавие статьи. Казалось бы, спад, падение, нет — вновь взлет. Сегодня труппа переживает если не взлет, то по крайней мере, и не застой. В ней ощущается живое дыхание, блеск творческой жизни. Вот уже второй сезон в театре работает приглашенный петербургский балетмейстер Олег Игнатьев.*



*К фестивалям, как заведено доброй традицией, готовится премьера. Поскольку в Сыктывкаре фестивали — частое дело, то, соответственно, премьеры здесь (в последнее время Игнатьева) проходят раз в четыре-пять месяцев. Ко II Международному фестивалю балетного искусства финно-угорских государств «Золотые ласточки», проходившем в октябре 1998 года, была вытущена «Жар-птица», рассказывающая о творческом сгорании и высвобождении.*

## «Жар-птица» и другие

Есть время культовых идей и культовых спектаклей. Сегодня спасительную силу художники слышат в музыке Игоря Стравинского «Жар-птица», так недавно балет поставил Валентин Елизарьев в Белорусском театре оперы и балета, готовят свою версию Наталья Касаткина и Владимир Василев. Олег Игнатьев в «Жар-птице» создает собирательный образ русской сказки, русской фантастической мысли. Его увлекает идея спасения Жар-птицей Ивана-Царевича, идея ее жертвоприношения, в итоге испеления и рождения заново десятков маленьких жар-птиц, несущих в десять раз больше добра. Таков вкратце сюжет балета. Впервые Жар-птица (Мария Выдрина) появляется из кашевого яйца, она — орудие Кашея (Роман Ваулин), подчеркивает балетмейстер. Дальше она претерпевает различные метаморфозы, не то чтобы влюбляется в Ивана (Максим Фомин), сколько он пленяется ею, чувствует на себе ее жар и она в итоге помогает ему. Запоминается момент гибели Жар-птицы: она как бы окрапляет Ивана, тот оживает и в ту же минуту крылья Жар-птицы опадают, она теряет силы. Вообще дуэты Ивана и Жар-птицы самые выигрышные в балете. В постановку хореограф вводит новые персонажи: Василису Прекрасную, невесту Ивана-Царевича (Наталья Супрун), Бабу Ягу, помощницу Кашея (Алексей Брагин), тем самым усложняется сюжетная канва спек-

такля, превращения, происходящие с героями.

«Когда я прочел либретто, я не понимал почему начинается спектакль с того, что Иван-Царевич находится в саду у Кашея и пытается поймать Жар-птицу. Мне нужна была завязка, интрига, экспозиция, а ее не было, — говорит О.Игнатьев. — И я нашел ее в похищении Василисы с пира, с некоего обряда. Главный герой — Жар-птица, потому что она — символ жара, стихии и это то оружие, которое родил Кашей и которое потом обратилось против него. Мне была интересна метаморфоза. Как бы вошло солнце, которая преследует Кашея. Она не одна, ее — много и она уже служит людям».

На сцене два мира, две картинки — светлая, лубочная, праздничная и темная, примитивная, зловещая. Соответственно, то загорает, то открывает черный задник из заколдованных лесных коряг в сказочных обобщенных декорациях (сценография и костюмы Михаила Веревокина). Эта двойственность отражается в хореографии в контрасте кордебалетов добрых молодцов, красных девиц и поганых с чудищами. Лубочная манера одних обозначается одним каким-то движением, уходящим, к примеру, к пластике народных ремесел Палеха или Хохломы, или к лебединой повадке девиц и силовая, напористая танцевальная характеристика других, тяготеющая к примитивизации образов поганых. Взмах сильно сомкнутой кисти первых и мощные прыжки вторых — лейтмоти-

вы каждой группы. Так хореограф мыслит категориями художника-примитивиста, берущими начало в одном из направлений в искусстве первой трети нашего века примитивистов-фовистов. При минимальном арсенале выразительных средств им достигается необычайно насыщенное действие, даже несколько избыточное по мизансценам. При этом он четко следует ритмической логике и выстраивает излюбленные лучевые композиции.

Вслед за «Жар-птицей» идут три камерных балета «Триптих» Свиридова, «Вальс-фантазия» Глинки и «Северный сказ» Горчакова. В композиции вечера прослеживается общее для всех произведений: балетмейстер показывает разные, если можно так сказать, стороны Руси. «Жар-птица» — сказочная Русь, «Триптих» — Русь деревянная, «Вальс-фантазия» — дворянская, и «Северный сказ» — первобытная Русь.

В «Триптихе» идеально воплощено типичное представление о Руси, деревянной и несколько упрощенной: русские пляски, холщовые рубахи. Балетмейстер строит свои хороводы на позах-знаках, движениях-обозначениях, что создается впечатление, будто эта музыка была всегда слита с ненавязчивой, льющейся хореографией. Игнатьев: «Это некое дерево, ожившее в чем-то воображении, строящееся на глазах. Это естество, растворенное в природе. Не случайно, отсекание группы и все начинается с некоего высекания града, строительства. Соединяются группы, создаются скульптуры, игрушки качающиеся...»

«Вальс-фантазия» Глинки — посвящение Пушкину и взгляд на отношения Пушкина и Натали, Пушкина и царя, Натали и царя, Дантеса и Натали. Получился фрагментарный набросок, эскизная зарисовка, непринужденная и ненастаивающая. Игнатьев: «Мне хотелось показать свою версию смерти Пушкина». К ней мы вернемся в одном из ближайших номеров журнала.

«Северный сказ» — попытка хореографа прикоснуться к теме весны священной, небезосновательная, ведь в музыке чувствуется темпо-ритмовое и тематическое влияние Стравинского. Игнатьев: «Здесь показано крещение, причем вероломное. Стоило это делать или нет, вот что меня волнует. Я не отрицаю никакую веру, мне интересно как это произошло».

Замыслы хореографа осуществляли господа артисты. Вся труппа целиком, учащиеся хореографического отделения республиканской гимназии искусств при Главе Республики Коми и танцовщики из городского ансамбля. Не хотелось бы кого-либо выделять, все работали на премьеру — и Максим Фомин, и Ольга Зебрина, и Роман Ваулин, и Наталья Супрун, и Мария Выдрина, и Геннадий Кутаренко, и Ирина Кувардина, и Анастасия Прима, и Татьяна Дедухина, всех не перечислить. Дадим слово им самим.

**Максим Фомин, заслуженный артист Республики Коми:** «Я чувствую, как мне нужен современный хореографический язык, свободнее стал ощущать себя на сцене, раскрепостился, появилась другая пластика. Мне

интересно танцевать Дантеса-антигероя в «Вальсе-фантазии». Я ни разу не исполнял партии сказочных героев, Иван-царевич в «Жар-птице» — такого плана».

**Мария Выдрина:** «Очень рада, что мы работаем с Олегом Владиславовичем Игнатьевым, знакомимся с его стилем. В его постановках танцевать сложно и интересно. Мне близка роль Жар-птицы. Я давно хотела что-то подобное попробовать».

**Любовь Сизова,** заслуженная артистка Республики Коми, педагог-репетитор: «На прошлогоднем фестивале мы показывали отдельные номера, а сейчас у спектаклей — общая направленность, общий замысел. Считаю, что приход Игнатьева в труппу, его работа с артистами очень полезна для коллектива. Танцовщики воспринимают его хорошо, но пока еще их сотрудничество не имеет той отдачи, какая могла бы быть, потому что они не привыкли иметь дело с такой хореографией, с такими характерами, чувствами. Но они не подвели театр и на фестивале выглядели очень достойно».

## Для чего стоит съездить в Сыктывкар

Скажу лишь от имени москвичей: в Сыктывкаре стоит побывать, чтобы увидеть не зарубежных исполнителей и не современную хореографию (это главное, чем привлекает по сути любой международный фестиваль), а в первую очередь, как ни парадоксально, артистов, скажем, Большого театра, в непривычном для нас репертуаре, который они исполняют на гастролях или концертах. Здесь надо отдать должное Наталье Михайловне Садовской, художественному руководителю фестиваля, которая всегда стремится составлять программу праздника из не «затанцованных» номеров.

Так, Анна Антоничева и Владимир Непорожний танцевали в традиционной версии балета «Лебединое озеро», где есть и Одетта, и Одиллия. Анна Антоничева выступала в такой сценической редакции спектакля всего третий раз (до Сыктывкара это случилось в Тбилиси и Риге). В роли царицы лебедей артистка демонстрировала лирические грани своего дарования, и ее сложно было пред-



Мария Выдрина (Жар-птица) и Максим Фомин (Иван-Царевич) в спектакле «Жар-птица»

Фото С. Пугачева

ставить Одиллией. Но в танце Одиллии-Антоничевой действительно зажигались огоньки азартной игры-обольщения, она околдовывала настоящего разгоравшимся дьявольским огнем. Единственная претензия — к ее зажатым кистям.

Практически невозможно увидеть в Большом театре Бэ Джу Юнь, стажирующуюся здесь балерину из Южной Кореи. В Сыктывкаре она изящно и со вкусом исполнила «Хореографическую миниатюру» Люлли в хореографии Вайнонена и па-де-де «Карнавал в Венеции», где ее партнером стал Константин Иванов. После юношей и принцев в Большом театре Иванов превратился в беззаботного Арлекина, его влекла игровая стихия, танцевальная улыбка. В воздух его поднимала необъяснимая сила и в своих полетах он гнался за карнавальными мечтой.

Татьяна Рыжова «Ренессанс-балет» танцевала фокинского «Лебе-

дя», «Русскую» Голейзовского, вариацию из «Раймонды». Наталья Торишвили и Юрий Андреев из Санкт-Петербургской консерватории имени Римского-Корсакова показали в «Гавоте», сочиненным И.Хлюстиным для Анны Павловой, и в дуэте на музыку Паганини в немного русифицированной современной хореографии Христины Вичек. Их исполнение наполнял легкий дух импровизации и подлинной артистичности.

В репертуаре солистов венгерской Национальной оперы Юлии Юрачек и Чаба Шолти были дуэты из бежаровского «Бахти» и из «Деревянного принца» в хореографии Ласло Шереги. Ученицам эстонской балетной школы «Фуэте», танцевавшим классические вариации из «Спящей красавицы», «Баядерки», «Пахиты», «Корсары» Мари Савицки и Анне Скачковой — еще два года до выпуска. Мари исполнила эффектный, изощренный номер «Мне 16 лет»,

вызвавший, правда, неоднозначную реакцию. Его автор — Тьну Вейлер, балетмейстер и директор школы, выпускник, кстати, Санкт-Петербургской консерватории. Он использует в нем минимум лексики, повторяет комбинации, но добивается сильнейшего воздействия. Пустое пространство и вдруг безудержный крик-разрядка, непривычный для балетной сцены. Так и происходит у молодых людей: чем меньше совершается движений в жизни, тем сильнее — выход энергии. Тут приходит на память фильм «Кабаре», когда героиня Лайзы Минелли подходит к мосту и яростно кричит, чтобы хоть что-то предпринять, что-то сделать. Хореограф очень точно нашел этот градус, почувствовав необходимость выплеска.

Финно-угорские города были также представлены на фестивале солистами Театра оперы и балета Марий Эл и Музыкальным театром Мордовии. Йошкар-олинцы Элина Большова, Владимир Шабалин и Игорь Кузнецов исполняли произведения национальной хореографии, специально подготовленные к этим дням, фрагмент из балета «Арлекинад». Дуэт из «Ангары» проникновенно станцевали Элина с Константином Ивановым. Второй год они приезжают в Сыктывкар и, надо отметить, что в танце Элины Большой стало больше проявляться женственности и жертвенности, нежности и покоя, артистичности и душевной наполненности. Саранская пара Марина Дворянчикова и Александр Шалин драматически прожили эпизод из «Эсмеральды», удался им и шопеновский «Вальс».

На заключительный гала-концерт со своими лучшими произведениями приехали Никита Долгушин (с малеровским «Монологом»), Наталья Ледовская и Владимир Кириллов (с отрывками из «Вечерних танцев» Шиллинга и из балета «На грани» Урсуляка), Ольга Павлова и Гедиминас Таранда (с «Танго»).

По поводу следующего финско-угорского фестиваля, замечательную мысль высказала Ольга Комлева, балетмейстер-педагог Музыкального театра Марий Эл — хорошо было бы поддержать эстафету и другим театрам. Может быть, действительно, право на III фестиваль сыктывкарский театр доверит одному из своих собратьев? Нынешний же фестиваль состоялся, благодаря усилиям его директора Валентины Ивановны Судаковой и спонсорам — Сыктывкарскому лесопромышленному комбинату ЛПК, акционерному открытому обществу Коми ТЭК, Ухта-банку, торгово-промышленной Палате.

Барвара ВЯЗОВКИНА

# РАТМАНСКИЙ В МАРИИНСКОМ ТЕАТРЕ

(рассказ сразу после премьеры)

Я принадлежу к числу почитателей Алексея Ратманского, беспорочных и, я бы даже сказал, безоговорочных, хотя и знаю, что есть коллеги, которые его не принимают совершенно. Особенно после того, как он поставил «Сны о Японии», сомнительный, как принято считать, шоу-балет, предназначенный для того, чтобы актеры смогли хорошо на этом деле подзаработать.

Да, действительно, Ратманский, сам артист, умеет работать для артистов, умеет сочинить гастрольный репертуар, умеет поставить полуэстрадные хиты. Это не делает его балетмейстером коммерческим, это делает его балетмейстером практичным и очень полезным. Тем более, что этим не исчерпывается то, что он сочиняет. Именно потому что, он сам артист, он очень внимателен к возможностям других артистов, своих исполнителей. Даже предлагая им эстрадную программу, он придумывает нечто такое, в чем каждый из этих артистов мог бы выразить себя с наибольшим эффектом. И, кстати говоря, обнаруживает чисто эстрадные некоторые качества в художественной индивидуальности классических танцовщиков, потому как у многих они есть, но до поры, до времени, а иногда — всю жизнь не обнаружены, но востребованы, скрыты.

Собственно говоря, его концертные номера или собрание концертных номеров, какими являются «Сны о Японии», — это достаточно портретная галерея, хотя переведенная в какой-то условный план, в сферу масок японского театра, подобно тому как «Прелести маньеризма» — перевод в сферу французского или старофранцузского театра. Ратманский — поклонник театра масок, что говорит о его высокой театральной культуре. К этому он присоединяет очень хорошую культуру чисто хореографическую, связанную с тем, что последние несколько лет он работает на Западе. Начинал в Киеве, потом он работал в Канаде, теперь в Дании в Копенгагене в очень хороших театрах, в очень академических театрах, в которых много очень талантливого и современного. Отсюда его богатые возможности и эрудиция, иногда ему мешающая, поскольку иногда появляется впечатление, что он ученик Баланчина, слишком уж зависимый от своего учителя. Сейчас он начинает все больше и больше вырываться на свободу.

Московская постановка, которая мне больше всего понравилась в прошлом сезоне, — «Каприччио» на музыку Стра-



Сцена из балета «Поцелуй феи»

Фото Н.Разиной

винского. Вот там как раз был такой момент перехода. У Баланчина тоже есть фантазии на тему «Каприччио» — это балет «Рубины», одна из частей его балета «Драгоценности». То, что сделал Ратманский на эту же музыку, ничего общего не имеет с балетом «Рубины» Стравинского, хотя имеет много общего с другим балетом Баланчина, поставленным на темы Гершвина.

Сейчас же Ратманский проделал еще один шаг, поставив в Мариинском театре три балета и среди них один очень принципиальный и значимый — «Поцелуй феи» Стравинского. Потом дуэт на музыку Юрия Ханина, известного петербургского авангардиста, вызывавшего испуганное отношение, как выяснилось, совершенно напрасно. И наконец, «Поэму экстаза» Скрябина. Скрябин, как известно, композитор небаланчинский, во всяком случае после отъезда из России Баланчин к Скрябину не обращался. Поэтому можно увидеть в этом выборе Ратманского попытку прорваться к другому миру.

«Поцелуй феи» — это остроумно задуманное и художественно выполненное произведение. Все очень интересно задумано: это балет на тему балета, потому что музыка Стравинского — это музыка на тему музыки Чайковского. Соответственно ход мысли балетмейстера идет параллельно ходу мысли композитора. Но тем не менее сказка о Снежной Королеве и мифология петербургского балета находятся в соответствии, какая-то связь между ними есть,

и это соответствие обнаруживает Ульяна Лопаткина, танцующая Снежную Королеву. Вообще в балете много интересного: это многоэпизодный балет и каждый эпизод построен изобретательно и оригинально, с использованием самого современного танцевального языка.

Это то, что, вообще говоря, нашему театру наиболее сейчас необходимо. Тем более, что Ратманский представляет авангардное искусство, лишенное какой бы то ни было агрессивности, оно у него очаровательно, весело, добродушно, даже прелестно. Один из первых балетов Ратманского, поставленных еще в Москве, так и назывался «Прелести маньеризма», и очевидно, что Алексей — современный маньерист по любви к утонченной фактуре, танцевальной и театральной. Говорю так без всякого осуждения. Сейчас это принятый искусствоведческий термин, означающий только одну вещь: изощренность манеры и очевидное нежелание работать в большой форме. Есть балеты большого стиля, после большого почти обязательно наступает некий период маньеризма. Так Фокин возник совершенно из тех же предпосылок после Петипа. В наше время, после балетов больших, многоактных Григоровича или Боярчикова, должен был появиться балетмейстер малой формы. Таким маньеристским балетом стал «Поцелуй феи».

Но произошло еще одно событие. Дарья Павленко, девочка, которую мы

видели на гастролях в Москве и которая на фоне всего остального не смогла произвести большого впечатления, сейчас проходит первым номером, ошеломив своей одаренностью в «Дуэте» Ратманского на музыку Ханина. «Дуэт» — это совсем не какая-нибудь авангардная непонятная невнятность, это долго-долго длежащее легато, очень хорошо выстроенное и очень драматичное, в стиле дуэта из «Агона». Павленко станцевала «Дуэт» первоклассно. Как хорошая гастрольная танцовщица, нью-йоркская или парижская.

А вот со Скрябиным получилось не совсем удачно. Ратманский хорошо прочитал и эффектно инсценировал партитуру. Но скорее как аналитик, чем поэт. Не до конца воплощенным оказался скрябиновский, не вагнеровский, а именно скрябиновский порыв, эмоционально-эротический с бесконечными нарастаниями. Хотя исполнители — а именно ими стали лишь молодые премьерши и премьеры — танцевали с подъемом и с видимым увлечением, что не случайно: Ратманский всем понравился чрезвычайно и своим талантом, и своей молодостью, и своим фанатизмом. Его двухмесячное пребывание сплотило коллектив, что было очень заметно. Поэтому и конечно все замечательно. Это требует отдельного рассказа. После первой премьеры был полагающийся банкет, а уже на второй день сразу же после конца все руководство и некоторые артисты спешно помчались в аэропорт, чтобы успеть на самолет, они все уезжали в Японию. И тогда на своей половине Ульяна Лопаткина, сама выступавшая в первом составе, пригласила весь второй состав, поила очень вкусным вином и угостила очень вкусным тортом. Такие сейчас в труппе нравы и такое место заняла Ульяна. Я понял, что она не только артистический, но моральный авторитет в театре.

В заключении, могу только пожалеть, что Ратманский не был оценен в Москве, в Большом театре, когда поставил «Каприччио» на прошлых новогодних премьерах, где жили и проснулись многие артисты и где блеснула Анастасия Яценко. Но руководство Большого, как обычно, талантливым балетмейстером не заинтересовалось, театр упустил Ратманского, и в результате и «Поцелуй феи», и одноактные балеты Ратманского попали в репертуар Мариинки, и без того не бедный.

Рассказ записали  
**В.ВЯЗОВКИНА и А.МИХАЛЕВА**



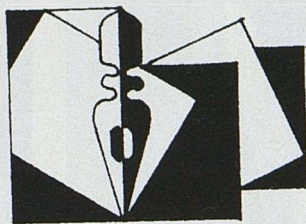
**АНОНС!****Габриэла Комлева**

Фото Д. Куликова

**ГАБРИЭЛА КОМЛЕВА,**  
народная артистка СССР**Из книги  
«Танец —  
счастье  
и боль»**

О творческом потенциале балетной труппы Кировского театра конца пятидесятых годов можно судить, на мой взгляд, прежде всего по брожению идей, по обилию желающих ставить, чтобы выразить свое представление о том, каким балетному театру следу-

ет быть. Лидером, объединявшим вокруг себя склонных к новизне, был Игорь Дмитриевич Бельский. Юрий Николаевич Григорович, блистательно заявивший «Каменным цветком» о своем балетмейстерском даре, столь ярким трибуном не был: присутствуя на «сходке», чаще отмалчивался, в битве идей предпочитал сохранять хладнокровие. Горячностью выделялся Александр Лифшиц. Среди характерных и гротесковых танцовщиков тяга к балетмейстерскому творчеству была почему-то особенно велика. Не исключено, что у них оставалось все-таки больше свободного времени и сил, чтобы читать, обсуждать поставленное другими, вслух думать.

Слушателей и собеседников у Бельского было предостаточно. Те, кто постарше, осмеливались вступать в споры, то шумно восторгаясь высказанным идеям, то не менее энергично их опровергая. «Зеленая молодежь», к которой я относилась, составляла благодарную аудиторию: мы чаще благоговейно внимали мудрым речам. Но наш молчаливый восторг и обожание распалили спорщиков, будили их фантазию, оттого дискуссии обретали особую остроту и смелость.

Критическим нападкам подвергались и манера ставить, и актерские приемы воплощать сочиненную хореографию. Зоркость балетных актеров помогала увидеть ошибки и, талантливо преувеличив, сделать их в своем показе нелепыми и смешными. Обсуждение всех деталей театральной жизни, нашего сценического существования помогало творческому возмужанию молодых, воспитывало в робких новичках самостоятельный взгляд на происходящие в искусстве сдвиги.

Бельский все делал талантливо — и фантазировал, и передразнивал, и мечтал. Молодежь им была околдована, с готовностью участвовала в любых дерзких начинаниях. Но время пьянящей ставки хореографа на молодых еще не пришло.

Бельскому поручили осуществить новый балет «Рыбаки», позднее получивший название «Берег надежды». И, естественно, предложили в составах маститых мастеров. Предполагалось, что молодежь, уже зарекомендовавшая себя, будет занята в спектакле тоже. Ольга Моисеева, например, значилась в исполнительных ролях Потерявшей любимого. Среди будущих героинь фигурировала Инна Зубковская. Устроили просмотр поставленного в репетиционном зале на улице Росси. Выяснилось, что опытные исполнители не то чтобы сторонились спектакля — просто не спешили принять в нем участие. Особенно не повезло Потерявшей любимого: достаточно было узнать, что это роль второго плана и будет «не на пальцах», а значит, виртуозного блеска опожается лишена, и желание работать убывало. Попробовали обратиться к характерным танцовщикам: так в списках составов появились Ариша Пестова, Женя Ипатова. Но им была слишком трудна партия поставленная на полупальцах, она тем не менее требовала владения виртуозной техникой классического танца. В этой обстановке необъявленного саботажа вдруг возникла моя фамилия.

С 1 января 1959 года меня перевели, наконец, из стажеров в артистки балета. Это был формальный, ничего не менявший в моей творческой жизни факт. Встреча с хореографом И.Д.Бельским, приступившим к первой значительной работе, напротив, многое в моей артистической судьбе перевернула.

*(Продолжение следует)*

*Имя автора воспоминаний хорошо известно любителям балета — Габриэла Комлева, народная артистка СССР. Окончив Ленинградское хореографическое училище, где ее педагогом была Вера Сергеевна Костровицкая, она в течение более тридцати лет украшала знаменитую сцену Мариинского театра, была выдающейся исполнительницей центральных женских партий в балетах классического репертуара «Спящая красавица», «Дон Кихот», «Лебединое озеро», «Сильфида», «Баядерка», «Жизель», «Эсмеральда» и других. Вместе с тем, замечательная балерина активно сотрудничала с современными хореографами К.Сергеевым, Ю.Григоровичем, Б.Эйфманом, Л.Яacobсоном, Д.Брянцевым... Но, как сказано в энциклопедии «Русский балет», драматическое дарование и остросовременное пластическое чутье в Комлевой открыл Игорь Бельский, в те годы молодой начинающий хореограф. Она стала первой исполнительницей главных партий в его балетах «Берег надежды» (1959) и «Ленинградская симфония» (1961). О том, как она, начинающая танцовщица, работала с балетмейстером, Габриэла Комлева рассказывает в тех главах своих воспоминаний, которые будут опубликованы в последующих номерах журнала. В этом номере читайте отрывок из мемуаров замечательной балерины.*

**Публикуя его,****редакция поздравляет****Габриэлу Трофимовну Комлеву****с юбилеем!**



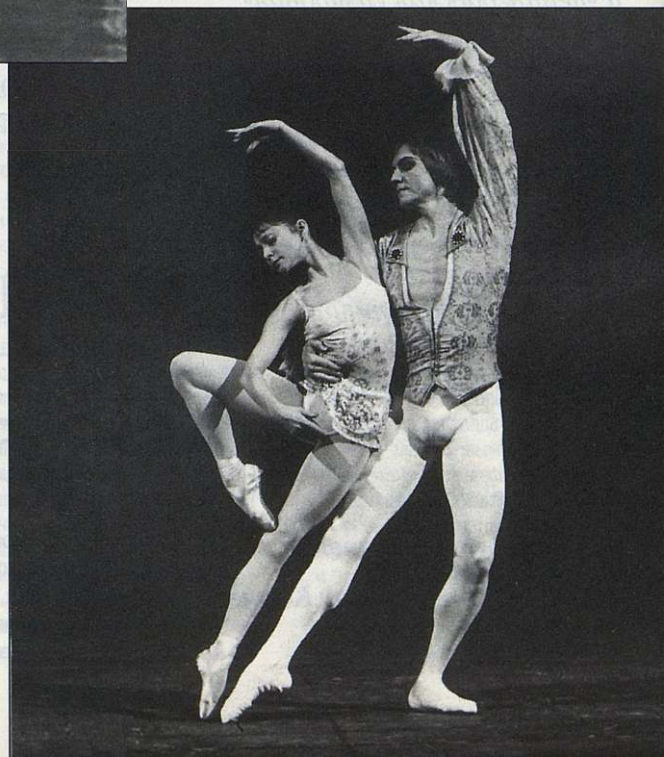
«Екатерина  
Максимова сегодня —  
одна из лучших  
наших балерин.  
Она владеет всеми  
качествами  
блестящей  
танцовщицы:  
техническими  
и актерскими...  
В каждом спектакле  
сказывается ее  
индивидуальность.  
Максимова танцует  
очень разные партии,  
такая широта  
диапазона редка».

**Галина УЛАНОВА**

*Екатерина Максимова в новой роли —  
на репетиции*

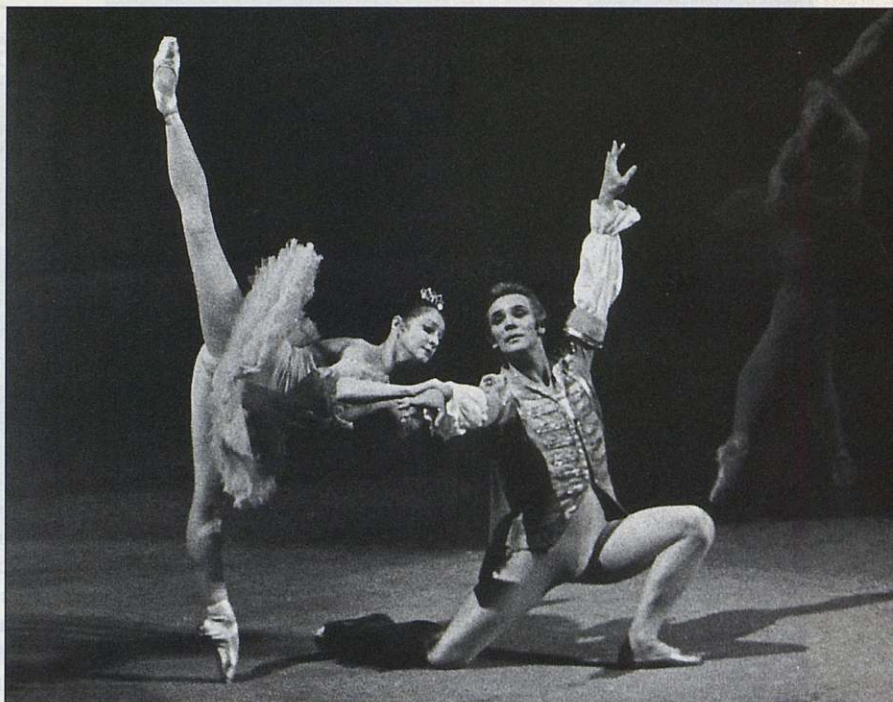
*Екатерина Максимова  
и Марис Лиєпа в балете «Эти чарующие звуки»*

*Поздравляем  
Екатерину Сергеевну  
МАКСИМОВУ  
с юбилеем!*





**Екатерина Максимова  
в балете «Фрагменты  
одной биографии»**



**Екатерина Максимова  
и Владимир Васильев  
в балете «Спящая красавица»**

**Екатерина Максимова  
в миниатюре К. Голейзовского  
«Русская»**

**Екатерина Максимова  
и Владимир Васильев  
в балете «Жизель»**

Фото Д. Куликова





Никита Долгушин  
на юбилейном вечере

Фото Д.Каландадзе

## КОГДА ХОЧЕТСЯ СДЕЛАТЬ БОЛЬШЕ

Он влюбился в танец в раннем детстве, будучи захваченным его своеобразной красотой и некой особой миссией. Чуть позднее, вступив в ряды «балетной нации», утвердился в мысли о невозможности своего существования за пределами царства Танца и справедливо полагая, что «танец — искусство для людей и танцевать для себя — это дилетантизм».

Как невозможно проследить жизнь за один день, так невозможно описать в нескольких абзацах 40 лет творческой деятельности одного из лучших танцовщиков, хореографа, удивительного человека и поразительного собеседника Никиты Александровича Долгушина. Невозможно было это сделать и на фотовыставке, развернутой в фойе Театра Санкт-Петербургской консерватории имени Н.А.Римского-Корсакова на протяжении нескольких вечеров, посвященных юбилею. Предельно строгий и несколько канцелярский, без «завиту-

шек» и излишков текст хронологической части выставки, тем не менее, максимально полно представил места и театры пребывания танцовщика и впервые исполненные им партии, а фоторяд лишь визуально дополнял его. Раздел «хроники» плавно переходил в раздел «партнерши» (жаль, что за неимением места и возможности не удалось упомянуть всех), за которым следовал наиболее интересный и для многих неожиданный — «Никита Долгушин — художник по костюмам». Он занялся этим по вынужденной необходимости — трудному финансовому положению балетной труппы Театра консерватории (идея возобновления которой принадлежала Долгушину, ставшему впоследствии ее художественным руководителем и главным балетмейстером), но эта необходимость не тяготила и составляла даже некоторое удовлетворение и интерес.

Поставив перед собой цель — очищение классического танца от многолетних наслоений и возвращения ему первоначального текста, Долгушин вместе со своей труппой выпустил несколько программ с концертными номерами, фрагментами спектаклей, обращаясь к памяти старей-

шин классического танца еще живущих и документам уже почивших мастеров.

Не так давно произошло подобное «оздоровление» на сцене театра бессмертной «Жизели», где юбиляр появился в партии графа Альберта (12 ноября). Весь балет, вся его сущность, казалось, склонились перед талантом танцовщика, лучшей партией которого остается эта партия. И дело не в том, как исполнялись те или иные позы и па в знаменитом па де де из второго акта балета (а они, без сомнения, удовлетворили бы самых придирчивых и дотошных критиков и вызвали бы зависть у многих начинающих от балета и послужили бы своеобразным образцом идеального исполнения технических трудностей), а в том, что сам танец Долгушина поражал своей красотой, неувлимым изыском и неким аристократизмом и элегантностью.

Второй вечер (14 ноября), построенный в виде гала-концерта, состоял из одноактных спектаклей «Гамлет» («Размышления») на музыку П.Чайковского (хореография Н.Долгушина), «Послепуденный отдых фавна» (К.Дебюсси — В.Нижинский) и «Нам не надо!» (Дж.Гершвин — Н.Долгушин).

Поставленный Долгушиным почти тридцать лет назад «Гамлет» преобразился лишь в области костюмов (трико и хитоны заменились строгими мужскими костюмами с «бабочками» и вечерними дамскими туалетами с глубоким декольте), хореографический же текст не утратил своей новизны и прелести. Многочасовые размышления шекспировского героя Долгушин «поместил» в 40-минутный марафон-переключку персонажей, событий, строго следуя за музыкальными структурами. Гамлет Долгушина вместил в себя все горести века нынешнего, отразил метания личности, истинно переживающей за судьбы человечества. Он — любит не конкретную Офелию, а лишь образ, некий идеал. Но мир не впускает в себя его идеалы, и Гамлет поглощает рационализм суровой и жестокой реальности.

Фавн Долгушина — существо тоже несколько ирреальное, но удиви-

тельно схожее с человеком. Он также зеваает и потягивается, просыпаясь по утрам после сна, он весь — сплошной слух, орлиное зрение. Он сильнее всего в нем развита телесность, заполненная глубокой чувственностью и эротизмом. Он гибок и пластичен, но не это в нем главное. Его манкость заключается в огромном посыле энергетических флюидов, завораживающих, притягивающих к себе очередную жертву. Он человек и существо первобытнообщинного строя, но найти общий язык с нимфой (существом, впрочем, тоже не совсем земным) ему все же не удается — его ложе так и остается пустым. Но Фавна это нисколько не огорчает — у него остается тонкий воздушный шарф Нимфы с ароматом ее тела, волос...

«Нам это надо!» скорее походил на танцевальный дивертисмент с незамысловатым сюжетом: учитель танцев слегка устарел, и не приемлет (по мнению молодых) новых ритмов джаза, рок-н-ролла и так далее. Но, к их удивлению, он им «дает фору» — моментально перестроившись, он вместе со своими учениками увлекательно и заразительно отплясывает новые ритмы. «Мы любим танец, он — наша душа и жизнь, мы посвящаем ему себя целиком. Зачем? — Просто нам это надо!» — своеобразный девиз композиции. Это и своеобразное кредо самого Долгушина...

Он всегда служил предметом подражания в своем служении танцу. Он обладает высочайшим даром общения с людьми, даром убеждения. Но никогда Долгушин не позволял себе опуститься ниже установленной им же самим планки. Обладая уникальной способностью владеть формой, различными стилями, он щедро одаривает ею своих учеников, и они благодарно впитывают в себя то, что он им преподносит.

Он уже однажды попрощался со сценой навсегда, но стойкая любовь к танцу, не угасшая за долгие годы, не отпустила. Он вернулся и сейчас не прощается, потому что сил еще много и хочется успеть сделать еще больше.

Дай-то Бог Никите Долгушину успеть претворить в жизнь намеченное и вновь возникающее.

Надежда КАВАРИНА



## ПОЗДРАВЛЯЕМ С ДЕВЯНОСТОЛЕТИЕМ...

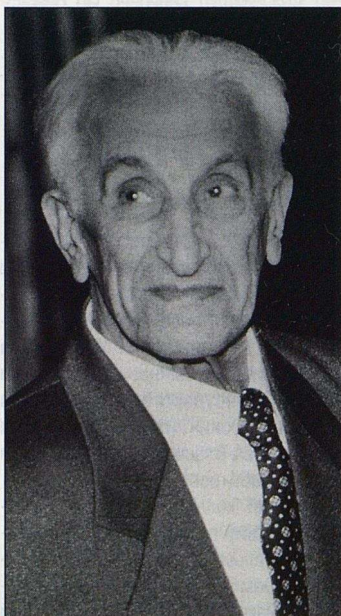
...Анну Аркадьевну  
Редель —

замечательную балерину,  
педагога, хореографа

«Милой Анне Редель желаю быть очень строгой к себе и учиться без конца», — такие слова написал на фотографии, подаренной молоденькой танцовщице Нюрочке Редель, великий русский актер Иван Михайлович Москвин. Завету корифея Московского художественного театра Анна Аркадьевна Редель следует неукоснительно. Это и способствовало тому, что она не просто реализовала свой несравненный талант балерины и обрела любовь зрителей, но стала яркой звездой отечественного хореографического искусства, выдающимся педагогом, воспитавшим плеяду замечательных исполнителей советской танцевальной эстрады, интересным, оригинально мыслящим хореографом.

...Иосифа Ильича  
Слуцкера

Жизнь человека в искусстве не подчиняется обычному цифровому суммированию — оно исчисляется тем, что он создал, кого обучил, что знает и помнит... И Иосиф Ильич Слуцкер живет в искусстве, как кажется, уже не первое, а наверное, второе, а может быть, и третье столетие, потому что в один век его творчество исполнителя, хореографа, педагога не укладывается. Но для критиков и историков балета он ещё и кладёшь сведений и воспоминаний, своего рода зеркало истории отечественного искусства танца, причем зеркало, которое не просто отражает явление или событие, но и укрупняет его, позволяет увидеть его подчас поэтические или юмористические стороны.



Анатолий Борзов со своими ученицами из Академии танца  
Нового гуманитарного университета

## ПОЗДРАВЛЯЕМ С ЮБИЛЕЕМ...

...Инну Борисовну  
Зубковскую,  
балерину, педагога

...Наталью Михайловну  
Садовскую,  
артистку, балетного критика,  
хореографа, педагога

...Эмилию Ивановну  
Шумилову,  
артистку, педагога, балетоведа

...Анатолия Алексеевича  
Борзова,  
артиста, педагога, хореографа

...Германа Николаевича  
Прибылова,  
артиста, педагога, хореографа



*В предлагаемых в этом номере редакции материалах рассказывается не о прошлых событиях балетной пушкинианы. Действующие лица нынешних публикаций — деятели отечественной современной*



*хореографической культуры, которые сегодня продолжают и развивают традиции жизни на балетной сцене произведений великого поэта, творят в своих спектаклях зримые образы, рожденные его фантазией.*

## СОТОВОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ БАЛЕТА «РУСЛАН И ЛЮДМИЛА»



Сцена из спектакля  
«Руслан и Людмила»

Фото Д. Куликова



Стихотворение «Телешовой», написанное тезкой Пушкина Александром Сергеевичем Грибоедовым, мало известно нынешнему читателю, но любителей балета оно, думается, должно привлечь своим подзаголовком: «В балете «Руслан и Людмила», где она является обольщать витязя». Сочинено оно в Петербурге в декабре 1824 года. Но родился балет на три года раньше на московской сцене.

Пушкинская поэма «Руслан и Людмила» — первое произведение великого поэта, ставшее в 1821 году основой балетной постановки. И это, видимо, не случайно. Исследователи — историки балета и литературы Л. Блок и Л. Гроссман обнаружили и проанализировали связь поэмы юного автора с хореографическими феериями Шарля Дидло. Л. Блок отмечает, что Пушкин, глядя на фантастический мир, созданный балетмейстером в своих спектаклях,

Программа  
сотого представления

восхищался и вдохновлялся им: «Первая поэма Пушкина насквозь театральна. Впечатление от вечернего спектакля явно отлагалось на утренней работе поэта». Л. Гроссман же прямо указывает на балетное происхождение «Руслана и Людмилы»: «...Великий поэт дебютировал поэмой-балетом». Видимо, эта театральность сочинения и подтолкнула ученика Дидло — Адама Глушковского последовать совету поэта Петра Вяземского и взять «Руслана» в качестве первоисточника хореографического полотна. Премьера состоялась за два десятилетия до появления оперы Глинки (музыку написал композитор Фридрих Шольц). А спустя сто семьдесят лет уже партитура гениальной оперы стала основой балетного спектакля, сценарий и хореографию которого сочинил хореограф Андрей Петров, а композитор Владислав Агафонников создал музыкальную редакцию произведения.

Произошло это в 1992 году. Ныне, спустя шесть лет, труппа пока-

зала зрителям сотое представление своего «Руслана». За годы своей жизни балет не просто «прокатывался» на сцене, но творчески рос, развивался и шлифовался: совершенствовалось его драматургическое решение, уточнялись и делались образно более выразительными мизансцены, укрупнились и обогащались новыми красками характеры героев. Сотый спектакль «Руслана и Людмилы» предстал перед зрителем молодым, увлекательным, динамичным. И в этом немалая заслуга исполнителей — Юрия Белозова (Светозар), Жанны Богородицкой (Людмила), Олега Корзенкова (Руслан), Айдара Шайдуллина (Ратмир), Вадима Тедеева (Фарлаф), Светланы Цой (Горислава), Светланы Романовой (Наина), Вадима Кременского (Черномор), Ильи Осинковского (Финн) и их товарищей. В спектакле участвовал Президентский оркестр, руководимый Павлом Овсянниковым.

Галина ИНОЗЕМЦЕВА

## ВОПЛОЩЕНИЕ ЛЮБИМЫХ СТРОК

В Московском доме ученых, а затем в Центральном доме работников искусств прошли премьеры одноактных балетов, посвященных 200-летию со дня рождения Александра Сергеевича Пушкина. Их показали артисты государственного театра «Балет России» (под руководством Станислава Власова) и «Театра танца Лилии Сабитовой».

Первый коллектив показал хореографический парафраз трагедии «Моцарт и Сальери», поставленный балетмейстером Юлием Взоровым на музыку «Реквиема» Моцарта. До своей

эмиграции в США, Взоров как хореограф добился немалых успехов в жанре эстрадного танца. В этом его обращении к академической хореографии, как мне кажется, больше профессионализма, нежели вдохновения. Тоже можно сказать и об исполнителях — они танцуют очень чисто, грамотно, но не более, поскольку им не дано материала для создания образов.

Спектакль театра Лилии Сабитовой «Царскосельская муза» имеет подзаголовок «Пушкин — Ахматова». Лилия Сабитова обратилась в этом своем хореографическом полотне к поэзии



Сцена из балета  
«Моцарт и Сальери»

Лилия Сабитова  
в спектакле  
«Царскосельская муза»

Фото В.Лапина



Пушкина и Ахматовой — их стихотворения звучат на протяжении всей композиции. Вообще-то говоря, не она первая использовала этот прием, но в своем камерном произведении она стремится передать свое личное восприятие музыки Пушкина и Анны Ахматовой, которая преклонялась перед Великим Поэтом и судьба которой (как и его) была тесно связана с Царским Селом.

Персонаж Сабитовой можно назвать лирической героиней — на сцене мы видим девушку (гладкая головка, коса за спиной), поглощенную чтением лежащего у нее на коленях томика стихов. Тихо звучит бесхитростная мелодия песни: «Матушка моя, чьи же это кони...». Еще ничего не произошло, а мы уже погружаемся в атмосферу какой-то особой душевной чистоты. Затем появляется зримое воплощение дивного романа «Я помню чудное мгновенье» — тонкая, женская фигура словно бы очерчена пушкинским пером... Между тем, продолжая перелистывать страницы, девушка все больше подпадает под магию стихов, и вот уже сама включается в действие следующих эпизодов спектакля — сцен из «Цыган», из «Пира во время чумы», из «Египетских ночей». Их пафос прославляется пикантным эпизодом о «ножах Терпсихоры» и тут же следует браваурный, динамичный танец, который могли бы исполнять современные Пушкину балерины. Затем вместе со звучанием стихов Анны Ахматовой «хореографический ямб» героини Сабитовой сменяется изысканной, ломкой, даже несколько претенциозной пластикой, так созвучной декадентской поэзии начала века. Но в финале спектакля пушкинский ямб вновь восторжествует — по сцене будут порхать нимфы, прекрасные своей пластической гармонией, а к рампе выйдет новый персонаж — девочка-подросток,

читающая все тот же томик стихов. И опять зазвучит та же тихая песня, какую мы слышали в начале...

Страхнув с себя обаяние увиденного, начинаешь осознавать и удивляться тому, какими скудными средствами обошлась в этой новой работе Сабитова. Она создала ее, естественно, без средств, без декораций, почти без костюмов (на исполнителях надето что-то из «подбора»). Все образы спектакля и, повторюсь, его атмосфера, возникли лишь благодаря фантазии и таланту самой Лилии Сабитовой и участвовавших вместе с ней — Елены Усовой, Наталии Желонкиной, На-

тали Витовской, Анастасии Полянской, перевоплощавшихся по ходу действия во многих персонажей.

Итак, мы увидели первую редакцию «Царскосельской музы» (она осуществлена на музыку М.Глинки, С.Рахманинова, А.Верстовского, А.Шнитке). Наверное, как и всегда, неугомонная Сабитова создаст и вторую, и третью, устраняя недостатки спектакля, а иногда, улы, их умножая, но неизменно пребывая в состоянии творческого горения. Это в наше-то, отягощенное заботами, время! Как его не восхищаться!

Наталия ШЕРЕМЕТЬЕВСКАЯ

## ЕЩЕ ОДНО ПРОЧТЕНИЕ «ПИКОВОЙ ДАМЫ»

— **Что Вас побудило обратиться к теме «Пиковая дама»?** — спросили мы автора нового балета «Пиковая дама» — московского композитора Армена Шахбагяна.

Из его ответа мы узнали, что произведение рождалось в содружестве с хореографом Виктором Шкилько: «Как он мне говорил, и я с ним согласился, «Пиковая дама» Чайковского, несмотря на всю гениальность этой оперы, не отражает пушкинского текста. У Пушкина все описано проще, суровее. Как вы знаете, там очень мало сентиментальности. Все четко, я бы сказал, очень современно, несмотря на то, что это Пушкин, что это XIX век. И мы стремились сочинить балет «по Пушкину». У нас Лиза, как и у него, вышла замуж, завела воспитанницу, «бедную родственницу». То есть практически — Лиза и графиня похожи, первая как бы повторяет вторую. У нас в либретто молодая графиня и старая графиня — это одно и то же лицо. Есть Германн. У Пушкина написано о нем, как об игроке, не бравшем карты в руки. Это — человек, одержимый страстями, честолюбивыми целями, он хочет «выбиться в люди» любой ценой. Но мотор действия и у Шкилько в либретто и у меня в музыке — не Германн, а Сен-Жермен, которого у Чайковского совсем нет. Главная суть балета — в сопоставлении Сен-Жермена и Германна. Это очень интересно. Они — антиподы: первый знает, что хочет, и добивается этого, у второго ничего не получается. Как говорится, один знает, что поет, другой поет, что знает. Вот такие два мужских характера, очень современные. Такие человеческие типы встречаются и сегодня: Сен-Жерменов — меньше, Германнов — больше.

Старались мы в балете и смерть старой графини показать «по Пушкину». Она старая, плохо слышит, и ей

кажется, что Германн обаяется ей в любви, она воображает, что он — это Сен-Жермен. А поняв, что речь идет о картах, только о картах, она не может пережить столь жестокого разочарования».

— **Вы используете старые балетные формы или ищете новые?**

«Новая сторона проблемы, новый взгляд на сюжет требует новых средств выразительности, их следует искать и в музыке, и в хореографии. Лишь бы они были органичны для данного спектакля. Вот пришел Борис Эйфман и сделал что-то свое. А Юрий Григорович так прекрасно поставил «Спартака», что классический танец в спектакле воспринимается очень современно».

— **Есть ли какие-то соприкосновения в музыке вашего балета с «Пиковой дамой» Чайковского?**

«Сначала предполагалось, что будет просто сделана современная обработка оперной партитуры для балета. Но потом от этой идеи пришлось отказаться. Опера Чайковского написана сто лет назад, она длиннее, чем наш балет, следовательно, необходим другой темп музыкального развития, другой накал страстей. Поэтому мы пошли по иному пути. Из музыки оперы я выбрал девять известных тем-символов, которые стали основой произведения. Иногда эти темы усечены до узнаваемых интонаций, иногда они наоборот расширены за счет их развития, продиктованного новым содержанием. В балете кроме перечисленных и отдельной партии трех карт присутствует и сам Петр Ильич Чайковский, как бы наблюдающий за действиями персонажей своей оперы, «переписанных» в конце XX века».

Материал готовила  
И. КОРОЛЕВА

В Си Клиффе на Лонг-Айленде (штат Нью-Йорк) прошла презентация русской школы балета и новой балетной компании (художественный директор Константин Уральский, ведущий педагог Ирина Василени-Уральская), на которой присутствовали мэр города, члены правительства графства, работники Генерального консульства России в Нью-Йорке, представители России в ООН. Из Москвы на праздник открытия школы приехали руководители Российской хореографической ассоциации во главе с ее Президентом Ольгой Васильевной Лепешинской, балериной-легендой, как ее называют на Родине. Этот визит не случаен — Ассоциация дала школе свою аккредитацию, как первому полномочному и официально признанному представителю и носителю русской балетной традиции. Вместе с ними гостями презентации стали солисты Московского музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко Наталья Ледовская и Владимир Кириллов, юные танцовщицы из Академии танца Нового гуманитарного университета Наталии Нестеровой со своим наставником педагогом-хореографом Анатолием Борзовым.

Пришедшим на торжество зрителям был предложен концерт, о котором газета «Новое русское слово» написала: «Маленький этот концерт отлично представлял тот стиль и тот класс, которые будут «насаждать» школа

Уральских». И далее: «Открытие школы, судя по тому вниманию, которое уделяют презентации местные власти... — большое событие для Лонг-Айленда. Уральские создадут здесь и профессиональный камерный балет, в котором смогут выступить и приглашенные звезды, и наиболее продвинувшие студенты школы».

Константин Уральский и Ирина Василени-Уральская живут в Соединенных Штатах Америки девять лет. За эти годы они во многих компаниях и школах страны обрели известность как педагоги и хореографы. В течение семи лет они руководили компанией и школой «Балет Айовы», где создали уникальный репертуар, куда вошли балеты классического наследия, а также более тринадцати оригинальных постановок, в том числе такие, как «Макбет» К.Молчанова, «Доктор Живаго» К.Волкова, «Размышления о Петрушке» на музыку И.Стравинского и другие. Спектакли и качество их исполнения неоднократно положительно оценивались ведущими американскими критиками. Супруги Уральские создали также частную компанию «Urallsky Dance Productions», цель которой — продолжение традиций и методики русской балетной педагогики, создание новых произведений. Переехав в Нью-Йорк полгода назад, Уральские открыли в рамках компании русскую балетную школу на Лонг-Айленде.

# РУССКАЯ ШКОЛА В СИ КЛИФФЕ

ОЛЬГА ЛЕПЕШИНСКАЯ,  
народная артистка СССР,

Президент Российской хореографической ассоциации



После некоторого перерыва я вновь в Америке. Знала, что мне предстоит познакомиться с новой русской балетной школой, но, войдя в зал, я была буквально поражена: не ожидала, что возможно все так подготовить для обучения классическому танцу по самым строгим требованиям. Удобно расположенные станки, огромные зеркала во всю стену, пол, дышащий чистотой. На стенах портреты актеров, так сказать, высшей лиги мирового балета. Я удивилась: где мне только ни приходилось бывать в мире — редко, очень редко достигается такая атмосфера, такой дух академии.

Теперь о главном. Что же такое эта школа? В своем приветственном слове на презентации по поводу ее открытия ее создатель Константин Уральский объяснил свои задачи, причем было это профессионально, точно и умно. Кроме нас, профессионалов и журналистов, здесь присутствовали папы, мамы детей, принятых в школу, представители городских властей. Они почувствовали — Уральский знает, что делать, и сможет достичь желаемого.

Ольга Лепешинская (в центре)  
с участниками концерта.  
Первый справа — Константин Уральский,  
четвертая справа — Ирина Василени-Уральская



Итак, презентация русской школы. Довелось познакомиться с уроком, который вела Ирина Василени-Уральская. Стало понятно, в школе есть высокопрофессиональный педагог. Именно педагог, а не урокодатель.

Конечно, мы приехали, преодолев такой длинный путь, не только для того, чтобы посмотреть школу, но и для того, чтобы придать ей официальный статус. А потому привезли с собой, так сказать, образцы и примеры русского балета. Прекрасная пара из Московского Музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко — Наталья Ледовская и Владимир Кириллов не только своим талантом, но и открытостью, добротой покорили публику и журналистов. Они стали украшением вечера. Неслучайно известный балетный критик Анна Киссельгофф назвала свою статью о концерте, опубликованную в газете «Нью-Йорк таймс», «Россия глазами труппы Станиславского». Она высоко оценила искусство москвичей, отметив необыкновенную женственность и прекрасную школу Натальи Ледовской, а во Владимире Кириллове увидела великолепного партнера с романтической внешностью.

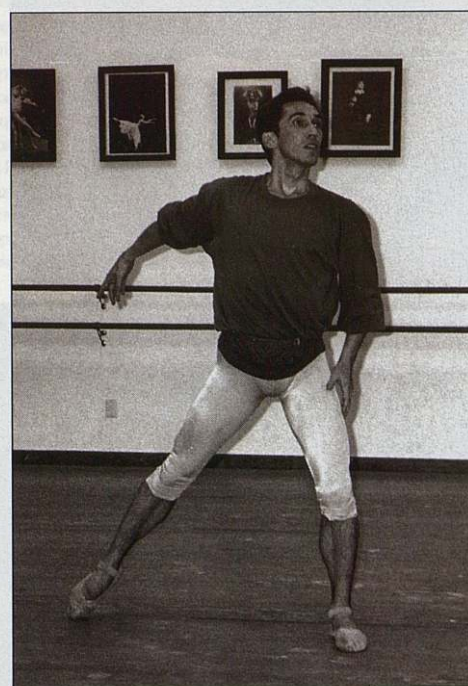
И я вполне согласна с ней. Дар вечной женственности, внутренней душевной красоты танцовщицы Натальи Ледовской как-то по особому завораживает, передается зрителю, и я вместе со всеми присутствующими на вечере во время ее выступления, взяв дыхание, задержала его, вы знаете, так бывает от волнения, что не можешь дышать. Могу уверенно сказать, что Наталья Ледовская — это яркая индивидуальность и оценивать ее искусство следует словами в превосходной степени. Она — безусловно одна из лучших балерин нашей хореографической сцены, не уступающая представительницам Санкт-Петербургской плеяды молодых танцовщиц. Я еще раз убедилась, что эта московская труппа обладает блестящими артистами — ведь рядом с Ледовской выступал красавец-партнер Владимир Кириллов. Они очень прочувствованно, с огромной душевной теплотой исполнили композицию Д.Брянцева на музыку Ф.Шопена.

Даже наши ребята из Московской академии балета Нового гуманитарного университета Натальи Нестеровой, казалось, прониклись важностью момента. Исполненное ими па де трау из «Щелкунчика» — визитная карточка нашей школы — было радостно принято всеми присутствующими. А когда юные московские танцовщицы вышли в игровой русской пляске, улыбки не сходили с лиц и детей и взрослых.

Я впервые познакомилась с хореографией Константина Уральского. Артист Александр Кедров исполнил монолог Петрушки из авторской версии Уральского известного балета И.Стравинского. Очень своеобразное, образное и глубокое понимание образа получило интересное пластическое решение. Уральскому удалось показать Петрушку и человеком, и душевно сломанной игрушкой одновременно. Когда, заинтересовавшись, я попросила после концерта пока-



**Наталья Ледовская  
и Владимир Кириллов**



**Александр Кедров**

с запозданием, но поздравить создателей.

Я знала Константина Уральского еще ребенком, видела его на сцене, знала его работы, сочиненные им во время учебы в Москве, в Государственном институте театрального искусства (ГИТИСе), как председатель дипломной комиссии балетмейстерского факультета и для меня было не безразличным то, что я увидела. Это порадовало мою душу.

Нам было приятно узнать, что в городе Си Клифф (штат Нью-Йорк) утверждена новая балетная компания (артистический директор К.Уральский).

На презентации выступили представители мэрии и графства. Присутствовали работники Российского генерального консульства. Мне довелось встретиться и побеседовать с ними. Огромное значение имеет чувство поддержки представителей своей страны.

Подытоживая все рассказанное, я могу сказать: с чистой совестью мы, как Российская хореографическая ассоциация, имеем право дать свою аккредитацию школе балета в Си Клиффе, руководителями которой являются талантливые представители Константин и Ирина Уральские.

Наша поездка благодаря помощи и вниманию работников компании «Аэрофлот» была не очень утомительной и радостной, несмотря на сложности перелета.

Я надеюсь, что школа, которой мы постараемся во всем помогать, оправдает наши надежды. И, чтобы увидеть ее достижения, я готова со временем повторить свой визит.

Фото Н.Аловерт

зять мне весь спектакль в видеозаписи, то увидела очень целостное неординарное произведение. Посмотрела я и запись получившей признание американской прессы, очень сложной по теме еще одной работы Уральского — балет «Доктор Живаго» московского композитора К.Волкова. И на этом спектакле стоит остановиться, так как известные мне попытки театрального решения этого романа не преодолевали сложности его замысла — поэзия прозы Пастернака оставалась не понятой их авторами. Я поинтересовалась мнениями американцев, увидевших этот балет. Они рассказали о своем большом впечатлении и об огромном успехе и заинтересованности публики. Ну что ж, следует

# ФИНСКИЙ БАЛЕТ В ПАРИЖЕ



Йорма Уотинен

Национальный балет Финляндии, директором-хореографом которого с 1992 года является Йорма Уотинен, показал свои спектакли в Париже. Французские зрители познакомились со спектаклями Й.Уотинена — постановкой «Петрушки» И.Стравинского и «Патетическим балетом» на музыку Шестой симфонии Чайковского.

Спектакль «Петрушка» привлекает оригинальностью пластического решения и фантастическим, порой даже кажущимся мистическим, оформлением. Огромные декорации в стиле индустриального конструктивизма логично связаны с авангардной светотехникой, которая создает над сценой ритмичную пульсацию мощных пучков софитов, острые вспышки лазерных лучей и для каждого персонажа разные по цвету монохромные ниши. Искусное задымление и сценический реквизит способствуют формированию насыщенной эмоциональной атмосферы в этом механизированном мире марионеточного бытия.

Оригинально решены живописные костюмы героев. Яркими красками (красное, оранжевое, зеленое, черное) расписаны не только их простые белые одежды, но даже части тела (стопы, кисти рук, волосы). В этой сложной по цвету, свету и декору постановке современная лексика очень экспрессивных танцев обретает свое оптимальное, пронзительное звучание, вновь воскрешая вечную тему одиночества артиста, тему любви и измены, добра и зла.

О своей версии «Петрушки» Й.Уотинен сказал следующее: «Это балет для трех танцовщиков, где есть герой — Петрушка, Мавр и Балерина —

порхающая бабочка, которая умирает на руках героя. В декорации включена машина, которая выступает в роли Фокусника. Мой «Петрушка» — это размышление о грусти и одиночестве. Кроме музыки здесь нет ничего общего с «Русскими балетами».

Свою постановку на музыку Чайковского хореограф прокомментировал так: «Меня долго преследовало изображение мужчины в балетной пачке. На эту тему я был вынужден создать целый

балет. Это реалистическое описание жизни танцовщика: бесконечная напряженная работа с комическими отдушинами, выступления и цветы, оставшиеся на сцене. В конце балета появляется танцовщица в голубом. Как Жизель, она танцует и вспоминает картины прошлого. «Патетический балет» — по форме классический, даже если балерины в пачках заменены мужчинами».

И, действительно, в «Патетическом балете» есть соло, дуэты, другие ансамбли, линейные и симметричные композиционные построения. Танцы мужчин в пачках напоминают «Лебединое озеро», «Жизель», «Сильфиду». Но это — не пародия, ибо мужественные танцовщики излучают волнующую красоту и даже грацию, привлекая разнообразием поз и па, тончайшими пластическими нюансами в движениях, развитой, тщательно проработанной мимикой. Крепкие, сильные, гибкие танцовщики иногда изображают существа дряхлые и примитивные, сломанные и падшие. В сложной атмосфере балета картины лирического романтизма и игривого комизма чередуются с кошмарно-трагическими и гротесково-абсурдными видениями.

В финале балета танцовщики разбрасывают по сцене цветы. Гаснет свет, и в синей дымке, среди вороха увядающих букетов, появляется одинокая балерина. В голубом вуалевом платье и высоким напудренным парике, она плавно кружится и часто кланяется, вспоминая былые выступления. Ностальгическая тема симфонии и это хрупкое соло в облаках пудры, осыпающейся с парика балерины, рождают щемящие чувства грусти и красоты. В этом шедевре что-то роднит Й.Уотинена с гением М. Фокина в легендарной миниатюре «Умирающего лебедя».

«Этот балет — одновременно патетический, комический и трагический, может быть, немного безумный, но определенно не пародийный. Я хотел в нем воздать честь танцовщикам. В танце я прежде всего ищу эмоциональность, а в ней — особенно юмор», — говорит Й.Уотинен и продолжает: «Хореография — это как поэма, которая тебя смешит и заставляет плакать. Чтобы ее создать, я вначале придумываю картины, которые меня вдохновляют... Затем я готов брать на себя весь риск, чтобы идти до конца в достижении моей цели».



Нина Хиваринен  
в «Патетическом балете»

Альберто Марино  
в балете «Петрушка»

Фото Кари Хакли

Виктор ИГНАТОВ

# ...ИЗ БОЛЬШОГО

## Пополнение труппы

По итогам конкурса в балетной труппе с начала нынешнего сезона солистами стали Анастасия Волочкова, Ольга Суворова, Дмитрий Гуданов, артистом балета зачислен Сергей Доренский. Должности репетиторов заняли Алла Богуславская и Екатерина Максимова. В коллектив приняты выпускники Московской Академии хореографии Анастасия Горячева, Екатерина Шипулина, Кристина Лосева, Василий Жидков, Петр Казымирук, Александр Войтюк, Андрей Петрунин, Михаил Зарубин, Александр Воробьев, Руслан Скворцов, Сергей Минаков, Юрий Баранов, а также воспитанница Академии Русского балета имени Вагановой Алеся Бойко.

## Премьеры

В театре становятся традиционными новогодние премьеры. Второй год в декабре театр показывает новые спектакли. На этот раз зрителям были показаны балет Йорга Маннеса «Перипетии любви» на музыку В.А.Моцарта (мировая премьера) и «Урок» Флеминга Флиндта на музыку Дж.Деллера, впервые исполнявшийся в России. Кроме того, гости из Балета Сан-Франциско познакомили москвичей со спектаклем Уильяма Форсайта «Улоение точностью».

Главные партии в «Перипетиях любви» исполнили Наталья Маладинда, Елена Андриенко, Илья Рыжаков, Мария Александрова, Ирина Зиброва, Артем Бахтин, Владимир Непорожний.

В «Уроке» выступили Сергей Филин и Юрий Посохов (Учитель), Инна Петрова (Ученица), Алиса Хазанова и Ирина Зиброва (Концертмейстер).

## Спектакли

Театр открыл новый сезон оперой М.Глинки «Иван Сусанин». В «Польском бале» были заняты Нина Семизорова и Илья Рыжаков, Мария Володина, Илзе Лиела, Светлана Тиглева, Любовь Филиппова, Тимофей Лавренюк, Владимир Моисеев, Андрей Меланьин, Андрей Ситников. А первым балетным спектаклем стал «Спартак», показанный 2 сентября. Главные партии в нем исполнили Юрий Клевцов (Спартак), Марк Перетокин (Красс), Элина Пальшина (Фригия), Надежда Грачева (Эгина). Дирижировал спектаклем Александр Сотников.

Гостями театра 11 сентября были участники 100-й Конференции Межпарламентского Союза. Для них был показан балет «Лебединое озеро» с участием Анастасии Волочковой (Принцесса-лебедь), Константина Иванова (Принц) и Илья Рыжакова (Король).

## Юбилей

В честь 65-летия со дня рождения композитора Арифа Меликова 15 сентября театр показал его «Легенду о любви». Главные партии в этом спектакле исполняли Надежда Грачева (Мехменз Бану), Елена Андриенко (Ширин), Дмитрий Белоголовцев (Ферхад), Алексей Поповченко (Визирь), За пультом в этот вечер стоял Александр Копылов.

В честь юбилея Сусанны Звягиной, выдающейся характерной танцовщицы, блиставшей на сцене Большого в 30-е – 50-е годы, 7 октября был дан балет «Дон Кихот». В нем впервые на московской сцене партию Китри танцевала Анна

Антоничева. В партии Базиля выступил Андрей Уваров. В коронной партии Сусанны Звягиной – Мерседес – в тот вечер дебютировала Светлана Тиглева.

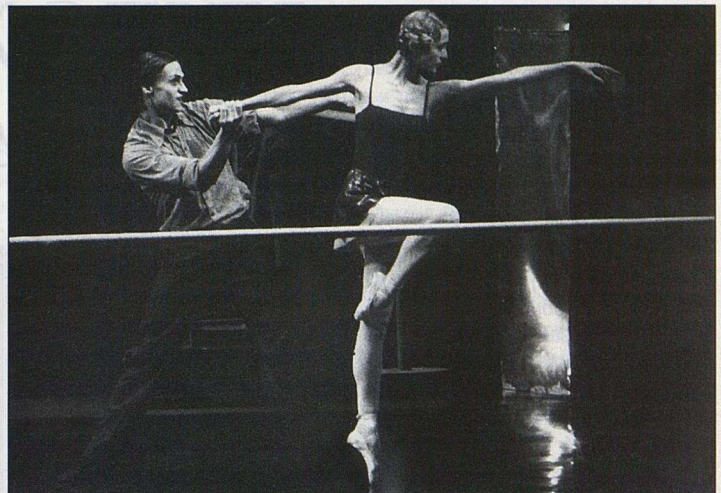
Балет «Ромео и Джульетта», шедший 18 ноября, был посвящен 90-летию со дня рождения Михаила Ивановича Чулаки, возглавлявшего Большой театр в 1955-1959 и 1963-1970 годах. Главные партии в этом спектакле исполнили Инна Петрова (Джульетта), Сергей Филин (Ромео), Николай Цискаридзе (Меркуцио), Владимир Моисеев (Тибальд). Впервые в Большом театре дирижировал балетом Марк Эрмлер.

## Благотворительные вечера

Большой театр 30 сентября представил почти всех своих балетных звезд в благотворительном вечере, сбор от которого пошел в фонд развития Большого театра и его реконструкции.

В программу вошли балет «Паганини» с участием Николая Цискаридзе (Паганини), Елены Андриенко (Муза) и артистов балета, а также большой дивертисмент, картина «Тени» из спектакля «Баядерка», где выступили Нина Ананишвили (Никия), Андрей Уваров (Солор).

На сцене театра 24 ноября по инициативе Фонда имени Мариса Лиелы при поддержке Комитета общественных и региональных связей Правительства Москвы состоялся благотворительный концерт в пользу первого московского хосписа. Его цель – привлечение общественного внимания к



**Инна Петрова и Сергей Филин**  
в спектакле «Урок»

Фото Д.Куликова



**Мария Александрова**  
(Уличная танцовщица)  
в балете «Дон Кихот»

Фото В.Инсарова



**Анастасия Горячева (Редисочка)**  
в балете «Чиполлино»

Фото А.Бражникова

Украины, Школы современного балета «Мертвая петля» из Цюриха.

## Новые вводы

Двумя новыми партиями пополнился репертуар Евгения Керна. 10 сентября он впервые танцевал в вальсе в опере «Иван Сусанин», а 8 ноября – партию Графа Вишенки в балете «Чиполлино».

«Дон Кихот» по-прежнему остается самым обильным на вводы балетным спектаклем в театре. В октябре-декабре в нем дебютировали Мария Александрова и Ирина Семиреченская (Уличная танцовщица), Анастасия Волочкова (Дульциняна),

Светлана Лункина (Жуанитта), Анна Антропова и Илья Рыжаков (Болеро) и многие другие.

18 октября Галина Степаненко впервые исполнила партию Гамзатти в балете «Баядерка», а 20 октября Светлана Уварова – партию Эффи в «Сильфиде».

25 октября, несмотря на утренник, балет «Чиполлино» привлек в театр многих профессионалов и любителей балета. В заглавной партии в этот день дебютировал Геннадий Янин. А 8 ноября в этом же спектакле зрители увидели Александра Петухова в роли Синьора Помидора.

В конце октября дважды порадовал своими выступлениями Александр Ветров, постоянно работающий в США. 28 октября он выступил в партии Солора, а 30 октября станцевал Красса.

В партии Артынова 15 ноября в балете «Анюта» впервые выступил Алексей Поповченко.

Активно пополняется репертуар недавно пришедших в труппу выпускников Московской Академии хореографии.

Наиболее интенсивно эти месяцы провела Анастасия Горячева, под руководством Раисы Стручковой подготовившая и исполнившая партии Редисочки в «Чиполлино», Испанской куклы в «Щелкунчике» и одну из четырех дриад в «Дон Кихоте». Екатерина Шипулина показала в гран па в «Баядерке», тройке дриад в «Дон Кихоте», финальном вальсе в «Щелкунчике» и ансамбле цветов в «Чиполлино».

Руслан Скворцов обратил на себя внимание в гран па в «Баядерке» и «Раймонде», финальном вальсе «Щелкунчика». Петр Казымирук станцевал Французскую куклу в «Щелкунчике», Александр Воробьев и Александр Войтюк – Полицейских в «Чиполлино».

**Материал подготовила**  
**Анна ГАЛАЙДА**

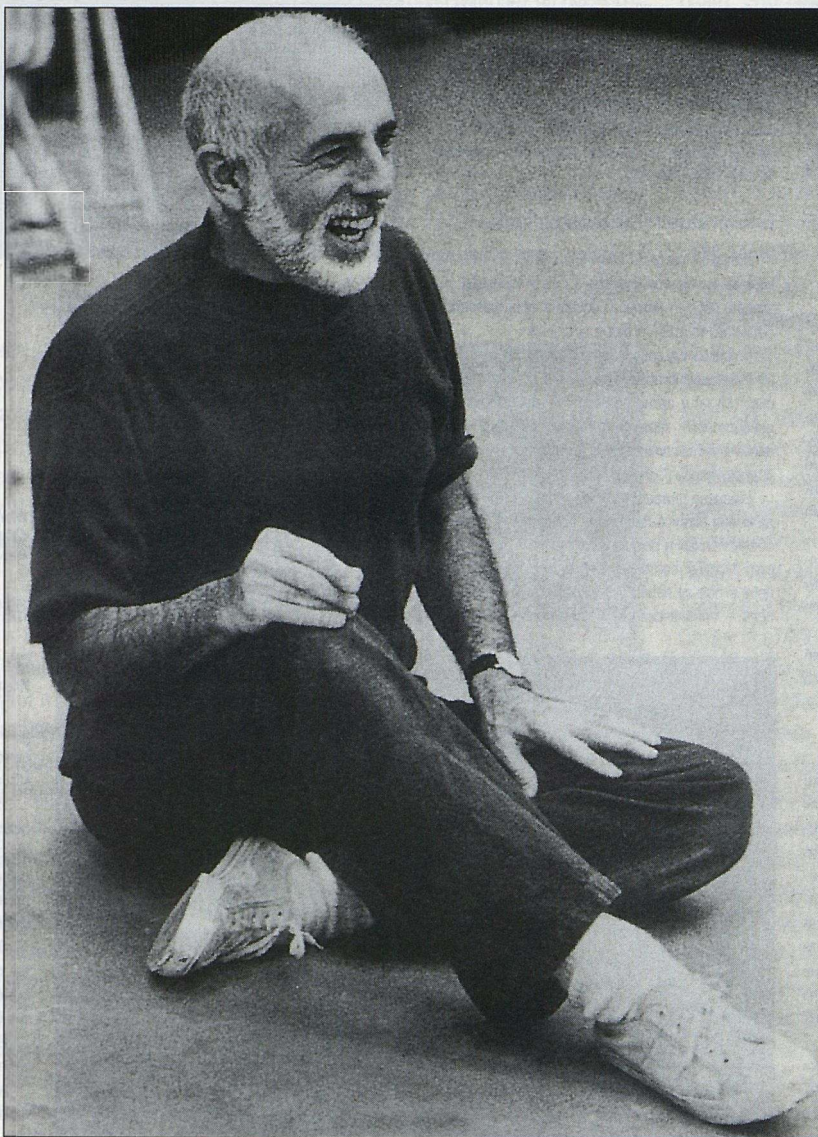
# ХУДОЖНИК, ЧУТКО СЛУШАВШИЙ ВРЕМЯ

Еще учеником Джером Роббинс (1918–1998) проявлял безграничное любопытство ко всему, что касалось разных форм танца и актерской игры. Единственным препятствием был недостаток квалифицированных учителей. Придя на сцену, он выступал в амплуа деми-характерного танцовщика и в дальнейшем все полученные знания обратил на пользу хореографии.

Когда в 1940 году был организован Американ Балле Тизтр (на первых порах под названием Балле Тизтр), Роббинс, тогда танцевавший в кордебалете мюзикла «Звезды в твоих глазах», был приглашен в труппу одновременно с такими артистами, как Нора Кей и Алисия Алонсо. Незадолго до этого он поставил с Руганной Борис танцы в мюзикле «Ревю Соломенная Шляпка» в Кэмп Тамимент, летнем курорте штата Пенсильвания. Спектакль перенесли на Бродвей, но быстро сняли, так что дебют мастера, которому предстояло произвести революционные перемены на бродвейской музыкальной сцене, оказался не совсем удачным.

Роббинс, в течение пяти лет выступая в спектаклях АВТ, пополнил репертуар труппы и собственной постановкой — первым балетом «Fancy Free» (во время гастролей в России шедший под названием «Матросы на берегу»). Его сюжет — приключения трех моряков, отпущенных на берег в Нью-Йорке, — казался в военном 1944-м году весьма актуальным. Но привлекала не только современность, а также романтическая тема случайных встреч людей в пору тревог и страха перед будущим, и герои балета, одновременно такие искренние и по-юношески неловкие. Успех спектакля побудил Роббинса год спустя поставить на Бродвее мюзикл на тот же сюжет под названием «В городе». Так с ранних лет выявились два основных направления его творчества, и он продолжал в дальнейшем развивать их последовательно и увлеченно.

На Бродвее в послевоенное двадцатилетие (1945–1964 годы) и снова в 1989 году он выступал в одних и тех же постановках одновременно



Джером Роббинс (1979)

как режиссер и хореограф, узаконив подобную практику создания мюзикла. В качестве сорежиссера киноверсии спектакля «Вестсайдская история» он, первым из хореографов, был удостоен академической награды «Оскар» в данной категории, и этот прецедент открыл длинную череду последующих наградений.

В 1965 году он создал экспериментальную группу Лаборатория Американского Театра, чтобы изучать возможности взаимодействия двух направлений, выявившихся в его творчестве, но спустя несколько лет без всяких широковещательных заявлений прекратил эти опыты.

Джером Роббинс работал в разных театрах: в составе АВТ в 1940–1948 годах и 1965 году, как помощник художественного руководителя в Нью-Йорк Сити Балле в 1949–1959 годах и 1969–1983 годах, как художественный руководитель собственной труппы «Балеты-США» в 1958–1961 годах.

Острое чувство театральности придавало драматизм почти любой его постановке, даже такому балету, как «Движения» («Moves»), который исполнялся в полной тишине без музыки. Одна из самых популярных его постановок — «Танцы на вечеринке», которую можно назвать «сельским» балетом двадцатого века. Постоянно проявлялся в его спектаклях и свойственный ему юмор. В «Фанфарах» (на музыку «Путеводителя по оркестру для молодежи» Бенджамина Бриттена) он сочинил остроумные танцевальные виньетки для разных групп инструментов — струнных, медных и других, основываясь на их звучании и тембре. «Трубы» угрожали царственной «арфе», которую окружали и защищали плавно трепещущие, похожие на лебедей «скрипки». Неистовая «туба» муштровала «тромбоны», будто солдат на плацу, в то время как «ударные», ничтоже сумняшеся, пускались в пляс, исполняя испанский народный танец в сопровождении кастаньет. В балете «Концерт» Роббинс передавал тайные романтические грезы зрителей, слушающих игру пианиста.

Роббинс находил вдохновение в самой различной музыке, будь то двадцатого века — Стравинского, Прокофьева, Дебюсси, Равеля, как и Филиппа Гласса, или романтического девятнадцатого — в сочинениях Бетховена, Шопена, Чайковского, Верди. При этом он выказывал особую чуткость к современному звучанию произведения. Джером Роббинс был художником своей эпохи и умел ощутить и передать как ее тревоги, ее эмоциональные порывы, так и забавные стороны сегодняшней жизни.

Дон МАКДОНА

Перевод Е.Суриц

# СОЛНЕЧНЫЙ ЧЕЛОВЕК

Мы делали на телевидении хореографические миниатюры – видеофильм из наших произведений. Одна миниатюра была на музыку Арно Бабаджаняна. Мы называли ее для себя «Армянским па де де». Заняты там были Люда Семеняка и совсем юный Саша Богатырев. Молодой, красивый, с прекрасной фигурой. Но самое главное, что сразу привлекало – улыбка, которая, буквально, озаряла весь его облик. Когда уже закончились съемки, мы спросили своих соавторов на телевидении: «Армянское па де де» – это не очень-то звучит. Как, по вашему мнению, его нужно назвать?» И они в один голос, посмотрев на Богатырева, сказали: «Солнечный дуэт». Потому что он, действительно, был солнечным человеком.

«Солнечный дуэт» выделялся среди произведений его обычного репертуара. Там была характерность, резкие движения, которых, может быть, нигде он больше не делал. Не приходилось. По своей природе Богатырев был лирическим танцовщиком, сказочным, романтическим принцем. Не просто хорошо танцующим – благородным. Исполнителей с чистой техникой – много. А вот сказочный принц – Дезире (что значит желанный), который может присниться Спящей красавице, или привидеться Королеве лебедей, живущей в заколдованном «Лебедином озере», – это Саша Богатырев. В Большом театре с 1969 по 1989 год, за двадцать лет он станцевал партии всех романтических героев: Зигфрида, Альберта, Дезире, Вацлава, Ферхада, Жана де Бриена...

Он был первым Ромео в постановке Ю. Григоровича балета С. Прокофьева в 1979 году. Когда хореограф создавал «Ромео и Джульетту» в Парижской опере, он пригласил участвовать в спектакле и Богатырева как эталон русского танцевального мужского исполнительства.

Внутренним светом, легким дыханием обладали все его герои. Когда это прорывалось в ролях, отмеченных драматизмом интонаций, таких, как Треплев в «Чайке» (роль, которую он сделал с Майей Плисецкой в 1980 году), – они становились откровением. Треплев Богатырева вызывал особое сочувствие именно потому, что когда он стрелялся, то убивал вместе с собой и солнце, которое в нем жило.

Юноша в «Шопениане», Студент в «Анюте», Икар – образы, где пронзительная озаренность и трагизм скрыты за благородной сдержанностью.

Он был изумительным партнером и великолепным артистом. Природа наделила его редким качеством – вниманием к человеку. Богатырев обладал очень чуткими руками и в танце всегда находил контакт с партнершами. Саша озарял их своим внутренним светом. С ним любили танцевать все, без исключения, ведущие балерины и Большого театра, и иностранные примы.

Богатырев не имел таких исключительных данных и виртуозности, как, к примеру, Владимир Васильев или Михаил Лавровский. У него не было того напора, тех трюков, которые иногда так требует публика. Но артист постоянно демонстрировал настоящий танец, органическую эlegantность. Технические Богатырев был оснащен прекрасно, а репертуар, который он исполнял, требовал именно такого облика, которым его наделила природа.

В жизни по-человечески свою эту невероятную красоту он носил с удивительным достоинством, в нем не ощущалось никакого самолюбования. Для него сдержанное благородство всегда оставалось его естественным состоянием.

... До самого конца. Даже в своих горестях и трудностях (а, естественно, у него были трудные времена, и тогда, когда он ушел из театра, как танцовщик, и ныне – в самый последний год его

жизни) Саша говорил с улыбкой: «Ну, это временно, а потом опять все будет хорошо, и все наладится».

И никогда, хотя были очень близкими, очень душевными друзьями, мы никогда не слышали от него плохого слова. Всегда, о ком бы и о чем бы он ни говорил, говорил с пониманием проблем театра и поступков тех людей, с которыми работал.

Я слышала отзывы: «Когда я увидела первый раз Сашу на тропинке в Снегирях, – я остолбенела». И не только в Снегирях – женщины всегда столбенели. И при этом на нем это никак не отражалось.

Его окружала замечательная семья. Галочку Кравченко он обожал и освободил ее от бытовой необходимости заботиться о нем, все делал для себя сам. Первый раз она ему гладила рубашку – в морг. Для него она была не только женой – музой.

Сашу и Галю тоже хочется назвать солнечным дуэтом. Оба много вложили в сына. Однажды Саша признался, какое это огромное для него счастье, что у них появился сын, сказал, что обрел новый смысл в жизни: ему, благодаря этому мальчику, открываются совершенно другие вещи, другие ценности.

Мы встречались в самые последние дни его жизни, но даже не подозревали, насколько глубоко его мучило все происходящее. Правда, однажды Саша признался, что если бы не Снегири, не Володя (так зовут сына), ему было бы очень трудно переносить этот период своей жизни...

В минувшем году, летом, мальчику исполнилось семь лет, и Саша, заядлый охотник, впервые взял его на охоту...

Год, когда Саша работал в Большом театре, возглавив труппу, в прессе называли «богатыревским», но даже самые жесткие критики писали об этом периоде мягко и сдержанно.

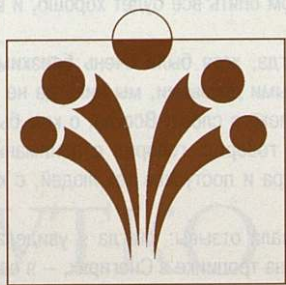
Эгоизм часто чисто физически спасает жизнь артисту. Не думать о других, сосредоточиться на себе, поставив себя в центр мироздания, – это профессиональное свойство, защитный механизм чуткой, эмоционально и психически отзывчивой души художника. Отзывчивость души Александра Богатырева к другим людям надорвала его собственное сердце. Во всей его жизни, творчестве и даже в самом уходе присутствует такая мера достоинства и красоты, которая делает его исключительным для нынешнего века. В его личности сочетаются истинное благородство художника и человека. И образ его после ухода из жизни становится для нас идеальным.

**Наталья КАСАТКИНА  
и Владимир ВАСИЛЁВ,**  
народные артисты России,  
художественные руководители  
Московского академического театра  
классического балета



**Александр Богатырев**  
в балете «Спящая красавица»

Фото А. Бражникова



LURIT

## ТВОРЧЕСКОЕ СОДРУЖЕСТВО «ЛЮРИТ»

**предлагает  
новый вид услуг:**

пошив костюмов,  
максимально  
приближенных  
к этнографии различных  
губерний России —  
сарафанный  
и панёвый комплекты,  
включая головные уборы,  
пояса,  
другие аксессуары,  
а также  
мужской костюм.

**121835, Москва,  
Старый Арбат, дом 35,  
Центральный Дом актёра,  
3 этаж, офис 377.**

**Тел. (095) 248-92-87  
Факс (095) 248-40-82**

# ОН БЫЛ УСТРЕМЛЕН В БУДУЩЕЕ...

Вся жизнь Петра Тимофеевича Абашеева, народного артиста России, лауреата Государственной премии России имени М.И. Глинки, посвящена искусству родной Бурятии.

Когда в 1955 году двадцатилетний Петр Абашеев, воспитанник Ленинградской балетной школы появился в городе Улан-Удэ, в Бурятском оперном, вокруг заговорили: «Наконец-то! В балет богатырь пришел!». Действительно, ему многое оказалось по плечу. Бог одарил его щедро!

Ведущий солист балета, многие годы художественный руководитель труппы, автор-постановщик балетных спектаклей, балетмейстер-репетитор, педагог, Петр Абашеев имеет работы в кино и на телевидении. Прирожденный лидер, он вырос в театральном и общественном деятеле в том идеальном значении, когда человек не просто воплощает свои замыслы, а борется за справедливость, помогает слабому, когда «чужого горя не бывает». За тридцать лет сценической карьеры Петр Тимофеевич исполнил почти весь репертуар театра, он зачастую был первым интерпретатором, зачинателем исполнительской традиции.

Не очень-то жаловал «страдающих лирических принцев», привлекали характеры сложные, требующие драматической выразительности. Такие, как главный герой балета «Барышня и хулиган», Спартак, Пер Гюнт, Абдерахман из классической «Раймонды», Патер Лоренцо («Ромео и Джульетта»), Момун из балета «Белый пароход» по повести Ч.Айтматова.

Эти создания артиста отмечены художественной неповторимостью, зрелостью мастерства.

Особая страница — национальные бурятские спектакли, вот их названия: «Во имя любви», «Цветы жизни», «Гэсэр», «Сын земли» Ж.Батуева, и, конечно, знаменитая «Красавица Ангара» Л.Книппера, Б.Ямпилова, которая в 1958 году накануне Декады бурятского искусства в Москве чудесным образом повенчала Петра Абашеева и приму бурятского балета Ларису Сахьянову. С тех пор они всегда были вместе. Расстались лишь однажды, когда в сезон 1979-1980 годов Абашеев работал в Мексике в Национальном театре и в Академии хореографии. Выдержал все-го год, ужасно тосковал...

Да, всюду вместе — танцевали тысячи спектаклей, объездили с гастролями весь мир, меч-



**Петр Абашеев  
в балете «Красавица Ангара»**

тая о будущем, рядом стояли у колыбели своего детища — хореографического училища, где начали преподавать с открытия, с 1961 года. Народная артистка СССР Лариса Петровна Сахьянова стала первым его художественным руководителем, позже в 1986 году эстафету принял Петр Тимофеевич.

Сделано 28 выпусков. Питомцы училища разлетелись по всем государствам Содружества, работают за рубежом, составили несколько поколений Бурятского академического театра оперы и балета и других коллективов республики.

Совсем недавно П.Т.Абашеев на традиционном празднике училища «Посвящение в профессию» впервые вывел на сцену театра «именинников» — первоклассников набора 1997-1998 учебного года. Напутствуя малышей, он подчеркнул, что эти дети шагнут в третье тысячелетие, что они должны взять с собой все самое-самое лучшее!

Петр Тимофеевич был устремлен в будущее, полон энергии и любви, он буквально «растворялся» в учениках.

«Не чувствую, что мне 60, и никогда не почувствую!» — вот его слова. И еще: «Наверное, остановлюсь на бегу!..», — так и случилось. Он ушел неожиданно, остановилось сердце. Он себя не берег...

**Лилия МАРТЫНЕНКО,  
заслуженный деятель искусств  
Республики Бурятия**



## ВРЕМЯ ЛЕТЕТЬ БИЗНЕС-КЛАССОМ!

«Аэрофлот — Российские международные авиалинии»  
предлагает новую программу на международных линиях



### «БИЗНЕС-КЛАССОМ — ПО ВЫСШЕМУ КЛАССУ!»

стоимость авиабилетов на **30% дешевле**  
установленного тарифа для бизнес-класса,  
с предоставлением специальных скидок для детей!  
«Аэрофлот» сообщает: бронирование и продажа  
авиабилетов в рамках программы возможны  
с **10 ноября 1998 года по 31 марта 1999 года**;  
полеты на международных рейсах как в одну сторону,  
так и в оба конца, осуществляются в период  
с **18 января по 31 марта 1999 года**.

*Примечание: В случае полного или частичного отказа от полета до  
31 марта 2000 года Вам будет возвращена соответствующая сумма.*

Информация и бронирование по телефонам в Москве:  
(095) 155-50-45, 156-80-19, 753-80-30.

Групповые перевозки: Ленинградское шоссе, д. 29, кор. 1.  
«Телефон доверия» Аэрофлота: (095) 752-90-73.

Авиакассы: Коровий Вал, 7; Фрунзенская набережная, 4;  
Енисейская улица, 19; Ленинградский пр-т, 37. Аэровокзал, касса № 10,  
Шереметьево-1 и 2 — круглосуточно.

Grighko

Grighko

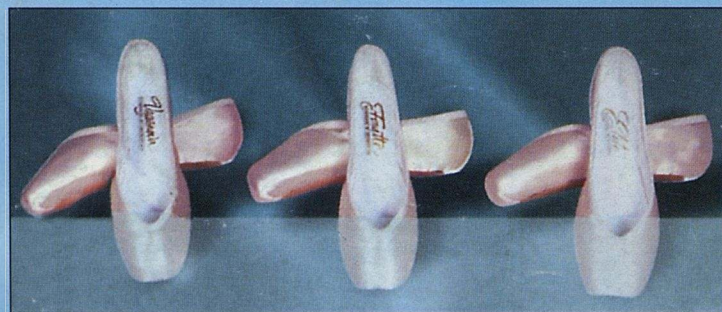


Grighko

Непревзойденная обувь и одежда для всех видов танца

**10 лет на страже**

ВАШИХ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ УСПЕХОВ  
И ТВОРЧЕСКОГО ДОЛГОЛЕТИЯ



**Оптовая торговля:**

г.Москва, метро «Пушкинская» или «Чеховская»  
Страстной б-р, д. 4, помещение 127  
(войти в арку у кафе «Лакомка» и повернуть направо)  
Телефон: (095) 229-72-39. Факс: (095) 229-48-73

**Салон-магазин:**

г.Москва, метро «Пушкинская» или «Чеховская»  
Тверская улица, дом 12, строение 7, подъезд 10  
(проход через Козицкий переулок)  
Телефон: (095) 229-03-61. Факс: (095) 200-46-22