

# БАЛЕТ

июль-август

1999



*В этом  
номере  
журнала  
публикуются  
материалы,  
посвященные  
итогам  
закончившегося  
сезона.*

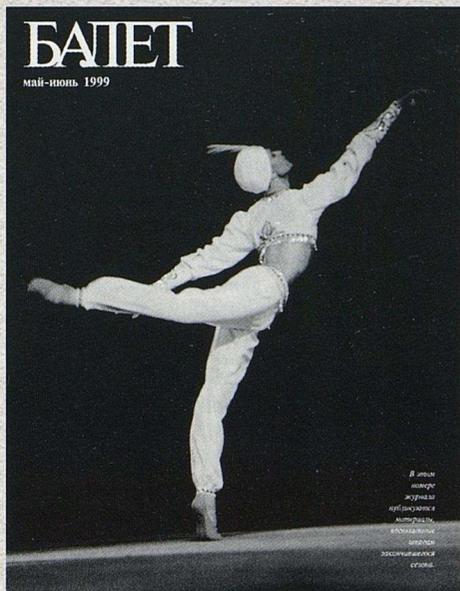
*В Московском музыкальном театре имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко возобновлён спектакль «Эсмеральда». В заглавной партии выступила Наталья Ледовская. На снимках В.Лапина вы видите артистку в роли Эсмеральды.*



# БАЛЕТ

ИЮЛЬ – АВГУСТ

(103)  
1999



На первой  
странице обложки:

Солист Большого театра России Николай  
Цискаридзе – лауреат премии «Золотая маска» и  
приза «Benois de la Danse».

Фото И.Захаркина

#### Адрес редакции:

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

Тел./факс: (095) 232-23-47

Отпечатано  
в типографии ТОО «Сампо»  
129090 Москва  
ул.Щепкина, 8  
Тел.: 208-6060

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

ИТОГИ СЕЗОНА: СТАТЬИ, РЕЦЕНЗИИ,  
ХРОНИКА

#### ПРЕМЬЕРЫ

**В.Гаевский.** Сданный экзамен ..... 2

**А.Гордеева.** Джордж Баланчин, или  
Любовь к геометрии ..... 3

**Г.Иноземцева.** Трагедия Шекспира,  
прочитанная сегодня ..... 5

**Я.Седов.** Пробуждение «Спящей  
красавицы» ..... 7

**В.Вязовкина.** Время шаманить  
и верховодить ..... 10

**Н.Курюмова.** «Провинциальные танцы»  
постигают музыку Стравинского ..... 11

#### ГАСТРОЛИ

**А.Михалёва.** Гастрольное поле страны  
— вакуумное пространство? ..... 14

#### ФЕСТИВАЛИ

«Золотая маска» ..... 18

«Визит в Петербург»: поиск нового ..... 21

«Новый Балтийский танец» ..... 24

ИНФОРМ-БАЛЕТ СООБЩАЕТ: ..... 25

ИСТОРИЯ: ИССЛЕДОВАНИЯ, ДОКУМЕНТЫ,  
ВОСПОМИНАНИЯ

**В.Иванов.** Кто он – Жозеф Мазилье? ... 30

#### БАЛЕТ: ХХ ВЕК

**Г.Комлева.** Из книги «Танец – счастье  
и боль» ..... 32

ЮБИЛЕИ ..... 34

ПУШКИНСКИЕ ЧТЕНИЯ ..... 41

ВЕСТИ ИЗ ТЕАТРОВ ..... 45

**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

В.А. ТИМОШЕНКОВ

(заместитель главного редактора)

#### 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

#### Компьютерная верстка:

Л. В. РАСТОРГУЕВА

ХХ век внёс свои коррективы в сценическую жизнь танца. Коррективы столь значительные, что возможно будущие балетоведы оценят его пространство как экспериментальное. Действительно: уже начало века знаменовало бунт против консервативных форм внутри, казалось бы, незыблемых для России академических традиций так называемого классического танца. «Против течения» идут и Михаил Фокин, и Александр Горский. Первый экспериментирует как в чистых формах танца (в стиле ретро обращение к романтическому образу балета), так и в собственно театральном. Второй ищет выход из «кризиса», связываемого современниками чуть ли не с хореографией Пети́па, в драматическом искусстве, пытаюсь перенести в балет достижения и открытия Московского художественного театра и его творцов. Поскольку обоих художников балета отличал недюжинный талант, произведения рождались яркие и самобытные.

Но подлинный эксперимент начал Вацлав Нижинский со своим непризнанным хореографическим языком в пору его творчества: «Игры», «Весна священная», «Послеполуденный отдых фавна» явили собой те первые шаги «модерна» в хореографии, которые, осознанные позже, породили иной взгляд на эстетику танца.

Итак, балет подвинулся к стилю модерн и стоит разобраться в этих явлениях первой четверти века, расщеливших сценический танец на неоднородные пласты.

Суть в том, что изменения, происшедшие в начале века имели не только глубинно-внутренние изменения в самом искусстве, но и пространственно-географические. К создающим сценический танец добавились страны, для которых балет не был традиционным театральным действием. В числе этих стран оказалась и Северная Америка, где смешанная культура народов-эмигрантов способствовала активному рождению и развитию танца модерн, как сценического искусства.

Само слово «модерн», возникшее для обозначения нового современного течения в искусстве, постепенно обрело свои традиции, определявшие новые границы и общие черты, что поменяло значение слова. Оно стало именем стиля и даже направления в искусстве ХХ века, имеет свою историю, этапы развития, национально-территориальную вариативность, своих героев – исполнителей и авторов с вполне индивидуальным почерком.

Итак, в первой четверти ХХ века определились два вида сценической хореографии: классический балет и балет «модерн». Языком первого был и продолжает оставаться развивающийся классический танец (а также его спутники в балете – пантомима и характерный танец), лексику второго составляет «модернданс» (танец модерн). А наряду со школой обучения классическому танцу, с его имеющей вековые традиции методикой (и с разновидностями систем обучения, как итальянской, французской, датской, русской – часто именуемой Вагановской) возникает школа обучению модерн

*НВ*

танцу (здесь самая сложившаяся система – система Марты Грэхем).

Необходимо добавить, что начиная с тридцатых годов в сценической хореографии формируются другие новые направления: народно-сценический танец (рождающий театры народного танца, называемые ансамблями народного танца), а также джаз-танец, как направление театрального танца (часто используемый в видео- и кинофильмах).

Таким образом, параллельно и одновременно в хореографическом сценическом искусстве в ХХ веке получают творческое признание мастера нескольких направлений, имеющих в своей основе природное явление – танец. И не нужно быть особо прозорливым, чтобы понять, что качество или уровень достижений не может тут зависеть от выбора или пристрастий.

Удачные образцы и успехи, профессионализм и талантливые решения, так же, как и неудачи, могут рождаться в любом из них.

Все вместе эти направления и составляют современную картину бытования такого вида искусства, как сценическая хореография, и предлагают зрителям выбор по вкусу, привязанностям и интересам. Профессионально можно анализировать взаимовлияния, происходящие внутри хореографического искусства, но это – тема специального исследования. Мы же хотели бы только утвердить сам факт многогранной картины современной хореографии и позицию оценки каждого из направлений с пониманием самодостаточности и самостоятельности любого из них.

Модные рассуждения о явлениях ХХI века в искусстве ХХ века могут быть профессиональными, порядочными и обоснованными лишь при понимании и знании, на первый взгляд, общеизвестного, но на самом деле не всегда принятого при оценках и пропаганде.

Было бы своевременным, подводя итоги многоликому ХХ веку в искусстве, собраться специалистам балетного искусства и в общем профессиональном разговоре-анализе попытаться понять для себя и передать по эстафете временное и ценностное в своём «ремесле». И это, мы надеемся, произойдёт на ближайших конференциях в России, которые готовятся и в Москве и в Санкт-Петербурге.

Их участников хотелось бы предостеречь от избирательного крена в одну из танцевальных систем как наиболее приоритетную. И если этого не случится, мы, как хочется надеяться, раскроем не одну тайну многообразия танца. Ведь века веков – это не конец и не начало, а условная борозда, даже если это начало нового тысячелетия...

\*\*\*

Ведущая тема этого нашего номера – итоги сезона 1998-1999 годов, и мы постарались осветить работу коллективов разных направлений хореографии.

**В.УРАЛЬСКАЯ,**  
главный редактор журнала «Балет»

*Приход Джорджа Баланчина в Большой театр, на его сцену, – событие уже само по себе и факт при любых оценках произошедшего знаменательный и положительный.*

*В чем именно причина споров, мнений, серьёзных, профессиональных и досужих суждений?*

*Репертуарная политика руководства балета Большого театра, продекларированного расширение его афиши названиями спектаклей мирового звучания, сразу «забуксовала» и все последующие его действия, по разным причинам, именно в появлении новых спектаклей были скорее случайными, что и вызвало поток критики в адрес театра.*

*Вечер спектаклей Дж. Баланчина для балетного театра – явление сложное по ряду причин и преодоление этих сложностей не может произойти за короткий период подготовки. Как очень точно определил Д. Тарас – руководитель постановки балета «Симфония до мажор»: «Баланчин был представителем русской школы и артисты русского балета не могут не воспринять его языка».*

*Всё это так. Но Баланчин – представитель русской школы в Америке. Он блестяще почувствовал и понял американский дух в искусстве и потому стал основоположником американской школы классического танца, да, на основе русской, но несущей в себе стиль и самого художника и национальной хореографии страны.*

*Так произошло в своё время с Мариусом Пети́па, носителем французской школы классического танца, он глубоко понял, прочувствовал русскую культуру, и его спектакли в России на много десятков лет являлись собой достижение русской школы классического танца, и он по самым строгим меркам – великий русский хореограф.*

*Кроме того, Баланчин, учился в Петербурге. При бесспорном единстве русской школы классического танца между Москвой и Петербургом есть различия в исполнительской манере и творчество Баланчина, как очень тонко подметил критик С. Коробков, – своеобразная ностальгия по Санкт-Петербургу. Потому даже после почти семидесятилетнего перерыва приход его в Санкт-Петербург короче, чем в Москву, и для артистов московского балета путь к постижению его стиля несколько сложнее.*

*Чтобы глубже оценить событие, а событием «Вечер балетов Баланчина» в Москве уже стал, редакция предложила ряду специалистов высказаться на его страницах. Начиная публикацию, мы надеемся на её продолжение как и на углубление самого исполнительского мастерства артистов московского балета в освоении творчества великого хореографа ХХ века.*

## СДАННЫЙ ЭКЗАМЕН

Вечер Баланчина в Большом театре походил на экзамен, и этот экзамен был хорошо дан. И солистами, и кордебалетом. Но всё-таки я бы поздравил не всех – очевидно, что

ни Н. Грачёва, ни А. Антоничева экзамен не выдержали, им предстоит пересдача. Но главное заключается не в отдельных срывах и неудачах, а в том, что атмосфера экзамена не совсем подходит для гала-спектакля Баланчина, где необходимо демонстрировать не только величайшее усердие, но и высшую внутреннюю свободу. Даже в сложнейшем «Агоне» танцевать следует непринуждённо и легко – этого требует и пластика, и ситуация, и поставленная музыкой задача. С этой задачей, на мой взгляд, в «Агоне» справилось лишь первое трио (Анастасия Яценко, Нина Капцова и Ян Годовский). А в «Симфонии до мажор» баланчинский праздничный дух понастоящему ощутила лишь пара: М. Александрова и Н. Цискаридзе. Я думаю, что определённое сковывающее влияние на артистов, самых опытных, оказывало присутствие в директорской ложе Сьюзен Фаррелл. В качестве репетитора она и должна была там находиться, да и держала себя в высшей степени благожелательно, как и подобает коллеге. Но всё-таки присутствие легендарной балерины, для которой и о которой – был поставлен балет «Моцартиана», последний шедевр Баланчина, может смутить кого угодно, кого угодно вывести из равновесия.

Однако основная проблема заключалась, конечно, в другом. Уж очень различаются между собой школа «Нью-Йорк сити балле», школа Баланчина, и школа Большого театра. Я помню слова Майи Плисецкой, никогда не танцева-

шей Баланчина и не желавшей это делать: «Этот сапог не по моей мерке». Действительно, мерки резкие, слишком узкие в одном случае, слишком широкие – в другом. Открытая эмоциональность, которая отличает московскую школу, совсем не подходит для балетов Баланчина, герметичных и неоткровенных. Исповедальное начало, столь присущее балеринам в Москве, откровенно чуждо балеринам Нью-Йорка. И наконец, у московских артистов с детства воспитано совершенно иное чувство ритма.

Это, между прочим, прекрасно понял Алексей Ратманский, прямой последователь Баланчина, поставивший «Каприччио» в Большом театре с учетом технических возможностей и художественных интересов танцующих артистов Большого театра. И все они затанцевали так, как не танцевали давно, и все они чувствовали себя в своей тарелке. Сказалось и то, что эти молодые танцовщицы и танцовщики принадлежат, как и Ратманский, к одному поколению, к одной и той же эпохе – эпохе «после Баланчина». А это значит, что танцевать классического Баланчина уже совсем нелегко, а начинать его осваивать – уже несколько поздно. Даже в цитатели Баланчина – «Нью-Йорк сити балле» – теряется ощущение баланчинского стиля, и лишь особые обстоятельства, о которых нелишне было специально поговорить, позволили труппе Мариинского театра решить проблему Баланчина на удивление успешно.

Вадим ГАЕВСКИЙ

## ДЖОРДЖ БАЛАНЧИН, ИЛИ ЛЮБОВЬ К ГЕОМЕТРИИ

Есть простой закон в театральном мире: для того, чтобы труппа станцевала новый спектакль не просто хорошо, но блистательно, – она должна в него влюбиться. Влюбиться в удобные (или очень неудобные) связки, непривычные поддержки, рискованные па. В общем – влюбиться в хореографию. И балетмейстер – всегда Дон Жуан, обещающий, манящий и бесстрашный. (Правда, иногда в итоге проваливающийся под сцену при железном рукопожатии публики).

При этом неважно даже личное присутствие балетмейстера – когда его уже нет, хореография, как письмо, доносится верными оруженосцами-репетиторами – и все равно на премьерке звенит высокая страсть.

Джордж Баланчин, разумеется, также принадлежит к этому великому сословию покорителей сердец. Но также – и прежде всего – он принадлежит XX веку, веку насмешливому, отстраненному, городскому. И потому пленяет он – точностью техники и неразрушимой логикой построений. Это Дон Жуан, влюбленный в геометрию, и весенняя премьера в Большом – баланчинские «Агон» и «Симфония до мажор» – оказалась тройной проверкой для труппы. Проверка



Сцена из спектакля «Симфония до мажор». В центре – Нина Ананишвили и Андрей Уваров.

Фото А.Бражникова

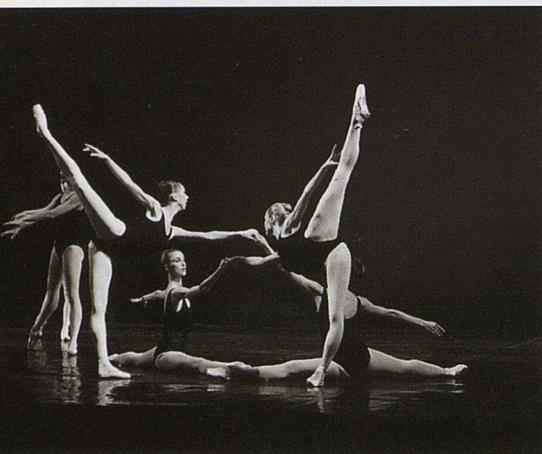


Мария Александрова и Николай Цискаридзе  
в балете «Симфония до мажор».

Фото И. Захаркина

Сцена из спектакля «Агон».

Фото Д. Куликова



не только способность усваивать новую технику, способность увидеть, вообразить и создать другую, непривычную красоту, – но и способность к абстрактному мышлению.

Более всего это, конечно, относится к «Агону». Балет, поставленный в 1957 году на додекафоническую музыку Стравинского, на первый взгляд кажется собранием острых углов и конфедерацией негармоничных ансамблей. Но гармония возникает из стройной логики взаимодействия всех танцовщиков и танцовщиц, из спора-поединка (агона) солистов, того редкого спора, в котором действительно рождается истина. Истиной в балете является чувство – и неожиданная печаль, возникающая в конце предельно абстрактного балета, эту истину воплощает музыкально.

Композиция «Агона» выверена, как чертеж, и солисты Большого старались этот чертеж воспроизвести с максимальной тщательностью. Особенно старательны были «тройки» – и эта старательность порою мешала воспринимать спектакль, приходилось напоминать себе, что находишься в зрительном зале, а не в классе. Но иногда эта углубленность в себя, этот чрезмерный самоконтроль создавали неожиданный эффект балетного ритуала. То, что более свойственно балетам прошлого века – восприятие череды движений как череды магических действий – вдруг оказалось возможным и у Баланчина. Пожалуй, в наибольшей степени это можно отнести к первой «трояке» (А. Яценко, Н. Капцова и Я. Годовский – в первый вечер, Д. Гуданов – в следующий). Вторая «тройка» (А. Вахтин, В. Алехин, Е. Андриенко) оказалась менее сосредоточенной на себе, более уверен-

ной – и более размашистой, то есть более чуждой Баланчину.

Дуэт Инны Петровой и Дмитрия Белоголовцева не всегда оправдывал название балета, ибо мало подходил на спор и на поединок, тем не менее смотреть на эту пару было чрезвычайно интересно. Белоголовцев, кажется, в последние два сезона нашел себя, свое амплу и свое место в Большом театре и в балете вообще. Воплощенное мужество, мужество без капли надрыва и истерики, порой кажущееся простоватым, но никогда – глупым. Именно таков он был и в «Агоне»: уверенная сила, сдержанная и точная. Но этой уверенной силе в балете должна противостоять сила нежных чувств и острых эмоций – а Инна Петрова, балерина прежде всего лирическая, не смогла быть в этом поединке равной Белоголовцеву. Впрочем, это придало еще один оттенок печальному финалу балета.

Вечер Баланчина в Большом вообще получился вечером двух прощаний и одной встречи – так был выбран репертуар. Расставания были разными: «Моцартиана», год назад вошедшая в репертуар, а теперь открывавшая баланчинский вечер, – последний балет хореографа, прощальный по определению. «Агон» стал для Большого окончательным прощанием с закрытостью для баланчинской хореографии и с порожденным этой закрытостью высокомерием А «Симфония до мажор»... О нет, это не прощание. Или – по мелочи – прощание с полугодовым бездельем, с шуточками и халтурой.

Как танцевали принцессы и принцессы Большого в эти два премьерных вечера! Пусть первая часть была не очень удачна (и танцевавшие в первый вечер Надежда Грачева с Константином Ивановым и выступившие во второй Марианна Рыжкина с Дмитрием Гудановым не показались идеальными парами), но две центральные части – выше всяких похвал. В адажио Нина Анианишвили грезилась в руках Андрея Уварова – отрешенная и нежная властительница исчезающего сказочного королевства. В первый вечер она еще была чуть-чуть сентиментальной, казалось, что принцессе чуть-чуть жаль замирающей музыки и засыпающего царства. Во второй – сантименты ушли, оста-

лась лишь печаль настоящей – взрослой – сказки и этой же сказке принадлежащая душевная стойкость.

В *allegro vivace* сцена принадлежит Марии Александровой и Николаю Цискаридзе. Это аллегро – тоже сказка, но сказка торжествующая, детская, праздничная. Это сказка победителей, которые не думают о жизни после победы, ибо важен нынешний, вот сейчас летящий миг. Таким образом, это точный образ артистического выступления вообще – существование на пределе радости. Здесь важно отметить работу юной балерины (ибо что говорить про Цискаридзе – он иначе, чем блистательно, танцевать просто не может, особенно если балетный текст дает возможность как следует полетать над сценой). Второй сезон Александровой в театре оказался очень удачным – в ее танце стали появляться не только яркие (что уже были), но – ясные, притягательные краски.

А в четвертой части солировали Анна Антоничева и Дмитрий Белоголовцев, и здесь снова – как в «Агоне» – балерина не смогла соперничать с танцовщиком. Это маленькое аллегро, быстрое и решительное, подводит некоторым образом черту и переводит движение балета в новую фазу. Это аллегро – предчувствие, предвестие коды, финала торжествующего, но не скучно-торжественного. А для Антоничевой это состояние – предчувствие торжества – видимо, совсем чуждо. Может быть, ей стоит попробовать танцевать адажио? С тем же Белоголовцевым, которому, кажется, это адажио сможет покориться, как безоговорочно покорилось аллегро? Галина Степаненко, выступившая во второй вечер, была несомненно более «парадна» – но, на мой взгляд, даже слишком, а Владимир Непорожний казался слишком хрупким кавалером при царствующей даме сердца.

В общем и целом – Баланчин в Большом состоялся. Премьера отгрохотала, премьеры торжествующе улынулись публике («знай наших!.. и о каком соперничестве с Маринкой вы говорите?»), и спектакль вошел в репертуар. Вот только бы не потерялся бы он там теперь, не пропали бы даром работа Сьюзен Фаррелл, репетировавшей «Моцартиану» (год назад) и «Агон» (сейчас) и Татьяны Тереховой, с благословения Джона Тараса готовившей в Большом «Симфонию до мажор». Баланчина нельзя станцевать «на автопилоте», требуются репетиции и постоянное присутствие спектакля в афише. Будет ли все так, как должно – мы увидим уже в этом сезоне.

Анна ГОРДЕЕВА.

I REGRET THAT I  
COULD NOT COME PERSONALLY  
TO MEET WITH YOU  
LET ME TELL WHAT A  
PLEASURE IT WAS TO WORK  
WITH THE BOLSHOI BALLET  
AGAIN

«Сожалею, что не могу прийти для личной встречи с Вами.

Позвольте сказать, что новая работа с Большим балетом была для меня удовольствием.

Считаю, что мне повезло работать с выдающимися артистами, и я обретаю мою любовь и лучшие пожелания тем из Вас, кто любит классический балет.

Мир нурядается в Вас».

Джон Тарас

# ТРАГЕДИЯ ШЕКСПИРА, ПРОЧИТАННАЯ СЕГОДНЯ



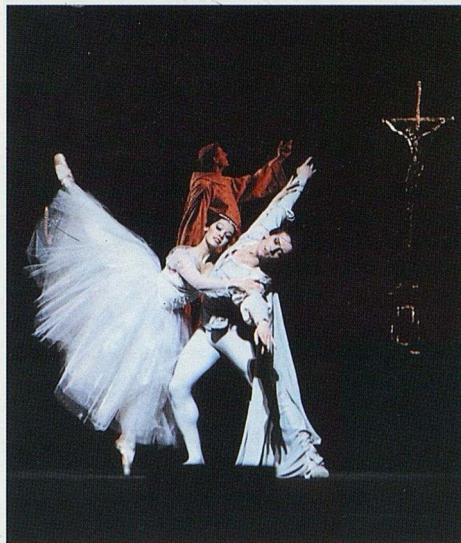
Сцена из спектакля «Ромео и Джульетта».

Наталья Балахничева-Джульетта  
и Юрий Клевцов-Ромео.

Фото Д. Куликова

Очень давно – летом 1940-го – знаменитый реформатор театрального искусства Владимир Иванович Немирович-Данченко, размышляя о жизни шекспировских произведений в современном театре, сомневался: «Иногда мне кажется, что Шекспира вообще невозможно играть... во всей полноте... на современной сцене, с современными актёрами...» С того времени, как были написаны эти строки, прошло почти шесть десятилетий, и практика нашего отечественного театра со всей очевидностью показала, что сочинения великого драматурга возможно не только играть, но и танцевать: Шекспир прочно «поселился» на балетной сцене. Мало того, её музыкально-пластическая стихия, как постоянно убеждает нас жизнь, оказалась наиболее органичной для обитания героев его трагедий и комедий. И нынешняя премьера балета С.Прокофьева «Ромео и Джульетта» в театре «Кремлёвский балет» помогает нам удостовериться в этом еще раз.

Юрий Григорович – автор спектакля – обращается к трагедии Шекспира и партитуре Прокофьева (а они в нашем представлении являют собой уникальный случай конгенитального совпадения) в третий раз. Впервые он поставил балет в Парижской опере в 1978 году, где (если судить по весьма несовершенным видеозаписям) пронзительно горько прозвучала «печальная повесть» о трагической любви юных веронцев. Позже, в 1979-м, в Москве, в Большом театре, мы увидели созданную Григоровичем масштабную историческую фреску, образно впечатляющий «срез» жизни людей с тем, что было неотъемлемой частью их существования, – пышными балами, безудержно весёлыми, бездумными карнавалами с беспричинными жестокими драками... Но хореограф не просто рисовал картины времени, но показывал, как губительна такая атмосфера для таких нежных и хрупких цветов, как чувство Ромео и Джульетты. И всё же финал балета вселял оптимизм – хоть цветок их люб-



ви погиб, его чистый свежий аромат погасил пламень вражды и ненависти, подтолкнул людей к осознанию человечности и сострадания.

Не то – в сегодняшнем спектакле, родившемся в 1999 году. Его замысел осуществлялся под рокот назовских бомбардировщиков, несущих смерть на сербскую землю, под свист пуль, выпущенных из пистолетов наёмных убийц, под стоны и плач убиваемых в «горячих точках» планеты женщин и детей... И не стоит искать в спектакле сходство с прежними работами хореографа. Опыт познания Шекспира, обретенный Григоровичем во время предыдущих постановок, накопленное им и освященное его фантазией и интеллектом богатство идей, композиционных решений, приёмов, наконец, потрясения, пережитые им – человеком, художником, гражданином за два десяти-

летия, – всё это не могло не сказаться и сказалось на нравственно-философской концепции нового спектакля. Огромный материал, переосмысленный Григоровичем и переплавленный в его творческом воображении, получил в результате новые ракурсы сценического прочтения, новые акценты, новые грани. И родился спектакль, смысл которого можно определить словами, взятыми из названия давнего итальянского фильма, – нет мира под оливами.

Верона Юрия Григоровича и Симона Вирсаладзе (а балет посвящен его светлой памяти) удивительно красива. Декорации и костюмы, созданные великим художником для постановки 1979 года и предоставленные «Кремлёвскому балету» Большим театром, словно помолодели, обрели вторую жизнь на гигантской сцене Дворца. Она позволила развернуть перед глазами зрителей грандиозную панораму старинного города. Величественные башни, драгоценные тяжелые занавеси, роскошные золоченые статуи, арки, лестницы, балконы... Изобретательно продумана перспектива сценических решений: залы, площади, улицы кажутся бесконечными, а продуманно размещая на подиуме второго плана исполнителей, постановщик придаёт действию масштабность. Например, на балу у Капулетти там танцуют всего пять пар гостей, а впечатление такое, что их там – целая толпа. Каждая картина балета словно написана художником эпохи Возрождения в стилистике времени: впечатляют позы персонажей, гамма цветов их одежд, их композиционное расположение в архитектурных ансамблях... Но в эту величавую гармонию Григорович вносит тревожный эмоциональный подтекст: высветивая в масштабных полотнах точные и ёмкие по

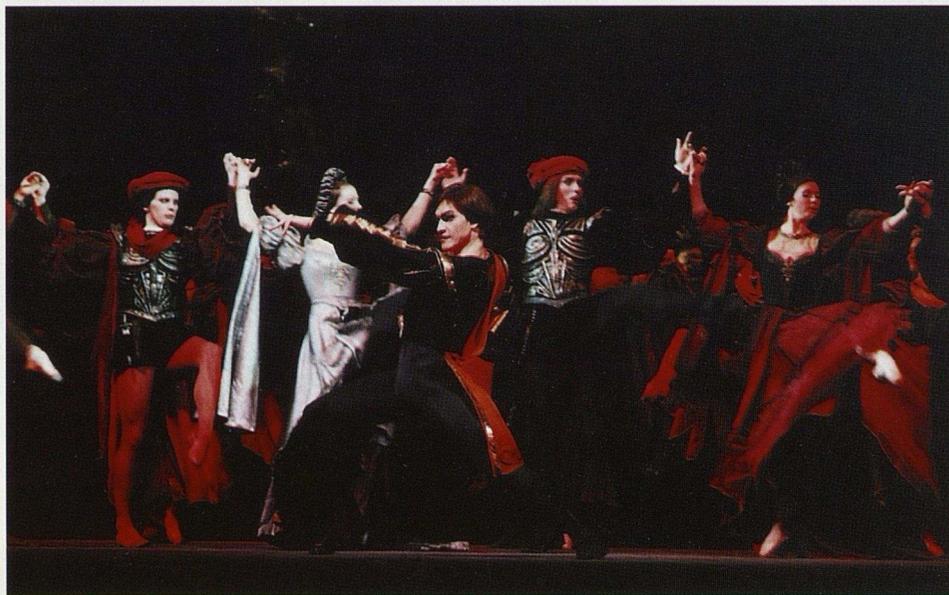
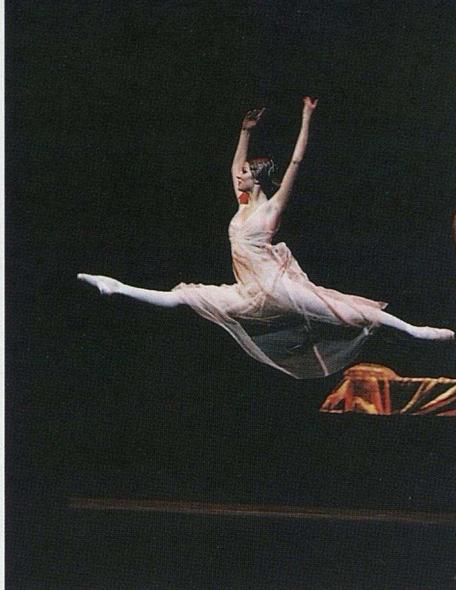
смыслу мизансцены и детали, он старается сосредоточить наше внимание на тех подробностях и положениях, которые готовят зрительское сознание к однозначному восприятию трагического финала: герои – жертвы ненависти и вражды – погибают, а зло остаётся жить и торжествовать в этом красивом городе, помогая смерти собирать свою страшную дань среди других молодых жизней.

Вот перед нами – сцена венчания. Ромео и Джульетта обрели друг друга, их дуэт – этот диалог двух любящих сердец, где каждая линия, каждый жест, каждая поза словно излучают чистоту большого чувства – мы видим на переднем плане сцены. А на втором, на подиуме, Лоренцо с просветлённым лицом благословляет влюблённых, но он не один – рядом с

*Валерия Васильева-Джульетта.*

*Сцена из спектакля «Ромео и Джульетта». В центре – Валерий Лантратов (Тибальд).*

Фото Д. Куликова



ним как предвестники несчастья возникают шесть черных монахов с зажженными свечами в руках. Мгновение – и злобные фигуры исчезают, чтобы позже появиться вновь – именно они понесут в склеп Джульетту.

Знаменитому бегу Джульетты к Лоренцо у Григоровича как бы аккомпанирует бег Ромео, они стремительно проносятся по сцене, но их бег – бег в противоположные стороны. И здесь тоже – ёмкая пластическая метафора: в этом мире их жизненные пути больше не соприкоснутся, герои «догонят» друг друга лишь умирая.

Еще один эпизод – видения принявшей снотворное Джульетты. В ночном сумраке истаивают её светлые грёзы, увлекая за собой Ромео, вместо них – мрачные тени людей в тяжёлых одеждах и уродливых масках кружат и кружат вокруг неё, рядом с ними – Тибальд и Меркуцио, они то приближаются к девушке, то расходятся в стороны. Но в конце сцены, сомкнув руки над головой упавшей на колени Джульетты, будто запирают её в склепе.

Юрий Григорович, тонкий и умный режиссёр, строит действие очень динамично – один эпизод сменяется другим, сдержанные по краскам камерные сцены – пёстро разноцветными массовыми. Невольно напрашивается сравнение с кинематографическим монтажом – настолько естественна и точна эта раскадровка-перетекание картин друг в друга. Ба-

лет идёт как бы на одном дыхании, в чем существенную роль играет Государственный симфонический оркестр под управлением В. Понькина. Его прочтение партитуры С. Прокофьева – своеобразные звучащие крылья хореографии, её эмоциональный камертон. Но нет в стремительном развороте событий спектакля невнятной скороговорки: рельефно обозначены характеры героев, четко прочерчены линии их взаимоотношений, выявлены и пластически укрупнены кульминации в их действиях, что, как думается, и обусловило успешную интерпретацию балета кремлёвской труппой.

«Ромео и Джульетта» имеет два состава исполнителей. В роли Джульетты выступают Н. Балахничева и В. Васильева. Первая трактует образ своей героини в близком себе лирическом ключе, подчеркивая в её психологическом портрете такие черты, как непосредственность, искренность, незащищённость. Джульетта Васильева прежде всего юная патрицианка – сильная, гордая, независимая. Она такая – и с родителями, и с Тибальдом, и с гостями, лишь в сценах с Ромео мы видим другую Джульетту – нежную, безгранично любящую, готовую ради избранника на любые жертвы. Две синьоры Капулетти – О. Зубкова и Е. Христофорова. Синьора Капулетти Зубковой – глава клана, основная её забота – продолжение и благополучие рода, его престижное положение в обществе, отсюда и её желание видеть дочь супругой

Париса, родственника герцога Вероны. Христофорова ищет в своей героине черты человечности: она – мать и хочет счастья дочери, которое понимает по-своему – в замужестве с богатым и родовитым юношей. Оба Меркуцио – В. Кременский и А. Сабуров – жизнерадостные, беззаботные, бесстрашные – словно соревнуются, кто кого переиграет, кто кого перетанцует, кто кого перешутит. И трудно здесь отдать кому-либо пальму первенства: каждый вносит свою эмоциональную краску в атмосферу спектакля, в ту полную противоречий ауру, которая окружает влюблённых. Наоборот, Тибальд у В. Лантратова и О. Корзенкова очень разный. Сочинённый Григоровичем пластический текст партии артисты «интонируют» по-своему, согласно собственному пониманию образа. Герой Лантратова – олицетворение зла, он – «кидейный» носитель вражды и мести, и всегда возникает там, где вот-вот прольётся кровь. Корзенков видит своего Тибальда личностью более земной – драчун, ненавистником, дуэлянтом.

На роль Ромео приглашены танцовщики из Большого театра – опытный артист Ю. Клевцов и молодой С. Васюченко. У Клевцова – обладателя поистине виртуозной техники – партитура роли тщательно разработана: любая поза его Ромео, любое движение, жест продуманы, определено их выразительное воздействие на зрителя, эмоциональная тональность. И в монологах, и в дуэтах с Джульеттой, и в ансамблях с другими персонажами его Ромео органичен и естествен. С. Васюченко не обладает ещё большим сценическим опытом и полагается больше на свои природные данные. Его Ромео привлекает своей юной непосредственностью, пылкостью, безоглядной влюблённостью. Однако в исполнении Васюченко радует и то, что от спектакля к спектаклю роль у него растёт: прибывает силы и уверенности в технике, особенно в подержках, обогащается новыми штрихами и нюансами и психологическая палитра портрета его Ромео, он становится объёмнее и глубже.

К сказанному хочется добавить: исполнители центральных ролей не являются в этом балете героями-одиночками – усилиями постановщика и его помощников в спектакле «Кремлёвского балета» создан многокрасочный, эмоционально подвижный, живой актёрский ансамбль, который оттеняет и подчеркивает действия и поступки главных героев.

Встреча молодой труппы «Кремлёвского балета» с таким выдающимся художником, как Юрий Григорович, стала для артистов подлинной академией профессионализма. Они танцуют увлеченно, эмоционально, демонстрируя стремление понять и воплотить замысел хореографа. Каждый «включен» в действие, каждый участвует в происходящем на сцене. И это можно говорить не только о солистах, но и об артистах кордебалета, и об участвующих в балете воспитанниках Московской академии хореографии и хореографического училища Академии танца Наталии Нестеровой. Видно, что большая работа проведена ассистентами хореографа-постановщика Н. Бессмертновой и В. Рыжовым, балетмейстерами-репетиторами «Кремлёвского балета» И. Прокофьевой, И. Рахманиновой, Л. Чарской, В. Анисимовым, А. Кондратовым, а также педагогом-репетитором Академии танца Е. Рябинкиной.

... После распада Советского Союза его деятеля хореографии подобно пассажирам утонувшего гигантского корабля спасаются поодиночке на его обломках – один, чтобы не утонуть, ухватился за бревно, другой плывёт на доске, третий ухитрился поймать спасательный круг... Но впереди на волнах уверенно держится большой плот. Это – наш русский балет. Его удалось спасти. И постановка «Ромео и Джульетта» в театре «Кремлёвский балет» – ещё одно тому убедительное свидетельство.

**Г. ИНОЗЕМЦЕВА**

Все балетоведы знают, что в Гарвардской театральной коллекции хранятся записи мизансцен и хореографии чуть ли не всего балетного репертуара XIX века, сделанные в Мариинском театре сто лет назад и увезенные Николаем Сергеевым за границу после революции. Однако до сих пор у нас не пытались восстанавливать спектакли по этим записям; архив Сергеева оставался для нас царством таким же неведомым, как погруженный в сон замок спящей красавицы. Первую в России попытку проникнуть в этот мир и вызвать к жизни хотя бы один из легендарных спектаклей «золотого века» русского балета предприняли энтузиасты из Мариинки — танцовщик Сергей Вихарев, художники Андрей Войтенко и Елена Зайцева при поддержке художественного руководителя Мариинского балета Махара Вазиева и деятельной помощи Павла Гершензона.

«Спящая красавица» была выбрана для эксперимента не только потому, что это вершина академического балета и символ петербургской сцены, на которой она была создана в 1890 году, но и по практическим соображениям. Во-первых, восстановить этот спектакль оказалось проще, чем какой-либо другой: больше всего материалов сохранилось именно о нем (в ходе работы использовались не только записи Сергеева, присланные из Гарварда, но и вполне доступные материалы, до которых у наших исследователей до сих пор не доходили руки — эскизы, фотографии и планы монтажей из петербургских музеев). К тому же «Спящая красавица» со времен премьеры не исчезала со сцены, и ее хореографический текст, несмотря на отдельные существенные переделки, сохранился в виде, близком к изначальному. Во-вторых, эксперимент заинтересовал американских менеджеров: этим летом восстановленная «Спящая красавица» станет главным сюрпризом гастролей Мариинского театра в Нью-Йорке.

## Робуждение «Спящей красавицы»

### ЭКСТЕРЬЕР И ПОДТЕКСТ

Первое, вопреки всем ожиданиям приводит в оторопь, едва открывается занавес — кричаще броское, забирающее на себя все внимание оформление. Представляя его себе по стильным черно-белым фотографиям и отдельным эскизам, ждешь избыточной пышности, чрезмерной детализации, забавной эклектичности. Но не предполагаешь в какой винегрет складываются сочетания оранжевого с фиолетовым и зеленым, синего с красным, золотого с черным, приправленные бесчисленными кисточками, бубенчиками, бусинками и ленточками.

Постановщики разъяснили, что часть эскизов декораций (например, зарисовки Бочарова к первому акту) — черно-белые, так что цветовую гамму пришлось подбирать, ориентируясь на аналогичные образцы эпохи (именно так Андрей Войтенко восстанавливал декорации Роллера к недавней премьере оперы Верди «Сила судьбы»). Оттого декорации лишь слегка тонированы, почти монохромны. Тем более «кричащими» выглядят костюмы. Вопреки привычным нам решениям, где главные персонажи выделены более «проработанными» и яркими туалетами, а корифеи и кордебалет одеты скромнее, здесь каждый статист наряден так же броско, как и солисты.

Порой кажется, что реконструкторы оказались «большими роялистами, чем сам король». На приведенных в буклетах фотографиях Карлотты Брианца и солисток видно, что старинные пачки Авро-

ры и фей гораздо менее громоздки чем нынешние стилизованные, да и сшиты они из других тканей. Пачки нынешних нерейд почти современные, тогда как на фотографиях они больше напоминают тюники или кринолины. Впрочем, в некоторых случаях поздние, непремьерные фотографии намеренно игнорировались. Отсюда, к примеру, отличие одеяний крестьянок в вальсе первого акта, наряженных в темно-синие чулки и фартуки, как на рисунке Всеволожского, а не в обычные трико и светлые пачки, как на фото.

Подобных частных расхождений можно обнаружить много. Главное отличие, конечно, не в костюмах, а в пропорциях фигур исполнителей, приблизившихся к утонченным баланчинским формам, немислимых в эпоху Петипа. Так, высокая стройная Вероника Парт в роли феи Сирени не напоминает массивную Марию Мариусовну Петипа, похитившую одновременно и на мудрую Афино-Палладу и на грозную валькирию, какими их изображали на гравюрах прошлого века.

Однако, несмотря на подобные спорные частности, изобразительный ряд спектакля передает основу стиля императорского театра. С одной стороны, это образцовый карнавалы китч популярных зрелищ эпохи и картинок из модных журналов, которые собирал Петипа, готовя постановки на испанско-венгерско-египетские темы под зажигательные канканы Пуни. С другой стороны — добродушно-вальяжный, небрежно-расточительный китч балов, официальных приемов и публичных выходов царственных особ. До сих пор сохранившиеся в Европе королевские церемонии или знаменитые венские балы выглядят столь же цветисто.

В результате музыкальный и хореографический симфонизм «Спящей красавицы» оказывается «глубинным» пластом данного спектакля. В первую очередь в этом зрелище предлагается следить не за



Сцена из спектакля  
«Спящая красавица».

Фото Н. Разиной



*Первая исполнительница партии Авроры – Карлотта Брианца.*

*Светлана Захарова в роли принцессы Авроры.*

мироздания и потому может быть сведено в единую систему с королем (наместником Бога на земле) в центре. Отсюда – сориентированность всего спектакля на одну оптимальную точку обозрения: место короля в центральной ложе, напротив которого в апофеозе появляется изображение короля (Аполлона) на сцене (и во французских балетах XVII века, и в английских «масках» реальный король, как правило, сам занимал это место, проходя на сцену и удостоверяя, что является для всех присутствующих абсолютным центром внимания: как главным зрителем, так и главным зрелищем).

#### **МУЗЫКА И ХОРЕОГРАФИЯ**

В версии Константина Сергеева, да и во всех привычных редакциях XX века, «Спящая красавица» – апофеоз классического танца. «Речитативы» и парадные выходы придворных, даже будь они тщательно поставлены, воспринимаются как сугубо второстепенные эпизоды, приятно оттеняющие главное – виртуозные вариации и симфонические ансамбли, от которых прямо-таки рукой подать до Баланчина.

В реконструированной «Спящей» все наоборот. Это балет – шествие; его главный хореографический сюжет состоит в том, как классический танец рождается и вырастает из церемониальных ритуалов. Некоторые сцены, таковы, например, выход вальс и адажио фей в Прологе или диалог феи Сирени и Дезире в сцене охоты распланированы схематично, но с безупречной логикой: на самую волнующую музыку центрального адажио – запоминающийся каскад пируэтов фей, в кульминационный момент – группа волшебниц-крестных с колыбель-

развитием и перекличками пластических мотивов, а за планировкой и ритмом церемониальных мизансцен, а также эффектными взаимодействиями живых исполнителей с бутафорией. Главный театральный эффект постановки в том, что, несмотря на самые разнообразные танцы, персонажи не выделяются на фоне декораций, а напротив, словно поглощены оформлением, выглядят как его составная часть. Статуарные мизансцены, монументальная пантомима, громоздкие хореографические ансамбли, вовлекающие в движение массы гирлянд, корзин, носилок, драпировок и прочего реквизита уподобляют действующих лиц предметам интерьера, рассмотренным с разных сторон. А точнее – грандиозным декорациям, иллюзорно-величественным и столь же подвижным, как «плывущие» по сцене стволы и скалы в панораме, опускающиеся сверху колонны и арки в апофеозе, массивные лады, колесницы, носилки, колыбель с маленькой Авророй в Прологе и прочая бутафория.

Именно этот принцип организации зрелища и создает образ французских придворных балетов XVII века, сходным образом строившихся на игре образов «живого» и «неживого». С одной стороны эта игра провоцировалась в XVII веке барочной идеей неясности, причудливости и непостижимости организации пространства, где трудно отличить живое от неживого, «высокое» от «низкого», главное от второстепенного, доброе от злого, черное от белого и т.п. С другой стороны она опиралась на идею классицизма, что все в мире подчинено единым законам

*Вероника Парт в роли Феи Сирени.*

Фото Ю.Пилипенко

*Первая исполнительница роли Феи Сирени – Мария Петипа.*



кой Авроры в центре и тому подобное. Но рядом с ними есть и поразительные, хрестоматийно известные находки, когда музыка и хореография кажутся неразделимыми – диагональ в вариации Авроры первого акта, конструкция адажио Авроры и кавалеров, вариации фей Пролога и драгоценностей в третьем акте, дивертисмент сказок и многое другое. Подобные моменты сильно выигрывают благодаря контрасту, тогда как в привычных советских редакциях потоки классического танца отвлекают от них внимание.

Захватывающее впечатление производит игра масштабов: после камерного Пролога, где танцуют только феи с восемью танцовщицами и четырьмя пажами в свите феи Сирени, ошеломляет уже само количество участников вальса первого акта – их 72 вместо привычных 32-х танцовщиков. По ходу спектакля количество действующих лиц возрастает, а «проработка» массы становится все более детальной. Самый многосоставный – третий акт: две группы сказочных персонажей: танцующие в дивертисменте и шестующие – Синяя Борода, Ослиная шкура, Красавица и Зверь и прочие, а также четыре группы участников заключительной кадрили (индийская, римская, персидская, французская) в контрастирующих костюмах.

Многие детали хореографического текста вызывают вопросы и сомнения, подчас преувеличенные. Можно сразу оставить в стороне удивление многих критиков при виде феи Сирени, появляющейся в Прологе на пуантах и, к тому же, танцующей вариацию. Даже если не верить реконструкторам, можно обратиться к фотографиям с премьеры, среди которых есть снимки, запечатлевшие Марию Мариусовну в Прологе «Спящей» на пуантах; воспоминания артистов, вышедших пажами, которые поддерживали ее в адажио. Да и сама логика построения балета предполагает, что в каждом акте должна быть главная балерина, царящая в центральном адажио.

Во втором акте Аврора танцует вариацию на музыку, первоначально предназначенную Чайковским для феи Золота, как и в версии Юрия Григоровича (Большой театр, 1973; в Мариинском театре эту вариацию танцевала фея Сирени в начале дивертисмента третьего акта). До сих пор считалось, что этот вариант был поставлен Петипа для Матильды Кшесинской. Но реконструкторы утверждают, что нашли ноты этой вариации с подлинными пометками Дриго, приписавшего необходимую модуляцию к вариации феи Золота (не подходящей по тональности в *pas d'action* второго акта). На этих же нотах – пометка Дриго «для госпожи Брианца».

Есть и более частные вопросы – почему, например, фея Кандид делает в последней части трудные *grandes rondes des jambes*, а не проводит ногу через *rase*, что переключалось бы с ключевыми в этом балете движениями разворачивания, варьирующимися во всех партиях. Логично, что в партии Авроры нет туров на *à la second* в адажио первого акта (их делает только Диана Вишнева, видимо не желавшая отклоняться от накатанного рисунка). Логична и диагональ в адажио третьего акта, где принц Дезире, вместо привычной комбинации, приподнимает Аврору в позе *attitude*, лейтмотивной в танцевальной характеристике принцессы.

Подобных частных штрихов, отличающих ны-



Апофеоз спектакля «Спящая красавица».

Фото Н.Разиной

нешнюю версию от привычных, можно отметить еще много, обсуждая степень их аутентичности. Но даже если согласиться, что эти штрихи подлинные, или доказать, обратное, не в этом суть. Главное – мы сталкиваемся в этом спектакле с другим типом балетного театра и можем рассмотреть законы его существования.

### СТИЛЬ

В данном зрелище от исполнителя требуется шик, ощущение импровизационности танца и личностной, ярко-артистичной «подачи» движения вплоть до юмора. Если примадонна Матильда Кшесинская, хозяйка театра, выходила Красной шапочкой в короткой юбочке с фартучком, а пышнотелая дочь главного балетмейстера Мария Мариусовна – Золушкой, это уже само по себе было полукомическим и возбуждающим эффектом. Поставить в этой ситуации подходящую польку или мазурку – дело техники. Она может быть танцевальным шедевром, как у Петипа, но может и не быть таковым. Как ни странно это звучит, но в этом спектакле главное – не хореография, а шарм балерины, который следует преподнести. Балерина, корифейка, артистка кордебалета здесь – самодовлеющая ценность, как яйцо Фаберже, одновременно китчевое и драгоценное.

Но в нынешнем возобновлении артисты испуганно и сосредоточенно предьявляли хореографию, не зная, что делать в паузах. То есть, не уловили основу нужной манеры. XX век вынес на сцену и эстетизировал физическое усилие (прыжки Спартака, чувственные сплетения тел в бежаровских постановках и т.п.). Но тут усилие должно остаться «за кадром», в классе. А внимание нужно привлечь к результату – линиям, идеально отточенным в скрытых от публики экзерсисах и артистично показанных на сцене как произведение искусства. С таким расчетом на демонстрацию образцовых линий Петипа и строит комбинации в адажио «Пахиты», «Теней» и так далее. Тут не вполне уместны наши категории «танцевальный инструментализм» или «актерская» подача движения. Требуется что-то другое, чему в нынешнем обиходе балетоведов нет названия. Что-то вроде понятия «отстранения», «дистанцирования». Только при такой подаче реконструированная «Спящая красавица» не выглядит странно. Это зрелище изначально несет в себе карнавные черты, а уж в нынешней реконструкции они особенно актуальны. Только в театре и можно реально воссоздать вчерашний день, стиль

прошлой эпохи – убедительно и артистично поиграть в это. В данном же случае приходится размышлять, театральна ли работа нынешних исполнителей? Театрален ли вообще наш балет в том смысле, который обнаруживается в основе воссозданного спектакля?

### АТМОСФЕРА

Говорить об абсолютной аутентичности нынешней «Спящей красавицы» трудно еще и потому, что нынешняя премьера не стала таким мировым событием, каким должно было бы быть возрождение энциклопедии русского балета и каким оказалась оригинальная премьера. Тогда она предстала свершением века. Автор музыки

– уважаемый и серьезный симфонический композитор. За пультом – не просто капельмейстер, а тоже композитор. Постановщик – лучший балетмейстер мира, в главной роли – знаменитая зарубежная гастролерша, среди участников – мастера из всех авторитетных балетных школ Европы: Иогансон, Чекетти, Кшесинские. А скрипичное соло исполнял профессор Ауэр, не просто уникальный исполнитель, но создатель школы «скрипичного бельканто», явления не меньшей значимости, чем весь театр Петипа (кстати, и оркестр, в котором играли ученики Ауэра, был по уровню мастерства несопоставим с нынешним).

Нынешнее возобновление – работа экспериментального толка, возникающая в контексте поисков самого театра, поставившего оперу «Сила судьбы» в декорациях Роллера, «Псковитянку» в оформлении Федоровского, «Садко» в оформлении Коровина и прочее. Главный стимул реконструкции «Спящей» – заказ «Метрополитен», возникший потому, что рынок уже «переварил» прежние версии мариинской классики. Нынешние молодые солисты не усиливают спектакль, напротив – он «приподнимает» их.

Репетиторы-оппоненты этого проекта резонно опасаются, что подобные реконструкции могут «сбить» ориентиры: те комбинации, которые дошли «из ног в ноги» – проверенные, а то, что вычитано в архивах, – сомнительно.

Но в то же время такая реконструкция – лучшая проверка школы на прочность. Если традиции живы, то не они страдают, а наоборот, работа исследователей будет скорректирована живыми ощущениями артистов – носителей традиций. То, что в данном случае этого пока не происходит и именно в этом пункте возникают заминки и проблемы, – самый тревожный симптом.

А с точки зрения истории театра эту работу необходимо было провести давно. Жаль что она состоялась не с поколением Сизовой, Комлевой, Барышникова – мощных личностей и мастеров стиля. В то же время, после парада ярчайших индивидуальных интерпретаций образов Петипа, только такая масштабная затея и может дать театру новый творческий толчок. Сейчас значение этой реконструкции в том, что она проводит четкую грань между позднейшими интерпретациями и их отправной точкой. Тем самым, подтверждая содержательность работ истолкователей «Спящей» в XX веке и давая возможность оценить их именно как интерпретации, а не реставрации. То есть, дает новый ориентир театральному процессу. А кроме того, является вполне живым спектаклем.

Ярослав СЕДОВ

# ВРЕМЯ ШАМАНИТЬ И ВЕРХОВОДИТЬ

75-летний юбилей писателя Виктора Петровича Астафьева в Красноярском оперном театре отметили премьерой балета «Царь-рыба»

Либретто к спектаклю написали московский композитор Владимир Пороцкий и солист Большого театра, хореограф Сергей Бобров по мотивам повествования в рассказах В. Астафьева «Царь-рыба». Работа длилась долго, переделывалось все по многу раз, репетиции шли в Москве и в Красноярске. Композитор первоначально написал более пятисот страниц партитуры, от которых в окончательном варианте осталось около трети, более чем достаточно для двухактного балета.

Перипетии человеческих отношений, глубинные, психологические размышления о судьбе вообще, органичные для прозы Астафьева, в переложении на балетный условный язык таят в себе опасность эмоциональной одноплановости. Однако Пороцкий и Бобров не побоялись этого – нравственная проблематика творчества писателя сохранена, основные линии схематично, но развиты: отношения между героями, их связи с животворящей силой природы (едва ли не нечеловечной). Балет получился тематически многослойным, и, наверно, кто-то захочет искать в нем политические аллюзии, кто-то – усмотреть тему урбанизации нашего века, а кто-то – постарается в режиссерском и хореографическом решении балета ещё и найти «руку учителя» Боброва – Юрия Григоровича. Но у Боброва – свой путь. Он, например, модернизирует античный миф (вспомним его балет «Антигона»), а временные и пространственные ориентиры астафьевской прозы, где веками сложившийся таёжный диалект вобрал в себя и слова городского сленга, сводит к чистоте мифа. Сюжет ему не так уж и важен, хотя в своих балетах он всегда стремится опираться на литературные первоисточники. Драматургия здесь заключена в цельном режиссерском видении хореографа: он комбинирует разнообразнейшие адажио (таковых в балете пять) с кордебалетными сценами, отдельные находки органично сочетается с общим замыслом, хотя не все сцены равноценны.

Самое главное в этом балете единство всех компонентов – музыки, хореографии, сценографии. Московский художник Дмитрий Чербаджи создал на сцене такую конструкцию, которая способна в зависимости от освещения давать разные эффекты: видимость таежных далей, водных просторов, марева заходящего солнца, даже деревенской околицы. С оркес-



Софья Дауранова (Анастасия) и Александр Куимов (Аким).

тром взаимодействует хор, расположенный прямо в зрительном зале и вступающий в действие в важные моменты спектакля (дирижер Александр Юдасин, хормейстер Наталия Буш).

Власть астафьевской царь-рыбы передана в балете присутствующей и в повести Шаманке, владения которой ограничивает занавес с очертаниями царь-рыбы, напоминающий сказочную черно-красную рыбу из «Щелкунчика» Вирсаладзе. На сцене, оформление которой напоминает северное сияние, танцует Шаманка. Эта колдунья или языческая богиня танцевальной призывает восход солнца. Своим заступником в мире людей она выбирает простоватого паренька Акима, у которого есть антагонист – Герцев, сильная личность. Обычно он появляется с друзьями, одетыми во все

черное, под звуки ударных инструментов, которые размещены в глубине сцены.

Среди них – возлюбленная Герцева Анастасия. Именно из-за нее Герцеву и Акиму предстоит поединок. По Акиму же «страдает» Касьянка, резвая, жизнерадостная девчушка. Кажется бы, они созданы друг для друга. Но Аким – избраннык Шаманки, у него в жизни другое предназначение. И оказывается, здесь никто ни для кого не создан, все одиноки.

Самым живым в спектакле выглядит вставной эпизод общего гулянья, напрямую с сюжетом не связанный. Музыкальные пассажи запоминаются, точно шлягеры. В сарафанчике под пение хора озорно прыгает Касьянка, несколько по-кукольному, оттопыривая пятку. Тут же по-петрушечьи отплясывает Аким, натягивая на себя разно-

цветные штаны балаганного шута с болтающимся спереди помпоном.

Движения его частушечного пляса (например, прыжки с распростертыми и выгнутыми назад руками и ногами, подобно лягушке) близки по лексике его танцам в начальной сцене с Шаманкой. Утрированно-раскрепощенная пластика Акима особенно проявляется в двух сценах – одной, где они с Анастасией, словно дети, резвятся вдаль от людей, другой – где изломанный рисунок танца покинутой Герцевым Анастасией в дуэте с Акимом начинает постепенно смягчаться, становится более текучим, струящимся. Ведь Герцев обращался с Анастасией, как с вещью: во время адажио он, сорвав с нее платье, так «выкручивал» ее в подержках, что она становилась похожей на механическую куклу. В дуэтах Анастасии с Акимом и Герцевым хореограф как бы противопоставляет живое – неживому, созидание – разрушению.

Свой губительный и автоматизирующий всё вокруг порыв Герцев переносит и во владения Шаманки, где кордебалет олицетворяет то воду (серебристо-синими колеблющимися композициями), то тайгу (золотисто-бежевыми геометрическими построениями). Кульминационная сцена в балете – мужской танец с зубчатыми, как пасть акулы, пилами. Танцовщики размахивают ими, «спиливая» деревья и заставляя «выйти из берегов» реку под пение хора: «Железом – по лесам, бензопилой – по воде». Но «вода» вновь и вновь входит в берега, «деревья» вновь и вновь продолжают расти. Кажется, жизнь продолжается, и этому подтверждение – величественное шествие Шаманки, держащей в руках огромное яйцо – символ вечно живой природы. Но Герцев не оставляет своих разрушительных деяний – с топорами в обеих руках он вступает в поединок с самой Шаманкой. В этой сцене она – олицетворение мстительной силы природы, и гибель Герцева предопределена. В конце сцены мы видим словно почерневшее солнце и фигуру мертвого Герцева на таежных карягах. Но расстаются и Анастасия с Акимом – они не могут быть вместе на обожженной земле, не могут быть тут счастливы.

Но для Боброва это – ещё не финал. Двойственность в сознании русского человека, где уживаются языческое и православное начала, воплощена в очень важной сцене – «Россия – дев-

## «ПРОВИНЦИАЛЬНЫЕ ТАНЦЫ» ПОСТИГАЮТ МУЗЫКУ СТРАВИНСКОГО

змеивидны. Все ее тело неустойчиво, переливается из одного состояния в другое. Про нее действительно можно сказать – царь-рыба, эффектная, властная, подлинная хозяйка тайги.

Другая красноярская балерина Софья Дауранова выступила в двух партиях (в разные дни) Анастасии и Касьянки. Ее Анастасии ближе задумчивость, лирические настроения. В соответствующих кантильных сценах она была проникновенней Анастасии Марианны Рыжкиной, солистки Большого театра. Рыжкиной свойственна острота, надломленность в пластике, и пара её Анастасии – именно Герцев. Её образу силь-

*Сцена из спектакля «Царь-рыба».*

*Марианна Рыжкина (Анастасия)  
и Марк Перетокин (Герцев).*



ка с придурью». Здесь в народном неистовом плясе, в образных пантомимных и «говорящих» сценках читается пародия на любые смутные времена, может быть, сегодняшние. Угадывается ирония и у Боброва в финале: во всю ширину и высоту сцены распахнута акимова рубаха, на переднем плане сам Аким, а в глубине сцены – собранный по частям, как игрушка, маленький храм. Вера и взаимопонимание возвращаются? Избранный Шаманкой «дитятя»-заступник, Аким исполнил её волю: заставил окружающих услышать мощный, первобытный зов сил природы. После всеобщего неистовства – всеобщее ликование!

В спектакле Сергея Боброва нет ни пафоса, ни цинизма, хореограф находит необходимую интонацию, которая позволила ему как с улыбкой, так и с грустью говорить на театральном языке о серьезных вещах, о человеческих и вневременных категориях.

Главную партию Шаманки исполнила очень пластичная танцовщица Красноярского театра оперы и балета Наталья Хакимова. Удивила она тем, насколько легко и органично переходит от классической лексики танца к современной пластике. Позы ее масштабны, движения рук-плавников

ной духом героини характерны графичность, стремительность. Касьянка Даурановой – сама задушевность, открытая душа. В Касьянке Бэ Джу Юнь из Большого театра больше игривой задирности, темперамента, живости.

Артисты Большого театра – своего рода «бобровская» команда, часть из которых участвовали и в предыдущих его постановках. Помимо М.Рыжкиной и Бэ Джу Юнь, это Константин Иванов (Аким) и Марк Перетокин (Герцев). Герой Перетокина действительно сильная личность, герой-одиночка, вообразивший себя сверхчеловеком. У Александра Куимова, артиста Красноярского театра, Герцев более человечен, даже лиричен. Интересно было увидеть, как после ролей благородных принцев, графов, романтических юношей, исполняемых Константином Ивановым на московской сцене, он преобразился в простодушного парня-таёжника. Но Аким Иванова – не простак, в нем есть и смекалка и способность к глубоким переживаниям. В нем – море обаяния и кладезь юмора.

Давнее московско-красноярское сотрудничество с благословения «Царь-рыбы» успешно продолжается.

**Варвара ВЯЗОВКИНА**  
Фото С.Боброва

Ритуал тоталитарен и внечеловечен. Он правит ход жизни по жестким законам необходимости. В его кондовых, срубленных без единого гвоздя тисках перемалывается любая плоть, любая живая эмоция, истекают кровью любые неосуществленные желания.

Ритуал надежен и бескомпромиссен. На крепко сбитой конструкции покоится порядок, что избавляет слабые человеческие души от страха перед иррациональной непостижимостью пределов – и от губительного влечения к этим пределам.

Взявшись за «Свадебку» Татьяна Баганова, конечно, пошла на риск. Понятно, что работа с одним из хитов хореографии XX века – это тест на крепость духа, профессионализм и творческую состоятельность. В то же время, этот шаг свидетельствует о настоятельной необходимости хореографа закрепить собственные открытия и опыт, апеллируя к непрекаемому авторитету великого мастера. Формальная цельность и завершенность партитуры Игоря Стравинского, действительно, стала надежным оплотом для формальной цельности и завершенности хореографического текста, созданного Багановой. Освоив знаменитую партитуру, «Провинциальные танцы» совершили обряд инициации (приобретения к данс-культуруному мейнстриму) по схеме, напоминающей ритуальное поедание древними людьми сердца или печени сильного, могущественного зверя – дабы принять на себя его силу и могущество...

В екатеринбургской «Свадебке» все с самого начала крепко сбито и интегрировано. В танце и в пространстве сцены есть четкое разделение на фон (задний план сцены, отделенный пологом с вырубками-проемами слева и справа) и рельеф (просцениум). Происходит не просто переключение из одного плана в другой – меняется точка восприятия происходящего. Мы то находимся на позиции стороннего наблюдателя, который рассматривает возникающие в глубине сцены картинки «из старины», то вовлекаемся в гущу действия. Вот вдаль мерно движется женская фигура со свечой. (Свет свечи, кстати, теплится сквозь все действие.) Вот покачивается люлька, спущенная с потолка; вот русская мамушка (бабушка) сбивает подушку... Но вот происходит переключение фона на рельеф, начинается действие. И первой с «картинки» является нам Невеста (Мария

Козина), дитя в коротенькой маечке – трогательное, милое и сонное. Впрочем, скоро предстоит проснуться... Первый удар по клавишам, первый вскрик – и вступает в свои права хлесткий ритм. Начинается, пока еще сдержанно-сосредоточенный, пляс троих. Это: Мать (Ренат Хасбатов) с застывшим на лице выражением скорбного бесчувствия; Жених (Равиль Галимов) – в красной развивающейся юбке и с обнаженным торсом а ля Хосе Лимон, Князь Владимир – Красно Солнышко и, одновременно, молодой, исполненный сексуальности Минотавр; Гостя (сама хореограф).

Две стихии – мужское и женское – сталкиваются в партитуре Стравинского. Их присутствие заострено и в тексте Багановой. «Мужское» начало получает претворение через пляс. Баганова стилизует и осуществляет трансплантацию наиболее характерных синтагм народной пляски – прытопы, разухабистые коленца, хоровадные проходки и руки-локотки – в остродиссонантную конструкцию современного танца, что принципиально близко методу самого Стравинского, смоделировавшего из лаконичных и характерных мотивов древнеславянской песенности жестко детерминированную, современную музыкальную материю. Разухабистая плясовая поэтика пронизывает весь спектакль; кульминация – в последней части («Красный стол»). Движения танцующих, не лишённые известной степени виртуозности (лихо закрученные прыжки, скорость) приобретают характер механической конвульсивности, иступления. Форма и ритм танца диктуют каждому его внутреннее состояние. Так же, как некий жизненный порядок, устав дисциплинируют и подчиняют себе аффекты человеческой природы.

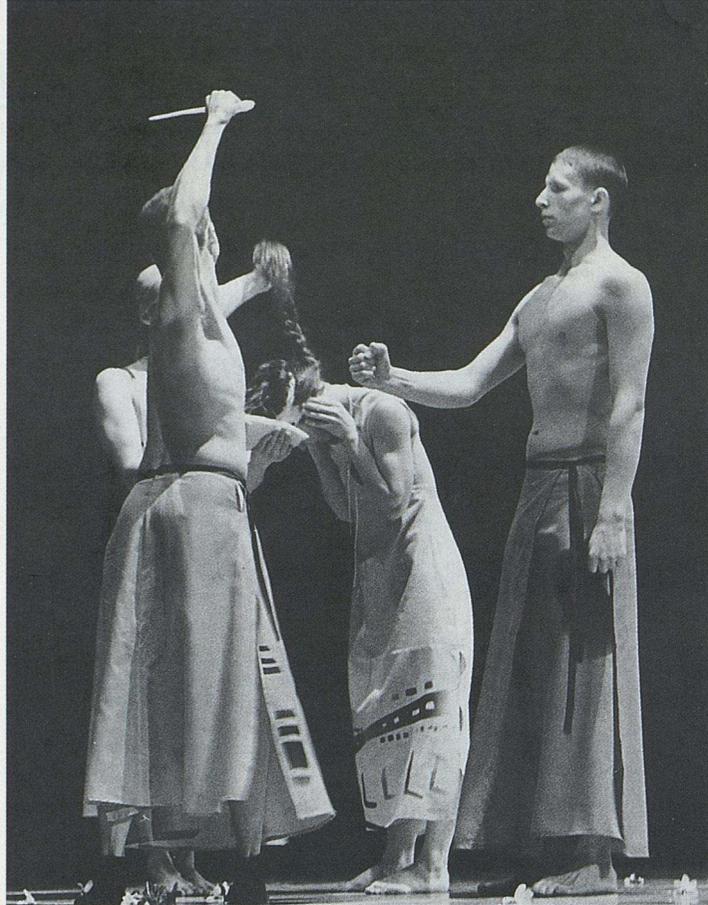
Предчувствием аффекта, этакой, по выражению Бориса Ярустовского «монотонией напряжения», охвачена вся партитура Стравинского. По постановочным решениям Брониславы Нижинской и Иржи Килиана «Свадебка» – ритуал, в котором реальный жизненный процесс, кипение страстей отливается в формы устоявшегося, жизнеобеспечивающего порядка, жестокого и справедливого одновременно. Отсюда – безличность главных персонажей, главный акцент на унифицированное ритмом движение кордебалета. В версии Анжелена Прельжожака (где брачная пара, зеркально размноженная до беско-

нечности, сама становится кордебалетом) аффект изгнан задолго до начала действия. Поводом для ритуала становится сам ритуал, бессмысленный и мертвый, и одинаковые куклы, оказавшиеся в руках одинаковых женихов вместо одинаковых невест, -тому свидетельство.

Эстетика «Провинциальных танцев», по определению, завязана на аффекте. И в данном случае Баганова не изменяет себе. Она пытается соединить истинность бытия, переживаемую в естественном чувстве, его уникальность – с принципом необходимости. В хореографическом смысле – соединить индивидуальный жест, материализующий спонтанно возникающую эмоцию, психическую реакцию, с объективированным, завершенным движением танца. Возвращая последнему, тем самым, остроту первотворения.

Заветный тайник живого чувства – контраст тоталитарной, ритуальной пляске – «женские» эпизоды «Свадебки». Исполненный целомудрия, острой нежности дуэт Жениха и Невесты, выполнен в эстетике экспрессионистского танца – кантилена запутанных линий, чуть вычурные поддержки. Страсти здесь нет, но есть предчувствие ее – неписанной, разрушительной для любого устава. Последствия робких претензий на вкушение запретного плода незамедлительны. «У жениха» нас ждет красноречивая метафора включения в общинную конвенцию: Жених возвращен в плясовый ритм, и, как в смиренную рубашку, спеленат в грубую холст... В «хореографических картинах с пением» нет эпизодов неигровых, искреннего, интимного характера. Вводя их, Баганова лукавит, вступает в игру с партитурой, озвучивая наиболее важные для себя события тишиной, подчеркнутую, к примеру, плеском воды. В колыбель (теперь она обернулась купелью) носят воду – и лют. Всякому большому событию также, как и свадьбе, предшествует баня. Невеста снимает одежды, ступает в купель одной ногой... другой... Тихо льется вода, горят свечи... Окувание в воду и выход из нее. Крещенская поэтика смерти и воскресения. Невеста-ребенок – умирает. Родается жена. Раба Божья, раба мужья...

Тишина разряжается праздничными аккордами «Красного стола». Мы наблюдаем веселье в «окошечки-проемы», где возникают фрагментами картинки «народного веселья». Степень их стилизованности и условности подчеркнута в костюмах: крой полотняных сарафанов-рубаш, орнамент на них (их автор модельер Вика Мозговая) напоминают о геометрии греческого хитона... Хороводная вязь, сплетающая всех



Сцены из спектакля «Свадебка».

Фото С. Фоминых и Н. Черепановой



участников действия, временами смахивает на роспись древних амфор... Как не странно, но косвенно возникшая здесь связь с античностью представляется уместной. Может быть потому, что где-то на краю памяти и интуиции возникает ощущение изначальной связи между славянской древностью, мифологией – и Элладой. (Сварог, находящийся на вершине языческого пантеона, кузнец и покровитель семейного очага – аналог Гефеста). А в танце всегда присутствует его идея *fixe*, цель и отправная точка – совершенство античного искусства. Вспомним, к слову, что в творчестве самого Стравинского за «русским» периодом, завершившимся «Свадебкой», последовал период неоклассики, начавшийся «Эдипом»!

...Финал ритуала суров. Покорно Мать (когда-то ведь тоже Невеста!) несет белое полотенце – приданое. Является странный персонаж – с сабелькой. Его «инородная» спектаклю пластика (брейк-данс, Александр Червинский) – чреваточина, рябь, пробежавшая по скрижалям раз и навсегда установленного порядка. Дрожь эта неслучайна: Невесте, вернее, детским желаниям и иллюзиям, предстоит «умереть» еще один раз. Как на плаху, на приданое полотенце, что держит мать, покорно кладет она голову... Жених принимает сабельку... Рубит... косу. (Женская голова, прическа, со времен матриархата – мощный священный символ; прикосновение к ней – гибели подобно).

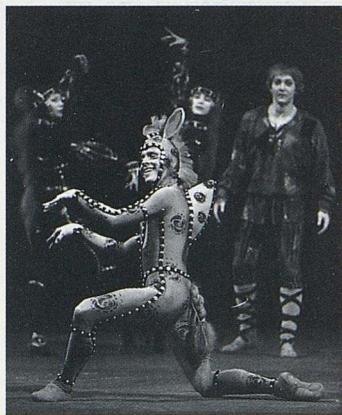
Тьма. В полной тишине, со свежими на головах двигаются фигуры: от кулисы к кулисе, как к аналою. Языческое кипение страстей сменяется таинством христианского обряда. Аффект обернулся смирением. Брак, что могила. Упокой, Господи, душу рабы твоей...

Думаю, для многих оказались неожиданными исподволь, но внятно прозвучавшие в новой постановке «Провинциальных танцев» ноты ортодоксальной этики и патриархальности. Здесь, после откровенного феминистского демарша «Мужчины в ожидании», после долгих лет впитывания и свободного, не скованного догмами традиции претворения все новых концепций движения, почувствовалось волевое усилие по определению (в смысле, ограничению, обозначению пределов) собственного языка. Очень своевременное и порадовавшее качественным скачком стили усилие – труппа, ведомая Татьяной Багановой, несомненно, вышла на новый уровень творческой дисциплины и профессиональной оснащенности.

Наталья КУРЮМОВА

## МОСКВА

■ На сцену Большого театра возвратился балет Р.Щедрина «Конёк-Горбунук». Дирижер-постановщик А.Чистяков, балетмейстер-постановщик Н.Андросов, художник-постановщик Б.Мессерер. В спектакле участвуют В.Непорожний и Ю.Клевцов (Иван), А.Волочкова и Э.Пальшина (Царь-девица), М.Ивата и Д.Медведев (Конёк-Горбунук), В.Моисеев и А.Петухов (Царь), С.Юдин (Спальник).



Денис Медведев в роли Конька-Горбунка

■ Свой 223-й сезон Большой театр завершил премьерой – возобновлением балета «Дон Кихот» в постановке М.Петипа и А.Горского. Возобновление и новая хореографическая редакция А.Фадеечева. Дирижеры А.Копылов, А.Сотников. Художник С.Бархин. Ассистент по возобновлению М.Цивин. Среди исполнителей – Н.Ананишвили (Китри), А.Уваров (Базиль), А.Ситников (Дон Кихот).

■ Ещё одна версия балета П.Чайковского «Щелкунчик» родилась на московской сцене – в театре «Русский камерный балет «Москва». Спектакль в хореографии В.Вайнонена возобновлён А. и И.Воротниковыми. Художник И.Кучеря. Среди исполнителей – Н.Чеховская, Е.Новикова, М.Александрова, А.Головань, В.Полушин, Д.Смирнов, С.Чумаков, Р.Шупарский, Б.Салиев.

■ «Иуда» – так называется балет-драма, подготовленный Государствен-

## У ТЕАТРАЛЬНОЙ АФИШИ

ным ансамблем танца «Русские сезоны». Постановка Н.Андросова. Спектакль создан по мотивам произведения Леонида и Даниила Андреевых «Иуда Искариот» и «Роза Мира».

### НИЖНИЙ НОВГОРОД

Свой 64-ый балетный сезон Нижегородский театр оперы и балета имени А.С.Пушкина ознаменовал премьерой балета П.Чайковского «Щелкунчик». Хореография и постановка В.Бутримовича. Па де де второго действия – в постановке В.Вайнонена. В спектакле участвуют М.Снегур, Л.Сычев, ученица Нижегородского хореографического училища А.Свиницкая, А.Гаврина.

### ПЕРМЬ

В рамках фестиваля, посвященного 200-летию со дня рождения А.С.Пушкина Пермский театр оперы и балета имени П.И.Чайковского показал свой новый спектакль «Дама пик» (музыка А.Чайковского, либретто К.Шморгонера). Дирижер В.Мюнстер, балетмейстер К.Шморгонер, художник С.Бенедиктов. Среди участников спектакля – Е.Кулагина (Лиза), Г.Фролова (Графиня), Р.Миниахметов (Герман), Д.Лобас (Томский), И.Староватов (Сен-Жермен).

### НОВОСИБИРСК

К первоначальному варианту балета П.Чайковского «Щелкунчик», осуществлённому Л.Ивановым в Петербурге в 1892 году, попытался приблизить свой спектакль его постановщик С.Вихарев. И потому на афише Ново-

сибирского театра оперы и балета авторами хореографии «Щелкунчика» значатся трое – Л.Иванов, В.Вайнонен, С.Вихарев. Балетмейстер-постановщик С.Вихарев. Художник-постановщик И.Гриневич. Дирижеры А.Людмилин, А.Большаков. В спектакле участвуют А.Жарова, Г.Седова, Е.Гращенко, Д.Бордиян, Т.Кладничкина, В.Григорьев, А.Беспалов, С.Самойленко. Вальс снежных хлопьев и па де де феи Драже и принца Оршада идут в хореографии Л.Иванова.

### КРАСНОЯРСК

Первой балетной премьерой сезона 1998-1999 годов Театра оперы и балета стала мистерия в 2-х частях для солистов, хора, балета и оркестра на музыку Карла Орфа «Кармина Бурана, или Колесо Фортуны». Сценическая редакция А.Полубенцева. Музыкальный руководитель и дирижер А.Чепурной. Режиссура, хореография и постановка А.Полубенцева. Художник-постановщик М.Смирнова-Несвицкая. Хормейстер Н.Буш. Среди исполнителей – О.Алексеев, В.Баранова, Ж.Тараян, Е.Югова, А.Асиньяров, С.Дауранова, И.Климин.

### КАЗАНЬ

Премьера балета Сергея Прокофьева «Ромео и Джульетта» состоялась в театре оперы и балета имени М.Джалиля. Либретто Л.Лавровского, С.Радлова, С.Прокофьева под редакцией Б.Мягкова. Постановка и хореография Б.Мягкова. Музыкальный руководитель и дирижёр И.Лацинич. Художник-постановщик – А.Нежный. Художник



Сцена из спектакля «Дама пик»

по костюмам – А.Нежная. Дирижер В.Васильев. Педагог-репетитор – Р.Саморуков. В главных ролях выступали Е.Кострова (Джульетта), Н.Канетов (Ромео), А.Белов (Тибальд), В.Яруллин (Меркуцио), Н.Олюнин (Парис).

### УФА

Весёлый Чиполлино вновь танцевал на башкирской сцене: в театре оперы и балета возобновлён балет К.Хачатуряна «Чиполлино». Балетмейстер Г.Майоров. Постановщик Э.Тимиргазина. Художник В.Плекуннов. Дирижер В.Мирошниченко. Среди исполнителей – А.Булдаков, Т.Сулейманова, Т.Сахарова, Э.Сулейманов, С.Тараторин, В.Кузнецов.

### ЧЕЛЯБИНСК

Балет «Спящая красавица» П.Чайковского и М.Петипа увидел свет рампы в Театре оперы и балета. Балетмейстеры-постановщики Г.Прибылов и Н.Воскресенская. Дирижер С.Ферулев. Художник В.Костин. В роли принцессы Авроры выступила Т.Предеина, принца Дезире – солист Большого театра Н.Цискаридзе.

### ОМСК

В балетной пушкиниане – ещё два новых названия. Омский музыкальный театр осуществил первую в России постановку балета А.Костина «Пушкин». Либретто и постановка Г.Ковтуна. Дирижер-постановщик Э.Розен. Художник-постановщик А.Миннекаев. В ролях – С.Флягин, О.Карпович, Н.Торопова, Е.Шихова. Вторая пушкинская премьера (тоже впервые в России) – балет «Капитанская дочка» в двух действиях Т.Хренникова. Его постановку на местной сцене также осуществил хореограф Г.Ковтун. Художник-постановщик Н.Хренникова. Дирижеры-постановщики Г.Комаровский, Э.Розен. Балетмейстер-репетитор Е.Костылева. В спектакле заняты Н.Торопова (Маша), С.Флягин (Гринёв), С.Дерябин (Швабрин), О.Карпович (Пугачев).

## ГАСТРОЛЬНОЕ ПОЛЕ СТРАНЫ — ВАКУУМНОЕ ПРОСТРАНСТВО?

*Ушедший театральный сезон не был богат приездами зарубежных коллективов, как, впрочем, и отечественных. С того момента, как государство перестало быть единственным и полноправным продюсером, сам принцип гастрольной жизни изменился в корне. Ныне эта территория — почти что вакуумное пространство, института продюсерства у нас пока нет. Есть отдельные менеджеры, «вывозящие» коллективы за границу. Тех же, кто «привозит» труппы к нам, значительно меньше, их можно по пальцам перечесть. И действия этих отважных одиночек несут соответственно самостийный характер, между ними, похоже, не существует никакой координации. Каждый делает то, что ему по силам и по карману. Оттого, наверное, наша гастрольная афиша, как зеркало, отражает причудливость, нелогичность и странность нашей жизни вообще, а не только театральной. Всякий раз возникает вопрос, а почему именно эта труппа. Но в любом случае рождается чувство благодарности к тем, кто всё-таки эти праздники — мини-гастроли нам устраивает.*

**И**так, **Иржи Килиан**. Гастроль труппы Нидерландского театра танца НДТ-III. Килиан также, как и Бежара, в России любит и знает не только узко балетная аудитория. Выходец из Чехословакии конца 60-ых годов, он вот уже более тридцати лет успешно и без видимого напряжения существует в пространстве европейской культуры. Его запомнили по гастроям Нидерландского театра в конце восьмидесятых годов, показавшего среди прочих спектаклей балеты Килиана на музыку Стравинского «Симфония псалмов» и «Свадебку». Его изысканно-глубокая хореография произвела сильное впечатление на театральную Москву.

Затем Килиан приезжал со своим театром осенью 1997 года. Это было другое время. Культурный голод по современной хореографии за истекшие десять лет был в какой-то мере утолен довольно частыми посещениями различных трупп современного танца самого разного уровня и калибра. Но Килиан вновь встретили восторженно и радостно. И вот через год, в 1998 году он вновь приезжает в Москву. На этот раз выступления НДТ-III стали частью дней культуры Нидерландов. И вот тут начинаются определённые несо-

образности... Маленький, компактный, состоящий из четырёх миниатюрных балетов спектакль, в котором занято всего пять исполнителей был показан на большой сцене Малого театра. Скупой по своим выразительным средствам спектакль НДТ-III лучше бы воспринимался в более аскетичном зале, без блеска позолоты, бархата лож и мерцания хрустальных люстр. Но дело не только в этом, главное — в специфике самого действия. Труппа НДТ-III состоит преимущественно из исполнителей в возрасте от пятидесяти до шестидесяти лет, чей творческий потенциал, несмотря на годы, остался по-прежнему мощным. И вот эту мощь, помноженную на неизбывную боль, которую испытывают почти все артисты ба-

*Общение с живыми артистами, приятно дополняет тот видеотеатр, который большинство увлекающихся танцем и балетом людей имеет на дому.*

*В сезоне 1998-1999 годов на гастрольной афише зарубежных трупп значились имена — Иржи Килиана и Мориса Бежара, Маги Марен и Анжелена Прельжокажа. Театр Наций представил танцовщиков в стиле «буто» со спектаклем «Унецу» танцевальной труппы «Санкайдзюку». Свои пластические эксперименты показала нам Саша Вальц. Это наиболее важные вехи ушедшего сезона. Имена говорят сами за себя. Если внимательно взглядеться в показанные спектакли, то каждый из них достоин пристального рассмотрения, что, собственно говоря, и делал журнал «Балет» в течение года.*

*Поэтому в данном случае интересно поговорить о том контексте, в котором существовали гастрольные приезды зарубежных коллективов, что само по себе может послужить поводом к разговору и размышлениям.*

лета, рано покидающие сцену, Килиан-хореограф заложил в основу своих спектаклей. (Три из показанных балетов поставлены им самим, и один — хореографом Мартой Кларке). Но пафос всех работ схож — человек в борьбе со временем, его неумолимым бегом. Иногда эта мысль в спектакле выражается элегически, иногда напористо-страстно, иногда иронически, но в каждой новелле присутствует и вибрирует, как туго натянутая струна, неподдельное драматическое напряжение, в любую секунду готовое подобно лаве вырваться наружу. Немолодые артисты обнаруживают себя сильными и «заразительными» исполнителями, способными передать богатую и сложную гамму обуревающих их чувств. Мы

увидели совсем нового, непривычного Килиана, не Килиана гармоничных и, скажем так, духовно устойчивых композиций, а Килиана резких экспрессионистских линий и гротескных изломов, нервного рефлексировующего сознания.

Той самой московской интеллигенции, с первой встречи полюбившей хореографа, на спектакле почти не было. Билеты были очень дорогими. Думаю, заполнившим в этот вечер зал людям, среагировавшим на известное имя, творчество хореографа было, скорее всего, мало знакомо, а уж показанная его театром программа, требующая для своего восприятия определённых эмоциональных затрат и безусловного опыта театрального сопереживания, неподготовленного малотеатрального зрителя могла разве что озадачить.

Сцена из спектакля «Дорога в одиночестве» (хореограф Иржи Килиан).



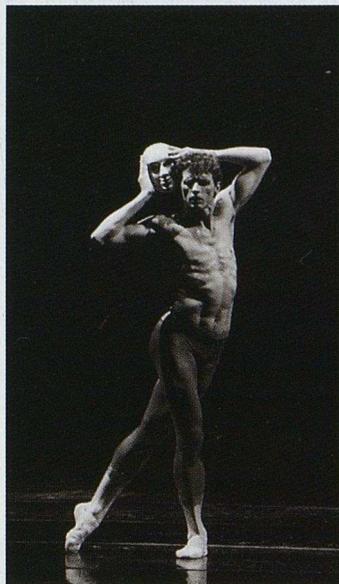
Пока театральные билеты так дороги, как они дороги сегодня, большую часть публики составляют и будут составлять лица замороженные громкими именами и желающие за уплаченные деньги видеть нечто адекватно громкое. В противном случае происходят недоразумения. Гастроли труппы **Мориса Бежара** всегда вызвали ажиотаж. Так вышло и нынешней весной, когда продю-

серская фирма «Пост-модерн театр» привезла в Москву программу под названием «Болеро для Джанни», посвященную памяти Джанни Версаче. Были показаны три знаменитых бежаровских балета – «Дионис», «Болеро» и «Адажиетто» на музыку Малера в исполнении учащихся школы Бежара и премьера его труппы Жилия Романа («Адажиетто»). Если учитывать, что в «Дионисе» выступили студенты, то абсолютно понятны смещенные в этом спектакле акценты, где центром происходящего стала экспозиция, в которой подробно и выразительно прописаны маленькие партии обитателей таверны. Участники, как это всегда и бывает в студийных работах, очень увлеченно, а здесь, ещё точно и образно, передали живописную, напоминающую феллиниевскую, атмосферу привычного места сбора жителей маленького городка. Каждый артист – показан и выиграно представлен в этой симпатичной зарисовке. Что, по видимому, и является в целом задачей спектакля. Если учесть, что участники – студийцы, то показанное, действительно, очень неплохо. Однако большинство пришедших в эти дни в Кремлёвский Дворец, чтобы увидеть «Болеро для Джанни», а заодно – и показ коллекции сестры модельера, и рассчитывающих на роскошное шоу-дефиле с демонстрацией шлягеров мирового балетного репертуара, кажется, только непосредственно в театре поняли, что вместо бежаровской труппы увидели бежаровскую школу (хотя широкому зрителю по большому счёту это не так уж и важно: Бежар, он и есть Бежар) и испытали естественное разочарование. Критики, знающие большинство спектаклей по каноническим видеозаписям, тоже были разочарованы: и «Адажиетто» без Хорхе Донна не то, и «Болеро» без него не то... А обаяние трогательной старательности и увлеченности учащихся как-то прошло мимо. Но можно предположить: будь информация о предстоящих гастролх более внятной, у зрителей не было бы ощущения, что ему чего-то не додали.

Тем не менее, надо сказать, что фирма «Пост-модерн» одна из немногих, имеющих определённую программу. И в её действиях существуют последовательность и логика. Бежар – один из её приоритетов (в прошлом году фирма привозила в Москву два почти премьерных спектакля труппы Бежара «Vejar Ballet Lausanne»). Другой – Алексей Ратманский. Центральным событием **мини-гастролей Мариинского театра** в Москве, проводив-

*Юрий Посохов в номере «Ария» (хореографы И.Сати и В.Канипароли).*

*Сцена из спектакля «Ламбарена» (хореограф В.Канипароли).*



шихся «Пост-модерн театром», стал показ премьер хореографа, трёх одноактных балетов «Поцелуй феи» на музыку И.Стравинского, «Средний дуэт» на музыку Ю.Ханина и «Поэма экстаза» А.Скрябина. Журнал «Балет» писал об этих спектаклях. В данном случае они стали частью большой программы, в которой соседствовали хореография Ролана Пти, Джорджа Баланчина, Евгения Панфилова. Собственно говоря, все номера дивертисмента стали – подарком, сопровождающим балеты Ратманского. Но... Недаром говорят, что лучшее – враг хорошего. Балеты Ратманского несколько отступили на второй план из-за барочной перегруженности вечера. На каком-то этапе способность воспринимать дала сбой. Количество сделалось агрессивным по отношению к качеству (не к качеству исполне-

ния, а к качеству зрительского восприятия, потерявшего и остроту, и элементарно подуставшего за длинный концерт). Хотя фирме «Пост-модерн театр» и низкий поклон – за эти две, как говорили в старину, гастролы. И все сказанные выше слова – не упрёки, а – пожелания.

Ещё одна акция. Российская хореографическая ассоциация, показала весной очередной вечер из цикла **«Бриллианты мирового балета»**. Это был благотворительный вечер в пользу беспризорных детей. В красиво изданном к концерту буклете Президент Российской хореографической ассоциации Ольга Лепешинская написала: «Наше эмоциональное искусство позволяет говорить о самых высоких ценностях мира – о людях. И о тех бриллиантах, какими для всего человечества являются дети...»

Им, их судьбе, их будущему посвящаем мы наш концерт». Среди участников этого вечера было немало старых знакомых. Ирек Мухамедов, чьего выхода на сцену ждали особо, показался в репертуаре, который выявил для нас его неизвестные нам исполнительские возможности – в дуэте из балета К.Макмиллана «Зимние грёзы» и баланчинской «Тарантелле». Интересно было также увидеть партнершу Мухамедова (тоже редкую гостью московской сцены) Елену Князькову, Елену Панкову, бывшую солистку Мариинской сцены, а ныне работающую в Баварском национальном балете, Марию Кастель и Андрея Федотова, которым Москва аплодировала минувшим летом во время гастролх французской труппы из Нанси, золотого лауреата недавнего Московского конкурса Германа Корнехо, ставшего любимцем столичных балетоманов, Кэролайн Кавалло (её партнёр датчанин Иоханн Кобборг восхитил ювелирной мелкой техникой), также выступавшую на одном из московских конкурсов... И Константин Уральский, автор премьеры одноактного балета «Улица» (на музыку С.Рахманинова) – тоже хорошо известен московской публике, как танцовщик Большого театра, но, живя в Соединённых Штатах Америки, он сформировался как хореограф со своим сценическим видением и со своим пониманием пластической образности, о чём и свидетельствовало представленное им произведение (художник Никита Ткачук). Подготовленный за три недели с артистами Театра классического балета Натальи Касаткиной и Владимира Василёва и учащимися Академии танца Нового гуманитарного университета Наталии Нестеровой спектакль затронул очень тонкую и щепетильную тему – поиск взаимопонимания и любви между отчужденными друг от друга взрослыми и детьми. Вечная и одновременно очень острая именно сегодня проблема решена здесь в деликатной и неагрессивной манере. Органично ощущая возможность неоклассической лексики, умело располагая исполнителей на гигантской Кремлёвской

сцене, точно выстраивая «перетекание» одной группы в другую, балетмейстер демонстрирует изобретательность и профессионализм. В его композициях есть грация, достоинство, благородство, качества, вполне соответствующие теме сочинения. Однако в прологе к спектаклю хореограф сделал заявку на его эскизность и незавершенность. Оставив после поднятия занавеса на сцене опущенные софиты и хлопочущих вокруг них монтировщиков и осветителей (кстати, удачный режиссерский ход), постановщик как бы уточнил: жизнь продолжается и спектакль не окончен...

Однако, если вернуться к пожеланиям, то есть смысл адресовать их и организаторам этого вечера. Сами слова «беспризорники» и «бриллианты» рядом воспринимаются как нечто противоестественное, нелогичное.

Конец сезона был ознаменован приездом в Москву двух коллективов в рамках двух международных проектов – труппы «Саша Вальц и гости» и группы солистов **Балета Сан-Франциско** в рамках Международной программы Российского фонда культуры «Искусство без границ» (их выступления состоялись также в Алма-Ате, Иванове, Уфе, Вильнюсе, Донецке, Санкт-Петербурге).

В пёстрой картине гастрольной жизни эти два проекта являются как бы полюсными. Спектакль Саши Вальц «Na zemlje» («На земле»), совместная постановка немецкой труппы и Класса эксрессивной пластики Геннадия Абрамова. Спектакль – результат этюдных экспериментов в Любимовке, бывшем имении семьи Станиславских, где на сцене домашнего театра делал первые творческие шаги сам Константин Сергеевич. Вирус новаторства, очевидно, так и не выветрившись из воздуха Любимовки, оказался столь устойчивым, что постоянно экспериментирующая Саша Вальц, пошла дальше самой себя и, словно забыв всё, что умела, в спектакле «На земле» принципиально отказалась от танца как такового. Более того, она вынесла на сцену (в буквальном, а



Сцена из спектакля «Улица»  
(хореограф К.Уральский).

Фото М.Логвинова



Сцена из спектакля «На земле»  
(хореограф Саша Вальц).

Фото М.Бронеске

не переносном смысле слова) землю из Любимовки и проложила на ней русло маленькой, но наполненной настоящей водой речушки, зафиксировав и театрально преобразовав свои этюдные поиски на пленере. Хореограф, хотя здесь Сашу Вальц можно с тем же основанием назвать и режиссером, тонко и чутко передала ощущение живого дыхания природы, противопоставляя ему буфонно-гротескные взаимоотношения причудливых персонажей, населяющих спектакль, высекая сценический конфликт из сопоставления предельно (помхатовски) реалистичного способа существования артистов и парадоксальности возникающих на

сцене ситуаций. Словом, Саша Вальц под патронажем Немецкого института Гёте, который, кстати говоря, вообще проявляет устойчивый интерес к современной хореографии, способствуя приезду немецких трупп в Россию, показала отточенный и доведённый до уровня спектакля в чистом виде студийный эксперимент силами своей немногочисленной труппы и пятью артистами из класса Геннадия Абрамова.

Гастроль театра из Сан-Франциско по своему характеру и задачам – полная противоположность русско-немецкому проекту. Если интернациональная труппа Саши Вальц корнями уходит в «землю» и в традиции (в

данном случае немецкий балетмейстер искала их в недрах российской культуры, её духовности и обрядовости), то американский коллектив (тоже интернациональный, в нём есть и наши соотечественники, среди которых бывший солист Большого театра Юрий Посохов, и уфимец Роман Рыкин) производит впечатление не имеющего корневой системы.

В первом отделении труппа показала произведения Ван Мана, Форсайта и даже Баланчина (ставшую балетным хитом гастрольного репертуара «Тарантеллу»), а также номера неизвестных в России хореографов И.Сати и Вэла Канипароли, постоянно сотрудничающего с Балетом Сан-Франциско. Именно номер в его постановке, «Ария» на музыку Генделя, представил наиболее выигрышно выглядевшего в этот вечер едва ли не бенефициантом Юрия Посохова. Номер, поставленный, очевидно, «на исполнителя», точно и расчетливо раскрывает актёрские и, на сегодняшний день, танце-

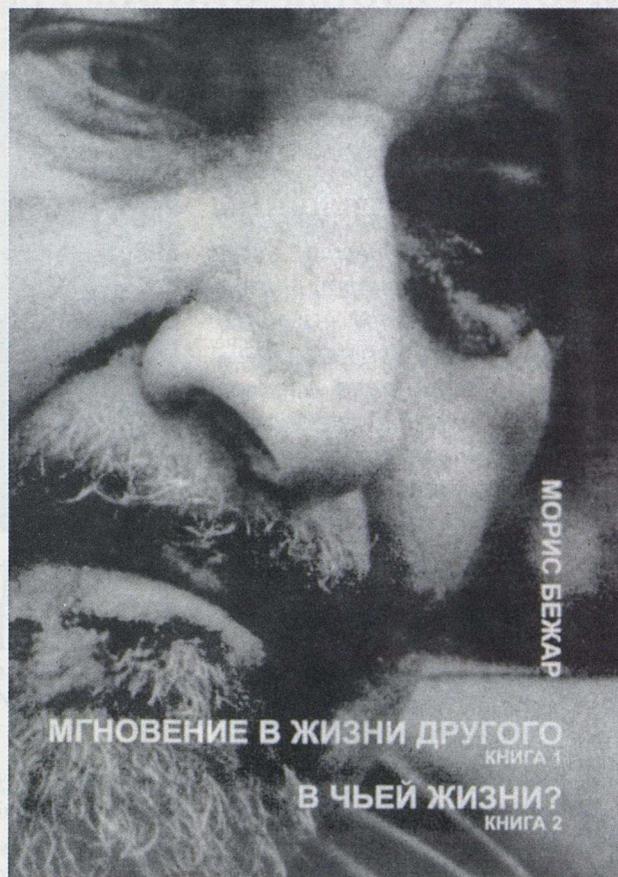
вальные возможности Посохова. Во втором отделении был показан одноактный балет Канипароли «Ламбарена» на музыку Баха, с вкраплениями африканских мотивов, что отражено и в хореографии, сочетающей присущие некоторым формам неоклассического танца медитативность и намеченную несколькими стилизованными движениями африканскую жизнерадостность. Что это – весёлый балет на сакральные темы или – глубокомысленная вариация на тему африканского простодушия и жизнелюбия? Как угодно. Собственно говоря, и вся программа, показанная Балетом Сан-Франциско, напоминала эту работу, с одной стороны физкультурно-энергичную, а с другой – блуждающую в дебрях усложнённого европейского хореографического сознания. И тем не менее все двенадцать участников труппы запомнились. И, обладающая по-боттичеллиевски удлинёнными линиями и пропорциями Мюриэль Мафр, танцевавшая композицию У.Форсайта, и азиатская красавица Юань Юань Тэн, исполнившая с Романом Рыкиным па де де из «Эсмеральды» Р.Дриго в странной хореографии, как сказано в программке Бена Стивенсона, и обладающая отточенной техникой Джоан Берман, и гипнотизирующий номер «Шоган» Уакти (хореография И.Сати) в исполнении Питера Брандехофа и Кристофера Стоуэла... При всей видимой усредненности исполнительской манеры артисты, как индивидуальности, почти все остались в памяти.

Но вот состоявшееся «под занавес» сезона выступление труппы из Уэльса (Великобритания) «Diversions» повергло в недоумение. У коллектива – серьёзная репутация, он успешно гастролирует по всему миру. Об этом можно узнать из буклета, листая который предполагаешь, что предстоит любопытная театральная встреча, судя и по фотографиям спектаклей, и по резюме создателей труппы Роя Кэмпбелла-Мура и Энн Шолем, и танцовщиков, получивших образование в различных западных школах со-

временного танца. Однако, во время спектакля, состоявшего из двух одноактных балетов «Метрополис» (постановка Р.Кэмпбелла-Мура на джазовую композицию по мотивам триптиха известного немецкого художника Отто Дикса) и «Нигде, но здесь» (постановка известного, как сказано в пресс-релизе, американского хореографа Билла Т.Джонсона на музыку И.Стравинского), начинаешь сомневаться, а не произошло ли какой-то неразберихи с буклетом. Может быть, там написано про какую-то другую труппу? Ибо происходящее на сцене, выглядит, мягко говоря, дилетантски. Всё, что можно было почерпнуть из творчества Дикса и, в частности, из триптиха (картина, к слову говоря, воспроизведена в буклете), от которого непосредственно отталкивается в своей работе хореограф, в «Метрополисе»-спектакле переведено в сугубо внешний и чисто иллюстративный план. Под приятные для слуха джазовые и блюзовые мелодии исполнители меняют платья, маски, шляпы, туфли, веера, костыли... И это, пожалуй, всё, что можно сказать о «Метрополисе». А о балете на музыку Стравинского можно сказать ещё меньше: артисты с огромной затратой физических усилий стремительно носятся по сцене, перестраиваясь в разные по количеству людей группы. Скорее всего, это и означает, что они – «Нигде, но здесь»...

Подводя черту под беглыми комментариями к ушедшему гастрольному сезону, думаешь: пожалуй, нам не хватает прежде всего – умения жить по средствам. А это – и культура, и искусство в одном флаконе. Нужно приучать себя к мысли, что если нет денег, то шить платья лучше всего из ситца, а не из шелка. А сшив, не в коем случае не нужно никого уверять, что оно – шелковое. Иначе, можно попасть в глупое положение. Гораздо разумнее элегантно и достойно носить то, что имеешь. Именно этого хотелось бы пожелать продюсерам, тем, которые есть и тем, которые будут.

Алла МИХАЛЁВА



## МОРИС БЕЖАР: «Мгновение в жизни другого» «В чьей жизни?»

Две книги хореографа  
в одном томе!

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

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

Справки по телефону:  
(095) 232-23-47

В Большом театре России прошла церемония вручения национальной театральной премии «Золотая маска». Ее лауреатами в области балетного искусства стали: Светлана Захарова (Мариинский театр) – лучшая женская роль, Николай Цискаридзе (Большой театр) – лучшая мужская роль, «Сны о Японии» (Большой театр, постановка Алексея Ратманского) – лучший спектакль. За достижения в области хореографического искусства специальной премии удостоен Борис Эйфман –



художественный руководитель Санкт-Петербургского театра балета. Диплома «Золотой маски» удостоен спектакль «Консерватория Бурнонвиля, или Причуды балетмейстера» (Новосибирский театр оперы и балета, постановка Сергея Вихарева).

Редакция журнала «Балет» поздравляет всех лауреатов премии, а также коллег из оргкомитета «Золотой маски» с пятилетием премии и предлагает читателям материалы, посвященные этому событию.

## ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ, ПОСЛЕ ВРУЧЕНИЙ ПРЕМИЙ И НАГРАД

Упоминание о наградах и премиях, множащихся день ото дня, из года в год, вызывает сложную гамму чувств, где радость соседствует с досадой, гордость – с иронией. И все же каждое вручение сопровождается ожиданием чуда открытия и чуда справедливости жюри. «Золотая маска» в этом году удовлетворила ожидание справедливости в присуждении наград в балетных номинациях. Удивляться не приходится, достаточно точно назвать имена членов нынешнего жюри – Ю. Кочнев, Н. Касаткина, М. Нестьева, Е. Суриц, Н. Долгушин...

В этом году музыкальное жюри, как и бывало раньше, оказалось перед альтернативным выбором – оно не могло однозначно предпочесть работу «Сны о Японии» Ратманского или «Мой Иерусалим» Эйфмана. Поэтому Ратманскому присужден приз за лучший балетный спектакль, а Эйфману специальный приз за успехи в области хореографического искусства.

Вообще беда конкурсов в том, что они все время пытаются «всех построить» в ряд от первого до последнего. Линейно-вертикальное выстраивание приоритетов в искусстве невозможно. Искусство подобно природе: море не лучше и не хуже гор, леса не хуже и не лучше полей и степей, а земля и небеса невозможны друг без друга для полноты восприятия мира.

Очевидно, что на фестивале и зрители, и критики всегда ждут события. В конечном итоге, дело не в том, какой спектакль или артист в этом году стал первым, а ка-

кой вторым по счету. Главное, чтобы в этом можно было усмотреть событие года. Будь это новая роль, работа хореографа или спектакль в целом. И здесь из года в год сбои (и это относится не только к балету, а еще в большей степени к драматическому и кукольному жанру). Безусловно, Николай Цискаридзе, с его от Бога данным талантом, сам по себе танцовщик событийный. Но прежде, чем его заметила и отличила «Золотая маска», он успел стать и лауреатом «Души танца», и получить первую премию на Московском международном конкурсе... Предположение, что критерии «Золотой маски» настолько высокие, что вот только теперь Николай Цискаридзе стал им соответствовать, вряд ли будет убедительным. Потому что долгожданную «Маску» в этом году Николай Цискаридзе получил за свою не самую лучшую (и уж тем более не событийную) партию Альберта в васьильевской «Жизели». Такое не успешное «Маски» за действительно художественно-событийными явлениями, вызывает невольную досаду, когда, к примеру, талантливый пермский хореограф, создатель собственной школы и театра Евгений Панфилов не получил в прошлом году награды, потому что была отобрана его очень спорная, далеко не лучшая для него самого, работа, да к тому же не укладывающаяся в рамки номинации, по которой её выдвинули. Очевидно, если бы оценки фестиваля не ограничивались раздачей премий и газетными рецензиями, а включали

бы профессиональные встречи, анализирующие проблемы того, что было представлено на суд жюри, то было бы не просто меньше обид и недоумений, а выработались бы профессиональные критерии по отношению к новым, не устоявшимся формам и жанрам в балетном искусстве.

Вопрос о том, когда должны проводиться эти встречи, – технически разрешимый для постоянно действующего фестиваля. Ведь помимо итогов голосования есть еще и итоги раздумий профессионалов, разбирающих творчество своих коллег. О Панфилове член жюри Наталья Касаткина сказала: «В этом балете есть очень сильные места, но обширная аннотация, в которой много всего написано, только сбивает с толку. Может быть, достаточно было в ней написать, что толчком к этому опусу явилась история протопопы Аввакума. И мы бы не пытались искать ту связующую нить, которую программка провоцирует искать. Её-то там собственно и нет. Есть какие-то отдельные ощущения автора, и, если бы мы смотрели, только ловя эти ощущения и настроения, то нам легче бы было этот спектакль воспринять».

Мне кажется, в данном случае Панфилов заступил за некую грань. Любое искусство субъективно, автор всегда вкладывает себя, выражает свое. Это правильно и это хорошо. Но в данном случае он перешел грань субъективного, когда спектакль оказался направлен в глубь самого автора, а не к зрителям».

Справедливость жюри вне сомнений. Тогда откуда же в этом году вновь возникло чувство досады и недосказанности? Есть премии, от которых никто ничего особенного не требует: сами для себя создали, сами себе раздаём. Но когда премия претендует на наименование «всероссийской», то ожидания связанные с ней включают не только справедливость присужденных наград, но и полноту представленной картины художественной жизни. Из года в год разные по составу экспертные комиссии в итоге предлагают на суд жюри одни и те же имена. Возникающие же на фестивале «случайные» новые, порой вызывают полное недоумение, как это стало в этом году с А.Пепеляевым, представив-

шим претенциозно дилетантскую работу «Вид русской могилы из Германии» («Кинетический театр», Москва). В то же время нет объяснения тому, что на «Золотой маске» ни в прошлом, ни в этом году не представлены новые интересные работы Г.Абрамова («Класс экспрессивной пластики», Москва).

Спектакль екатеринбургской труппы «Провинциальные танцы» «Мужчина в ожидании» (хореограф Т.Баганова) оказался вне жанрового определения и в итоге остается загадкой, по каким параметрам эксперты отнесли его к балетным спектаклям. Скорее это музыкальный спектакль с пластическими исканиями: новация – да, балет – вряд ли.

Можно предположить, что все больше спектаклей «промежуточного» жанра в искусстве появится в ближайшие годы. Помимо эстетически-стилевых критериев, определяющих форму произведения искусства, существует понятие смысловой ценности авторских исканий. Это отнюдь не вопрос сюжета, а вопрос соотношения собственного творчества с мирозданием. Когда же человеческое самолюбование подчиняет себе все иные ценности появляется опасность потери не только цельности формы, но и самого смысла существования Искусства.

Юлия БОЛЬШАКОВА

## ПРЕДСТАВЛЯЕМ ЛАУРЕАТОВ

### СВЕТЛАНА ЗАХАРОВА

*Приз присуждён за исполнение партий Солистки и Терпсихоры в балетах «Серенада» и «Аполлон» (Мариинский театр)*

Вниманию жюри были предложены две её «баланчинские роли»: Терпсихора в балете «Аполлон» И.Стравинского и Солистка в спектакле «Серенада» (на музыку П.Чайковского) – две интонации, два чувства и два предчувствия звучат в двух балетах одного хореографа, и именно разность этих интонаций сумела показать балерина – вместе с великолепным единством стиля.

«Аполлон» – предпоследний дягилевский балет Баланчина, последний юный его балет. Ослепительно юны музы и беспечно уверен в себе Аполлон, выбор любимицы будет сделан правильно и подъем на волшебную гору предreshен. А «Серенада» – первый американский балет: новый мир простирается впереди, и вокруг – лишь несколько учениц, остальных надо убедить в необходимости своего существования. И – предчувствие длинной жизни, длинного пути души, пути несентиментально-печального и властного.

Все это танцует Захарова. Много ли она знает про Баланчину? Бог весть. Но чувствует абсолютно все: и ясное утро Терпсихоры, и облачный вечер «Серенады». Понятно, что ей ближе Терпсихора – просто по юному ощущению мира, но жюри она больше понравилась во втором балете – может быть, потому, что члены жюри старше.

### НИКОЛАЙ ЦИСКАРИДЗЕ

*Приз присужден за выступление в роли Альберта в балете «Жизель» (Большой театр)*

Когда в балете «Жизель» танцует Николай Цискаридзе, течение времени для Альберта обращено вспять, из будущего – в прошлое. Когда артист впервые выбегает на сцену – в его Альберте «звонит» ожидание встречи, ожидание счастья и просто хорошего дня. Дуэт с Жизелью радостен, но эта радость не сиюминутна, ибо Альберт убежден, что все так же сказочно хорошо будет сегодня, завтра и всегда. Альберт легко и радостно танцует среди крестьян (ни на секунду не забывая про то, что он – повелитель, но не потому, что – граф, а потому что ему принадлежит весь мир). И именно благодаря этому легкому, полётному мастерству танцовщика становится такой явной и такой трогательной душу катастрофа в конце первого акта – когда из вечного, сказочного, все обещающего завтрашнего мира Альберт оказывается выброшенным в происходящую сейчас трагическую реальность.

Второй акт весь обращен в прошлое, Альберт живет воспоминаниями и ради этих воспоминаний. Даже его виртуозный полет по диагонали к Мирте – мольба не о жизни, но об остановке времени, о еще нескольких секундах рядом с единственным необходимым привидением. И последний круг по сцене – вместе ей вдогонку, вдогонку прошлому и жизни вообще, ибо у Альберта не остается ни будущего, ни прошлого, ни настоящего. В отличие от Николая Цискаридзе, у которого

осталась «Золотая маска», несомненное положение премьера Большого театра и (тьфу-тьфу-тьфу!) великолепное будущее артиста.

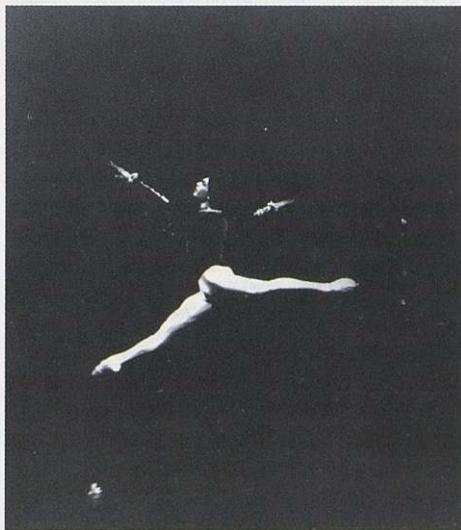
### АЛЕКСЕЙ РАТМАНСКИЙ

*Приз присуждён за постановку балета «Сны о Японии» (Большой театр)*

При постановке «Снов о Японии» хореограф Алексей Ратманский (музыка Л.Его, М.Ямагучи, Р.Тоша, художник М.Махарадзе) совершенно очевидно ставил перед собой две

*Светлана Захарова в спектакле «Серенада».*

Фото Н.Разиной

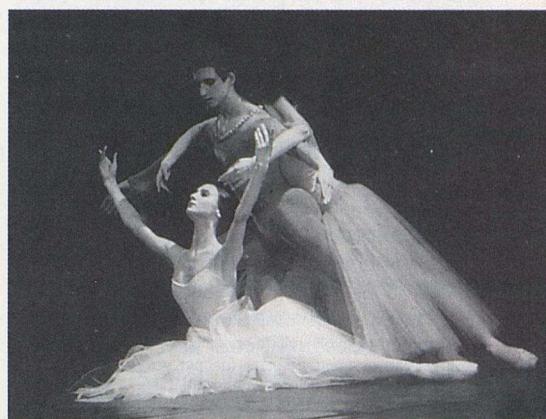


*Николай Цискаридзе в спектакле «Жизель».*

Фото И.Захаркина

творческие (и вполне деловые, то есть способствующие успеху) задачи. Во-первых, ему надо было сочинить балет для солистов Большого театра таким образом, чтобы хореография была им близка, просто-напросто удобна, то есть рассчитывать при постановке на уже сложившихся (и признанных) артистов и на уже сложившийся (и признанный) их имидж. И во-вторых, сделать такой балет, чтобы каждый из любимцев публики вдруг стал неожиданно интересен ей – и самому себе.

Нина Ананишвили, вечная женщина-ребенок, которой лучше всего удаются (я имею в виду интонацию, а не техни-



ку) первые акты балетов – Аврора до укола спицей, только что встретившаяся с Ромео Джульетта, задумчиво улыбающаяся на крестьянском празднике Жизель, – эта Нина Ананишвили стала в «Снах о Японии» женщиной – огненной змеей, мстящим привидением. Её выход – как блеск пламени в ночи, ее руки – языки огня и острые коготки оскорбленной любви. Но в пластике есть и привычная нежная интонация, вот только она захлестывается, сжигается и побеждается в виртуозном соло балерины.

А в соло Андрея Уварова – «юноши, надевшем маску льва и танцующем до самозабвения», побеждается и его привыч-

*Сцена из спектакля «Сны о Японии».*

Фото Д.Куликова





Сцена из спектакля  
«Мой Иерусалим».

Фото Д. Куликова

ная интонация. Вечный Белый принц Большого театра, наиболее органично чувствующий себя в тех сценах, когда не надо ничего играть – в «Тенях» и в «Шопениане», в «Снах» разрывает в клочья свой сложившийся имидж. Пёстрый костюм и яркий грим, в пластике – всё безумие и вся роскошь восточного праздника. Танец Уварова как будто подстегивает барабаны в оркестре: танцовщик соревнуется с ритмом и создает его, а ритм создает танцовщика. (При этом хореограф не забыл вставить в партию «фирменные» уваровские жёте, вполне вписывающиеся, оказывается, в этот безумный ритм). И не удивительно, что публика встречает этот спектакль овацией: когда у хореографа есть дар творчества и дар точного расчета, а у артистов дар воспроизведения лучшего в себе и дар создания себя заново – спектакль обречен на успех.

#### БОРИС ЭЙФМАН

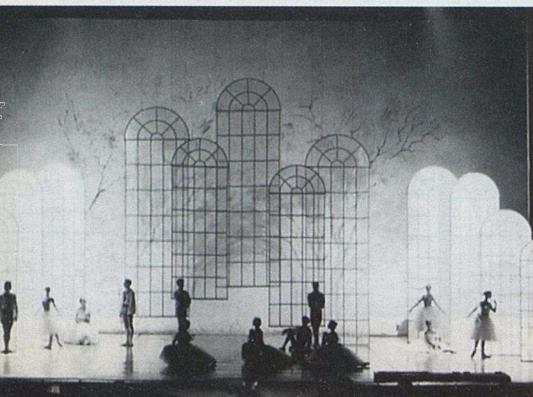
*Специальный приз присужден за достижения в области хореографического искусства (Санкт-Петербург)*

Говорят, что «Мой Иерусалим» был с восторгом принят американской публикой на прошлогодних гастролях Санкт-Петербургского театра балета. Говорят, что из-за него («Иерусалима», в частности, Бориса Эйфмана – в целом) перессорились знаменитые американские критики. И в то, и в другое легко поверить: спектакли Эйфмана всегда провоцируют споры, а публика нежно любит все его творения с тех самых пор, как он был юн и считался революционером в искусстве танца. Прошло время, открылись границы. А Эйфман все тот же и все тот же у него успех. Так что же находит в нем американская и что – наша публика?

Во-первых, колоссальный выброс энергии. Дикой, варварской, дисгармоничной – какой угодно, но живой. «Мой Иерусалим» – балет массовых сцен, и эта энергия массы – главный его герой. Во-вторых, всегда имеющаяся внятная идея балета. А в «Иерусалиме», хотя сюжета почти нет (ведь нельзя назвать полноценным сюжетом простой композиционный прием с выгрузкой человечества из маятникообразного ковчега в начале и погрузкой на него же в конце), идея несомненно есть (выразить ее можно классической фразой о том, что стены между религиями не достают до небес). А в третьих – и в главных – покоряющая искренность.

Эйфман прекрасно знает, что модно и что не модно, что считается хорошим вкусом и что плохим. Знает, но ставит в сезоне 1997/98 года, когда уже всем (простите!) до черти-

Сцена из спектакля «Консерватория».



ков надоели разговоры о православии, самодержавии и народности, спектакль, весь выстроенный на личном чувстве религиозности. Ставит, потому что это важно лично для него, и его актёры работают, выкладываясь на двести процентов, потому что это важно лично для них. Та самая нерасчетливая исповедальность, что считается фирменным отличием «русской души» на Западе и кажется внутренне родной сидящим в зале здесь, и составляет основу его эстетики.

Материалы готовила Анна ГОРДЕЕВА

#### СЕРГЕЙ ВИХАРЕВ

*Диплом «Золотой маски» присужден за постановку балета «Консерватория Бурноввиля, или Причуды балетмейстера» (Новосибирский театр оперы и балета)*

Спектакль Новосибирского театра оперы и балета «Консерватория Бурноввиля, или Причуды балетмейстера» в Москве показать не удалось из-за финансовых трудностей.

«Консерватория» – именно так назывался один из балетов датского балетмейстера. Но Сергей Вихарев – танцовщик Мариинского театра, а с января 1999 года еще и главный балетмейстер Новосибирского театра оперы и балета – не восстанавливает этот спектакль Бурноввиля, а наоборот, разбирает на отдельные элементы хореографии его различные балеты и, сознательно нарушая логику танцевальной и сюжетной формы па де де балетов «Сильфида», «Фестиваль цветов в Дженцано» и «Неаполь, или Рыбак и его невеста», конструирует из их частей (антре, вариации, кода) единое целое, добиваясь эффекта самостоятельного представления. Представления, жестко выстроенного и графически вычерченного на планшете сцены рукой художника XX века. Постановка Вихарева (на музыку Н.Гаде, Э.Хельстеда, Х.-С.Паулли, Х.Лумбю, Х.Лёвеншелля) является тем самым концентратом бурноввилевского наследия, который выявляет основы его школы и стиля, романтическую технику мелких па и воздушных движений. И одновременно спектакль демонстрирует эстетику балетного класса, урока хореографии в костюмах. На просторной сцене в качестве декораций бело-голубой задник, на котором изображены высокие окна балетного зала. И домыслить зеркала и балетный станок в столь пустынном пространстве уже совсем не трудно.

Именно в хореографической традиции XX века заложен принцип создания спектаклей-конcertов, основанных на одной только лишь технике танца. Так построены «Этюды Ландера (1948), а балет Асафа Мессерера так и называется «Класс-concert» (1961). Продолжая традицию класс-concertов, «Консерватория» выявляет не только особенности бурноввилевской школы, но и демонстрирует возможности артистов. Выступление в такого рода представлениях для них – в балетном смысле слова – показательный урок, ничего не скрывающий, как ежедневный тренаж. Здесь сказался явный педагогический дар Вихарева.

Позволив в названии себе шутку (полностью балет называется «Консерватория Бурноввиля, или Причуды балетмейстера», название в стиле старинных балетов в двух частях), Вихарев тем самым снижает пафос проделанной работы. Он с улыбкой самоирионизирует над своим экспериментом.

Варвара ВЯЗОВКИНА

Комитет по культуре  
Администрации Санкт-Петербурга  
Театр оперы и балета имени М.П.Мусоргского  
Благотворительный фонд  
имени Фёдора Лопухова  
Фонд развития музыки и танца  
Агентство «Визит»

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ «ЭКЗЕРСИС – 99»  
Санкт-Петербург  
декабрь 1999

## «ЭКЗЕРСИС – 99»

### МАСТЕР-КЛАССЫ

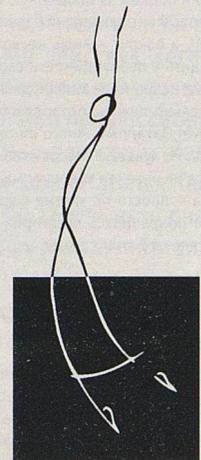
Педагоги ведущих балетных школ мира  
дадут пятидневные мастер-классы

### ТРЕТЬИ ЛОПУХОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Научная конференция:  
«Современный танец XX век.  
Тенденции, итоги и перспективы»

### ВИДЕО - ДАНС - ФЕСТИВАЛЬ

Фестиваль зарубежных видеофильмов  
о балете



Оргкомитет фестиваля «Экзерсис – 99»:

191186, Санкт-Петербург,

наб. реки Мойки 24, Агентство «ВИЗИТ»,

тел.: 3140644, 3143162, факс: 2194579

Директор фестиваля Ирина Чистопашина

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

Следите за нашими web-страницами:

<http://www.russianballet.spb.ru>

и рекламой в журнале «Балет».

Ирина ЧИСТОПАШИНА,  
генеральный директор  
агентства «Визит»:

# «МЫ ГОТОВЫ ОСУЩЕСТВЛЯТЬ САМЫЕ ДЕРЗКИЕ ПРОЕКТЫ»

*– Фестиваль «Визит в Петербург» в этом году представлял в основном альтернативный танец. Это направление, выбранное его организаторами?*

«Первый наш фестиваль «Визит в Петербург» в 1994 году представлял исключительно классические театры. В последующие годы мы несколько раз привозили театры из регионов и убедились, что там сегодня отсутствует оригинальный авторский репертуар. Поэтому мы и обратились к пропаганде авангардных форм танца, хотя надеемся видеть на нашем фестивале в будущем и авторский классический и неоклассический танец».

*– Фестиваль решает познавательную задачу?*

«Да, и если мы возьмем любой зарубежный фестиваль, то там точно такой же огромный разрыв в направлениях танца и репертуара, исполнительском уровне коллективов, значимости хореографов. Мы ничего нового не изобрели. К тому же, в России сегодня информационный голод: не выходят профессиональные журналы, за исключением журнала «Балет», другие издания не хотят писать о балете, о танце, зритель видит мало».

*– Получается, что организаторы сознательно шли на то, что в программу попадут не самые значительные представители нового танца?*

«Предполагалось, что фестиваль состоится в декабре 1998, вместе с Конкурсом хореографов имени Фёдора Лопухова. В первоначальной схеме центральным событием был конкурс, а фестивалю окружал его исключительно зарубежными гастроллями. Затем в силу обстоятельств в стране конкурс не состоялся. Но мы вернулись снова к своей идее, однако акценты поменялись – фестиваль стал главенствующим событием, а конкурс одним из его проектов. Эту схему мы сохраним и в 2001 году. Проведение конкурса хореографов – редкость и за рубежом, попытка Сержа Лафори в этом году в Париже привела к тому, что с огромным трудом собрали участников для показа на один день. Проблема молодых хореографов сегодня существует не только у нас».

*– Как собирались участники конкурса хореографов и как подводились итоги?*

«Конкурс не объявлялся всероссийским, поэтому из 15 хореографов только два иногородних (Ярославль и Саранск). Создавая идею конкурса, мы хотели понять, что происходит в среде молодой хореографии, которая сегодня разделилась очень четко – официальное искусство и неофициальное. В официальном мы всех знаем, бывая на различных просмотрах, концертах. А многие творческие экспериментальные коллективы и независимые авторы существуют без всякой поддержки государства. Однако сдвиги есть: театр Владимира и Ольги Пона стал муниципальным в Челябинске, группа современной хореографии «ТАД» Дмитрия Куракулова вошла в Гродненскую филармонию и, конечно, «Русский камерный балет «Москва», который повторяет схему «зонтика» для молодых хореографов. Это уже тенденция, а не случайность. Новое искусство начинает утверждаться».

*– Как бы Вы охарактеризовали положение альтернативного танца в России сегодня?*

«Да. В принципе этот альтернативный танец – андеграунд. Но тем не менее, он существует, и надо признать этот факт. Это эпоха. Конкурс поразил тем, что основная часть дипломантов и лауреатов оказалась без профессионального (в нашем понимании) хореографического образования. Но это, вероятно, отражение времени и состояния танца, где сегодня свободную идею рожают люди вне школы».

Русский альтернативный танец только рождается, в основной массе он идет по линии подражания, поэтому главное, что искали члены жюри в работах, представленных на конкурс, – хореографическую идею. Было порой видно, что хореограф не умеет выстроить композицию, поставить танец «в музыку», в произведении нет драматического развития, потому что автор не обучен этому, но есть идея, и это стало главным для жюри, хотя и вызвало много претензий со стороны балетной общности».

*– Задача конкурса – найти что-то новое, а не оценить профессиональный уровень?*

«Конечно, профессиональные критерии существовали. Но я думаю, что членов жюри больше интересовала свобода мышления хореографа. Сегодня её отсутствие у молодых очевидно, поэтому и возникает обвинение в плагиате. У Эйфмана, у Бежара, у Килиана. Но заимствования в искусстве существовали всегда и неизбежны в эпоху широких информационных возможностей телевидения, видео».

*– Заимствование не всегда негативно. Человек набрал из разных мест и создал свое – это тоже путь развития.*

«В конкурсе практически не участвовали сформировавшиеся авторы, за исключением, пожалуй, Марии Большаковой (ученицы Николая Боярчикова). На мой взгляд, профессия хореографа – профессия, определяемая возрастом. Лучшие произведения создаются с приходом мудрости».

И мы пришли к выводу, что объявленную нами номинацию «За новаторство в хореографии» вообще надо исключить. Она слишком претенциозна, найти гения в возрасте наших конкурсантов сложно и спорно. Поэтому номинации будут традиционные, базовые: «За музыкальное решение», как объявляла «Европа плюс», «За работу с актерами», «За лучшую трактовку темы», все дополнительные будут снова утверждаться по конкретным авторам».

*– Какие сложности, возникшие при организации этого фестиваля вы сможете преодолеть в подготовке следующего?*

«Экономический срыв в августе минувшего года привел к тому, что мы этот фестиваль очень оперативно готовили. На него собрались только энтузиасты, которые смогли приехать в нашу страну по первому зову. И всё-таки нам удалось «привезти» 14 коллективов из 9 стран мира. Конечно же, конкурс имени Фёдора Лопухова стал особым ук-

рашением нашего праздника, вызвал огромный интерес: споры в балетных кулуарах не прекращаются до сих пор».

Третий фестиваль, я надеюсь, будет гораздо интересней, у нас появится возможность выбирать. Уже идут заявки на участие в нём. Некоторым мы сразу даем согласие, как, например, Ballet du Nord из Франции, который планирует привезти свою версию «Жизели» в постановке Мариэ Делянт».

Я надеюсь, что в течение этого года мне удастся получить приглашение на ряд региональных российских фестивалей, познакомиться с творчеством неординарных авторов... На прошедшем нашем празднике такими были труппы Владимира и Ольги Пона, «Русский камерный балет «Москва»: хореография Елены Богданович интересно прозвучала в фестивале, особенно как альтернатива спектаклю Георгия Ковтуна, подготовленного с артистами Театра оперы и балета имени М.П. Мусоргского».

*– Кто продумывал программы, по какому принципу объединялись выступления?*

«Программы составляла я. В основном, подбирались либо абсолютно противоположные, либо, наоборот, сходные выступления. Георгий Ковтун с Театром имени Мусоргского и «Русский камерный балет «Москва» – Петербург и Москва. Дмитрий Куракулов и Владимир Пона – учитель и ученик. «Дансинг Пипл» (США) и «Игуан Данс» (Петербург) – модерн и авангард, Театр Ольги Бавдилович (Владивосток) и Эстер Гал и Питер Плейер (Венгрия – Нидерланды) – дуэтные спектакли. Самая большая проблема была при составлении программы Георгия Алексидзе. Его «звёздность» затмевала всех. И я благодарна Александру Кукину, который не побоялся выйти на публику, пришедшую только на программу Алексидзе».

*– Линия альтернативного танца будет оставаться основой фестиваля?*

«Обязательно, это главное его направление. И, конечно, мы будем представлять Россию. По своему опыту я знаю, что ответственность, с которой относятся региональные театры к поездке в Петербург, невероятно высока. Для них это важнее, чем Париж или Нью-Йорк».

*– Сцена театра Мусоргского, его зал не казались ли диссонансом альтернативному танцу?*

«Конечно же, существует понятие академичности театра. Но нельзя забывать историческое значение театра Мусоргского – лаборатория советского театра. Есть другая проблема – контакта со зрителем, удаленности зрителя от сцены. Очень многие коллективы, которые у нас работали, не привыкли к размерам театра и сцены, трехъярусности зала. Мы даже не ожидали, что мощное профессиональное оборудование вызовет страх у некоторых хореографов. Они даже не могли определить задачи художнику по свету, звукорежиссеру, ведущему режиссеру на сцене. Студийные театры не использовали предоставленные им возможности, но, надеюсь, в следующий раз смогут это сделать, и их спектакли зазвучат иначе».

– Может, этого и не надо, если спектакли не рассчитаны на технически оборудованную постановку.

«Нет, сегодня танцевальный театр пошел по линии упрощения зрелищности – примитивные костюмы, отсутствие декораций. Все это восполняет свет, звуковые эффекты. Если театры не имеют такой возможности, это не значит, что им это не нужно».

– И всё же возможна ли дополнительная камерная площадка у будущего фестиваля?

«Мы попытаемся найти партнера и с камерной площадкой, но пока желания сотрудничать не встречаем. В фестивале театр должен быть равноправным партнером, как сегодня театр Мусоргского. Это не только персонально Николай Боярчиков, но и директор театра Виктор Куш, и художественный руководитель Станислав Гаудасинский. Фестиваль привлек очень много внимания также к самому театру».

– Как определилось, кто именно из участников будет давать мастер-классы? Это инициатива самих исполнителей?

«Принцип приглашения педагогов один – те, кто приехал на гастроли в Петербург, должны безвозмездно показать мастер-класс. Этим принципом мы руководствуемся многие годы. Эти мастер-классы носили более ознакомительный характер, чем учебный. Но мы считали, раз такая возможность есть – ею нужно воспользоваться, все работало без гонораров».

На готовящемся нами фестивале «Экзерсис-99», который пройдет в декабре, уже целенаправленно приедут педагоги и хореографы на длительную, обучающую преподавание».

– Откуда лично у генерального директора агентства «Визит» интерес к танцу?

«Я уже восемь лет продюсирую балетные гастроли. В детстве, как и все девочки в Петербурге, танцевала. Потом училась в художественной школе, потом университет – моя профессия искусствовед. Занималась дворянскими усадьбами, вела научную работу. Совсем неожиданно в 1992 году попала в театральные проекты. И поняла, что это интересно. Между первым и вторым нашим фестивалем прошло целых пять лет. Но за это время агентство «Визит» пришло к тому, что может делать крупные международные фестивали и конкурсы. У нас за эти годы сформировалась команда, установились надежные отношения с прессой, различными зарубежными культурными организациями. Доверие таких организаций нужно зарабатывать годами. В проведение нашего фестиваля не было вложено ни одного русского рубля, не считая собственных средств агентства «Визит». Награды для всех участников фестиваля и конкурса изготовили фирма «Гришко» и Ленинградский фарфоровый завод. Собрать сегодня зрителя на спектакли русского хореографа, если это не Борис Эйфман, вероятно трудно. Но мы готовы делать еще более дерзкие проекты, потому что скучно заниматься только денежными гастролями и спектаклями. Мы окружаем себя людьми, которые создают идеи, энтузиастов, которые помогают нам. Эта самоотверженность необходима, без нее мы не можем работать, и фестиваль не может существовать без энтузиазма и самоотверженности людей, истинно любящих танец».

Беседу провела  
Ирина ГУБСКАЯ



Михаил Иванов в композиции  
театра танца «Игуан Данс».

Фото Н.Тихомирова

## СЕГОДНЯ АВАНГАРД – В АРЬЕРГАРДЕ?

К финалу второго международного фестиваля балета и танца «Визит в Петербург», проходившего весной нынешнего года, оказалось, что его обширная программа вышла за пределы зрительской восприимчивости, ступевая понятие праздника. Почему? Постараемся в этом разобраться.

Фестиваль открыл ансамбль традиционной японской музыки «Югенша». И это было единственное нетанцевальное исключение в программе, приуроченное ко Дню театра. Собственно танцевальную её часть начал петербургский театр танца «Игуан». Затем выступали артисты американской труппы «Dancing People», которые понимают пластику как способ органичного перемещения тела в пространстве с минимальным усилием и потому просто демонстрируют энергию физического и эмоционального состояния. Эстер Гал и Питер Плейер (Венгрия – Нидерланды) удивили абсолютной анти-театральностью показанного, обозначив это историей гея и феминистки в танце. Мы увидели также артистов Челябинского театра современного танца (хореографы Ольга Пона и Владимир Пона), продемонстрировавших неплохую пластическую подготовку, группу «ТАД» (Гродно) под руководством Дмитрия Куракулова, который исповедует направление «циркизации», эстрадизации театра.

Москву представляли две труппы «Русского камерного балета «Москва» – «Графический балет» Геннадия Песчаного и группа современного танца Елены Богданович, Владивосток – Театр-студия камерного танца Ольги Бавдилович. На фестивальной сцене свои композиции показали также Театр танца Александра Кукина (Санкт-Петербург), «Балет Прельжокаж» из Франции (спектакль «Ромео и Джуль-

етта»), а также два академических оперных театра – Санкт-Петербургский имени М.П.Мусоргского и Тбилисский имени З.Палиашвили. Артисты первого предложили вниманию зрителей «Концерт для старости» в постановке Г.Ковтуна, произведение на наш взгляд, мозаичное и претенциозное, второго – программу миниатюр Г.Алексидзе, стиль которых созвучен нашему городу, похожему на балетный спектакль, и словно отмечен маркой школы петербургского танца. О них хочу поговорить особо.

Георгий Алексидзе давно уже возглавляет театр в Тбилиси и все же (в нашем представлении) по-прежнему остается в Санкт-Петербурге, где невозможно не ощущать его постоянное присутствие – здесь он учился, преподавал, здесь ярко заявил о себе как об интересном самобытном хореографе.

Программа показанных постановок разделилась на две части. Первая – три миниатюры. Вторая – хореографическая фантазия на темы «Федры». Очередность номеров составила своеобразное па де де. В дуэте «Вместо танго» (на музыку Гии Канчели) автором подчеркивается двуликость танца. Академичная классика на подмостках кабаре – пряное сочетание строгого классического лексикона с претенциозной, манерной раскованностью бытовой хореографии нэповского времени, с изощренной изобразительностью движений танца модерн. Контрастный переход к сюжету «Псалом» (на музыку Игоря Стравинского) словно отбрасывает действие в иную эпоху. В ритуальности пластики ожившей скульптуры – легенда танцев царя Давида перед алтарем, священнодействие театра ушедших эпох. Поданная в ином понимании внутренняя статика «Императрицы пагод» (музыка Мориса Равеля) определила звонкую точность движений и рафинированную хрупкость жеста. Эстетика экзотического закономерно объединила эти три номера как смысловой сюжет и определила раскрытие, расшифровку знакового театра Георгия Алексидзе.



Выступают артисты труппы  
«Dancing People».

Фото Н.Тихомирова

Хореографическая фантазия «Диплипито» на темы «Федры» Эврипида и Марины Цветаевой обладает эффектом узнавания. Мотивы сюжета, пластика, оформление открывают какую-то заветную страницу из далекого прошлого, когда театр был не только театром. Музыка Гии Канчели, даже в современном понимании казавшаяся небалетной, стала своеобразным выходом в иное измерение театральности. Загадочность и ритуальность хореографического прочтения мифа берет начало не в танцевальной, а музыкальной основе. Пластика бесстрастна и изощренно красива, линии подчеркнуты лаконичностью костюмов (художник Ю.Гегешидзе). Миф словно разложен по нотам изначального состояния. Маски его участников, их действия, сопровождаемые хором, усиливающим смысловое «звучание» сюжета, значимы в танцевальном тексте не менее движения.

Исполнители программы продемонстрировали высокий уровень танцевальности и артистизма. Гастроли подтвердили, что профессионализм, всегда отличавший грузинский балет, в сегодняшних сложных условиях по-прежнему существует на достойном уровне.

Особое место в программе фестиваля занял состоявшийся впервые Конкурс хореографов имени Федора Лопухова, в котором участвовали тринадцать постановщиков. Уровень их профессиональной подготовки, судя по «послужным спискам» в программе, основательный. Большинство имеет хореографическое образование. И все же границы танцевальности показанных номеров оказались размытыми, даже с учетом диапазона современных пластических стилей.

В состав жюри вошли практически только хореографы. И, как стало ясно из результатов конкурса, их оценки существенно отличаются от мнений артистов или критиков: «за кадром» оказались, в основном, постановочно грамотные выполненные работы, а в центр внимания

жюри неожиданно вышли постановки, часть из которых с трудом может претендовать на определение «хореографические».

Конкурсные номера можно условно разделить на четыре группы: сюжетно-академические, разножанровая пластика, фольклор и зрелище. Соответственно и их задачи были несходны.

Итак, призёры первой группы. Автор номера «Время улетать» Майлен Тлеубаев отмечен за хореографическое решение дуэта. Исполнители Ирина Бадаева и Фетон Миоцци передали настроение красивой, театрально решенной миниатюры, став, как это и должно в настоящем театре, со-создателями произведения. Сюда же примыкает и работа Славомира Гепнера «Авраам и Исаак», которую отличает дух лаконизма и эмоциональной сосредоточенности.

Было отмечено также произведение Кирилла Симонова дипломом «Европы-плюс» за лучшее воплощение музыкальной идеи.

Композиции «Туонельский лебедь» Марии Большаковой свойственна продуманность костюмов, чередование статичных поз и мелких движений, но, как кажется, эти качества требовали для полноты восприятия исполнения на льду. Танец, перенесенный на линолеум сцены, потерял значительную долю обаяния. Члены жюри увидели в постановке Большаковой оригинальное решение темы: автор стала лауреатом конкурса, а танцовщица Елена Пытова и Кирилл Мясников награждены дипломами за актерскую работу.

Ко второй группе можно отнести работы трех хореографов. Номер Натальи Каспаровой «Джаз-конструктор», отмеченный за удачное композиционное решение, а также постановки Владимира Романовского и Светланы Ануфриевой.

В третьей группе Михаил Плешачков с фрагментом финской свадьбы из спектакля по испанским мотивам (очевидно, вариант перевода в танцевальном понимании), который и

был удостоен целым букетом наград – званием лауреата за хореографическое воплощение фольклорного материала, дипломами за работу с актерами и за актерскую работу солистки Ирины Рукавишниковой. У Майи Поповой жюри выделило её образно-пластическое решение композиции номера «Лето».

Четвертая категория наиболее спорна. Елена Малкова в номере «Луноход» показала пантомимную клоунату со ссылкой на танец в стиле «буто», где жюри усмотрело оригинальность хореографического мышления. Получившая награду за эксцентричность постановка Михаила Иванова в авторском исполнении скорее эпатажна. Череда упорно проводимых аналогий скандальной истории «Фавна» Нижинского в комплекте с пластической несостоятельностью, тщательно скрываемой обилием трюков на потеху публике, превращенная в такой же трюк музыка Моцарта, сопровождающая зрелище, не определила ни новых, ни забытых горизонтов. Не столь одиозный номер Александра Гирсона с вызывающим названием «Безумное чаепитие» напомнил этюды на занятиях по актерскому мастерству.

Прошедший конкурс, безусловно, выявил проблемы, которые предстоит решить его организаторам при подготовке к следующему. Одна из главных – определение критериев при отборе и группировке сочинений для конкурсного показа.

Вторым «рабочим» планом фестиваля прошла серия мастер-классов, показанных его участниками. Ограниченность во времени не дала представить что-либо оригинальное, кроме разнообразия вариаций на тему раскрепощения тела и психо-пластических этюдов.

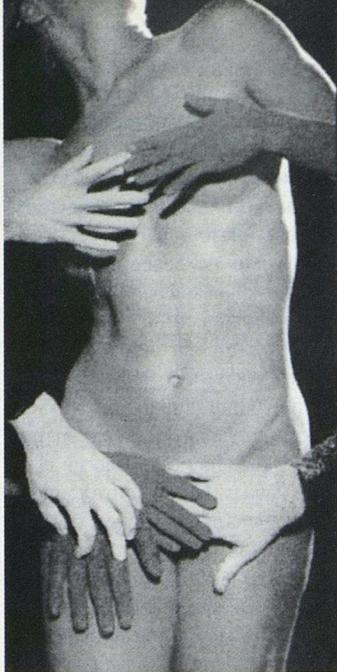
Из всего сказанного напрашивается вывод – пока неутешительный. Практически все показанные программы шли на сцене в темноте. Как представляется, в таком же полумраке блуждает сегодня и хореографическая мысль. Уже достаточно наработано композиционных приемов и возможностей преломления пластических красок. И сейчас студийный этап замкнулся в бессмысленном «перепиливании опилок». Мы увидели показ не нового, а студийного, очередные эксперименты в жанре минимализма. Невозможно не признать очевидного факта: сегодня авангард вторичен и давно уже оказался в арьергарде.

И конкурс хореографов, по-прежнему привычно являющийся «довеском» к событию, не дает возжеланного шанса открыть новую интересную яркую творческую личность. Любой танцевально грамотный человек может поставить вещь для конкурса. А кто будет ставить спектакли? Ушло видение театра, ощущение всего театрального комплекса, оставив всеобщую этюдность. В лучшем случае с хореографией сочетаются костюмы и свет.

В идеале хочется пометчать, чтобы фестиваль или обрел концепцию, или перерос в конкурс, дополненный свободным показом и лопуховскими чтениями, своеобразной научно-учебной базой, а не был просто собранными в одном месте выступлениями.

Ирина ГУБСКАЯ

# В КОНТЕКСТЕ ЗДРАВОВОГО СМЫСЛА



Афиша Вильнюсского Фестиваля.

Сцена из спектакля «Кровать»  
в исполнении артистов  
Класса экспрессивной пластики  
Геннадия Абрамова.

Внимание любителей детективов: Международный фестиваль современного танца «New Baltic Dance»-99 (NBD, Новый Балтийский Танец) начался с каверзной истории. Некто методично срывает расклеенные в центре старого Вильнюса афиши. Организаторы проекта из Литовского танцевально-информационного центра несколько дней самостоятельно вычисляли недоброжелателей, а потом обратились в полицию... Которая быстро задержала почтенного возраста католичку. Она вовсе не рассчитывала поставить событие под угрозу срыва, но ее религиозное чувство оскорбило обнаженное тело на афише – вне рефлексии «о чем» оно обнажено.

Впрочем, никаких спекуляций «открытой натурой» на фестивале не было. Это одна из особенностей Вильнюса: без пуританства обозначая степень художественной свободы до бесконечности, во всем угадывать рамки хорошего вкуса. В фойе театра – для введения в курс ценностей публику встречала экспозиция фотографа современного танца Криса Наша. Сюжет «Окна, двери и другие дыры» – изощренная игра с телом танцовщика и цветом – мог бы шокировать, не будь он так красив.

К достоинствам Вильнюсского NBD отнесем умение его организаторов строго **выстраивать** фестиваль.

Государственный подход к предмету иллюстрировал Исландский балет, в том числе с хореографией танц-иллюзиониста Руи Орта. Полновесность их программы была призвана утолить голод на труппы такого масштаба, для фестивалей обычный. Чудо вивисекции и почти новинку европейских пристрастий contemporary обозначила французская труппа фемин-буто Карлотты Икеда. На острие тотальных арт-исканий был проект нор-

вежца Йо Стромгрена «Мужские мистерии» – «свободное плавание» танцовщиков в кукольном театре, скрипичной игре, кино и иероглифах традиционных восточных единоборств – ставший пульсирующим фестивальный пиком в самоопределении перспектив танц-театра. Нашлось место и библейским сюжетам (Танц-театр Йоланда Снайта из Великобритании), и пародии датчан «La Ca-La-Sh La Latin» на ходульные страсти латиноамериканского балетного танца.

При обширной гастрольной программе NBD соблюдает интересы региона – лучшие труппы Балтии не были обижены вниманием. Собственно балтийский танец не слишком отличается от российского. Только русский развивается спорадически от Ярославля до Петропавловска-Камчатского, балтийский же единообразней, но качественно основательней. Неспешная методичность его развития, рост по восходящей NBD и вкусовая ориентация на европейский танц-театр дают основания предполагать, что лет через несколько у балтийского contemporary все будет хорошо. Так, на нынешнем, четвертом по счету фестивале, показывали свои работы студенты только что открытого отделения *танцующих актеров* Литовской музыкальной академии. Лучшие из них отнюдь не новички, просто они легитимно обозначили свое существование как полноправные члены семьи искусств.

Одновременно с показами проводились мастер-классы известных педагогов contemporary для всех участников, а самые способные местные

танцовщики получают возможность расти дальше в стабильном зарубежном школах. Пример сложившейся карьеры Вильнюс не преминул показать – во французской труппе «Ариадон» танцевала некогда «открытая» Новым Балтийским Танцем Раса Алксните.

Именно в Вильнюсе можно было увидеть, как качественно вырос российский танец. Согласно все той же **выстроенности** даже небогатый набор наших профессиональных трупп contemporary сложился в логичное представительство разных направлений танца. «Провинциальные танцы» из Екатеринбурга показали обкатанный хит «Мужчина в ожидании», вновь напомнив о своей тонкой ироничности и умении изящно стилизовать. Московский Кинетический театр – концептуальную фантазию в пограничные заумы и незащитности с мудреным названием «8, 3 и снова 6 из 2» и предоставил возможность блеснуть своим фирменным блюдом – спектаклем с текстами Пригова и Сорокина труппе эстонского театра Вон Краль, чей спектакль – «Граждане» – представлял собой свойственную взглядам Пепеляева адреналиновую смесь цинизма и гуманности и снова подтолкнул к размышлениям о том, как влияет современная литература с ее файловым мышлением на танец.

Театр из Челябинска вошел в европейский контекст со скоростью кометы – жаль, что в Вильнюсе они танцевали не собственные опусы, а «Урсонату» Бе Ван Варк. Хлесткий экспрессионистский спектакль с навичиванием эмоций не дал усомниться, что труппа пора причислять к элите отечественного contemporary.

Класс экспрессивной пластики Геннадия Абрамова («Актеры – мой продукт, танец – их продукт») привез «Кровать» – напряженный и тягост-

ный, но внешне бесстрастный треугольник человеческих отношений, где кровать становится фетишем. Опытный пермский нарушитель спокойствия, Балет Евгения Панфилова, для начала дал затрещину общественному вкусу, собрав в едином шоу «Балет толстых» сублильных юношей в кружевных корсетах, избитую вариацию из «Корсара» и собрание пошлейших песен нашего времени. Получилось панк-исследование о склонности обывателя распоясываться хамом. Но не успела публика опрavityся, Панфилов обескуражил сокровенной, выстраданной философичностью «Реки» и «Восьми русских песен».

Спокойное, не ажиотированное внимание, терпеливый централизованный «уход-полив-прополка» дают Литве очевидные перспективы. В нашем танце такое невозможно. Масштаб России, целенаправленное внимание западных фондов развития культуры – Институт «Открытое общество» здесь лидирует – провоцируют систему замкнутых блицкригов. Более-менее интересную труппу замечают и всячески поддерживают, а поскольку в отечестве поддерживать некому, конкуренция получается однонаправленная. На поле российского современного танца произрастают обласканные любимчики и никто.

После Вильнюса остается куча отличных зацепок в памяти. Где еще в один вечер встретятся две танц-трактовки священной книги? «Ба-га-ват-ги-та» – по слогам продирается сквозь текст герой спектакля Кинетического театра. Тут же спонтанно – «Это что за х. ня?» – и кидается в танец. А за полчаса до того Арнис Силиньш вполне серьезно, с ансамблем аутентичных инструментов и ароматом сандала в зале танцует «Гиту», привязанный красной ленточкой вверх к колосникам – к высшему смыслу непосредственно. Или неожиданный теплый всплеск – совместная импровизация «митьков» хореографов Балтии и России со стилизованной модьяниевской Тийной Оллек, уморительно серьезным Сергеем Остренко, удивленным собственным энтузиазмом Панфиловым? Или безбрежная неофитская жажда – все увидеть и все запомнить – труппы «Самрук» из Казахстана?

А главное – где еще увидишь, чтобы общий свод участников выстраивался в таблицу элементов не слабее химической? В столбцах характеристик вместо валентности – масштаб трупп, направления их работы, профессиональное качество, «порты приписки». И каждая занимает свое место в объяснимой зависимости от соседства других, образуя искомый контекст. Во славу логики и здравого смысла, на очередном, не юбилейном и совсем не помпезном фестивале.

Лейла ГУЧМАЗОВА



Агентство «ВИЗИТ»

ВПЕРВЫЕ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ!  
10eme GRAND PRIX  
INTERNATIONAL  
НОМИНАЦИЯ "ЛУЧШАЯ ПОСТАНОВКА"

VIDEO  
DANSE

VIDEO  
DANSE  
VIDEO  
DANSE

VIDEO  
DANSE

VIDEO  
DANSE  
VIDEO  
DANSE

7-11.12.99 Ретроспектива  
лучших фильмов 1-9  
Видео-танс фестивалей  
  
12.12.99 Лучшие фильмы  
10 Видео-танс фестивалей  
  
12.12.99 Три фильма -  
номинанты на Гран-при

VIDEO  
DANSE

VIDEO  
DANSE

06-12  
декабрь 99

VIDEO  
DANSE

VIDEO  
DANSE

В РАМКАХ  
ФЕСТИВАЛЯ  
"ЭКЗЕРСИС-99"  
декабрь 99

VIDEO  
DANSE

VIDEO  
DANSE

Оргкомитет фестиваля  
"Экзерсис-99"  
191186, Санкт-Петербург,  
наб. реки Мойки, 24  
тел. 314 0644, 314 3162  
факс 219 4579  
Директор фестиваля  
Ирина Чистопашина  
E-mail: vizit@comsetnet.ru  
http://www.russianballet.spb.ru

VIDEO  
DANSE

ABC  
ЦЕНТРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ВОДАЮЩИХ СООБЩЕНИИ  
HOTEL  
MOSCOW  
Сеть магазинов "Пактор"  
Оператор международной связи  
"Коминком"  
Интернет-провайдер ComSet

# «Бриллианты мирового балета — детям»

глазами фотохудожника Михаила Логвинова.



Беатрис Карбоне и Массимо Мурру.



Эрика  
и Герман Корнехо.

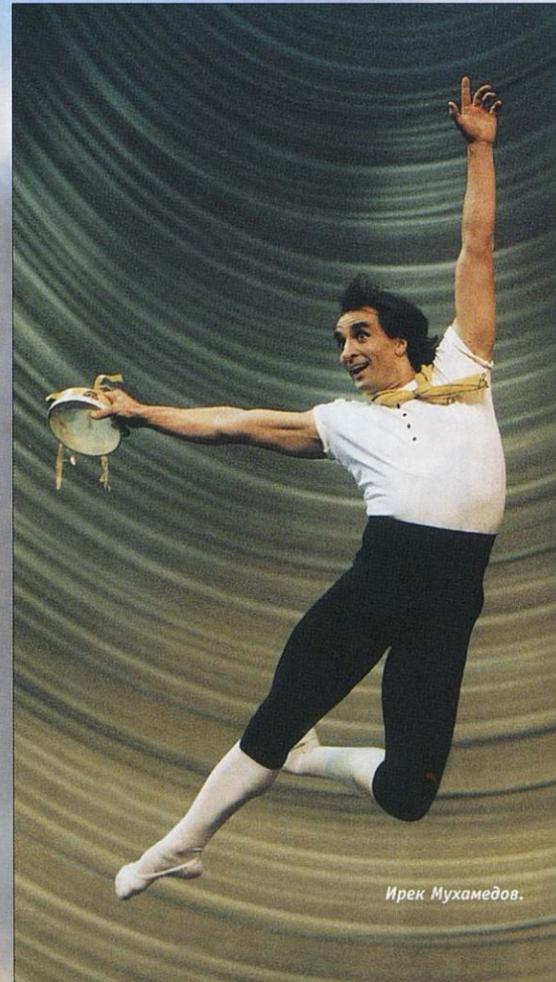
Надежда Грачева.



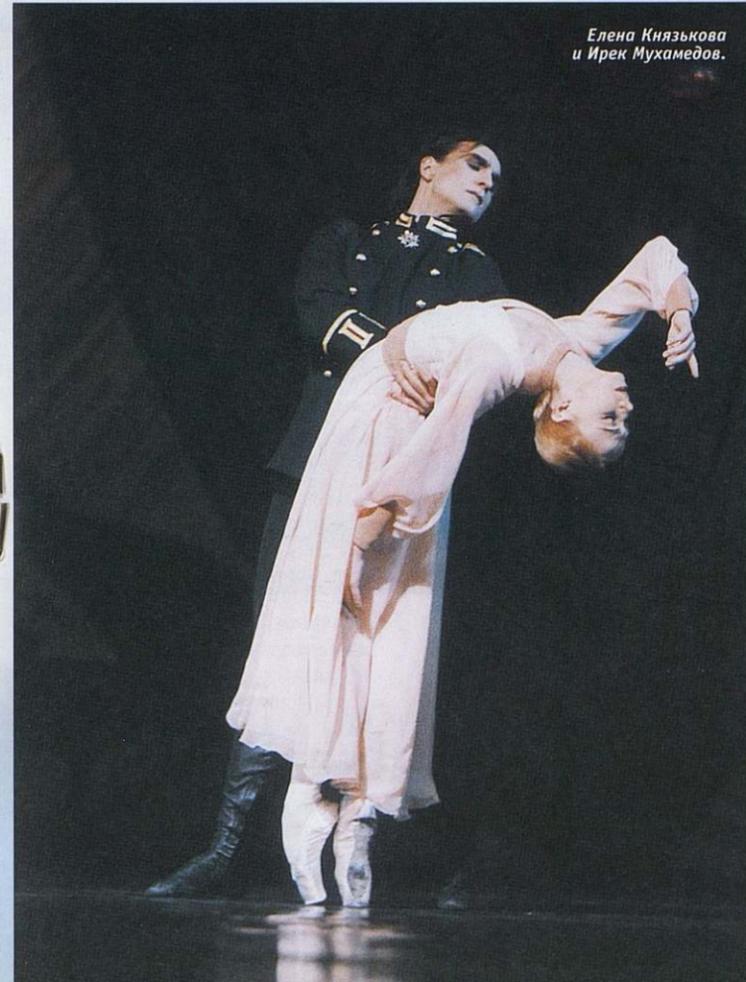
Кэролайн Кавалло  
и Йохан Кобборг.



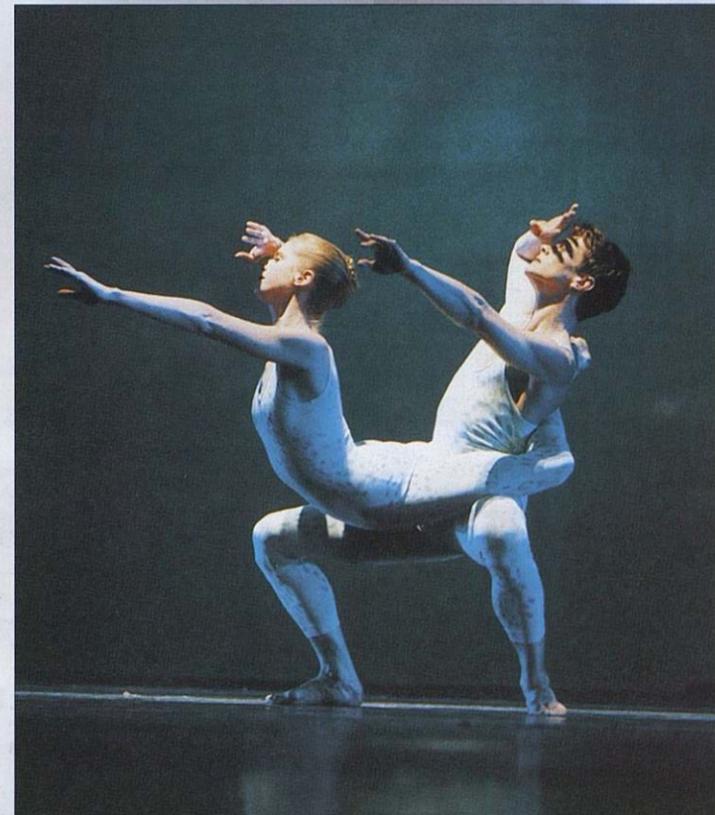
Сцена из балета «Улица» (хореография Константина Уральского).



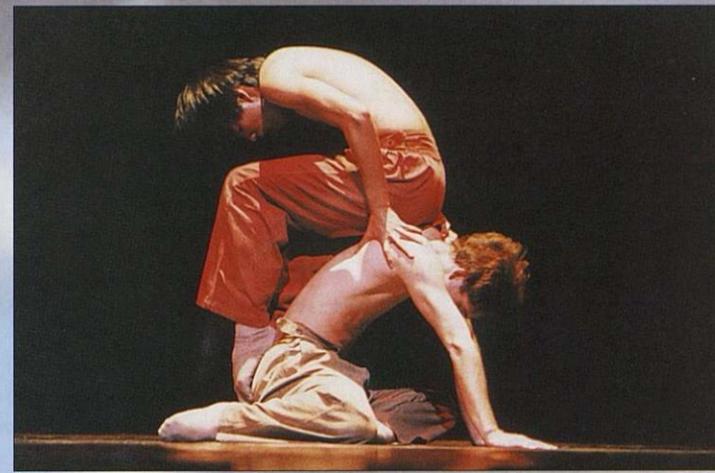
Ирек Мухамедов.



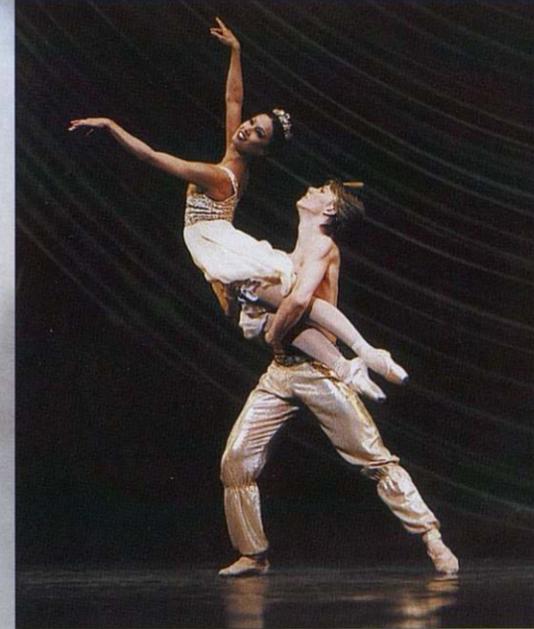
Елена Князькова  
и Ирек Мухамедов.



Марин Капель  
и Андрей Федотов.



Мио Акохане  
и Седрик Ансельм.



Фернанда Диас  
и Лукаш Славицкий.



Ликеро-водочный завод "Чебоксарский" основан в 1899 году и назывался винным складом №3.

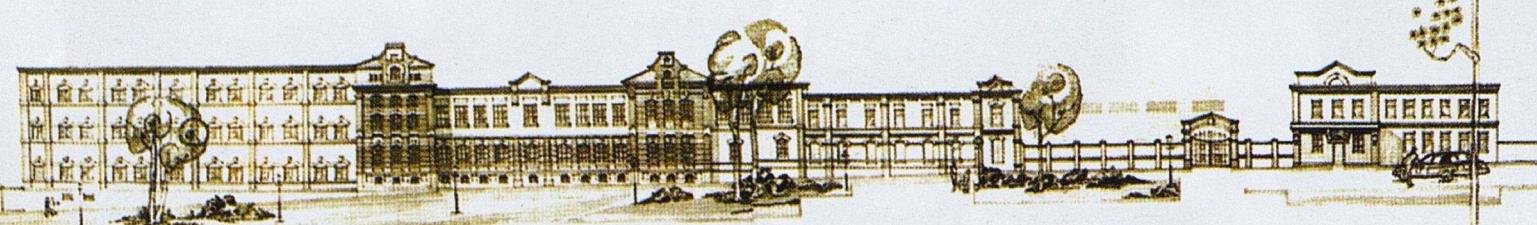
Бережно сохраняя добрые традиции старых мастеров, под руководством Геннадия Иосифовича ВАТКОВСКОГО завод добился успехов, отмеченных 60-ю медалями и дипломами на международных выставках и конкурсах:

"Символ России" - 1997 год,  
"Факел Бирменгема" - 1998 год, США,  
"За качество" - 1998 год, Испания,  
"Тран-при" участнику Международной программы  
"Партнерство во имя прогресса", 1998 год, Израиль



В последние годы была проведена полная реконструкция завода, построен современный цех по производству продукции в экспортном исполнении.

Завод оснащен импортным оборудованием ведущих фирм Германии и Италии, что позволяет значительно расширить ассортимент, улучшить качество, поднять уровень оформления изделий, благодаря чему продукция завода получила широкое признание в Республике, Российской Федерации и за ее пределами.



## ЛИКЕРО-ВОДОЧНЫЙ ЗАВОД "ЧЕБОКСАРСКИЙ"

428018, Чебоксары, К.Иванова, 63, тел. (8352) 42 0062, факс (8352) 42 3920



## БЕРЛИН: ПРИЗ «BENOIS DE LA DANSE» ВРУЧЕН

Учрежденный в 1991 году в Москве, вскоре взятый под патронаж ЮНЕСКО, приз «Benois de la Danse» («Балетный Бенуа») вручался в этом году в восьмой раз. Местом торжественной церемонии стал Берлин, активно восстанавливающий не только свое политическое значение, но и репутацию одной из культурных столиц Европы. Здесь по-прежнему течет интересная художественная жизнь, и в её напряженный контекст органично вошла тема балета, вроде бы Берлину не очень близкая. Но это на первый взгляд. Приезд «Бенуа» оживил в памяти некоторые исторические факты.

Александр Бенуа, чье имя носит приз, определенным образом связан с Германией, в основном, с выступлением труппы «Русский балет Сергея Дягилева». Но не только. В 1908 году в Берлине с группой русских артистов выступает Анна Павлова. Успех у немецкой публики вызывают её повторные гастроли осенью 1908 года. Первые поездки Дягилева в Германию (1890, 1893, 1895, 1898) были посвящены организации художественных выставок в Берлине.

А в начале века возглавляемая С. Дягилевым труппа, получившая известность и признание в Париже, начинает постоянные гастроли по Европе и посещает Германию. В 1910 году проходят первые большие гастроли антрепризы Дягилева – берлинцы знакомятся с балетами «Карнавал», «Клеопатра», «Сильфиды», «Пир»... В 1912 году новый приезд. Берлин увидел тогда, помимо извест-

ных ему балетов, ещё «Шехеразду», «Половецкие пляски», «Призраки розы», «Жизель»... «Жизель» и «Сильфиды» шли в декорациях Александра Бенуа. Осенью 1912 года Дягилев встречается с кайзером Вильгельмом. Позднее, в 1914, 1924, 1925, 1929 годах, русские артисты продолжают знакомить немцев с новыми своими работами.

В 20-е годы рядом с отцом как художник появляется его сын Николай Бенуа. Его международная карьера развивается после удачного дебюта в театре Ла Скала на сценах Парижа, Рима, Лондона, Буэнос-Айреса, Берлина. В 1928 году он оформляет в Городской опере Берлина «Жар-птицу» Стравинского, а почти через двадцать лет, в 1946-ом, создаст здесь же оформление «Петрушки». Балет композитор, как известно, посвятил Александру Бенуа, художнику и соавтору либретто. Представитель молодого поколения семейства Бенуа, французский художник Игорь Устинов стал автором скульптуры приза.

Итак, Германия имеет некоторые исторические основания стать полноправным участником программы «Benois de la Danse». Итоги акции мы попросили прокомментировать генерального директора программы Регину Никифорову и её артистического директора Нину Кудрявцеву-Лури.

### Регина Никифорова:

«Дойче Штаатсопер на Унтер ден Линден очень известный и почитаемый в Германии оперный театр и организация работы там, разумеется, превосходная. Нашу акцию приветствовала супруга президента страны Кристина Герцог и сенатор по науке, культуре и образованию Петер Радунский. Таким образом, «Бенуа» не снижает, а подтверждает свою известность не только в балетных, но и в общественно-политических кругах разных стран мира. Но еще более нас обрадовало широкое творческое представительство. Прибыли не только ожидаемые участники и гости, но и многие по своей инициативе – Джон Ноймайер, Грегор Зейферт, Владимир Деревянко (лауреаты прошлых лет), Хайнц Шперли и Дорис Лайне (члены жюри 1994 и 1995 годов), хореографы из Франции и Швейцарии. Посетил нас и сэр Питер Устинов.

На проведение «Бенуа» отозвалась берлинская пресса. Были публикации после пресс-конференции председателя жюри Юрия Григоровича за месяц до события и, ко-

нечно, во время церемонии. Работали с нами около десяти телеканалов, появились у нас новые зарубежные партнёры. Зал был полон. Было опубликовано около 30 откликов только в немецкой прессе».

### Нина Кудрявцева-Лури:

«Напомню, что призом отмечают неординарные события мировой балетной сцены минувшего года – хореографические сочинения и конкретные роли. К трём главным номинациям – лучший хореограф, балерина и танцовщик, в последние годы прибавились еще композитор и художник балета. Жюри (ежегодно обновляемое) работало в следующем составе: Юрий Григорович, Михаил Лавровский (Россия), Мари-Клод Пьетрагалла (Франция), Патрис Барт (Германия), Анна-Мария Холмс (США), Марика Безобразова (Монако), Ракель Россети (Аргентина).

В хореографическом разделе были представлены четверо: Марсиз Делянт (Франция), Соня Джили (Аргентина), Иржи Килиан (Нидерланды) и Ричард Уэрлок (Швейцария). Обладателем приза «Бенуа» стал Килиан. Его последняя работа для Нидерландского Театра Танца «Один из нас» была создана к 150-летию Конституции и по заказу правительства страны. Спектакль уже показывался в Лионе и Париже, где собрал дань восхищения. Музыка балета причудливый синтез сочинений разных авторов и даже эпох, от этнических песнопений австралийских аборигенов до произведений Бенджамина Бриттена и других современных композиторов. Декорации японского поэта-архитектора Атсуши Китагавара. Описать «Одного из нас» невозможно: это переплавленный в художественную реальность образ сегодняшнего Килиана.

В балеринской номинации сошлись шестеро артисток: Эприл Бол из Бостонского балета, Сю Джин Канг, кореянка, работающая в Штутгарте, Сильвина Перилло из театра Колон в Буэнос-Айресе, Элизабет Платель, звезда Парижской национальной оперы, Штефи Шерц, прима-балерина Дойче Штаатсопер, и Селин Талон, солистка Парижской национальной оперы. Выбор жюри остановился на двоих – Элизабет Платель и Сю Джин Канг. Парижская звезда была номинирована за партию Дианы в «Сильвии» (Делиба-Ноймайера), но, по всеобщему решению, заслужила «Бенуа» за свой вклад в искусство танца. Что, конечно, справедливо. В России

Платель известна прежде всего как классическая балерина, она не раз гастролировала в Большом, танцевала на его сцене Никию в «Баядерке» и Раймонду в одноимённом спектакле. Сегодня она в столь же изумительной форме, при том, что вскоре покинет Оперу. В «Сильвии» она предстает абсолютным мастером: филигранная техника, вкус, изящество проявлены здесь в совершенно другой области – современном танце. Ноймайер, узнав о выдвижении Платель в число номинантов, вызвал ее с партнером Себастьяном Тилем в Гамбург и сделал специальную редакцию их дуэта для показа на берлинском «Бенуа».

Сю Джин Канг новое имя, которое «Бенуа» открывает. Это удивительное дарование. Училась в Школе классического танца в Монте-Карло, затем сразу попала в труппу Штутгартского балета, стала его солисткой. Сегодня у неё главные партии в «Онегине» Кранко и Маргариты Готье в «Даме с камелиями» Ноймайера. За последнюю работу она была номинирована и награждена. Партия очень подходит ей: невероятное сочетание сильных эмоциональных вспышек с лирической исповедальностью. Их с Робертом Тюслеем дуэт вызвал бурю восторга, зал долго нельзя было успокоить.

Наконец, в мужскую номинацию, традиционно сильную, особенно в последние годы, также вошли шестеро танцовщиков – Оливер Матц из Дойче Штаатсопер, Луис Ортигоса, солист театра Сантьяго де Чили, Джузеппе Пиконе из АВТ («Американ балле тизтр»), Николай Цискаридзе, премьер Большого театра, Роланд Фогель, солист Штутгартского балета, и Андрей Евдокимов, также солист Большого театра. Конечно, бесспорный лидер – Николай Цискаридзе. Выдвигался за партию Жана де Бриена в «Раймонде». Представлять танцовщика русскому читателю журнала «Балет» не надо. Он лауреат Приза журнала «Душа танца», золотой лауреат Московского конкурса артистов балета, последней «Золотой маски». Он вполне осознает сегодня собственные силы, по-моему, успешно учится ими распоряжаться. Он стал не просто чище танцевать, он становится настоящим артистом».

Таковы итоги Берлинского «Бенуа». Программа продолжает совершенствоваться и приобретать новых сторонников.

Александр КОЛЕСНИКОВ

# МОСКВА: ЗВАНИЕ ЯПОНСКОМУ БАЛЕТОВЕДУ

Редакция журнала поздравляет своего большого друга, члена иностранной редакционной коллегии Кендзи Усуи с присвоением ему почётного звания: «Профессор Московской балетной академии».

Известный японский историк и балетный критик Кендзи Усуи – прекрасный знаток русского и мирового балета. Его личная коллекция хранит уникальные материалы по истории нашего балета: документы и книги дягилевской поры. Создатель русского балетного института в Японии, член жюри многих международных конкурсов, автор книг и статей о балете, Кендзи Усуи – обаятельный человек, любящий, знающий и уважающий традиции русского искусства.



Профессор Кендзи Усуи.

Фото Д. Куликова

## БАЛЕТ НА ГНЕЗДНИКОВСКОМ

Наверное, теперь об этом можно говорить как о рождающейся традиции: Росийская академия театрального искусства вот уже второй раз показывает в учебном театре «ГИТИС» дипломные работы выпускников балетмейстерского факультета (художественный руководитель факультета – Р.Стручкова-Лапуаури, заведующий кафедрой хореографии – Е.Валукин).

В нынешнем году собравшиеся в театре познакомились с дипломными программами воспитанниц мастерской О.Тарасовой – Марины Никитиной и Ирины Корнеевой.

Марину Никитину – солистку «Русского камерного балета «Москва», дипломанта Международного балетного конкурса в Париже – московские зрители знают хорошо. Но на этот раз она выступала как



Н.Королихина и И.Фадеев в спектакле «Ни о чем не жалею».

Фото Ю.Барыкина

автор балета «Ни о чем не жалею» («Воспоминания об Эдит Пиаф»), который был показан дважды – на сцене Театра имени Пушкина и в Учебном театре «ГИТИС».

Как танцовщица М.Никитина исполняет весьма своеобразный исполнительский стиль – экспрессивный, упруго-спортивный. Но таким образом она не просто демонстрирует свои уникальные технические возможности. Это – её собственная ярко индивидуальная манера «говорить» со зрителем, форма образного мышления артистки. И в дипломном спектакле Никитиной эти её пластические пристрастия нашли своё продолжение: герои балета «изъясняются» на таком же импульсивно-динамичном диалекте. И надо отметить, что исполнители – артисты «Русского камерного балета «Москва» восприняли эту лексику вполне органично.

Спектакль, как уже говорилось выше, имеет подзаголовок «Воспоминания об Эдит Пиаф»: Марина Никитина сочинила его либретто по книге сестры артистки Симоны Берто. Музыкальную основу балета составили песни Эдит Пиаф, а также произведения М.Монка, Ф.Гласса, А.Шнитке, Р.Ино, Л.Бернштейна. По своему композиционному построению «Ни о чем не жалею» – сцены из жизни артистки. Однако балетмейстер сумела здесь избежать фактологической калейдоскопичности и постаралась нарисовать целостный и ёмкий портрет Пиаф, показать, как её сложный и противоречивый характер раскрывается в различных жизненных обстоятельствах. К сказанному добавим: выступление Натальи Королихиной в роли Эдит Пиаф – на редкость точный выбор постановщика – и по внешним данным, и главное – по внутреннему, эмоциональному ощущению образа.

Ирина Корнеева составила программу своего дипломного вечера из серии разножанровых миниатюр, показывая, тем самым, что круг её интересов как балетмейстера весьма широк. В таких композициях, как «Трио», «Дуэт», «Квартет» (на музыку П.Чайковского) она демонстрирует свои знания образных возможностей академической хореографии. В одноактном балете «Царица грозная – чума» (на музыку Первой симфонии Г.Малера) мы видим её желание попробовать свои силы в интерпретации абстрактно-обобщённых сюжетов, где требуются экспрессивно-острые современные пластические краски.

Но думается, ей, артистке балета Московского театра оперетты, ближе другая стихия сценической хореографии, что и подтвердили концертно-эстрадные композиции второго отделения, где Корнеева демонстрирует своё умение преломлять и сплавлять в эстрадной стихии и элементы классического танца, и мотивы национальной и бальной хореографии, и пластику современных вытовых ритмов... Среди них хочется выделить миниатюру «История одной улицы» (на музыку Л.Бернштейна). Ей предпослан словесный эпиграф, который начинается словами: «Если бы улица могла говорить, сколько интересных историй мы бы узнали...» И действительно, новелла о любви слепой девушки и юноши помогает нам встретиться с различными персонажами со своими характерами и судьбами, чувство главных героев рождается действительно на улице среди самых разных её обитателей. И облик каждого, независимо от того, какое место ему отведено в сценическом действии, «выписан» пластически тщательно и точно. Этот мини-спектакль, как думается, вообрал в себя наиболее сильные и привлекательные стороны дарования Ирины Корнеевой.

Вечера «Балет на Гнездиновском» несмотря на свою молодость и камерность, уже привлекли заинтересованное внимание московских любителей балета, и они ждут их продолжения.

Г.ВИКТОРОВА

## РОДНИК НАРОДНЫХ ТАЛАНТОВ В ЛЫТКАРИНО

Сейчас конкурсы бальных танцев, в которых участвуют пары разных возрастов и категорий, в Москве стали традицией. А этот фестиваль ансамблей современного танца проводился не в столице, а в подмосковном городе Лыткарино. В то время, как мы говорим об упадке культуры, о трудностях, которые она переживает, здесь собирают шестнадцать коллективов из Москвы, Серпухова, Дзержинска, Наро-Фоминска, посёлка Софрино. Само Лыткарино представляет пять ансамблей. Первое, что поражает, это их многочисленный состав и огромная любовь участников к танцу. На протяжении всего праз-

дника не перестаешь удивляться, как руководителям удаётся объединить такое количество детей и молодых людей, увлечь их, заинтересовать, и что немаловажно, одеть. И здесь есть чему поучиться в смысле изобретательности.

Программа фестиваля в первой части состояла из двух разделов: эстрадные танцы, где своё мастерство и умение демонстрировали младшие и старшие группы исполнителей, и европейские танцы.

Уже с первого номера зал погрузился в атмосферу радости, озорства и эмоциональной теплоты: на сцену вышли танцовщики, возраст которых не превышал четырёх-пяти лет. Среди них – участники младшей группы ансамбля «Фристайл» посёлка Софрино (руководитель Г.Федорова) с номером «Кукареку», за который они, кстати, получили приз зрительских симпатий. Призы в первой номинации получили также коллективы из Лыткарино – ансамбли «Калейдоскоп» и «Росинка» (руководители Г.Делятская и Е.Серебрякова) – их танцы были отмечены за выдумку и озорство.

Во втором разделе приза удостоились исполнители спортивно-танцевального клуба «Грация-МГУ» (руководитель В.Лещенко). Он, конечно, классом был намного выше других и нужно было видеть, какой интерес у всех присутствующих на конкурсе вызвал показанный им «Вальс-метель».

Второе отделение конкурса составляли разделы: русские танцы и латиноамериканские. При всех новомодных течениях в танцевальном искусстве коллективам-участникам, тем не менее, именно в русских танцах удалось показать много занимательного, ярко проявить свою индивидуальность. Призерами здесь стал Лыткаринский спортивно-танцевальный клуб «Родничок» (руководитель И.Семёнова) за танец «Полька-горошки». В том же разделе был присужден приз младшей группе ансамбля «Калейдоскоп» из Лыткарино за самое яркое коллективное исполнение танца «Барыня» (хореограф С.Богачева).

Интересны номера, в которых младшие и старшие любители танца участвуют на равных, что ещё больше подчеркивает творческую атмосферу в жизни этих коллективов. И то, что зрители смогли увидеть не отдельные пары, а коллектив в целом, даёт возможность понять, почему именно здесь формируется та или иная пара.

А завершался фестиваль блоком латиноамериканских танцев, где лучшими оказались московские ансамбли – «Никкар» (руководитель О.Никитина) и «Шоуданс Глория» (руководитель Е.Сергеева).

Была отмечена также лучшая балетмейстерская работа «Кабаре в курятнике» (хореограф О.Никитина), присужден приз за оригинальный замысел – им отмечен хореограф А.Коваленко, поставивший с исполнителями спортивно-танцевального клуба «Битца» (Москва) танец «Мамбо».

Фестиваль оставил очень доброе впечатление: пока существуют такие танцевальные коллективы, где не угасая бьётся родник творчества, можно сказать, что и танец может развиваться и преодолеть многие трудности, а это будет способствовать духовному здоровью нашего народа.

В заключение хочу поблагодарить организатора этого большого праздника – Управление по культуре и спорту города Лыткарино, его спортивно-танцевальный

клуб «Родничок» и дирекцию Дома культуры «Мир», где проводился фестиваль.

**Лариса ИСАКОВА,**  
заслуженный деятель искусств  
Татарстана

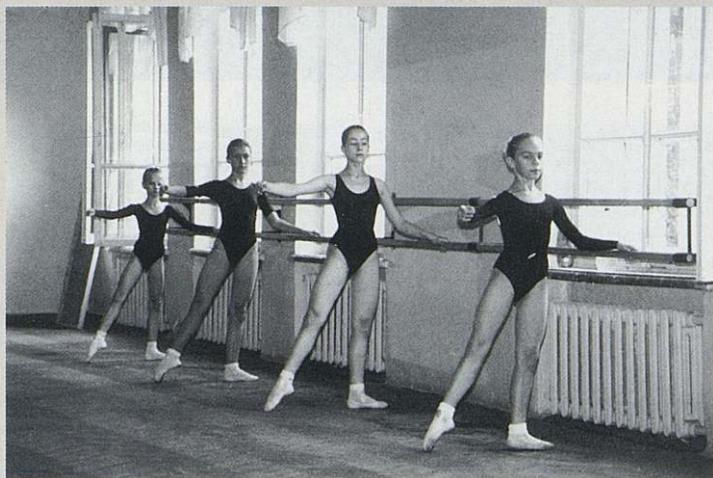
## ОТЧЕТНЫЕ КОНЦЕРТЫ ЮНЫХ

Начало лета – пора отчетных концертов в хореографических студиях, школах,



*Танцуют воспитанники Московской академии хореографии.*

Фото Д.Куликова



*Ученицы хореографического училища Центра творчества «Орбита НТ» (справа налево): Валерия Архипова, Лариса Шарлай, Евгения Чудаева, Ольга Королёва на отчетном уроке (класс И.Шостак).*

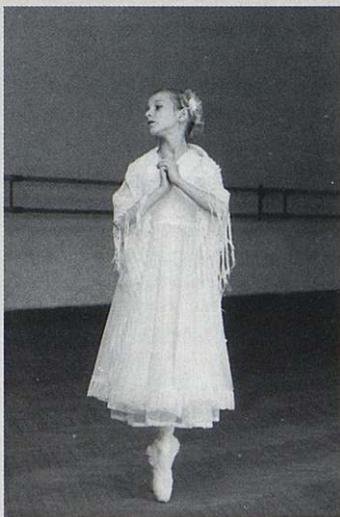
*Надя Успенская в композиции на музыку Г.Свиридова (класс Л.Васильевой).*

Фото Д.Куликова

академиях... Юные танцовщицы показывают зрителям всё то, чему научились, что постигли, к чему стремятся в будущем. Но если для воспитанников Московской академии хореографии, вступившей в 226-летие своей жизни, это – осязаемые многими знаменательными событиями концерты на прославленной сцене Большого театра, то для маленьких учениц хореографического училища Центра творчества «Орбита НТ», что всего год существует в одном из заводских районов Москвы, – это пока небольшой школьный зал. Тем не менее в каждом концерте – свои успехи, свои радости и волнения, в каждом – большая и преданная любовь к искусству балета.

## ЭЛИСТА: ТЕРПСИХОРА – В КАЛМЫКИИ

Знал бы Александр Сергеевич Пушкин, что через энное количество лет край степей Калмыкия будет красна не только



тюльпанами, не только прославится интересом к шахматам – в ней воспарит восстающая поэтесса Терпсихора. Здесь никогда не было профессиональной классической труппы, сюда никогда не приезжали гастролёры – представители этого высокого стиля хореографического искусства. И вот волнующее художественное событие: в Элисте – столице республики организован Муниципальный театр классического балета «Элиста» (директор Николай Кектышев).

Словно миссионеры мобильный и малочисленный коллектив во главе с инициатором и вдохновителем известной балериной Екатериной Самбуевой двинулся из Улан-Удэ в Элисту. Двенадцать артистов – это выпускники Бурятского хорео-

графического училища и двое солистов Бурятского театра оперы и балета М.Лубсанова и М.Сат.

Началась подготовка к первому концерту. Е.Самбуева – труженица, с отличной школой, полученной в Санкт-Петербурге, на улице Зодчего Росси, с великолепной закладкой педагога Натальи Михайловны Дудинской, не давала, что называется, спуску своим подопечным. Молодые артисты прямо со школьной скамьи, не пройдя сквозь строй кордебалета, разом окунулись в серьёзнейший классический репертуар. Планка была взята высокая, наверное, даже чуть и завышенная. Но стремление к вершинам – беспорный стимул к успеху: педагог и артисты вышли из этого восхождения достойно и профессионально.

Познание хореографии великих мастеров воспитали в начинающих артистах вкус к истинной балетной ценности. И так, Дж.Баланчин – па де де на музыку Чайковского и «Тарантелла» (В.Миронова, М.Сат), знаменитый Па де катр (правда, без вариаций), «Русская» К.Голейзовского (А.Тюрина), номера из «Праздника цветов» в Дженцано А.Бурнонвиля (И.Пяткина, М.Ушаков), «Феи кукол» братьев Легат (Н.Фадеева, О.Монтоев, В.Шутиков)... Фрагменты сочинений М.Петипа и современные композиции Г.Майорова показали М.Лубсанова, Б.Цыбилова, Б.Баяра. Названы все. Не давая подробную оценку каждому номеру вечера, скажу о своём общем впечатлении: высокий класс программы (несмотря на различие природных данных), культура исполнения, хорошая техника.

Несомненный зрительский успех, горящие глаза детей, впервые «живьём» увидевших балерин на пуантах, красоту, изящество классических танцев и, главное, поддержка городского руководства, дали законный шанс на продолжение начатого.

Обращение к древне-калмыцкой легенде «Сар Герел» на музыку национального композитора Петра Чонкушова (дирижер Владимир Корпенко) стал следующим, с пиететом к национальным традициям, умным шагом юного театра.

Балетмейстер Георгий Ковтун, в своей долголетней практике мастер на смелые сценические решения, порой и на некоторый эпатаж, знаток фольклора жи-

телей самых отдалённых наших земель, отнёс к этой романтической притче трепетно, с любовью. Поставил он одноактный балет в кратчайший срок – две недели. Артисты трудились истово, азартно, буквально на ходу постигая ещё неведомый им мир современного текста, созданного на основе классического танца, окрашенного фольклорными пластическими мотивами.

Хореографический спектакль поведал зрителю самобытную легенду. Её героиня – Солнце, полюбила красавицу Герел, уже отдавшую своё сердце другому – пастуху Церену. Гнев отвергнутого Солнца обрушивается на народ, превращая людей в золотых истуканов. Мудрый и добрый Белый старец уговаривает Герел ради спасения своего народа принести себя в жертву и стать невестой Солнца. Заклинание старца превращает девушку в Луну. С тех пор и ходят по небу друг за другом, так никогда и не встретившись, Солнце и Луна. Поэтический сказ с жанровыми эпизодами, где участвуют реальные персонажи, весьма эффектно, со вкусом оформлен художником Валерием Яшуловым. В спектакле занят весь состав молодой труппы. Каждый солист нашёл для себя необычную роль, перевоплощаясь в старуху и старика, изображая Быка (Золотой Телец) или спутника старца милейшего Сайгачонка, сияя Солнцем в каскадах виртуозных па и проводя Сар Герел по извилистой тропе от земной девушки до небожительницы Луны.

Своеобразное зрелище не лишено некоторых длинот, порой символика в



*Екатерина Самбуева*

показе взаимосвязи и взаимоотношений героев не сразу «доходит» до зрителя. Однако старт взят, отделка деталей – впереди.

Балет «Сар Герел» с большим успехом прошёл в Элисте и на фестивале балетных произведений Г.Ковтуна в Киеве. Предполагается поездка в Санкт-Петербург.

Хочется надеяться, что на крыльях молодости и энтузиазма, терпения и веры «первопроходцы» добьются новых свершений и обойдут рифы и невзгоды, неизменно возникающие на пути Первых.

**Наталья САДОВСКАЯ**

# АСТРАХАНЬ: ЭКЗЕРСИСЫ НАТАЛЬИ КИНДЯКОВОЙ

Много лет назад она записала в своём дневнике: «Первое занятие. Пришли в основном девушки. Выучили первый несложный танец. Избрали совет ансамбля и старосту. Очень хочется научить их соборности, причём не только внешней, но и внутренней».

А следующие записи в нём – слово вехи истории астраханского народного ансамбля бального танца «Лотос», а ныне одноимённого Центра хореографии. Вот некоторые из них: «Справляли юбилей – 3 октября 1971 года нам исполнился год. А потом восемь пар ансамбля вылетели в Москву для выступления в телепрограмме «Танцевальный зал».

Вот уже «Лотосу» пять лет. Одна из первых старост ансамбля – дипломат Всероссийского конкурса Люся Голомолзина записывает в книгу пожеланий: «Хочу, чтобы на наши танцонцерты невозможно было достать билеты, как на выступления мастеров эстрады».

Стоп! На этом, пожалуй, прервёмся цитировать дневник заслуженного работника культуры России Натальи Васильевны Киндяковой, чтобы рассказать о том, какая метаморфоза произошла с уже известным в области и в России коллективом.

Ещё лет десять назад у них было всё – и всесоюзная известность, и зарубежные туры (тогда многие из самодеятельных творческих коллективов были «невыездными»), а «Лотос» завоевал мир, покоря сердца зрителей Чехословакии, Германии, Болгарии, Югославии), и выступления на самых ответственных «правительственных» концертах. Да и личной известности у его руководителя Натальи Васильевны Киндяковой было более, чем достаточно. Но, возвращаясь из очередной поездки с неизменной наградой, кои и по сей день и дома, и на работе хранится немало, она с душевной тоской повторяла: «Хочу заниматься фольклором». Но судьба определила ей тогда другой путь.

В начале 70-х бальный танец устремился на молодёжную танцплощадку. И Киндякова со своими воспитанниками взяли за правило не реже одного раза в неделю бывать на танцах, чтобы научить красиво двигаться всех, а не тех немногих, которым посчастливилось быть участниками всего двух на весь город подобных коллективов «Лотоса» и «Радуги».

Но, правду говорят, всё хорошее проходит столь стремительно, что не успеваешь по достоинству оценить его. Вот так и в жанре, о котором речь, наступил свой пик, который принёс боль-

ше разочарований, чем радости. Вот что говорит об этом сама Наталья Васильевна Киндякова:

«Когда начинала заниматься бальным танцем, любила в нём то, что теперь безвозвратно утеряно: дуэт сильного мужчины и нежнейшей дамы. Ныне партнёры стали всего лишь соратниками по бизнесу и совсем забыли о главном предназначении парного танца – дарить людям прекрасное, а не корыстное чувство состязательности, которое рождает впечатление, будто всё происходит не в бальном зале, а на беговой дорожке или ипподроме».

Подозреваю, что именно тогда (а пришлось это на конец 80-х годов), порядком подустав от нездорового ажиотажа, вернулась Наталья Васильевна к родившейся ещё в юности мечте о фольклоре, несколько изменив угол зрения и придав своему поиску исторический, а вернее – историко-краеведческий характер. Здесь, как и прежде, Наталья Васильевна оставалась верной себе, в поиске своём находя нужное решение чуть раньше других. Сначала ансамбль свободной пластики, а с 1997 года – Центр хореографии «Лотос» при департаменте культуры обладминистрации.

Летом того же года «Лотос» показал астраханцам программу, которую подготовил к своему четвертьвековому юбилею. Рождалась она в течение двух долгих лет, но посетители городских концертов могли видеть отдельные номера из большого юбилейного полотна, которому авторы дали очень значимое название – «Детство Волги».

Версии балетмейстера Киндяковой – это не просто свободные экзерсисы. Это прежде всего дотошное изучение истории и традиций родного края, это пристрастный взгляд человека искусства, направленный в сторону своих земляков разных исторических эпох, это, наконец, давняя и не показная любовь к Волге, к Астрахани, что ощущается во всём представлении, созданном Натальей Васильевной.

...Стайка белых лебедей появляется на сцене. Но это только фон для главного персонажа хореографической композиции – Царевны-Лебедь, словно плывущей по волнам спокойной реки. И исполнение Ириной Тарасовой удачно подобранного к случаю народного плача только усугубляет это впечатление.

Замысел этой постановки возник тогда, когда в новейших изысканиях писателя-краеведа А.С.Маркова натолкнулась она на следующий факт: в 1856 году именно в Астрахани, а не в Омске, как указывают биографы, родился известный русский художник Михаил Врубель, автор знаменитой «Царевны-Лебедь». А Киндякова не раз признавалась, что перед Врубелем преклоняется.

Или ещё картинка. Отдыхают от привычных хлопот девушки-резалки, что работают на рыбном промысле. В весёлую кутерьму включаются и парниловцы. И вот уже для полноты картины



Директор Владивостокской хореографической школы Виктор Фёдорович Васютин на концерте с учениками.

выплёскивается на сцену целый сонм лягушат. «Ватажные проделки» так называется этот номер. И прежде чем его поставить, балетмейстер изучала костюмы, обряды той эпохи, рылась в мемуарной литературе. Ну, а толчком к постановке танца стало самое обычное бытовое предание. В 20-х годах бабушка нашей героини работала на рыбачьих тонях и всю жизнь любила вспоминать, как особым шиком у рыбаков было ежедневно выходить на работу во всём белом. Представляете: грязь, слизь, кровь, а они в кипени одежд. И женственность, и профессиональная гордость – здесь всё слилось воедино!

И уж, конечно, самый запомнившийся из «Детства Волги» танец – «Грек Варваций». Этому иноземцу Астрахань обязана многим. Заморский купец, грек по национальности, стал любимцем граждан, живущих в далёких от его родины краях. И завоевал он их расположением открытостью нрава и щедростью души. Именно его трудом и попечением появился в Астрахани искусственный канал, соединивший Волгу с кутумом, с переборшенными от берега к берегу стрелками мостов. Хореографическая картинка так и завершается: на сцене выстраивается живой мост, связавший не просто два берега, но и две религии – православие и мусульманство, потому что малиновый звон колоколов перемежается с молитвой муэдзина, несущейся с минарета – Астрахань от века считалась городом многонациональным.

Киндякова воспринимает многонациональность родного края – не просто как географическую данность, а как саму жизнь – ведь в этой среде с детства вращалась она сама, её родные, здесь был круг их общения. И, наверное, поэтому столь органично вплелось в сценарий постановки другое «хореографическое исследование» в национальном вопросе – «Сказание о лотосе». Следуя легенде о том, что для цветения лотоса Создатель отвёл три великие реки – Нил, Ганг и Волгу, Наталья Васильевна и ставит три версии танца – египетскую, индийскую и россий-

кую. Понятно, что такой подход требовал кропотливой подготовки, поиска выразительности в костюмах, пластике, музыке. Вплоть до подключения к компьютерной системе «Интернет»: соответствующую музыку для египетской версии нашли только в нотной библиотеке Каирского университета.

И как бы в продолжение темы мечтает Наталья Васильевна поставить в танцах многочисленные легенды, бытующие у разноплеменных народов Нижней Волги. Поддержка, естественно чисто материальная, нужна от всех национальных обществ культуры, которые успешно работают в Астрахани. А в творческом плане Киндякову поддерживать есть кому: со времён образования Центра хореографии возможности её расширились и в штат вошли педагогический репетиторы с постановочным даром.

Конечно, хотелось бы поработать в нормальных условиях. Но не пришло пока для нашей страны время, в котором настоящих профессионалов будут оценивать по достоинству.

Возвратилось к «Лотосу» его бывшая слава. Такая, что на его концертах буквально яблоку негде упасть. Как об этом и мечтала когда-то первый староста коллектива Люся Голомолзина.

Ирина ЮРЧЕНКО

## НИЖНИЙ НОВГОРОД: ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ ЦИКЛ «ДИВЕРТИСМЕНТ»

На Нижегородской государственной областной телерадиостудии начала выхо-

дять цикловая программа «Дивертисмент». Первые передачи посвящены группе узльского балета «Дайвершен», хореографическому отделению Нижегородского театрального училища, гастролям нижегородской балетной труппы в Китае, известному педагогу Наталье Золотовой и её ученикам.

В планах творческой группы, которую возглавляет Сергей Чуянов, не только рассказы об истории балета, премьеры балетных спектаклей Нижегородского академического театра оперы и балета имени А.С. Пушкина и его ведущих солистах. Авторы предполагают знакомить телезрителей с творчеством ведущих солистов балетных трупп Москвы, Санкт-Петербурга, Перми и других городов.

Отдельные рубрики программы будут посвящены искусству балетмейстеров, дирижеров, артистов.

**П. СЕМЕНОВ**

трупп Москвы, Петербурга, Новосибирска, Перми, Красноярска, Улан-Удэ... Но не менее важна и деятельность тех скромных подвижников, которые «заразились» стремлением Виктора Фёдоровича «пробуждать в каждом ребёнке Моцарта» и делают это, работая с детьми в кружках, студиях, самостоятельных коллективах. В письме в редакцию одной из них читаем: «Всё хорошее, что есть во мне, всё от него. И любовь к балету, к народным танцам, к театру, к живописи – всё от него... Все движения, все его танцы жили и живут во мне, в моих руках и ногах».

Более сорока лет жизни Виктор Фёдорович Васютин посвятил детям. Побывав в его школе, где цветут розы, где сплит глаза белизна мраморных лестниц, скульптур, сверкание люстр,



Юные танцовщицы Детского балетного театра-студии.

## ВЛАДИВОСТОК: РАСТУТ В ПРИМОРЬЕ ЮНЫЕ ТАНЦОВЩИКИ

Пока в столице Приморья Владивостоке нет своего профессионального театра оперы и балета с академической балетной труппой, но фундамент для его плодотворной деятельности уже существует – это детские хореографические школы и студии. О них и пойдёт наш рассказ.

### ВЯТЕЛЬ КРАСОТЫ

О школе Виктора Фёдоровича Васютина российские профессионалы танца хорошо знают – здесь начинали свой путь на сцену артисты, педагоги и хореографы прославленных

где строго и профессионально организован учебный процесс, где на уроках и репетициях звучит музыка Чайковского, Шопена, Лядова, Грига, Сибелиуса, Штрауса, Даргомыжского, Любовь Кунакова, потрясенная всем виденным, написала: «Ничего подобного я не видела, хотя много поездила по свету. Так любить детей, так стоически открывать им мир прекрасного может только один человек – Виктор Фёдорович Васютин... Кто он? Вятель красоты».

### ДЕТСКИЙ БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР-СТУДИЯ

Этот коллектив родился в 1990 году на базе хореографической студии при Доме пионеров и школьников № 2, но уже имеет большой разнообразный и солидный репертуар – сцены и отдельные номера из балетов «Лебединое озеро» и «Спящая красавица» П. Чайковского, «Раймонда» А. Глазунова, «Дон Кихот» Л. Минкуса... Однако Детский балетный театр (художественный руководитель Н. Плахотник) активно работает и над созданием соб-



Победители конкурса «Фуэте Артека – 99» Л. Доксомова и Н. Чевычелов.

Фото Ю. Барыкина

## ЯЛТА: КОНКУРС ИМЕНИ ЮРИЯ ГРИГОРОВИЧА

ственных оригинальных спектаклей. На его афише спектакли «Времена года» (на музыку А. Глазунова), «Аquarelle танца» (на музыку Ф. Шопена и И. Гайдна), «Волшебные приключения Вити и Маши» (на музыку Г. Гладкова), «Элли и Тотоска в Волшебной стране» по сказке А. Волкова «Волшебник Изумрудного города» (на музыку Н. Ракова)... Были также поставлены концертные программы, разнообразные хореографические композиции и миниатюры.

Подобная активная сценическая деятельность стала возможна благодаря серьёзной педагогической работе, которую ведёт коллектив преподавателей, состоящий из квалифицированных опытных педагогов, среди которых выпускники Российской академии театрального искусства, Ленинградского, Хабаровского и Кемеровского институтов культуры.

Детский балетный театр поддерживает постоянные творческие контакты с Японией, Китаем, США. Особенно теплые дружеские отношения сложились с балетной школой «Цубота» из японской префектуры Фукуи. Юные японские артисты принимали участие в отчетном концерте российского коллектива, ребята из Владивостока ездили на гастроли в Японию. В репертуаре театра есть номера, подаренные японскими друзьями, «Цветы Хиган» и «Танец режущих инструментов».

**В. СИЛИНА**

**Ю. БАРЫКИН**

«Фуэте Артека – 99» имени Юрия Григоровича – так называется Международный юношеский конкурс классического танца, который проводится во второй раз в Ялте. Его жюри возглавлял выдающийся хореограф современности Юрий Григорович, среди членов жюри – известные мастера танца Людмила Семеняка, Светлана Кольванова, Виктор Яременко, Евгений Кайгородов, первый вице-президент Всемирной федерации музыкальных и балетных конкурсов, Международного союза музыкальных деятелей и Международного союза деятелей хореографии Сергей Усанов...

Параллельно с конкурсными просмотрами педагогами из России, с Украины, из США и Австрии проводились мастер-классы. В состязании приняли участие 120 юных танцовщиц. Убедительную победу одержали молодые артисты из Москвы – солисты Московского театра классического балета Николай Чевычелов (Гран при) и Людмила Доксомова (золотая медаль), воспитанник Московской академии хореографии Алексей Прядкин (золотая медаль), солистка «Русского камерного балета «Москва» Екатерина Сорокалетова (серебряная медаль). Л. Доксомова и Н. Чевычелов удостоены также специального диплома «Лучшему дуэту».

**ИНФОРМ-БАЛЕТ СООБЩАЕТ**

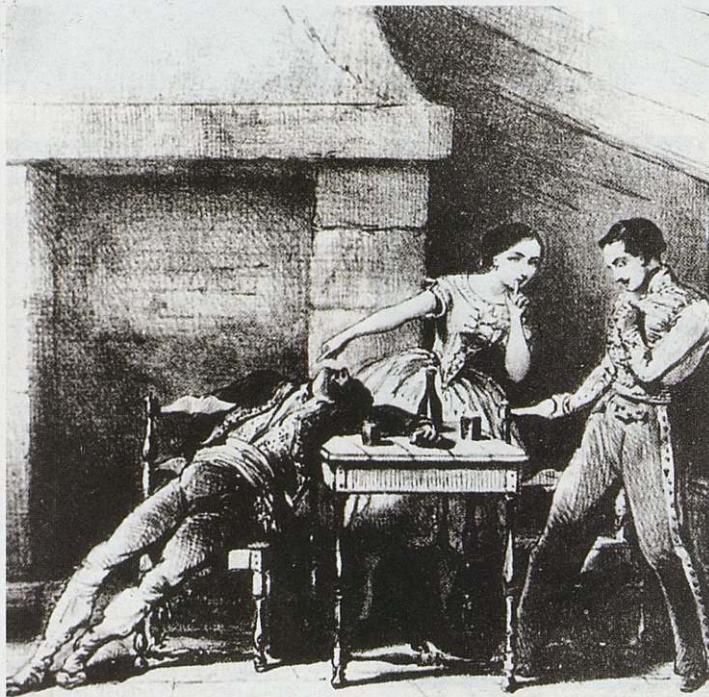
1845 год. Мазилье показывает новый балет «Чёрт на четверых» («Le diable à quatre»). Правда, автором либретто на этот раз выступает А.Левен, а музыку для спектакля сочиняет один из создателей знаменитой «Жизели» – Адольф Адан.

Удачно выбрал Мазилье для участия в своей новой постановке и исполнителей. Ими стали Карлотта Гризи и Люсьен Петипа. Балет имел большой успех и впоследствии неоднократно возобновлялся на парижской сцене для гастролёров-звёзд. Шёл он и в России под названием «Своенравная жена». Постановку на петербургской сцене осуществил Жюль Перро.<sup>9</sup>

Пантомимный балет в двух действиях «Пахита» (по программе П.Фуше, на музыку Э.М.Дельдеева) увидел свет рампы в Парижской опере в 1846 году. В главных партиях перед зрителями показались Карлотта Гризи, Пирсон и Люсьен Петипа. Удалось отыскать небольшую рецензию на исполнение К.Гризи заглавной партии, опубликованную в 1847 году в Париже. «В этом балете балерина показала свою изумительную виртуозность, – пишет автор. – Она исполнила танец, если так можно выразиться, «гиперболической» смелости. Она делала ряд прыжков на носках (à cloche-pied), соединяя их с пируэтами головокружительной скорости, вызывавшими «ужас» и бесконечный восторг публики... Эту «вариацию», несмотря на её громадную трудность, Гризи иногда в один вечер повторяла по восьми раз, по настойчивому требованию восторженной публики». Не обошёл вниманием критик и работу балетмейстера. Кроме описания приведенной выше вариации К.Гризи, отмечается также, что «Мазилье блеснул своим выдающимся талантом при постановке балета», что «понравились публике все танцы, поставленные с большим вкусом. Особенно выделялся исполненный кордебалетом танец плащей». И далее сообщается: «Ввиду того, что мужской балетный персонал был числом незначителен, балетмейстер заставил танцовщиц надеть мужские костюмы. Дамы-гусары приняты с видимым удовольствием».<sup>10</sup>

## Кто он – Жозеф Мазилье?

(Продолжение. Начало в № 101, март-апрель 1999 года)



Георг Элие, Карлотта Гризи и Люсьен Петипа в балете «Пахита».

Два года Мазилье упорно работает над совершенствованием своих балетов и вынашивает замыслы новых.

Корреспондент «Пантеона» Апполинарий Бонавентура в своих письмах из Франции обстоятельно описывал парижские премьеры. Вскоре после премьеры балета «Гризельда, или Пять чувств», состоявшейся 16 февраля 1848 года<sup>11</sup>, он пишет в Петербург рецензию на новую работу Мазилье:

«...Большая опера, между прочим, обещала новый балет, в котором знаменитая Карлотта Гризи должна была явить публике новое, неслыханное доселе чудо, танцовщицу-певицу... Поистине большой фурор вызвало пение главной героини балета. Детски наивная драма г.г. Дюмануара и Мазилье имеет огромный успех».<sup>12</sup>

тний балетмейстер и скрипач-виртуоз Артур Сен-Леон – ставший соавтором Мазилье в сочинении хореографии.

Корреспондент «Пантеона» в своем отчете о парижской премьере балета «Вер-Вер», отмечая его огромный успех писал: «...Сюжет его почти всем известен. Это нечто иное, как переделка водевиля Левена, игранного под тем же названием в 1832 году на театре Пале-рояля, и который в свою очередь был переделан из комической оперы Бернара Вальвиля, игранной, сколько нам помнится, в 1801 году, и также заимствованной из известной сказки Грессе. Кроме того, авторы балета перенесли целиком в третье действие водевиля г. г. Дюмануара и Мальяна, игранный, довольно давно на театре Varietes, под названием «St. Denis, ou une unsurrection de demoiselle». Впрочем, своим успехом на здешней сцене он преимущественно обязан превосходной игре г-жи Приоры, новой танцовщицы, приехавшей из Милана и грозящей затмить многие балетные знаменитости. Хотя все почти внимание зрителей было обращено на дебютантку, однако это не мешает ей отдавать справедливость и усердно аплодировать также г-же Плюмкэтт, исполнявшей роль Вер-Вера, и Надежде Богдановой прелестно танцующей венгерский танец».<sup>15</sup>

Один театральный сезон (1851-1852) Мазилье работает в России, где поставил (а вернее, перенёс на петербургскую сцену) два балета: «Вер-Вер» и «La jolie de Cand». Одновременно он выступал и как артист – исполнял мимические партии в балетах, поставленных другими балетмейстерами по его сценариям: «Пахита» Дельдеева-Петипа (Цыган) и «Своенравная жена» Адана-Перро (Корзинчик).

Но к исходу 1852 года Мазилье – снова в Париже и уже трудится над новым балетом «Орфа». Сюжет был заимствован из скандинавской мифологии. Премьера «скандинавского» балета состоялась 29 декабря 1852 года на сцене Большой оперы, а в 1853 году осуществляется заветная мечта хореографа – он становится главным балетмейстером Большой оперы. Столь важное в его жизни событие он отмечает постановка-

Перед своей поездкой в далекую Россию Мазилье показывает в Большой опере новый балет «Вер-Вер», премьера которого состоялась 24 ноября 1851 года. В составлении программы этого балета опять принимал участие маститый Сен-Жорж, с которым Мазилье поддерживает постоянные творческие контакты. Спектакль на сцене Большой оперы в течение сезона 1851-1852 годов выдержал семнадцать представлений.

Из «Опыта алфавитного указателя балетам...»<sup>13</sup> и «The ballet of the seconde empire...»<sup>14</sup> узнаём, что сюжет балета был заимствован Левеном и Мазилье из поэмы того же названия Грессе, музыка написана Дельдеевом, а главными действующими лицами-исполнителями в спектакле были: госпожи Приора, Плюмкэтт и начинающий тогда танцовщик, а впоследствии извест-

ми двух балетов: «Элия, или Ателлано» и «Жовитта».

Балет «Элия, или Ателлано» был показан в первый раз 21 сентября 1853 года. Ведущие партии танцевали О.Приора, Ги Стефани и Л.Петипа. Спектакль выдержал четырнадцать представлений и продержался в репертуаре весь сезон 1853-1854 годов. А почти через два месяца после премьеры «Элии, или Ателлано» Мазилье 11 ноября 1853 года представляет на суд изысканной французской публики свою новую работу под названием «Жовитта», где дебютировала Каролина Розатти. Балерина имела шумный успех у зрителей и как танцовщица, и как мимистка.

В отличие от предыдущих балетов, к составлению программ которых Мазилье привлекал разных, но большею частью опытных либреттистов, сценарий «Жовитты» он написал сам. Судя по критике, попытка Мазилье самостоятельно создать программу к балету оказалась неудачной. Рецензенты обнаружили там немало несоразностей, несоответствий, просчетов да и литературные достоинства сценария оставляли желать лучшего.

Тем не менее, Мазилье вновь участвует в сочинении либретто к своему новому балету «Фонти». Его премьеры состоялась 8 января 1856 года на сцене Парижской оперы. Это был балет в двух действиях и шести картинах, в котором рассказывалось о жизни знаменитой балерины XVIII века. Музыку к балету написал Теодор Лабарр, автор музыки к предыдущему балету Мазилье «Жовитта». Исполнительницей главной роли снова стала Каролина Розатти, молодая, подающая надежды танцовщица. После удачного выступления в спектакле она заняла лидирующее положение в труппе, что свидетельствовало о прозрачности Мазилье, который и на этот раз угадал и поддержал молодой талант. Программа балета «Фонти», как и «Жовитты», вызвала нападку рецензентов. Что касается самой постановки, то «танцы и музыка заслужили одобрение в печати». <sup>16</sup> Критика также отмечала, что «в балете «La Fonti» были соединены грациозный, комический и трагический элементы. Розатти мимировала превосходно. Она представлялась то обольстительною кокеткою, то страшною леди Макбет, правдиво



Адель Дюмилатр и Жан Коралли в балете «La Gipsy» («Цыганка»).

передавая сцены сумасшествия от любви». <sup>16</sup>

Самый большой успех у зрителей имел один из последних балетов Мазилье «Корсар». Впервые он был показан 23 января 1856 года на сцене Большой оперы в Париже. И сразу же завоевал популярность. Балет был «полнометражным»: в трёх действиях и пяти картинах. В основу его программы, написанной маститым литератором давним сотрудником хореографа Антуаном Сен-Жоржем, легла одноименная поэма Байрона. Музыку сочинил не менее знаменитый Адольф Адан. Главные роли исполнили Каролина Розатти и Луиза Марке.

Хотя содержание произведения оказалось достаточно далеким от первоисточника, его успех превзошел все ожидания. Публике понравилось всё – и танцы, и костюмы, и декорации, и исполнители.

Это был триумф Мазилье как балетмейстера Большой оперы. Всеобщий восторг у зрителей и критики вызывали исполнители

главных партий, и особенно Каролина Розатти в роли Медоры. «Корсар» на сцене Парижской оперы продержался с успехом несколько лет подряд и был исполнен 81 раз! «Успех громадный. Роскошно поставлен... Много интересных мимических сцен, с вполне подходившею к ним музыкою... Розатти в роли Медоры вызвала всеобщий восторг» <sup>17</sup>, – свидетельствует рецензент.

Балет Мазилье «Марко Спада, или Дочь бандита» («Marco Spada on la fille du bandit») стал последней постановкой знаменитого балетмейстера на сцене Большой оперы. Предположительно авторы либретто – Э.Скриб и Мазилье, но их соавторство требует уточнения, музыки – Ф. Обер. В спектакле участвовали Амалия Феррарис, Каролина Розатти, Люсьен Петипа. Премьера прошла 1 апреля 1857 года.

Очевидно, основой для балета послужила комическая опера Обера под тем же названием, откуда композитор, по словам критики, и почерпнул ряд мелодий. Кроме того, в партитуре использованы

мотивы других опер Обера, в частности «Фра-Дьяволо» и «Церлина».

О последних годах жизни и творческой деятельности балетмейстера Мазилье сведений почти не сохранилось, да и те, что есть, требуют сопоставительной проверки. Известно доподлинно только то, что Мазилье жил в Париже. Есть предположение, что он снова побывал в России и даже некоторое время жил там.

Умер Жозеф Мазилье 19 мая (по старому стилю) 1868 года «...от каменной болезни после перенесённой операции» <sup>18</sup> в возрасте 71 года. Его деятельность как танцовщика, хореографа, либреттиста продолжалась тридцать семь лет. Интенсивные периоды вдохновенного труда сменялись годами простоя, но и тогда мысль мастера активно работала. Казалось, хореограф постоянно торопится продемонстрировать зрителю плоды своей фантазии, возможно, именно эта торопливость и была для Мазилье необходимым условием творческого существования: он неустанно искал и находил новые темы для своих сочинений, привлекал к сотрудничеству известных и неизвестных ещё либреттистов, исполнителей, композиторов, открывал таланты.

Жозеф Мазилье принадлежал скорее всего к тому поколению мастеров хореографии, которые пришли на смену корифеям романтического направления в балете, но использовали в своем творчестве лучшие из их достижений.

*Продолжение следует*

#### Примечания:

9. Либретто: «Своенравная жена» (Le diable ( quatre). Большой балет в трех действиях, соч. Мазилье, поставленный на здешнюю сцену балетмейстером Ж.Перро». СПб., 1850.

10. Худеков С.Н. История танцев. СПб., 1915, часть III. С. 250.

11. Guest, Ivor. The ballet of the seconde empire (1847-1858). 1955, p. 124.

12. «Пантеон». СПб., 1848. т. II, кн. 3 (Панорама Европейских театров), с. 75-76.

13. Сильво Л. Г. Опыт алфавитного указателя балетам, пантомимам, дивертисментам и т.н. сценическим произведениям, сочиненным и поставленным в России начиная со времени царствования «Тишайшего» по настоящее время. (1672-1900). Сост. Л.Г. Сильво. СПб., 1900, с. 13.

14. Guest Ivor. The ballet of the seconde empire...

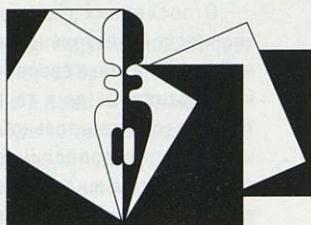
15. «Пантеон». СПб., 1852, т. I, кн. 1, январь, Обзорение иностранных театров, с. 31.

16. Худеков С.Н. История танцев. СПб., 1915, часть III. С.330, 286.

17. Там же, с. 330.

18. «Антракт». СПб., 1868, № 20, 26 мая.

Владислав ИВАНОВ



ГАБРИЭЛА КОМЛЕВА,  
народная артистка СССР

Из книги

## «Танец — счастье и боль»

Продолжение. Начало в №100 (январь-февраль),  
№101 (март-апрель) 1999г.

### «БЕРЕГ НАДЕЖДЫ»: НОВЫЙ ЭТАП ЖИЗНИ...

Почти эстрадной броскостью помогала эмоциональная музыка: Андрей Петров, тогда начинавший ещё композитор, предложил весьма оригинальное решение. В его партитуре неожиданны были приемы современно осмысленного симфонического письма и особенно инструментовка. Борьба с джазом как с чужеземным и потому чужеродным влиянием в годы хрущевской «оттепели» утратила запретительную энергию. И здесь эти джазовые интонации пришлось очень к месту. В монологе Потерявшей любимого, например, выразительно звучало соло саксофона. Характер интонирования этого эмоционально насыщенного инструмента, певучая и одновременно толчками развивавшаяся мелодия сообщали образу большую драматическую силу.

Работа над «Берегом надежды» приближалась к завершению. В конце весны начались сценические прогоны спектакля. Я увидела, наконец, его общие контуры.

Поразило смелое решение сценического пространства. Когда поднимался занавес, дух захватывало от ощущения безграничного простора. Сцена была начисто освобождена от всего, что скрадывало расстояния и привычно делило на ближние и дальние планы. Художник Валерий Доррер бескрайность превратил в одно из главных выразительных средств спектакля. Убрал кулисы, оставив лишь одну первую. Отказался от почитавшегося обязательным в тогдашнем жизнеподобном театре «задника». Воздушное пространство не было изображено живописными мазками на полотне — оно физически осязаемо присутствовало на сцене как метафора свободы, а этому помогала разреженность среды и мастерское владение светом. Слово раздвинулись грани-

цы сцены и воздух победно заполнил открывшееся пространство. Он струился, звал распахнутыми далами, манил изогнутой линией горизонта.

Отсутствие задника позволяло увидеть скрытое им обычно закулисье: оно было превращено в голубую сферу небосвода, залитого светом. Казалось, земной шар приглашал к дальним путешествиям, гигантские расстояния становились обозримыми, подвластными воле человека.

Тема моря была намечена этой беспредельностью простора и всего одной деталью — краем парусов, видневшихся вдаль. Паруса дышали, напитавшись воздухом и светом. Доррер достигал этого эффекта, поместив в таз с колышущейся водой осколки зеркала: лучи прожектора падали на них, отражались, снизу бросая на парус подвижные блики света.

Просто и лаконично хореограф утверждал тему морского братства. Юноши-рыбаки, как тридцать три богатыря из пушкинской сказки, волнами накатывали на берег: одна шеренга, вторая, третья. В каждой — монолитная цепь обнявшихся за плечи товарищей. После бури в последней шеренге зияла пугающая брешь: один из рыбаков не вернулся. То был герой спектакля. Судьба забрасывала его в другую жизнь, в другие страны.

Вместе с тем, постановщики поражали выдумкой. Чрезвычайно эффектен был момент выхода рыбаков — они появлялись постепенно, как корабли из морской дали: сначала показывалась голова, потом плечи, корпус, наконец целиком вся фигура. Прием был прост: танцовщики поднимались по лестнице, утопленной в люке, и уровень сцены становился для зрителей линией горизонта.

Хореографа и художника объединяла тяга к метафоре: каждый достигал поэтического обобщения средствами своего искусства. Преображенным предстал классический танец: он был по-спортивному лапидарен и прост. Это отнюдь не мешало его выразительности. Эмоциональные состояния скорее обозначались, чем разрабатывались, напоминая литографию с ее локальным колоритом.

Так было в лирических дуэтах героев. Рыбак и Его любимая шли навстречу счастью с суровой открытостью простодушного и искреннего чувства. Психологические нюансы изымались: они были неуместны в тяготевшем к плакатной отчетливости спектакле.

Жанр постановки, похоже, складывался в борьбе противоположных тенденций. Доходили слухи о разногласиях хореографа и либреттиста. Сценарий принадлежал крупному исследователю и критику Юрию Слонимскому, признанному мастеру науки о балете. И как либреттист он был плодovit: «Весенняя сказка» и «Тропою грома» в Кировском театре, «Сказка о попе и работнике его Балде», «Юность», «Семь красавиц» в Малом оперном были поставлены по его сценариям. Так что опыта ему было не занимать.

Однако написанный давно сценарий тяготел, по-видимому, к ненавистным хореографу бытоподобным формам. Трансформация перед самой премьерой названия из «Рыбаков» в «Берег надежды» реализовала намерение от быта отойти. Да и не было этого быта ни в партитуре Петрова, ни в оформлении Доррера, ни в хореографии Бельского.

Героям балета, вместо бытовых имен, присвоили метафорические прозвища: Рыбак, Его любимая, Девушка, Рыбаки, Соблазны. Для отечественного искусства того времени это было ново и в дальнейшем породило моду, продержавшуюся не одно десятилетие. И место действия не конкретизировалось: лишь обозначалось противостояние «нашего берега» «чужому».



Игорь Бельский — постановщик спектакля «Берег надежды».

Создатели спектакля целенаправленно убрали приметы быта, — их влекла романтически приподнятая стилизация, тяготевшая временами к притче. Сюжет в итоге свелся к программе — перечню эпизодов, лаконично отражавшему содержание.

«Берег надежды» создавался в особой интеллектуальной атмосфере. Разные художники участвовали в творческом процессе. На репетицию часто заглядывали товарищи по труппе, балетные критики. Мнения высказывались нередко противоположные. Но все увиденное активно обсуждалось, взвешивались разные возможности воплощения. Хореограф мог проверить себя, отстаивая свою точку зрения, в споре и, главное, подтвердить позицию характером поставленного. Это в итоге становилось мерилем истины.

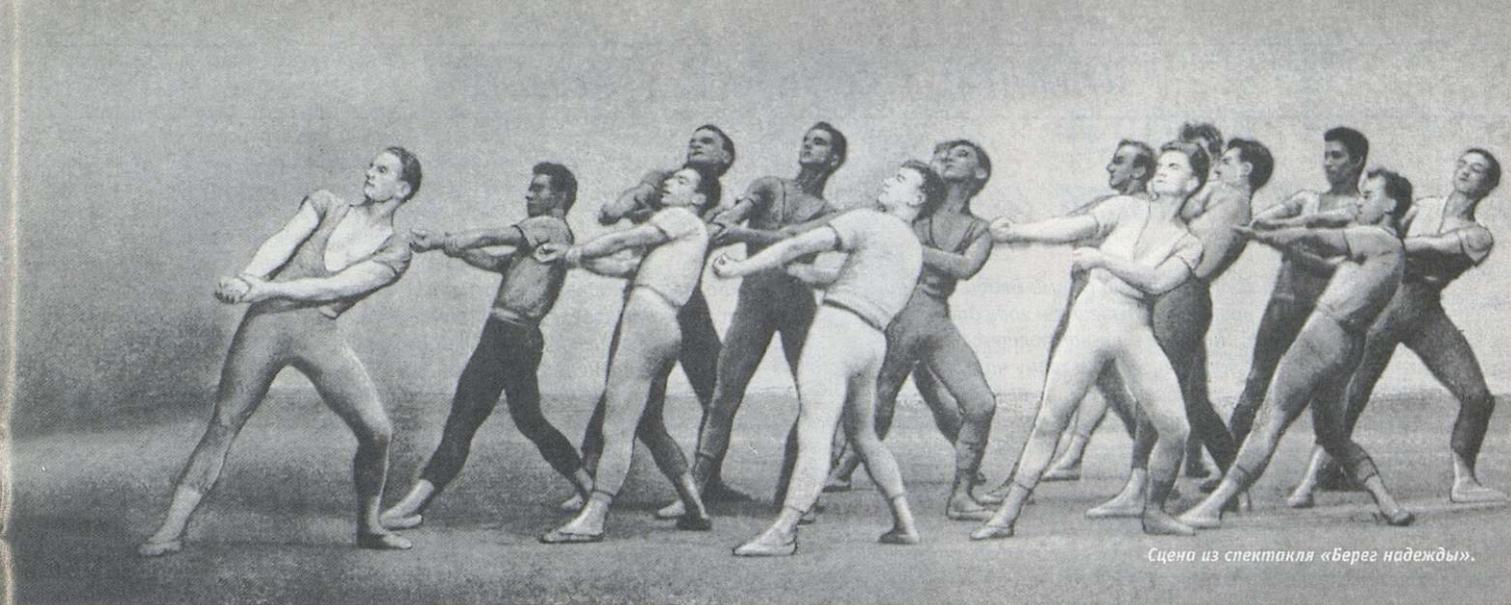
Говорили о том, что необычным будет либретто, — его взялся изложить в стихах балетный критик Поэль Карп, завсегда с самых горячих диспутов о будущем хореографического искусства. Однако, в конце концов, решили все же от такой формы отказаться.

На самом последнем этапе усилилось желание подчеркнуть принципиальную новизну жанра. Первая генеральная репетиция, состоявшаяся утром 12 июня 1959 года, привычно рекомендовала произведение, как «балет в трех актах»; на завтра авторы уточнили: «Берег надежды» — «балет-поэма».

Первая генеральная для меня была праздником: я сидела в зрительном зале, радовалась большому успеху коллег. Как всегда, мужественной статью отличался Аскольд Макаров. У этого Рыбака Любимой была Алла Осипенко. Оба оказались особенно хороши в дуэтах — танец их был чист и поэтичен, словно напоен свежим дыханием моря. Скупая, тяготевшая к графике пластика создавала образ гармонии душ. Такую любовь разлука, испытывая, закаляла.

Танец набирал силу в сюите женских вариаций: они назывались «Мольба», «Отчаяние», «Надежда». Последнюю вариацию исполняла героиня спектакля. Все вместе изображали людей, встревоженных разбушевавшейся стихией, задержкой возвращения близких, боязнь привычно ожидаемых утрат. Это было коллективным переживанием — подчеркивалась общность оставшихся на берегу женщин.

Спектакль имел номерную структуру, но развертывался как единое действие. Несколько тем: схват-



Сцена из спектакля «Берег надежды».

ка со стихией, неизбежные утраты, верность в любви, преданность отчужденному, — пронизывали три акта. Главной была тема свободного полета чаек: к ней стягивалось, от нее отталкивалось, ей противостояло всё остальное.

Чайки появлялись в решающие моменты действия. Они открывали спектакль, завершали второй акт, снова возникали в финале. Тема полета, вдохновенно воплощенная в лебедях Льва Иванова, здесь тоже звучала зовом души. Выразительная пластика рук-крыльев летящих чаек, сочиненная Игорем Бельским, тем не менее от лебединой отличалась. Движения сильно брошенных вперед и резко отводимых назад рук создавали образ стремительного преодоления пространства. Собранный кисть подчеркивала графичность пластического рисунка.

Чаек изображали шесть солисток (три «большие» чайки и три «маленькие») и женский кордебалет, появившийся однажды, в момент освобождения героя. Они прорезали пространство прыжками *grand jetes*, стелились в устремленных горизонтально арабесках с отведенными назад обеими руками-крыльями. Чайки возникали как зов отчизны и родного моря, увлекали рыбака с собой, сообщали ему энергию полета и героизм сказочного преодоления пространств. Поэтическая логика в итоге побеждала, перекрывала любую иную, в том числе публицистическую.

Публицистика выступала вперед в третьем акте. Пойманного Рыбака пытали, Человек в черном демонстрировал преимущества западного образа жизни, воплощаемые Соблазнами. Действие опрощалось расхожими газетными штампами. Постановщики пытались преодолеть затасканность сюжетных мотивов, облагораживая их метафоричностью. И это им частично удавалось.

Банальностью веяло от Соблазнов. Однозначно порочные дамы полусвета, но, может быть, и с панели, назойливо предлагали насладиться своим физическим совершенством. Здесь длинные уши порочной сценарной драматургии, замешанной на привычной политической угодливости, обнаружили себя. Сбой был явным.

Финал сглаживал неловкость, возвращал действие в русло объявленного жанра балета-поэмы. Чайки возникали в воображении Рыбака. Они белой пеной заполняли пространство, оттесняя мрачную реальность одиночества и тюрьмы, давали силы вырваться из темницы, увлекали в полет за собой. Герой возвращался в родные края. Его фантастическим полетом завершалось действие.

Тема полета, плакатно обозначенная Макаровым, была окрашена лирикой у другого исполнителя Александра Грибова. Динамика мужских прыжков, мощь сценического преодоления пространства в обоих случаях сообщали убедительность спектаклю, где личная свобода провозглашалась как одна из высших ценностей жизни.

Заинтересованно, с ревностным чувством смотрела я второй акт и все, что было связано с Потерявшей любимого. Татьяна Легат мне нравилась точностью выполнения танцевального рисунка и тех задач, какие ставил перед нами хореограф. Пожалуй, недоставало в монологе нервной экспрессии. По крайней мере, я поняла, что драматическая сосредоточенность и масштабность чувств здесь, действительно, много значили для спектакля.

Назавтра мне предстояло танцевать эту партию. Оставалось приладить костюм (у меня не было своего, пришлось воспользоваться сшитым давно для Арии Пестовой) и, главное, внутренне настроиться и собраться.

Центральные партии в нашем составе исполнили Александр Грибов и Ирина Колпакова. Смещение главного акцента на мужскую роль было ново. Мужской танец в который уже раз заявлял о своих правах, тесня танец женский. Спектакль как целое, а не успех одного исполнителя, оставался все же здесь главным.

Труднее всего мне было высидеть начало акта молчаливым сфинксом. Отовсюду дули безжалостные сквозняки, хотелось спрятаться и чем-нибудь укрыться. К тому же соблазн обернуться был велик: хотелось посмотреть, как танцуют коллеги. Вот уж где невольно вспоминались муки Орфея, обреченного не оглядываться на Эвридику!

Сохранять неподвижную позу приходилось долго. До начала акта я разогревалась особенно тщательно, бегала, много прыгала, чтобы мышцы к началу танца не успели окончательно остыть. Устроившись на остове сгнившей лодки, носом повернутой к морю, принимала исходную позу. Устремленность к морю наклонившегося вперед корпуса должна быть отчетливо видна из зала, требовала от меня значительных усилий. Фигура Потерявшей любимого напоминала ростр на носу корабля, летящего над волнами. Зафиксировав позу, следовало расслабиться: напряженное тело не выдерживало неудобного положения, затекало, теряло свободу к началу танца.

Борьба с собой заставляла сильнее сосредоточиться. Почему-то наплывами в памяти неясно возникало лицо отца. Его приход из очередного зару-

бежного плавания мама ждала долгими месяцами...

Деталей своего исполнения в тот раз не помню. Преодолеть гипноз страха помогла музыка. Взлеты саксофона придавали силы. Треклятый спелунто-летящий ход наконец-то вроде бы удался.

Кто-то написал клеуное письмо «наверх» о готовящейся постановке. Авторов «Берега надежды» винили во всех смертных грехах, в том числе — в «экзистенциализме». На «приемку спектакля» — так назывались просмотр и обсуждение новой работы с участием «общественности», а главное, официальных лиц — прибыли две московские комиссии: из отдела культуры ЦК партии и Министерства культуры. Представители Ленинградского обкома присутствовали тоже. Всерьез попахивало разгромом...

Выступавшие возмущались всем: отсутствием «штанов» у тружеников моря и красного знамени, коль «Наш берег» — советский; предлагали ввести русские танцы, чтобы не вызывало сомнений место действия.

Перелом в обсуждении произошел неожиданно. В разгар обличений появился известный оперный режиссер Роман Иринархович Тихомиров, снимавший в то время свой очередной фильм-оперу. Он решительно высказался за спектакль. Важны были не доводы, даже не художественный авторитет оратора, решили всё доверительные отношения заступника с министром культуры Екатериной Алексеевной Фурцевой.

Спектакль приняли. Премьеру назначили на 16 июня 1959 года. Наш состав выступил в следующий раз.

Но для меня премьера, по сути, уже состоялась. Самым ответственным событием в моем понимании была генеральная репетиция. 13 июня, суббота, утренний спектакль. С тех пор тринадцатое число почитаю для себя счастливым.

Так завершался мой второй театральный сезон. «Берег надежды» открывал новый этап моей жизни в театре. Начиналось плавание в просторах современного искусства.

Литературная запись  
А. СОКОЛОВА-КАМИНСКОГО

Когда этот номер журнала находился в производстве, из Санкт-Петербурга пришла печальная весть о безвременной кончине Игоря Дмитриевича Бельского, выдающегося педагога и хореографа, члена творческого совета журнала «Балет». Редакция выражает соболезнования родным и близким покойного.

## К 95-летию со дня рождения В.И. Бурмейстера

Почти тридцать лет нет с нами Владимира Павловича Бурмейстера, который в нынешнем году отметил бы своё девяностопятилетие. Но живы и по-настоящему современные его спектакли. Поставленные много лет тому назад, они и сегодня продолжают волновать зрителей, о чём, в частности, свидетельствует успех возобновлённого недавно на сцене Московского музыкального театра имени К.С. Станиславского

и Вл.И. Немировича-Данченко одного из самых ярких и самых значительных его творений - балета «Эсмеральда».

Владимир Павлович Бурмейстер (1904-1971) посвятил балетной труппе этого театра более четырёх десятилетий своей жизни, создал для неё уникальный по своей эстетической неповторимости репертуар и, тем самым, сформировал совершенно особое, самобытное лицо коллектива. Сюжетное, жанрово-стилистическое, национальное разнообразие балетов Бурмейстера поражают и сейчас - «Лола» и «Штрауסיана», «Шехеразада» и «Жанна д'Арк», «Виндзорские проказницы» и «Красные дьяволята», «Лебединое озеро» и «Берег счастья», «Эсмеральда» и «Вариации», «Снегурочка»

и «Болеро», «Карнавал» и «Аппассионата»... А это и музыка классиков Бетховена, Чайковского, Шумана, Штрауса, Римского-Корсакова, Равеля, и произведения современных отечественных авторов Василенко, Лейко, Оранского, Спадавекия...

В яркой театрально-танцевальной стихии спектаклей Бурмейстера органично претворялись новаторские принципы реалистического сценического искусства, сформированные великими реформаторами К.С. Станиславским и Вл.И. Немировичем-Данченко. И потому не случайно именно здесь выросли выдающиеся танцовщицы-актёры Мария Сорокина и Александр Клейн, Ангелина Урусова и Анатолий Тольский, Виолетта Бовт и Алексей Чичинадзе, Мира Редина, Элеонора Власова, Вадим Тедеев, Владимир Кириллов...

Конечно же, здесь названы далеко не все.

Ниже публикуются воспоминания артистов, которые долгие годы сотрудничали с Владимиром Павловичем Бурмейстером, работали под его руководством. Их статьи войдут в готовящейся к изданию редакцией журнала «Балет» сборник материалов, посвященный этому выдающемуся хореографу.

Мира РЕДИНА:

### «ОН УМЕЛ ВДОХНОВИТЬ»

Владимир Павлович Бурмейстер был многогранным, интересным художником, умел увлечь своими творческими идеями, темпераментом, неожиданным видением сцены или образа буквально всех. Он считал, что каждый человек, участвовавший в спектакле, даже в массовых сценах и танцах, должен иметь свой характер, свой индивидуальный облик, своё отношение к происходящим на сцене событиям. Он умел вдохновить не только ведущих танцовщиков и солистов, но и танцовщиков кордебалета (как он не любил этот термин!) на творческую жизнь на сцене. У него на репетициях никогда не было скучно, неинтересно. А это дано далеко не каждому балетмейстеру.

Моей первой большой ролью в Музыкальном театре имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко стала роль Возлюбленной в балете «Штрауסיана», который шел в театре уже не первый год. В партии Возлюбленной выступала замечательная балерина Ангелина Урусова. Я же тогда была начинающей танцовщицей, недавно окончившей Московское хореографическое училище. Со мной много и интересно репетировал Марк Андриянов, осуществлявший постановку этого спектакля вместе с Владимиром Павловичем Бурмейстером.

Когда мы познакомили его с тем, что мы сделали, видимо, для того, чтобы я глубже прочувствовала образ своей героини, Бурмейстер начал меня расспрашивать: «Откуда я прибежала на свидание с поэтом? Тайком ли я убежала из дома? Торопилась ли?» И ещё о многом. Так он будил мою фантазию, добиваясь от меня того, чтобы я не просто выбежала на сцену, а приносила сюда с собой свой мир. Стремился к тому, чтобы образ не был статичен, а развивался в течение действия. Моя Возлюбленная приходит на это свидание полная радости и светлых надежд. В поэте, в любви к нему для неё сосредоточен весь мир. И постепенно, переживая его измену, крушение своих грёз, осознавая, как равнодушно растоптал он её чув-



Владимир Павлович Бурмейстер.

ство, взрослеет, из влюблённой доверчивой девочки превращается в раздавленного горем человека. Вот такое развитие характера героини Владимир Павлович хотел видеть в моём исполнении.

Актёрской выразительности Владимир Павлович всегда придавал большое значение. Он никогда не считал балет просто красивым и развлекательным зрелищем, а всегда стремился к созданию спектакля, который мог бы волновать, потрясать, заставлять зрителей плакать и смеяться, пробуждать у них добрые, прекрасные чувства и мысли.

А как Владимиру Павловичу удавались комедийные сцены в спектаклях! Вторая моя большая роль - Анна Пэйдж в «Виндзорских проказницах». Спектакль

был весь пронизан искрящимся юмором, розыгрышами, изобилуя смешными ситуациями и положениями - настоящая шекспировская комедия! И здесь Владимир Павлович ставил передо мною совершенно иные задачи: Анна Пэйдж не должна выглядеть на сцене как говорят «голубой» - однообразной и малообразительной. Он видел её весёлой проказницей и остроумной выдумщицей, которая в эпизодах со своими женихами уподобляется маленькому чертёнку. Но в сценах с Фентоном она преобразалась - становилась нежной, любящей, преданной...

Среди моих самых любимых ролей в балетах Бурмейстера - Эсмеральда в одноимённом спектакле. Владимир Павлович так интересно режиссёрски построил его, что зритель с первых же сцен увлеченно и сочувственно следил за развитием действия, сострадая, любя и негодуя вместе с героями балета. Образ Эсмеральды у балетмейстера получился очень чистый, цельный, она проносила свою большую любовь через все испытания. Финал же балета даже заставлял зрителей плакать.

Перед исполнителями основных ролей - Эсмеральды, Клода Фролло и Квазимодо были Владимиром Павловичем поставлены интереснейшие творческие задачи - показать характеры и переживания своих героев в развитии.

В первом акте Эсмеральда - весёлая, беззаботная, очаровательная, во втором акте - лирическом - она беззаветно и преданно влюблена в солнце - Феба, готова отдать за любимого жизнь. Третий акт - трагедия, гибель Эсмеральды. И исполнители главных ролей, и цыганки - подружки Эсмеральды, составляющие как бы одно целое с главной героиней, и все участники массовых сцен, подчинялись основной актёрской задаче, поставленной перед нами Бурмейстером, - на сцене в сквозном действии спектакля каждый «проживал» жизнь своего персонажа. В балете «Эсмеральда» не было стативов: все занятое в действии сопереживали главным героям. Владимир Павлович не выносил на сцене равнодушия, безучастности. Если кто-нибудь из «толпы» затевал «под шумок» разговоры, он останавливал репетицию, сразу переходил с провинившимися на «вы», говорил в микрофон: «Расскажите и нам, о чём вы там беседуете, нам тоже интересно. А репетиция подождёт...»

Но вообще такие дисциплинарные «срывы» были очень редко. Обычно Бурмейстер умел так вов-

лекать всех в действие, что на разговоры не оставалось ни времени, ни желания.

Владимир Павлович обладал удивительной способностью своими спектаклями пробуждать в зрителях прекрасные чувства к добру, чистоте, любви, к неприятию зла. Его спектакли затрагивали лучшие струны в душе человека, равнодушных в зрительном зале не оставалось, что ярко продемонстрировало (и демонстрирует до сих пор!) его «Лебединое озеро».

«Лебединое озеро» – удивительный взлёт в творчестве Бурмейстера и эталпный спектакль для балета нашего театра. Этой работой Владимир Павлович показал, что и он и вся его труппа способны взять на себя и решить труднейшие задачи переосмысления и нового прочтения такого традиционного и любимого всеми классического спектакля, как шедевр Чайковского. Это был творческий подвиг!

Я в этом спектакле выступала в двух сольных партиях. В первом действии танцевала одну из солисток в па де катре и в третьем – неаполитанский танец. Партии небольшие, но даже в их исполнении Бурмейстер требовал от нас эмоционального, точного по смыслу прочтения. Что такое первый акт? Торжество безмятежной расцветающей юности, предчувствие, ожидание большого прекрасного чувства... И это состояние мы должны были донести до зрителя. А в третьем акте Владимир Павлович вместо танцев, которые прежде имели чисто дивертисментный характер, создал драматургически цельное действие, где колдовская сила Ротбарта, завлекающего принца в свои дьявольские сети, предстаёт перед героем в облике самых разных соблазнительных красавиц – огненно темпераментных испанок, царственно благородных полек, грациозно игривых неаполитанок... И здесь нам всем определялась задача – искать не только органичную для себя в пластике национальную характерность, но и своё место, свой акцент в коварных замыслах злого гения.

Считаю, что Владимир Павлович очень много сделал для становления современной темы в балете. Ещё учась в школе, я увидела поставленный им тогда прекрасный номер – хореографическую сцену «Гранатомётчики», посвященный героическим бойцам республиканской Испании. Наверное, именно этот номер послужил основой для создания им спустя двадцать лет сильной, выразительной и драматичной сцены боя в балете «Берег счастья» (сопостановщик Иван Курилов). Этот балет был в то время одним из немногих хореографических спектаклей на современную тему, получил долгую сценическую жизнь и завоевал признание не только советского зрителя. Вспоминая такой эпизод из биографии произведения. Когда мы привезли две сцены из «Берега счастья» в Париж, то очень волновались: как примет их французский зритель. Я исполняла в том представлении главную роль Наташи и дрожала страшно. Сцена прощания девушки с её любимым – моряком Петром, уходящим на фронт, поставлена Владимиром Павловичем динамично, с сильным эмоциональным накалом. Аплодисменты зрителей успокоили нас: мы поняли, что эта сцена взволновала их. Но впереди были эпизоды боя наших моряков с фашистами и марш с красным флагом. И вот, когда начался этот марш, то раздалась такая овация, что сомнений в успехе уже не было.

И ещё о Бурмейстере, как о танцовщике. Я мало видела его на сцене. Всего в одном номере – в «Хабанере», который он поставил и исполнял в концертах вместе с Антониной Крупениной. Какое сильное впечатление производил его танец! Это был диалог мужчины и женщины, полный внутреннего огня. Танец его был настолько красив по форме и так насыщен пламенной страстью, что всегда словно обжигал жаром своего горения. Прошло уже много лет, а танец тот в их исполнении стоит перед моими глазами, как шедевр хореографического искусства.



В.Кригер



А.Тольский



М.Сорокина



В.Канделаки

Дружеские шаржи В.Бурмейстера.

Алексей ЧИЧИНАДЗЕ

## ЧЕЛОВЕК БОЛЬШОГО СЕРДЦА

Моя первая встреча с Владимиром Павловичем Бурмейстером состоялась в июне 1937 года в Москве на 2-й Брестской улице, где располагалась репетиционная база Московского художественного балета под руководством Викторины Кригер. Это был, хоть и малочисленный, но весьма интересный коллектив, объединенный общей художественной концепцией. Его спектакли того времени: «Треуголка», «Соперники», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы» – вызывали большой интерес и горячие споры в прессе.

Совсем ещё мальчишка, я хотел поступить в эту труппу, так как очень нуждался.

И вот в тренажном классе, который вел замечательный педагог классического танца Виктор Александрович Семенов, я обратил внимание на художника, довольно неуклюже выполнявшего упражнения у «станка». Рядом с другими артистами он явно выглядел мало профессиональным. Это и был Владимир Павлович Бурмейстер.

Но когда я попал на спектакль «Бахчисарайский фонтан», то Бурмейстер предстал перед моими глазами совсем иным. Красивая внешность и благородная манера отличала его в танце «Краковяк» из первого акта. Позднее я уже восхищался его актёрской одаренностью, которую он демонстрировал в балетах «Треуголка» (Коррехидор), «Цыганы» (Алеко) и других.

Так я встретился с человеком, который оказал решающее влияние на мою творческую судьбу и с которым я проработал более четверти века. С Владимиром Павловичем Бурмейстером мне суждено было трудиться бок о бок двадцать шесть лет. В 1944 году я стал ведущим солистом балета Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко, руководителем балетной труппы которого был Владимир Павлович. Я исполнял все главные партии в его постановках и, естественно, не только понимал его творческие принципы, но и разделял их полностью. Более того, я и сегодня верю в правильность и нужность его художественных позиций, опиравшихся на тот фундамент, который заложил и оставил в наследство отечественному театру Владимир Иванович Немирович-Данченко. Реализм, правда чувств, понятность и доходчивость мысли и сюжета до самой широкой аудитории, четкость формы спектакля, выражающей основную идею, – вот что хотел видеть великий режиссёр на сцене музыкального театра. Живой человек – на балетной сцене – вот основное, чем отличались спектакли Бурмейстера. В репетиционном процессе он никогда не требовал копирования или дословного повторения движений или схем, которые показывал сам. Нет! Наоборот – он старался разбудить актёрскую и танцевальную фантазию исполнителя, зажечь его внутренний мир, пробудить в нём желание импровизировать. Постоянно и настойчиво напоминал артисту о правде чувств его героя. Иногда показывал сам. Это был четкий и яркий показ, горячий и увлекательный.

Бурмейстера характеризовало четкое осознание архитектоники спектакля, его драматургической цельности, логичности развития действия. В этом смысле – великолепно им найдена драматургическая концепция балета «Эсмеральда». Один эпизод динамично сменяется другим, и зритель оказывается захваченным событиями, которые происходят на сцене перед его глазами. Сочность образов персонажей спектакля, яркость эмоциональной атмосферы его

каждой картины делает этот балет образцом драматургического построения.

Большинство его спектаклей имело в своей основе конкретный сюжет, который он умел раскрыть ярко и доходчиво. Остро и эмоционально. В этом заключалась сильная сторона его искусства. Ему чужда была абстрактность хореографии, ее «ассоциативность» (какое же это «модное» сегодня слово!).

Идея добра и зла всегда претворялись им на столкновении конкретных человеческих образов. На их противопоставлении. Таков, в частности, дуэт Лолы и Капитана в балете С. Василенко «Лола», отмеченном Государственной премией СССР: испанская девушка Лола приходит в лагерь наполеоновского отряда с целью убить его командира, но чтобы заставить его выпить отравленное вино, сама пробует напиток и гибнет. И эта сложнейшая коллизия показана им выразительными танцевальными приемами.

Подобных примеров можно было бы назвать немало. Но всегда у хореографа эти противопоставления решены тонко, без нарочитости и дешевки. Вот это слово - «дешевка» и её проявление на балетной сцене Владимир Павлович люто ненавидел. Не терпел её в нас, артистах, не терпел в постановках начинающих хореографов.

Интересна такая деталь: Бурмейстер буквально преклонялся перед искусством Галины Улановой, как непревзойдённому явлению в женском танце, увлеченно следил за творчеством Вахтанга Чабукиани, считая его выдающимся мастером мужского танца.

Мне приходилось участвовать во многих спектаклях В.Бурмейстера. Моя самая любимая роль в его балетах - роль Феба в «Эсмеральде». Практически эта роль сочинена и поставлена на «меня», на мои индивидуальные и специфические данные.

Почему эта роль мне ближе других? Ведь было не мало положительных отзывов и о другой моей партии - принца Зигфрида в «Лебедином озере». Но, во-первых, хореографический текст её сочинял не только Бурмейстер: второй акт (а он - решающий) создавался Львом Ивановым и возобновлялся Петром Андреевичем Гусевым. Во-вторых, классический танец никогда не был моей сильной стороной. А роль принца требует виртуозного владения прыжком и вращением, мягкостью приземлений, благородства танцевальной манеры. И хоть смысловая часть роли принца в первом, третьем и четвёртом актах у меня, как говорят, получалась интересной, я всегда ощущал неудовлетворенность от своего исполнения.

Когда Владимир Павлович работал со мной, то он всегда нацеливал меня на самое главное - на создание образа и «проживание» каждого эпизода. Я чувствовал, что роль Феба мне легко поддается и это, очевидно, вдохновляло и хореографа. Он радостно принимал мои импровизации и явно был доволен мной.

Много лет сотрудничая с Бурмейстером, я, конечно, хорошо узнал его и как человека - щедро одаренного, тонко чувствующего, ярко воспринимавшего события жизни, непримиримого к тем, кто изменял творческим принципам театра, кто допускал разгильдяйство и небрежность на сцене. И вместе с тем, он никогда не отказывал в человеческом внимании или помощи тем, кто этого был достоин и кто в этом нуждался. Владимир Павлович во всём был человеком большого сердца. Вот что мне особенно хотелось бы отметить.

Я думаю, что творческий метод этого выдающегося художника, заслуживает большого внимания. Его спектакли надо сохранять и оберегать от деградации и дурного вкуса «поправок». Ибо его наследие - достояние отечественной духовной культуры.

*К 90-летию со дня рождения*

*Симона Вирсаладзе*

СИМОН ВИРСАЛАДЗЕ:

## «ДЛЯ МЕНЯ НЕ ПОТЕРЯН ТЕАТР»

Начало жаркого июля 1984 года. После одного из первых представлений балета Глазунова «Раймонда» в Большом театре (в хореографии Ю.Григоровича) я попросила художника Симона Багратовича Вирсаладзе рассказать о его работе над этим спектаклем. Наша встреча состоялась через несколько дней в его московской резиденции (в то время он постоянно жил в Тбилиси) - в гостинице «Савой» (в ту пору она именовалась «Берлином»).

Симон Багратович, как всегда, принимает меня с изысканной любезностью и неторопливо начинает рассказывать:

«Впервые «Раймонду» я делал давно, тридцать шесть лет тому назад, в Ленинграде, в Театре оперы и балета имени С.М.Кирова (балетмейстеры Мариус Петипа и Константин Сергеев). Там все было по-другому.

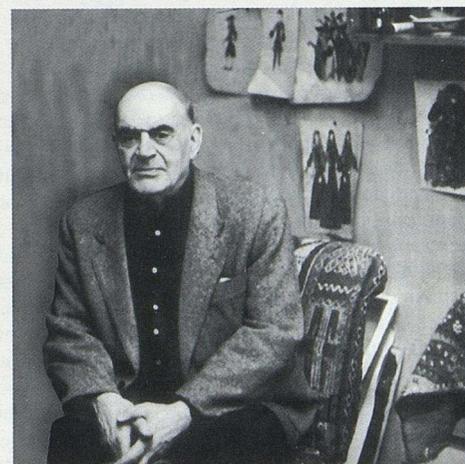
Я любил Ленинград и Кировский театр. Там я хотел дать красивый аристократический придворный спектакль - сделать зримым то, что есть в музыке и хореографии. В колорите я не писал декорации мелкописью, а взял общий серебристый тон, который очень хорош на фоне особенно пышной цветовой гаммы. Я не хотел создавать фон для чередования великолепных танцев, а стремился выразить их взаимосвязь и последовательность.

Я очень любил старый классический балет. Это самое высокое, трудное искусство. И я стремился быть на высоте ряда задач... У меня такое ощущение, что с годами я все больше ухожу от своего, оставаясь при этом самим собой...

И вот «Раймонда» 1984 года.

Я люблю работать в театре вообще, и в частности, с Юрием Григоровичем. Я с увлечением занимался этим спектаклем. Мы были «сжаты» временем. Большой спектакль осуществлялся в короткий трехмесячный срок. При этом в мастерских «сделались» другие попутные спектакли. А я достаточно требователен. И все многочисленные переделки, которые необходимы были, по ходу дела безоговорочно исполнялись декораторами Большого театра, мастерами очень высокого профессионального уровня. Они бескорыстно радовались, когда добивались успеха.

Для новой редакции «Раймонды» очень важно и то, что я двадцать с лишним лет работаю с Юрием Григоровичем. Между нами существует полное взаимопонимание, и я уже уга-



Симон Багратович Вирсаладзе.

Фото В. Барановского

дываю его мысли на расстоянии, так как художественно-постановочная часть обычно не может сама найти общий язык с режиссером.

В новой редакции «Раймонды» есть и современность и, в каком-то смысле, это - не стилизация. Но есть и воспоминания, и ностальгия по старому театру, сказанная по-современному. Тут много фрагментов от старого балета Петипа, но Григорович по-своему доносит до нас искусство прошлого.

Музыка Глазунова мне нравится, она видится мне серебристо-жемчужной. Мне хотелось отнести спектакль к XIII - XIV векам и показать Средневековье сквозь призму конца XIX - начала XX веков, чтобы чувствовался Глазунов и Санкт-Петербургский императорский театр - пышный, зрелищный с ярко выраженным высоким классическим академизмом. Или, во всяком случае, приблизиться к этому.

Я представляю, что собою выражает танец. Я сделал огромные пышные драпировки дворцового театра и присоединил к ним фрагменты средневековой пластики, то, что есть в музыке у композитора.

Большую роль играет, вероятно, то, что я знаю балет, знаю танцы, люблю работать над костюмами. Любовь Дмитриевна Блок однажды заметила, что я одеваю не актеров, а танец. Да, я одеваю актеров в танце. В «Раймонде» придумал удлиненные рукава для средневековых одеяний. Когда пришла на сцену власть актера - все лишнее довели до минимума, но не рукава. Костюм должен помогать балету. Танцовщикам понравилась удлиненные рукава. Они увеличили движение, подчеркнули его рисунок. Актеры быстро их освоили.

Я думал, что уже потерял интерес к театру, но, когда увидел нынешний спектакль, то почувствовал, что - нет, для меня не потерян, не потерян театр».

Ф. СЫРКИНА



Эскизы костюмов  
и декораций  
к спектаклям:

«Ромео и Джульетта».

«Каменный цветок».

Виктор  
ВАНСЛОВ

## ВОЛШЕБНИК ТЕАТРАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ

В нынешнем, 1999 году исполнилось 90 лет со дня рождения выдающегося художника музыкального, особенно балетного, театра Симона Багратовича Вирсаладзе. В связи с этим юбилеем Государственным Центральным театральным музеем имени А.А.Бахрушина была устроена выставка его работ. На ней были представлены не только эскизы декораций и костюмов оперных и балетных спектаклей, оформленных художником, но также макеты и сценические костюмы, оставшиеся от его постановок. В марте-апреле нынешнего года выставка экспонировалась в театральном музее, а в мае – в залах Российской академии художеств, действительным членом которой был Симон Багратович Вирсаладзе.

Выставка эта еще раз показала, как велик вклад, сделанный С.Вирсаладзе в театральное декорационное искусство. Общепризнанно, что работы мастера отличались исключительной красотой, высотой художественного вкуса, своеобразной музыкальностью живописи, глубиной и целостностью художественных решений, всесторонним знанием специфики балетного театра.

Творчество Симона Багратовича от его самых первых работ в Тбилисском театре оперы и балета (напомню хотя бы замечательное оформление балета «Сердце гор» А.Баланчивадзе в постановке В.Чабукиани, 1936 год, сразу прославившее художника) и до последних работ в столичном Большом театре едино по ярко выраженным в нем индивидуальности художника и по совокупности всех отмеченных выше качеств его искусства. Вместе с тем, оно эволюционировало: художник всегда находился в поиске, совершенствовал свое искусство, откликался на требования времени. Так, он создал несколько версий сценографии «Лебединого озе-



ра», «Спящей красавицы», «Раймонды» и каждый раз находил новые решения, чуждые каким-либо штампам, блистающие неожиданными находками, отличающиеся неординарностью и стремлением ко все большему совершенству.

Творческий путь С.Вирсаладзе, при всем его единстве, можно условно разделить на два больших периода: до и после творческой встречи с балетмейстером Юрием Григоровичем в 1957 году. До Ю.Григоровича С.Вирсаладзе работал с разными балетмейстерами: Вахтангом Чабукиани, Борисом Фенстером, Фёдором Лопуховым, Петром Гусевым, Константином Сергеевым. Уже тогда его творчество отличалось высокой поэтичностью, возвышенной романтикой и было чуждо тенденциям бытовизма, часто проникавшим на сцену театров. Но творческая встреча С.Вирсаладзе с Ю.Григоровичем ознаменовала новый этап в развитии всего нашего балетного театра, не только его хореографии, но и театрально-декорационного искусства. С 1957 года

Вирсаладзе до самой своей кончины работал только с Григоровичем, создав вместе с ним двенадцать спектаклей, среди них такие знаменитые, как «Каменный цветок», «Легенда о любви», «Спартак», «Щелкунчик» и другие.

В связи с глубиной философского содержания, богатством хореографических форм, обновлением танцевальной лексики и широким развитием симфонического танца в спектаклях Григоровича творчество Вирсаладзе тоже поднялось на новый уровень, и здесь окончательно определились его стилевые особенности. В тенденции они существовали и раньше, но теперь выявились мощно и ярко. Отмечу главные из них, которые ясно показала и юбилейная выставка, несмотря на то, что она не отличалась значительной полнотой. Прежде всего, необходи-

мо отметить, что начиная с «Каменного цветка» декорации почти всех последующих спектаклей мастера были основаны на сочетании постоянных для всего спектакля и изменяющихся на его протяжении частей и элементов. При этом постоянная часть декорации метафорически выражала основной образ, главный смысловой мотив спектакля, а изменяющиеся элементы характеризовали конкретное место действия каждой отдельной картины. Таким постоянным обрамлением действия в «Каменном цветке» была сказочная малахитовая шкатулка, из которой возникало действие каждой картины; в «Легенде о любви» – раскрытая легендарная восточная книга (или расписная ширма), со страниц которой также как бы сходили действующие лица; в «Щелкунчике» – волшебная новогодняя елка, лейтмотивом проходящая через весь спектакль; в «Спартаке» – исторические стены, сложенные их древнего, пожелтевшего от времени, пористого камня, из которого возникали



Сцена из спектакля: «Легенда о Любви».

Фото Д. Куликова

римские строения. Сочетание постоянных и изменяющихся элементов обуславливало единство целостного образа спектакля и его отдельных эпизодов.

Работы Симона Багратовича всегда пленяли поистине волшебным цветовым колоритом, создаваемым продуманным сочетанием живописи декораций, освещения и костюмов. Цветовая палитра С.Вирсаладзе отличалась исключительной тонкостью и изысканностью. В его спектаклях костюмы исполнителей как бы развивали цветовую тему декорации, строились на ее колористических элементах. И поэтому в танцевальном действии живописное целое как бы становилось подвижным, мерцало и переливалось всеми цветами радуги вместе с музыкой. По аналогии с симфоническим танцем Григоровича сценическое зрелище, создаваемое Вирсаладзе, можно было бы назвать симфонической живописью. В колорите, ритме, подвижности целого – проявление её музыкальности.

Особенно следует сказать о балетных костюмах художника. Будучи большим знатоком искусства балета, он всегда создавал костюмы легкие и удобные для танца, раскрывающие и подчеркивающие движения артиста. Цвет и крой костюмов соответствовал хореографии тех или иных персонажей и нередко находился художником в содружестве с балетмейстером. Про Симона Багратовича справедливо говорили, что он одевает не столько актера, сколько сам танец. Художник исключительно умело сочетал в костюмах танцевальную униформу (трико, коллет, купальник, тюнику) с накладываемыми на нее деталями, которые делали конкретной историческую, национальную и индивидуальную характерность того или иного персонажа. Он иногда снабжал костюмы элементами, которые становятся понятными только в движении. Например, в «Спартаке» костюмы спартаковцев серые, но на них нанесен ряд красных пятен. И когда масса спартаковцев танцует в красной подсветке, то создается метафора полыхающего народного восстания. Не будь этих красных пятен, серые костюмы могли бы показаться скучными и однообразными. У С.Вирсаладзе же они

живут в движении. Зритель, может быть, даже не замечает этих красных пятен, а общее эмоциональное впечатление от танца значительно усиливается.

Наконец, хочу сказать еще и о том, что Симон Багратович Вирсаладзе – художник, обладающий исключительным чувством меры. При всей тонкости, изысканности, красочности его декорации, которые порою кажутся блистающими великолепием, на самом деле очень лаконичны, строгие и соразмерны. Дело не только в том, что он оставляет пространство сцены свободным для танца, художественно обрабатывая задний план, кулисы, падуго, порталы, – декорации Вирсаладзе никогда не самодовлеют, не подавляют хореографическое действие, наоборот, помогают ему.

Казалось бы, это само собою разумеется. Однако даже выдающиеся художники иногда нарушают это правило и их декорации как бы «лезут» вперед. Вспомним, например, даже такие классические работы, как оформление «Жарптицы» А.Головина или «Шехеразады» Л.Бакста – их сценография тоже отличается высшим мастерством, великолепием и безупречным вкусом. Но она до некоторой степени затмевает хореографию, художник становится едва ли не главным в спектакле.

Такого никогда не бывает у С.Вирсаладзе. При всей своей изысканности, он лаконичен, прост высшей простотой и «подаёт» танец на первый план. Вот характерный пример. На выставке впервые демонстрировался один из неосязаемых эскизов к «Спартаку». Этот эскиз Симон Багратович подарил мне, а я, в свою очередь, принес его в дар музею имени А.А.Бахрушина. Здесь представлено начало второго действия балета. Оно происходит в пустынной каменистой местности. И в спектакле, кроме порталного обрамления сцены и бутафорских камней на заднем плане, ничего нет. Но на эскизе есть еще большая башня у горизонта. В спектакле художник эту башню убрал. Почему? Ведь, казалось бы, с башней эскиз выглядит интереснее. Но для действия она не нужна, а внимание зрителей от хореографии отвлекала бы. Поэтому ее и не стало. В художественных решениях С.Вирсаладзе никогда нет ни одной лишней детали. В этом также состоит его величайшее мастерство.

Декорации Симона Багратовича Вирсаладзе всегда прекрасны. При этом прекрасны величественной, возвышенной и строгой красотой. Художнику совершенно чужды помпезность, роскошь, декоративная перегруженность, всякая мишура и внешняя парфюмерная красота, нередко проникающие на сцены наших музыкальных театров. Он обладает удивительным чувством меры и художественного такта.

С.Вирсаладзе почти никогда не делал больших выставочных эскизов-картин к своим спектаклям. Он рассматривал эскиз, написанный, как правило, гуашью, скорее как подсобный материал к работе производственных цехов театра. Но и в этом своем качестве они обнаруживают великого художника. Юбилейная выставка еще раз в этом убедила.

## ЮБИЛЕИ

Поздравляем с 90-летием

### ... Веру Петровну Васильеву

Если Вы станете читать опубликованные у нас отрывки из дневников и писем Касьяна Ярославича Голейзовского, то не сможете не заметить его постоянные обращения к жене – Вере Петровне Васильевой: «Большое спасибо за описание «Половецких плясок», это здорово мне здесь поможет...», «найди книгу...», «пришли журнал...», «тебе надо быть во всех спектаклях обязательно...»

Да, Вера Петровна Васильева была для Касьяна Ярославича Голейзовского не только женой, хранительницей семейного очага, но другом, единомышленником, помощником в его творческих исканиях, с которым хореограф делился сокровенным, у которого в трудную минуту искал поддержки, с мнением которого считался. Она и сейчас, после смерти великого хореографа, продолжает оставаться его верным соратником, хранителем и пропагандистом наследия мастера.

Но звездное сияние славы Голейзовского не могло затмить и не затмило того, что делала на сцене Большого театра его ведущая солистка Вера Васильева за свою почти тридцатилетнюю артистическую деятельность. Любителям балета двадцатых-пятидесятых годов запомнились её исполненные женственности и обаяния, удивительные по своему эмоциональному многообразию портреты Марии («Бахчисарайский фонтан»), Черкешенки («Кавказский пленник»), Лизы («Тщетная предосторожность»), Феи-нищенки и феи Осени («Золушка»), Дианы Мирейль («Пламя Парижа»), Персидки («Князь Игорь»), Цыганки («Мирандолина»)...

Вера Петровна была первой и одной из лучших исполнительниц многих произведений, создаваемых Голейзовским.

Великодушная память Веры Петровны хранит не только все мельчайшие детали, оттенки, окраски движений сочинений Голейзовского, но и факты, обстоятельства, события балетной жизни, очевидцем которых она была в течение своей жизни.

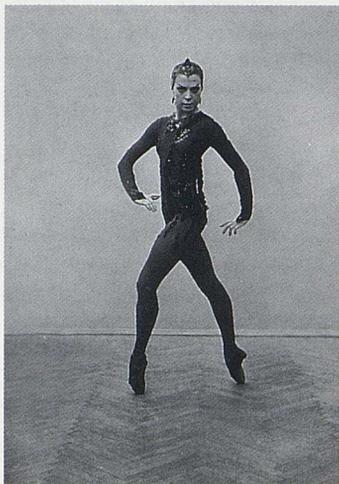
В.П.Васильева в миниатюре К.Я.Голейзовского из цикла «Мимолётности».





*...Александра Александровича  
ЛАВРЕНЮКА,  
замечательного артиста,  
педагога, балетного дирижера.*

*Поздравляем с юбилеем!*



*...Майю  
Николаевну  
САМОХВАЛОВУ,  
известную  
балерину  
и педагога.*

*...Махмуда  
Алисултановича  
ЭСАМБАЕВА,  
выдающегося  
мастера танца,  
виртуозного,  
эмоционального  
артиста,  
члена творческого  
совета  
журнала «Балет».*



## УРОК ПОСВЯЩАЕТСЯ УЧИТЕЛЮ

«Уважаемые ... граждане-студенты, в моей молодости...», – так нередко начинала свой урок Маргарита Васильевна Васильева-Рождественская, так и не потеряв навык произносить слово господ (но научившись контролировать свою речь). Да и слово «господа» как-то лучше вписывается в контекст её предмета – историко-бытовой танец.

Будучи солисткой балета Большого театра, участницей знаменитых парижских сезонов (а как известно, С.Дягилев, в основном, формировал гастроли не из москвичей, а из артистов петербургского Мариинского театра), Маргарита Васильевна и не предполагала, что подлинную славу и, я бы сказала, величие в истории русского балета ей принесёт педагогическая карьера. А именно преподавание историко-бытового танца, сначала в Московском хореографическом училище, а затем и в вузе – Государственном институте театрального искусства имени А.В.Луначарского (ГИТИСе).

Сам предмет имел целью не только передачу знаний самих танцев, как репертуара, а скорее – манеры и стили их исполнения и стал сочетанием собственно хореографического и общеобразовательного обучения. Книга Маргариты Васильевны «Историко-бытовой танец» – подлинно научный труд, выдержавший уже два издания, но, тем не менее, ныне – библиографическая редкость.

Несмотря на внешнюю строгость, подчеркнутое благородство манер, аристократизм внешности, ученики чувствовали в ней доброго и увлеченного человека, уважали её и любили. Особенно дорого общение с Маргаритой Васильевной было для тех студентов, с которыми она чаще всего и начинала занятия с какою-нибудь ненавязчивого рассказа о временах, нравах, стилях, этике отношений. Но вскоре раздавалось: «Встали... все встали... французская кадрили или сюита бассадаансов, пожалуйста...»

Сами танцы XVI – XIX веков, их стилиевые особенности, манера исполнения и поведения в них, особенности ношения костюма, поклонов, общения партнёров, а также композиционного построения, музыкального сопровождения – всё передавалось очень детально, очень тщательно, предельно профессионально и до придирака строго.

...Прошли годы и сколько учеников с благодарностью вспоминают Учителя, её уроки, а её книга для многих – настольный друг.

И вот мы на экзамене, который ведёт одна из самых верных, если не самая верная ученица Маргариты Васильевны Ирина Сергеевна Ивлева, выпускница Московского хореографического училища, ведущая солистка балета Таджикского театра оперы и балета имени С.Айни, выпускница первого набора педагогов-балетмейстеров ГИТИСа.

Много лет Ирина Сергеевна преподавала по завету Учителя историко-бытовой танец в Московском хореографическом училище. Нынешний экзамен, завершающий курс обучения в школе Геннадия Ледея, проходил в помещении его Детского театра балета и был посвящен памяти Маргариты Васильевны Васильевой-Рождественской, 110-летию со дня её рождения.

Слово «памяти» прозвучало как напутствие и именно таковым было, так как все участники этого действия (и на сцене и в зале) как бы почувствовали присутствие самой Маргариты Васильевны. Ученица и, я бы сказала, продолжатель дела её жизни, Ирина Сергеевна Ивлева усвоила не букву, а дух творчества своего педагога и сделала экзамены в конце XX века как исторический экскурс в прошлое. Менялись страны, времена, названия танцев, а ученики на сцене проживали в XX веке минувшее, в их исполнении старое становилось новым, приумножая знания о красоте и смысле движения.

Этот подарок специалистам, напоминание о подлинно профессиональном отношении к делу, к обучению был преподнесён, как мы уже сказали, школой под руководством Г.Ледея в честь юбилея Маргариты Васильевны Васильевой-Рождественской. Это был настоящий спектакль, и все, кто его посетил, и его участники-исполнители, надолго сохраняют память о нём в своём сердце. А ученики, прошедшие школу Маргариты Васильевны, то есть познавшие её из рук и сердца Ирины Сергеевны Ивлевой, ещё не раз вспомнят с благодарностью, и, как знать, кто из них вернётся в жизни к этому предмету, ведь человек предполагает, а ... Но так хочется, чтобы его смогли увидеть не только нынешние зрители выпускного экзамена.

Ирина Сергеевна Ивлева, подобно её педагогу, запечатлела, не в книге (ведь век XXI на пороге), но в видеокассетах ценные находки в методике обучения будущих артистов балета историко-бытовому танцу.

**Валерия УРАЛЬСКАЯ**



# Prix de Lausanne

CONCOURS INTERNATIONAL POUR JEUNES DANSEURS

## Международный конкурс молодых артистов балета

### Театр де Болье

### 23-30 января 2000 года

Конкурсанты должны подготовить три вариации:

- одну классическую вариацию из обязательного списка,
- одну современную вариацию из обязательного списка,
- одну вольную вариацию, где разрешена любая форма танца, проявляющая выразительность конкурсанта.

#### Условия участия:

допускаются к участию родившиеся в период с 1 января 1982 года по 31 декабря 1984 года.  
Стоимость записи для участия: 100 швейцарских франков.

### НОВОЕ!

Документальный фильм «Пети па за кадром» о конкурсе Приз Лозанны в 1999 году можно приобрести за 50 швейцарских франков.

**Для получения документации, анкет для участия в конкурсе и (или) заказа фильма о Конкурсе Приз Лозанны 1999 заполните соответствующий квадрат и графы и вышлите этот купон по адресу:**

Prix de Lausanne, Av. Bergieres 6,  
CH-1004 Lausanne, Suisse  
tel.+41 21 643 24 05/643 21 11  
fax +41 21 643 24 09

e-mail: [prix.Lausanne@fastnet.ch](mailto:prix.Lausanne@fastnet.ch)  
<http://www.fastnet.ch/pdl>

Последний срок обращения за документацией:  
31 октября 1999 года.

Последний срок для (записи) регистрации участников:  
30 ноября 1999 года.

Документация и анкеты

Документальный фильм «Приз Лозанны 1999»

Девушка  Юноша

Фамилия: ..... Имя: .....

Адрес: .....

Населённый пункт, код: ..... Страна: .....

Школа: .....

Адрес школы: .....



*Минувший театральный сезон прошел под знаком 200-летия со дня рождения А.С.Пушкина. И многие театры отметили юбилей великого поэта*



*новыми спектаклями. В «балетной пушкиниане» появились новые произведения. О некоторых из них рассказывает публикуемое ниже обозрение.*

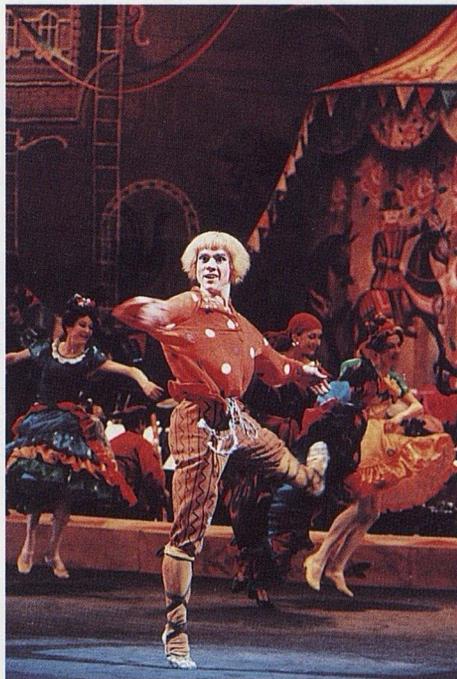
## БАЛДА, ПОП, ПОПАДЬЯ И ДРУГИЕ

Среди вереницы, приуроченных к пушкинскому юбилею торжеств, вернисажей, концертов, премьер, иногда натужных, – балет «Балда» в Большом театре в постановке его художественного руководителя В.Васильева стал органичным событием. Может быть потому, что замысел родился не специально к дате (впервые Васильев поставил «Балду» в концертном исполнении девять лет назад), у спектакля легкое и естественное дыхание. Владимир Васильев – лицедей, ярко одаренный артистически танцовщик – сделал подарок своим коллегам-актёрам, выстроив им яркие, характерные, остроумно решенные роли-партии. «Балду» стоило поставить ради одного этого, чтобы в нем блеснула Галина Степаненко, раскрывшая свой, прежде не востребованный, дар комедийной актрисы. Ее по-кустодиевски пышная Попадья соткана из каскада танцевальных трюков и актерских находок. Если учесть, что весь спектакль вобрал в себя и преобразовал различные стили массового искусства от лубка до современного китча, то роль Попадьи решена наиболее колоритно и фарсово. И Степаненко в этом достаточно прямом и «жирном», как положено в фарсовом решении, находит тонкие и даже, можно сказать, эстетские краски. Она с упоением гурмана смакует мелкие детали, на «деликатный» манер отставляет палец во время чаепития, особым жеманным движением оправляет складки юбки, привычным жестом подтягивает бюст (и все это – без какой-либо нарочитости и пошлости). Она «со вкусом» ломает классическое движение, «утюжком» оттопыривая стопы в каскаде буффонных прыжков.

Взаимоотношение Поповны и Попадьи едва ли не самое интересное в спектакле. Долговязая, словно состоящая из острых углов, стародевического вида Поповна Елены Андриенко во всем, кроме женской напористости, уступает своей молодящейся матушке. Их дуэты-соревнования очень напоминают соперничество го-

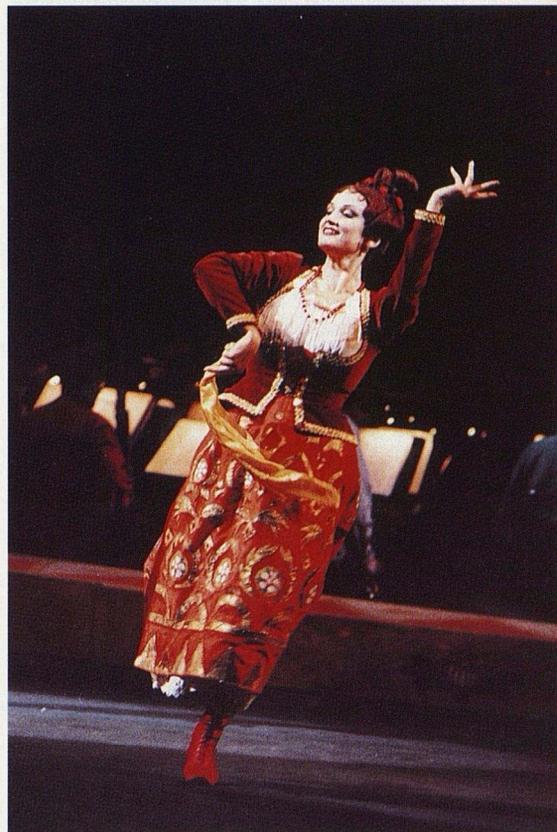
голевских Анны Андреевны и Марии Антоновны (может быть, не случайно грим и прическа Попадьи-Степаненко чем-то напоминают грим Зинаиды Райх-Городничихи).

Надо сказать, что гоголевский дух (недаром Николай Васильевич называл эту пушкинскую сказку «прелестью невообразимой») вообще присущ озорной и даже хулиганской постановке Большого театра, в которой гротеск, гиперболы и чертовщина соседствуют с простодушной аляповатостью лубка, ярко-наивными красками народных ремесел (художники В. и Р.Вольские). По-видимому, незадачливая стилистика движущегося комикса (по сути того же лубка, только в современном варианте), задана самой музыкой Шостаковича, изначально написанной для мультипликационного фильма. В соответствии с которой и действие спектакля строится как стремительное чередование картинок, сменяющих одна другую со скоростью мелькания кинокадров.



*Г.Янин в роли Балды.*

Фото Д.Куликова



*Г.Степаненко в роли Попадьи.*

В том же стремительном темпе появляются и вступают в действие персонажи спектакля – живописный ярмарочный люд, «бесовская» компания, главные герои, которые словно проплывают мимо зрителей, как на круге воображаемой карусели. Подобный эффект создается скорее всего за счет того, что все происходящее на сцене выстраивается на фоне вынесенного на ее подмостки оркестра (артисты обряжены в костюмы ярмарочных музыкантов), словно помещенного в пространство цирковой арены. Это сооружение так же напоминает балаганную карусель, к сожалению, мало обыгранную.

Ярмарочную прянично-дымковскую стилистику, заданную хореографом, выдерживают все участники спектакля от последнего артиста кордебалета до исполнителя заглавной партии Балды Геннадия Янина. Но... характеров в спектакле нет, да и быть не может, функ-

# СКАЗКА ЛОЖЬ, ДА В НЕЙ НАМЁК!

ции героев, как и положено в лубке, сведены до уровня знаковых или типовых фигур. Таков пузатый, как огромный ребенок, хитрый Попскупердяй С.Боброва, юркий, себе на уме Балда Г.Янина, практичный, совсем не страшный Старый Бес Р.Ариффулина. Да и весь спектакль – наивная многофигурная картинка, в которой господствует типическое, обобщенное, узнаваемое: типичные ситуации, типичные для этих ситуаций персонажи, типичная для этих персонажей пластика. Но, если говорить о женском составе, то каждая из исполнительниц умудряется с чисто женской ловкостью придать своей героине индивидуальную окраску. Это касается и К.Пчелкиной-Бесенка, и Е.Андриенко-Поповны, и, конечно же, Г.Степаненко-Попадью.

Судя по «Балде» и некоторым другим пушкинским спектаклям, соотечественникам поэта сегодня оказалось особенно близко по-блоковски «веселое имя Пушкин». Во всяком случае «Пушкину серьезно» повезло, на наш взгляд, значительно меньше.

Другая премьера Большого театра «Бессонница» молодого хореографа А.Петухова на музыку С.Жукова родилась из пушкинского стихотворения. Здесь нам представлен Пушкин в совершенно не свойственном и противопоставленном ему виде – Пушкин многозначительный. Весь спектакль построен как противоборство сил добра и зла, олицетворенных Поэтом (Я.Годовский) и Черным человеком, он же демон (А.Войтюк). Является ли Поэт образом символическим или это сам Александр Сергеевич в спектакле не совсем понятно, как и остается не ясным, кто же такой на самом деле Черный человек, роковая фигура или alter ego художника, темные бездны его подсознания? В любом случае он – не Дантес. Очевидно, поэтому, дабы не было путаницы, авторы спектакля сделали его лысым. Черный человек появляется в часы бессонницы из мрака ночи и темного зазеркалья, заполняя собой все пространство сцены (то сядет за стол Поэта, то вытеснит его с дивана), но главная его цель – не дать Поэту творить, украсть его поэтический дар, поэтому основной объект агрессии этого демона ночи – Муза (А.Яценко), она же Наталья Николаевна и Вечная женственность, выведенные на сцену как единый аллегорический персонаж. Надо сказать, что в голой схеме этих безжизненных взаимоотношений-моделей (Поэт и Муза, Поэт и общество, Поэт и толпа, Поэт и его двойник) А.Яценко сохраняет женское обаяние и привлекательность.

И хотя Поэт в своей памяти путешествует по страницам своей жизни, то вернется в окружение юных дев, то попадет в восточный гарем, то очутится на бале – действие, тем не менее, продолжает топтаться на месте, оставляя ощущение одной бесконечной, монотонно длящейся картины, которая завершается его уходом в бессмертие, вверх по «звездной лестнице». Не спасает балет даже лаконичное и стройное оформление С.Бархина (высокое темное звездное небо, строгий павильон, изящные линии оконных проемов, сочетание белого и синего). Модель так и остается моделью.

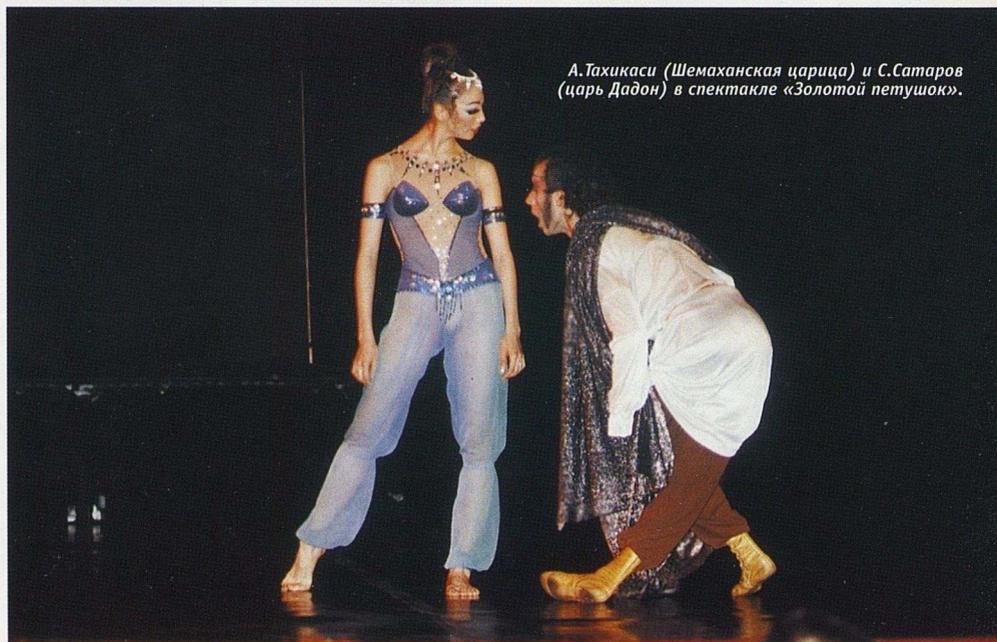
Как часто слышим мы сегодня сетования на отсутствие среди современной балетной молодежи интересных самобытных хореографов. Так ли это? А может быть, дело совсем в другом – в отсутствии у них возможности «выказаться». Вспомним лишь два примера. Свой первый балет М.Петипа сочинил и показал зрителям в 1838 году, когда ему было двадцать лет, а Ю.Григорович дебютировал как постановщик прокофьевского балета «Каменный цветок» на знаменитой ленинградской сцене театра имени Кирова в 1957 году, будучи тридцатилетним. Сейчас же многие наши «будущие Петипа и Григоровичи», как правило, ждут своего часа десятилетиями. За некоторыми исключениями. И одно из них – творческая практика театра «Русский камерный балет «Москва» (художественный руководитель Н.Басин), где в конце сезона состоялись две знаменательные премьеры спектаклей «Ни о чем не жалею» и «Золотой петушок». Авторы этих сценических полотен – солисты труппы М.Никитина и И.Фадеев.

О пушкинском спектакле «Золотой петушок» Ивана Фадеева, в минувшем году закончившего Российскую академию театрального искусства, поговорим подробнее. Сейчас на концертах с успехом исполняется фрагмент его дипломной работы – миниатюра «Смотрины», решенная в живом пародийно-гротесковом плане. Но может ли подобная стилистика стать основой пластической концепции большого двухактного балета? Фадеев рискнул ответить на этот вопрос положительно, и не только рискнул – намеченные в «Смотринах» лексические и композиционные приемы в своём новом спектакле развил, укрупнил, обогатил новыми

находками. И на сцене родилось сатирическое, весьма парадоксальное по стилю, яркое представление, уже получившее признание зрителей.

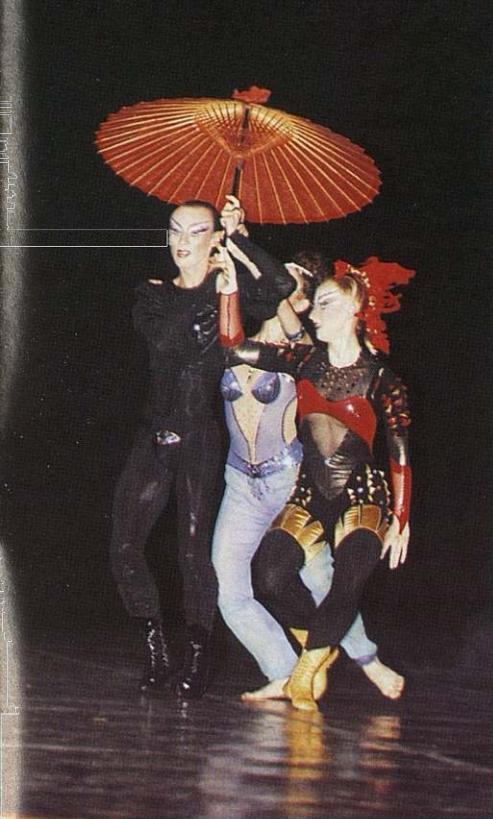
Автор назвал своего «Золотого петушка» балетом, но, думается, это не совсем точное определение жанра произведения, которое мы увидели. Нам показали не балет, а скорее, скоморошье действо по мотивам сказок Пушкина с импровизациями на современный лад. Но ведь и сам поэт сказал: «Сказка ложь, да в ней намёк!» Фадеев трактует этот намёк согласно своему пониманию. И оказывается, что события, происходившие в «тридевятом царстве» царя Дадона, вполне соответствуют сегодняшним ситуациям в одной, отдельно взятой, стране: состарившийся и уставший правитель, бездарные военачальники, мудрец Звездочет, взявший на себя миссию спасителя отечества и жестоко за это поплатившийся, Золотой петушок – гарант государственной безопасности, вышедший из-под контроля, наконец, Шемаханская царица – бесовская сила, которая толкает царя на необдуманные поступки...

Подобное зрелище создано современным художником. Его фантазия сплела в яркое драматургически целостное сценическое полотно традиционные фольклорные представления о царе-батюшке, который правит лежа на печи, о его нелепых боярах и воеводах – бездельниках и тупицах с фигурами, порождёнными нашим компьютерным веком, узкоголовом Звездочете, одетом во всё черное как лихой рокер-металлист, агрессивном инопланетяине Золотом петушке, чей облик как бы «прорисован» на электронной машине по особой программе, сияющей «как заря» Шемаханской



А.Тахикаси (Шемаханская царица) и С.Сатаров (царь Дадон) в спектакле «Золотой петушок».

# ЭТО ЧУДО – ЗОЛОТАЯ РЫБКА!



*М.Никитина (Золотой петушок), А.Тахикаси (Шемаханская царица) и А.Хасанов (Звездочет) в спектакле «Золотой петушок».*

Фото Ю.Барыкина

царице – сколько в её пластике неожиданных телоположений и ракурсов, словно порожденных виртуозно-замысловатыми колоратурными пассажами, сочинёнными Римским-Корсаковым...

Хореографическая палитра Фадеева вобрала в себя весьма разнохарактерные пластические краски – от бытовой пантомимы, мотивов фольклорных плясок и скоморошьях игр, приёмов, взятых из арсенала акробатики и спортивной гимнастики, элементов современной хореографии до лексических оборотов классического танца... Однако это разнообразие не производит впечатления стилистической пестроты – в продуманном драматургически выстроенном действии каждому герою точно определено место, свои характерные связи с другими персонажами, своя манера пластической речи.

Музыкальная композиция по произведениям Н.Римского-Корсакова, М.Монка и фольклорных ансамблей К.Васильева.

В спектакле «Золотой петушок» сложился интересный и живой актерский ансамбль. Назовём его лидеров – С.Сатаров (царь Дадон), А.Хасанов (Звездочет), М.Никитина (Золотой петушок), А.Тахикаси (Шемаханская царица).

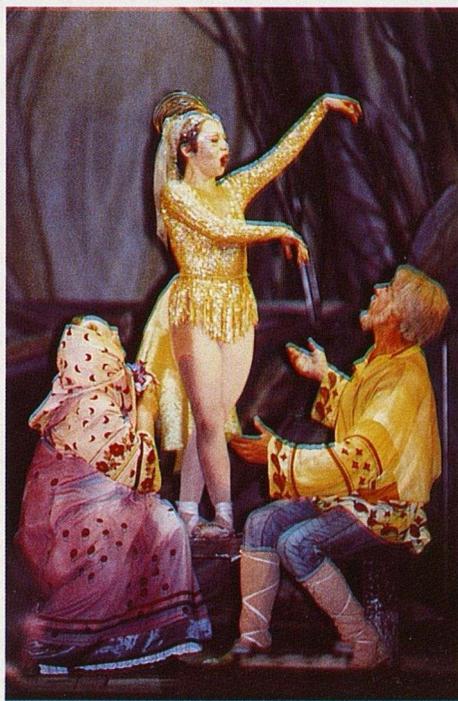
Оценивая в целом спектакль положительно, мы хотели бы задать его авторам – хореографу И.Фадееву и художнику О.Медведевой – один вопрос: почему у них внешность царя Дадона так схожа с внешностью поэта?

Полтора с лишним века назад в Париже, в Большой опере, как пишет очевидец, знаменитая балерина Карлотта Гризи в спектакле «Гризельда, или Пять чувств» явила публике «неслыханное чудо – танцовщицу-певицу». А сегодня в Московском детском музыкальном театре имени Наталии Сац на спектакле «Сказка о рыбаке и рыбке» зритель вновь соприкоснулся с подобным чудом – Аида Хорошева, выступая в роли Золотой рыбки, продемонстрировала не только свои незаурядные вокальные данные и профессиональную культуру, но и владение техникой классического танца. И, наверное, их органичное сочетание в исполнительской палитре артистки и помогло создать ей загадочно-трепетный пушкинский образ. Развитая пальцевая техника, выразительная, «говорящая» пластика рук словно продолжают, делают зримой вокальную линию партии...

Наверное, такими видела Наталия Ильинична Сац актёров детского музыкального театра: танцовщиками-певцами и певцами-танцовщиками. Последние спектакли коллектива – «Дюймовочка», «Тридцать шесть и пять», «По щучьему велению» и, наконец, «Сказка о рыбаке и рыбке» – свидетельствуют о том, что, следуя заветам своего основателя, театр целенаправленно и последовательно ищет ту особую форму сценического действия, где пение и танец не просто соседствовали, взаим-

*Сцена из спектакля «Сказка о рыбаке и рыбке». В роли Золотой рыбки – А.Хорошева, Старухи – Л.Кутилова, Старика – Г.Пискунов.*

Фото В.Лапина



но дополняя друг друга, а сплавлялись бы в единое «гибридное» образование. А здесь нужны именно такие исполнители синтетического плана, о которых мечтала Наталия Ильинична. И думается, в сказке-опере А.Кулыгина «Сказка о рыбаке и рыбке» (либретто Н.Корнеевой по сказкам А.С.Пушкина и русскому фольклору) её идеи обрели зримое воплощение.

Яркая разнохарактерная партитура А.Кулыгина с рельефно очерченными образами сказок и поэм Пушкина, с мелодически яркими бытовыми и фантастическими эпизодами предоставила авторам спектакля – музыкальному руководителю и дирижеру Л.Гершковичу, режиссёру-постановщику В.Рябову, балетмейстеру Б.Ляпаеву, художнику Ю.Доломанову – возможность развернуть перед нами живописное сценическое зрелище, вобравшее в себя и сочные хороводные краски, и приёмы, заимствованные из озорных балаганских игр, и фрагменты, стилизованные под лубочные картинки, где церемонный быт дворянских теремов и царских хоромов «подаётся» в шаржированном гротесковом виде... В эту разноцветную гамму естественно вписались образы персонажей сказки – и главных, и эпизодических – в предлагаемом им пластическом тексте рельефно выявлены характерные детали в их сценическом поведении, которые «подхваченные» и укрупнённые артистами, делают портреты их героев объёмно-конкретными. Это можно сказать и о Г.Пискунове в роли Старика, и об Л.Кутиловой (Старуха), которая, органично ощущая пушкинскую иронию, перевоплощается то в сварливую старуху, то в высокомерную «столбовую дворянку», то в «грозную царицу»... Подвижными и естественными выглядят массовые сцены: перед нами многоликая толпа, где каждый участник имеет своё лицо, свою партитуру сценических действий, кстати, в этих эпизодах заняты все ведущие солисты театра. Особенно запомнилась здесь Медведиха в выразительном исполнении Е.Пахомовой. Бытовые реальные сцены сменяются картинами подводного мира, где обитатели таинственно мерцающего дна морского «изъясняются» на языке классического танца.

Спектакль родился и тепло принят зрителями. Но в заключение хотелось бы сказать о значительной роли хореографа в такого рода представлениях Детского музыкального театра. И Борис Ляпаев справляется с ней весьма достойно. Он не только обладает изобретательной фантазией, умением органично «привносить» в академическую палитру элементы современного пластического быта – его хореографические решения всегда точно встроены в драматургию спектакля, мало того, они нередко становятся импульсом-двигателем действия.

# ДИАЛОГ С ПОЭТОМ

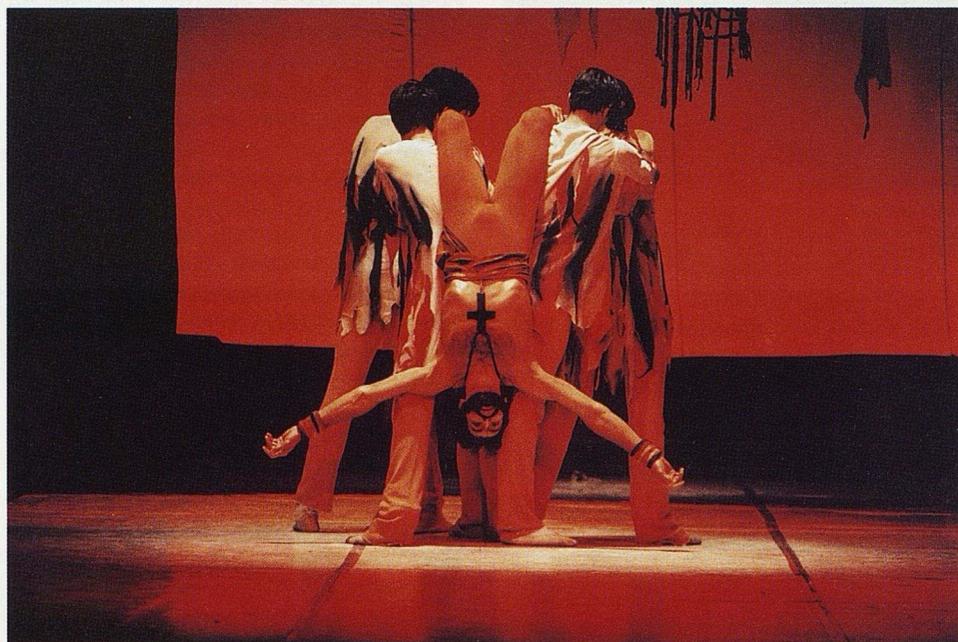
«Пушкин – это роман на всю жизнь», написали в программке, выпущенной к недавней премьере своего спектакля «Пушкин», его создатели хореографы Наталья Касаткина и Владимир Василёв. И действительно, для них – такие слова не просто красивая поза: образ великого поэта сопутствует их творчеству уже два десятилетия. Впервые они обратились к вокально-хореографической симфонии А.Петрова «Пушкин» в 1979 году, осуществив её постановку на сцене Ленинградского театра оперы и балета имени С.М.Кирова, затем в 1981 году – в Московском театре классического балета, и вот сейчас, в 1999 году хореографы в той же труппе создают третью версию – с новыми исполнителями и с новым определением жанра – балетная фантазия (художник И.Сумбаташвили).

Пути к постижению внутреннего мира Пушкина бесконечны: наша постоянно меняющаяся жизнь высвечивает в его облике, в его произведениях и поступках то, что ранее – в другое время, при других обстоятельствах – проходило мимо сознания человека разных лет XX века. Это хорошо понимают авторы спектакля «Пушкин». Отсюда их стремление взглянуть на гения глазами сегодняшних художников продолжить, как они сами отмечают в уже названной программке, диалог с ним.

Но фантазия потому и фантазия (а балетная тем более), что позволяет находить в не связанных событийной канвой эпизодах внутреннее драматургическое единство, сталкивать реальность и иллюзии, заставлять взаимодействовать живые человеческие характеры и обобщенные символические фигуры, а известные факты истории трактовать как философские притчи.

Касаткина и Василёв обладают незаурядным режиссерским чутьём, и при постановке этого спектакля оно проявилось в полной мере. Гибкие рамки жанра балетной фантазии позволяют им выстраивать действие таким образом, что и инструментальные фрагменты сочинения А.Петрова, и вокально-хоровые органично «вплавляются» в сценическую ткань спектакля, создавая вместе с хореографией те яркие образные метафоры, которые и помогают нам прикоснуться к внутреннему миру поэта – находить вместе с ним успокоение в светлых юношеских воспоминаниях, ощутить его бунтарские настроения, познать его горькие раздумья о безумии, о «посохе и суме», почувствовать,

как мучительны его поиски гармонии между чувством к Натали и служением Музе, вникнуть в суть той ситуации, что сложилась вокруг Пушкина накануне дуэли и привела к его трагической гибели... Столь же органична в пластической партитуре представления и фигура чтеца – им стал Евгений Миронов. Его доверительно-эмоциональная манера читать стихи Пушкина и само их содержание в самом начале спектакля словно камертон настраивают «на определённую волну» наше эмоциональное восприятие. Возникшую в зрительном зале атмосферу почувствовали и артисты на сцене. И В.Муравлёв в роли поэта – замкнуто-сосредоточенного, словно погруженного в себя, и Е.Березина – обаятельная, трогательная, любящая, но не понимающая своего гения-мужа Натали, и В.Трофимчук, в чьём бунтаре Пугачеве мы увидели



Сцены из спектакля «Пушкин».

Фото Д.Куликова

образное отражение душевных мук поэта-свободолюбца, и К.Осин – фатоватый красавец Дантес... Исполнена лирического сочувствия Пушкину и Муза О.Широких, но, как кажется, этому образу не достаёт масштабности, внутренней силы. Думается, что вина здесь – не актрисы, но постановщиков, не сочинивших для этой роли соответствующего драматургическому значению партии пластического текста.

В спектакле участвовали также симфонический оркестр (музыкальный руководитель постановки и дирижер П.Сальников), камерный хор Московского института имени А.Шнитке (художественный руководитель Л.Конторович), солистка Е.Новак.

Обозрение готовили **В.ВЯЗОВКИНА,**  
**А.МИХАЛЕВА, Г.ИНОЗЕМЦЕВА**



## ... ИЗ БОЛЬШОГО

### Звания и награды

• Почетное звание «заслуженный деятель искусств Российской Федерации» присвоено Татьяне Борисовне Красиной, балетмейстеру-репетитору, почетное звание «Заслуженный артист России» – Александру Викторовичу Петухову, солисту балета.

• Лауреатом ежегодного фестиваля «Московские дебюты» в номинации «Лучший дебют в музыкальном театре (хореография)» стал по итогам театрального сезона 1997-1998 годов Дмитрий Гуданов. Такой оценки удостоилось исполнение им партий Казановы в спектакле «Фантазия на тему Казановы» и Паганини в одноименном балете.

• Екатерина Шипулина, год назад принятая в труппу, стала лауреатом второй премии Международного балетного конкурса, проходившего в Люксембурге. А вскоре после возвращения в Москву она впервые исполнила партию Царицы бала в «Фантазии на тему Казановы» и Мазурку в «Шопениане».

### Бенефисы, юбилеи, акции

• 11 марта в Большом театре состоялся впервые за много десятилетий бенефис кордебалета. В разнообразную программу вечера вошли шествие из «Легенды о любви», четвертая картина из «Лебединого озера», сцена «Аппиева дорога» из «Спартака», а также балет «Па де катр», па де де из «Фестиваля цветов в Дженцано», танец с барабанами из «Баядерки», гран па из балета «Дон Кихот». Венчала праздник картина «Тени» из «Баядерки». За дирижерским пультом стоял А. Сотников.

• Балетом «Раймонда» 13 марта театр открыл благотворительную акцию «Российское общество Красного Креста против туберкулеза в России». В главных партиях в тот вечер выступили Нина Ананишвили (Раймонда), Сергей Филин (Жан де Бриен), Марк Перетокин (Абдерахман). Дирижировал спектаклем Александр Сотников.

• Скорбной дате – годовщине со дня кончины Галины Улановой – был посвящен балет «Жизель», шедший 21 марта. В главных партиях в этот вечер танцевали Надежда Грачева, Константин Иванов, Анна Антониче-



Е.Шипулина в вариации из балета «Спящая красавица».

Фото В.Лапина

ва, Руслан Пронин. Дирижировал спектаклем Александр Копылов.

• В Международный день театра 27 марта зрители увидели балет Дж.Кранко «Укрощение строптивой». К сожалению, спектакль был прощальный: по условиям контракта это 15-ое со дня премьеры (1996) его представление на сцене Большого театра стало последним. Главные партии исполняли Елена Андриенко и Владимир Непорожний.

### Дебюты и вводы

• Ян Годовский, пятый сезон танцующий в Большом театре, 9 февраля выступил в ответственной партии Французской куклы в «Щелкунчике». В его репертуаре также Испанская кукла и Черт в том же балете, Конрад в «Любовью за любовь», вставное па де де и па д'аксьон в «Жизели» (редакция В.Васильева), Юноша в «Сильфиде», один из друзей Принца в «Лебедином озере» (редакция В.Васильева) и другие партии.

• Несколько вводов состоялось 17 февраля в «Дон Кихоте». Мария Володина исполнила партию Мерседес, Мария Александрова одну из дриад, Анна Нахпетова танцевала «Джигу».

• В спектакле «Анюта», который идет теперь под управлением дирижера Фуата Мансурова, в партиях Цыганок 20 февраля в первый раз танцевали Мария Исплатовская и Алиса Ярцева.

• Фуат Мансуров впервые дирижировал 21 февраля балетом «Сильфиды», который 23 февраля обрёл

новых исполнительниц Марианну Рыжину (Сильфиды) и Любовь Филиппову (Эффи).

• Утром 27 февраля театр показал программу, в которую вошли балеты «Паганини», «Видение розы», «Па де катр» и картина «Тени» из «Баядерки». В «Паганини» в партии Двойника дебютировал Максим Валукин. Елена Андриенко впервые на сцене Большого театра танцевала в «Видении розы». «Па де катр» шел также в полностью обновленном составе: Анна Антоничева (Фанни Черритто), Инна Петрова (Люсиль Гран), Светлана Лункина (Карлотта Гризи), Мария Аллаш (Мария Тальони). В картине «Тени» дебютировал Дмитрий Белоголовцев, которого 17 марта зрители впервые увидели в балете «Раймонда» в партии Абдерахмана.



Г.Степаненко и Д.Гуданов в балете «Сильфиды».

Д.Белоголовцев (Абдерахман) в балете «Раймонда».

Фото В.Инсарова

• Пополняется репертуар и Дмитрия Гуданова. 9 апреля он дебютировал в партии Джеймса в «Сильфиде». В том же спектакле партию Юноши впервые исполнил Андрей Евдокимов. А 11 апреля после перерыва, длившегося несколько лет, в партии Сильфиды вышла на сцену Галина Степаненко.

• Анастасия Волочкова 19 апреля впервые на сцене Большого театра показала в заглавной партии «Жизели».

• Во время, когда основная часть труппы выступала в Бразилии, в Москве продолжали идти спектакли «Жизель», «Сильфиды», «Шопениана» и «Фантазии на тему Казановы», где состоялось немало дебютов.

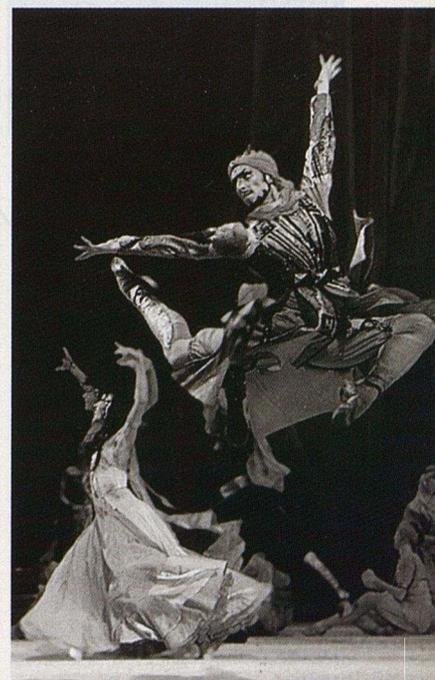
В «Сильфиде» сольные роли получили Екатерина Шипулина и Ок-

сана Цветницкая (Гран па), Ксения Пчелкина (Девочка), Алексей Чеховской (Старик), в «Жизели» – Олег Орлов (Илларион), Анастасия Горячева, Анна Ребецкая, Александр Войтюк, Петр Казмирук (па д'аксьон), Сергей Бобров (Вильфрид), Ренат Арифалин (Герцог), Людмила Ермакова и Анна Цыганкова (Подруги Жизели). Полностью обновился состав «Фантазии на тему Казановы». В заглавной партии зрители увидели Дениса Медведева, его Дамы сердца – Нину Капцову, в партиях Маски – Ксению Пчелкину и Ольгу Лавренко, Дам на балу Анастасию Горячеву и Алесю Бойко.

• Мазурку в «Шопениане» в спектакле Большого театра впервые танцевала Мария Александрова, еще студенткой выступавшая в этой партии в спектаклях Московской академии хореографии. Сольные партии в спектакле впервые исполнили также Нина Капцова и Бэ Джу Юнь.

### Гастроли

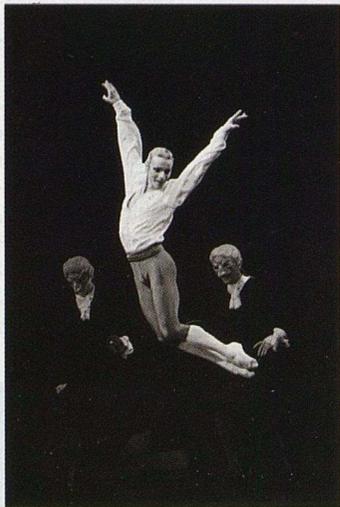
• Весь май большая часть балетной труппы Большого театра провела на гастролях в Бразилии. Были показаны «Раймонда», «Спартак» и две концертные программы, в которых выступили Нина Семизорова, Инна Петрова, Анна Антоничева, Марианна Рыжину, Юрий Клевцов, Сергей Филин, Николай Цискаридзе, Дмитрий Белоголовцев, Марк Пере-





Н.Капцова (Дама сердца) и Д.Медведев (Казанова) в балете «Фантазия на тему Казановы».

Фото В.Инсарова



## ...ИЗ МАРИИНСКОГО

### Юбилей

• Мариинский театр 7 января праздновал 75-летие Инны Борисовны Зубковской. В её честь был показан «Дон Кихот» с ученицами Зубковской во всех сольных партиях. Партии Китри и Базиля в тот вечер танцевали: Эльвира Тарасова (выпуск 1987 года) и Никита Щеглов (первый акт), Оксана Кузьменко (выпуск 1993) и Андрей Баталов (второй акт), Татьяна Некипелова (выпуск 1996) и Евгений Иванченко (третий акт). В четвёртом

токин, Юлия Малхасянц, Владимир Моисеев и другие.

• По дороге домой 30 мая участники гастролей дали гала-концерт в Лиссабоне (Португалия).

• Анна Антоничева и Дмитрий Белоголовцев дважды в нынешнем сезоне танцевали с балетной труппой Далласа (США) в балете «Щелкунчик», а затем стали участниками премьеры балета «Ромео и Джульетта» в постановке Пола Мескью.

• Николай Цискаридзе был участником двух премьер, выступив в центральных мужских ролях в балетах «Спящая красавица» (Челябинский театр оперы и балета) и «Щелкунчик» (Тбилисский театр оперы и балета имени Палиашвили).

• В Софийском Национальном Дворце культуры состоялся праздник, посвященный 200-летию со дня рождения А.С.Пушкина. В нем приняли участие Анна Иванова и Денис Медведев.

• Нина Ананишвили и Сергей Финин выступили в Тбилиси. Они исполнили главные партии в спектакле Театра оперы и балета имени Палиашвили «Лебединое озеро». В этом же балете на сцене Азербайджанского театра оперы и балета в марте танцевали Анна Антоничева и Андрей Уваров. Андрей Уваров также гастролеровал в Японии, где исполнил партию Базиля в премьеры «Дон Кихота», постановку которого осуществили Николай Фадеечев и Герман Ситников.

• Руслан Пронин стал участником фестиваля балетного искусства, проходившего весной в Чебоксарах.

• Летом балетная труппа гастролеровала в Лондоне. Афишу этого турне составили балеты «Баядерка», «Раймонда», «Лебединое озеро» (в редакции В.Васильева), «Спартак», «Жизель», «Дон Кихот», концертная программа.

Материал подготовила Анна ГАЛАЙДА.

акте свадебное pas de deux (адажио, вариации и коды) танцевали все исполнители главных партий спектакля, а также Алтынай Асылмуратова (выпуск 1978) и Вячеслав Самодуров. В «Дон Кихоте» приняли участие студентки выпускного класса И.Б.Зубковской в Академии Русского балета имени А.Я.Вагановой: Екатерина Осмолкина, Ксения Молькова, Надежда Маношкина. Вероника Парт (выпуск 1996 года) дебютировала в партии Повелительницы дриад, Николай Зубковский – в роли Эспады. В роли Уличной танцовщицы выступила Татьяна

Серова (выпуск 1993 года), в Цыганском танце Наталия Цыплакова (выпуск 1990), в вариации четвёртого акта Юлия Касенкова (выпуск 1993 года).

• Юбилейным оказался еще один «Дон Кихот», показанный 13 февраля в честь Нинеллы Александровны Кургапкиной. Главные партии в нем исполнили Ирма Ниорадзе (Китри) и Вячеслав Самодуров (Базиль). Наталия Цыплакова дебютировала в партии Мерседес.

• С 275-летием Санкт-Петербургский университет Мариинский театр 25 февраля поздравил «Вечером одноактных балетов», программу которого составили «Серенада», дивертисмент из балета «Пахита», «Симфония до мажор».

• «Имперский балет» под руководством Гедиминаса Таранды с участием Майи Плисецкой и солиста Мариинского театра Вячеслава Самодурова спектакль, показанный 26 февраля, посвятил памяти петербургской балерины Аллы Яковлевны Шелест, которой в этот день исполнилось бы 80 лет. Программу гастрольных вечеров труппы составило большое концертное отделение и сцена из оперы «Фауст» – «Вальпургиева ночь» в хореографии Леонида Лавровского. Майя Плисецкая выступила в номере Рут Сен-Дени «Заклинание». Вячеслав Самодуров впервые в Петербурге выступил в «Танго» в хореографии Ханса ван Манена, которое он подготовил под руководством балетмейстера в Амстердаме.

• Программу юбилейного вечера Габриэлы Комлевой 7 апреля составили шедевры классики – второй акт «Баядерки», третий акт «Спящей красавицы» и Па де катр. В «Баядерке» танцевали Ирма Ниорадзе (Никия), Эльвира Тарасова (Гамзатти) и Вячеслав Самодуров (Солор). В «Спящей красавице» дебютировала ученица Комлевой Дарья Павленко. Её Дезире был Виктор Баранов. Ещё одна ученица Комлевой – Ирина Голуб – впервые исполнила па де де Принцессы Флорины и Голубой птицы (с Василием Щербяковым). В Па де катре в честь балерины танцевали Яна Седина (Люсиль Гран), Софья Гумерова (Карлотта Гризи), Рика Ишии (Фанни Черрито) и Вероника Парт (Мария Тальони). Кульминацией вечера стала демонстрация старых киноплёнок, запечатлевших танец Габриэлы Комлевой.

• «Баядеркой», показанной 9 апреля, театр отметил столетие со дня рождения танцовщицы и известного педагога Ленинградского хореографического училища Лидии Михайловны Тюнтиной. В спектакле участвовали Ирма Ниорадзе (Никия), Эльвира Тарасова (Гамзатти) и Вячеслав Самодуров (Солор).

### Гастроли

• Сразу же после премьеры «Вечера новых балетов», в ноябре, часть труппы отбыла на гастроли в Японию, куда «повезли» традиционный «рождественский» репертуар, составленный из балетов-сказок «Спящая красавица» и «Щелкунчик». Среди исполнительниц ведущих партий – Светлана Захарова, Майя Думченко – Светлана Вишнева, Виктор Баранов, Андриан Фадеев и другие.

• Другая часть труппы отправилась «покорять» Гонконг – этот город впервые появился на гастрольной карте Мариинского театра. Здесь театр показал пять спектаклей «Лебединого озера» с Ульяной Лопаткиной, Ирмой Ниорадзе, Юлией Махалиной, Евгением Иванченко, Данилой Корсунцевым в главных партиях.

• В конце декабря группа танцовщиков, в составе которой были Жанна Аюпова, Ирина Бадаева, Александра Гронская, Ти Ен Рю-Кузнецова, Илья Кузнецов, Вячеслав Самодуров, Андриан Фадеев, Фетон Миоцци и другие, отправилась с концертной программой в рождественское турне в США.

• В январе состоялись гастроли в Мадриде. Испанские зрители увидели балеты Михаила Фокина «Шопениана», «Шехеразада» и «Жар-птица».

• В январе Вячеслав Самодуров, по приглашению Министерства культуры Эстонии, выступил в Таллинне в партии Альберта в балете «Жизель» с Кайей Кырб в заглавной роли.

• В начале марта балетная труппа выезжала в Италию. Жители города Триест увидели балет «Лебединое озеро».

• С 27 по 29 марта в Мюнхене (Германия) гости из Санкт-Петербурга «давали» «Лебединое озеро» и «Вечер балетов Михаила Фокина». В «Лебедином озере» главные партии поочередно исполняли: Светлана Захарова и Данило Корсунцев, Ирма Ниорадзе и Евгений Иванченко. «Вечер балетов Михаила Фокина» составили «Шопениана» с Ириной Желонкиной, Софьей Гумеровой, Майей Думченко и Евгением Иванченко, «Шехеразада» с Юлией Махалиной и Ислемом Баймуратовым и «Жар-птица» с Татьяной Амосовой (Жар-птица), Екатериной Катковской (Девица-краса) и Андрином Лиепой (Иван-царевич).

### Возобновления

• «Раймонда» в хореографии Константина Сергеева (к возобновлению спектакля были сшиты новые костюмы) 5 и 24 февраля вновь заняла своё место в репертуаре Мариинского театра. Появились и новые исполнители. В спектакле 5 февраля



Сцена из спектакля «Поцелуй феи».

Фото Д.Куликова

И.Ниорадзе и А.Яковлев 2-ой в спектакле «Кармен».

Фото И.Захаркина



в главных партиях впервые выступили Вероника Парт, подготовившая роль с репетитором Любовью Кунаковой, и Данило Корсунцев, который работает с Геннадием Селюцким. А 24 февраля в партии Раймонды выступила Алтынай Асылмуратова, Жана де Бриена – Данило Корсунцев.

Дирижировал спектаклями аргентинский дирижер, работающий в Мариинском театре, Густаве Плистеренберг.

## Дебюты

• Первый балетный спектакль в новом, 1999 году, состоялся 3 января. Честь открыть последний балетный год столетия выпала «Корсару». В партии Медоры выступила Ирма Ниорадзе, Татьяна Некипелова дебютировала в роли Гюльнаны.

• 6 января в балетах Джорджа Баланчина тоже не обошлось без премьер. В «Серенаде» дебютировали Юлия Касенкова и Данило Корсунцев, в «Аполлоне» Вероника Парт впервые исполнила партию Терпсихоры. Дарья Павленко первый раз танцевала IV часть «Симфонии до мажор», где в сольных двойках дебютировали также Елена Чмиль (вторая часть), Ольга Мельникова (третья часть).

• Андрей Баталов 8 января впервые появился в главной партии «Ба-

ядерки». Его партнершами стали Жанна Аюпова (Никия) и Эльвира Тарасова (Гамзатти). Антон Корсаков дебютировал в роли Божка. 17 января этот артист, танцующий в Мариинском театре первый сезон, исполнил свою первую главную партию – роль Вацлава в «Бахчисарайском фонтане».

• В балете Баланчина «Серенада», показанном 29 января в программе «Вечера одноактных балетов», в четвертой части дебютировали Дарья Павленко и Дмитрий Завалишин, в балетах Ролана Пети «Кармен» – Василий Щербаков в партии Тореадора, «Юноша и Смерть» – Софья Гумерова.

• Андрей Яковлев 2-й 3 февраля дебютировал в партии Хозе в балете «Кармен».

• В балеты Алексея Ратманского – 9 февраля влились новые исполнители. В «Поцелуе феи» в партии Невесты зрители впервые увидели Веронику Иванову, в женской партии «Среднего дуэта» – Наталию Сологуб, в «Поэме экстаза» – Диану Вишневу.

• Эпидемия гриппа, настигшая Мариинский театр, внесла свои коррективы в репертуар. И 14 февраля, вместо объявленного «Вечера балетов Джорджа Баланчина» («Серенада», «Аполлон», «Симфония до мажор»), был показан «Вечер одноактных балетов», состоящий из «Поцелуя феи», «Аполлона», па де де на музыку Чайковского и «Кармен». И в балете «Аполлон» появились новые исполнительницы Юлия Касенкова (Полигимния), Ксения Дубровина (Каллиопа), Александра Гронская (Латона).

• 21 февраля состоялся дебют Майи Думченко в партии Китри в балете «Дон Кихот», который танцов-

щица подготовила роль под руководством своего репетитора Ольги Ченчиковой, а 11 апреля – в партии Гамзатти («Баядерка»).

• Дебют Дианы Вишневой в главной партии балета «Жизель» состоялся 28 февраля.

• Еще одна роль появилась в репертуаре Ирмы Ниорадзе. 3 марта – она танцевала центральную партию в балете Ролана Пети «Кармен».

• В партии солиста первой части «Симфонии до мажор» Джорджа

Баланчина 19 марта дебютировал Василий Щербаков.

• Александра Иосифиди 21 марта в балете Алексея Ратманского «Поцелуй феи» в первый раз станцевала главную партию.

• Студентка выпускного курса Академии Русского балета Надежда Маношкина (класс педагога И.Зубковской) 28 марта впервые появилась в балете «Дон Кихот» в партии Амура.

Ольга ФЕДОРЧЕНКО

# ... ИЗ ТЕАТРА «КРЕМЛЁВСКИЙ БАЛЕТ»

## Гастроли

Последний год века театр «Кремлёвский балет» встретил в Китае. Трёхнедельные гастроли коллектива в этой стране стали уже четвертой встречей артистов балета с китайскими зрителями. Отношения кремлёвских танцовщиков с китайскими почитателями балета не вполне укладываются в традиционное понятие гастролей. «Кремлёвский балет» ценят здесь очень высоко, внимательно следят за творческим ростом молодых артистов, встречают спектакли тепло и воодушевлённо.

Нынешние гастроли включали показы двух спектаклей на музыку П.И.Чайковского, композитора, высоко почитаемого в Китае, «Щелкунчик» и «Лебединое озеро». Выступления проходили в крупнейших городах – Пекине и Шанхае.

Наиболее памятным во время гастролей стали выступления коллектива в течение четырёх предновогодних вечеров в Большом Шанхайском театре. Этот театр – заслуженная гордость китайцев (спроектирован ведущими французскими архитекторами и возведён в рекордно короткие сроки) – был построен в декабре. Московские гости балетом «Щелкунчик» открыли балетные выступления на этой сцене. Газета «Шанхайский вестник» отмечала: «Блистательный спектакль, поставленный замечательным русским хореографом Андреем Петровым, соответствует великолепию нового театра – одного из самых совершенных в мире».

Театральный диалог московских артистов и шанхайских зрителей был довольно редким сюжетом – спектакли шли в сопровождении Шанхайского симфонического оркестра под управлением известного маэстро, профессора Загн Гуо Йонга. Сам дирижёр учился в России, его оркестр

сегодня – один из лучших в Китае, коллектив отмечен наградами мирового класса.

Высоким международным признанием «Кремлёвского балета» стало приглашение артистов для участия в телевизионной программе «Через моря и континенты». Эта музыкальная программа была показана в прямом эфире в новогоднюю ночь и транслировалась на более, чем двадцать стран мира. Звёзды театра, музыки, кино, эстрады из разных стран прилетели в Шанхай для участия в этом историческом театральном шоу. Утренние радио и телеканалы начинали обзор новостей с отзывов о грандиозном концерте: «Фрагмент из балета «Щелкунчик» в исполнении русских артистов стал украшением этого небывалого проекта».

Учитывая огромный успех гастролей, китайская сторона продлила выступления театра «Кремлёвский балет» в Музыкальном театре Пекина были дополнительно показаны спектакли «Лебединое озеро».

В Пекине прошло немало важное событие для жизни театра – впервые партию Зигфрида станцевал молодой солист театра Айдар Шайдуллин. Его выступление было высоко оценено пекинскими критиками. Дебютант, как и его партнёрша Жанна Богородицкая, были названы вдохновенной и лучезарной парой. Как добрых друзей встречали китайские зрители опытных танцовщиков – Светлану Романову, Олега Корзенкова, Вадима Кременского и юную пару – Наталию Балахничеву и Юрия Белоусова.

## Премьеры

Последняя премьера театра – балет «Ромео и Джульетта» С.Прокофьева. Это новая хореографическая версия ставшего уже балетной классикой спектакля Юрия Григоровича. Спек-

Фото Д.Куликова

также посвящен памяти гениального театрального художника Симона Вирсаладзе, которому в этом году исполнилось бы 90 лет. Великий хореограф двадцатого столетия Юрий Григорович впервые встретился в работе с труппой, организованной и воспитанной его учеником – Андреем Петровым. По признанию самого мэтра хореографии он остался доволен творческим настроем и профессиональным уровнем молодого театра. В главных партиях выступили солисты театра: Наталья Балахничева и Валерия Васильева (Джульетта), Вадим Кременский и Алишер Сабуров (Меркуцио), Валерий Лантратов и Олег Корзенков (Тибальд), Василий Амерянов и Юрий Белоусов (Парис). Партию Ромео исполнили артисты Большого театра – Юрий Клевцов и Сергей Васюченко.

## Дебюты

• Театр «Кремлёвский балет» в нынешнем сезоне стал участником пушкинского фестиваля – сотым спектаклем «Руслан и Людмила» М.Глинки-В.Агафонникова в постановке руководителя театра Андрея Петрова театр открыл свой девятый сезон. Все показы пушкинского спектакля в этот юбилейный год проходили в необыкновенно приподнятом настроении при великолепном приёме зрителей. Впервые в партии Ратмира выступил Айдар Шайдуллин.

• Весёлой и многозначной партией Эми в балете «Том Соьер» пополнил репертуар двух опытных танцовщиц Светланы Романовой и Светланы Цой.

• Признанная прима труппы Светлана Романова замечательно исполнила партию Валевской в балете «Наполеон Бонапарт» – страстно и романтично. В этом же спектакле появился новый Наполеон – его станцевал Юрий Белоусов.

• 4 мая 1999 года спектакль «Золушка» обрёл новую главную героиню – ею стала Светлана Коваленко, чьё мастерство уже известно любителям балета. Теперь она – солистка театра «Кремлёвский балет». В этом же сезоне солист театра Василий Амерянов впервые стал Принцем в этом спектакле.

• На кремлёвской сцене появился новый дуэт в «Лебедином озере» – Татьяна Гурьянова (Одетта-Одиллия), которая дебютирует в новом для неё коллективе, и Илья Кузьмин, вернувшийся к партии Зигфрида после долгого перерыва, связанного с травмой.



## ЗНАКОМЬТЕСЬ: ЛЮБИМЕЦ ПУБЛИКИ КРЕМЕНСКИЙ

Заслуженный артист России Вадим Кременский нравился публике всегда. И когда начинал свою артистическую жизнь в Нижнем Новгороде и Минске, танцевал небольшие сольные партии в спектаклях классического наследия и в современных балетах В.Салимбаева и А.Бадрака. Зрители любили его за юношеский азарт, за дерзкую радостную театральность.

В «Кремлёвский балет» Андрея Петрова он пришел одним из первых, в 1990 году. За плечами была служба в армии, немало исполненных партий, опыт участия в балетном конкурсе.

С тех пор пролетело девять лет. Вадим Кременский стал ведущим солистом театра, неизменным участником всех премьер молодой труппы. Велик соблазн назвать артиста танцовщиком комическим, гротесковым. Впрочем, среди «балетных» за ним закрепилась эта слава. Действительно, в его репертуаре – одна из ведьм в «Макбете», Пьер в «Привале кавалерии», Черномор в «Руслане и Людмиле». Танцмейстер в «Золушке», Щелкунчик-кукла, Фердинанд VIII в «Эскизах», Шут в «Лебедином озере»... Партии, требующие эксцентрического дара, актерской изобретательности и даже экстравагантности. (Что, естественно, не свидетельство схожести перечисленных героев).

И все же о Кременском точнее говорить как о незаурядном классическом танцовщике-актере. У него отличная академическая выучка, отточенная техника исполнения мелких движений, что в 1992 году во время гастролей «Кремлёвского балета» в Париже оценили придирчивые французские обозреватели, назвав танец Кременского элегантно, изящно и «весьма виртуозным». Позже

танцовщик много гастролировал с родным театром, получая похвалы зрителей и критиков разных стран. Они отмечали лёгкость прыжков, вихрь вращений, графическую четкость поз. Но парижский успех артиста, выступавшего в «Золушке» в роли Танцмейстера, стал первым. Многоликий Учитель танцев – циник, льстец, лицемер, почти придворный плут, казалось бы, совсем непохож на карлика Черномора из «Руслана и Людмилы» (следующая крупная работа артиста).

...Длинная борода, большой горб, замысловатый грим сказочного злодея. Эти приметы карнавальная эксцентричность создавали трудности для исполнения танцев. Тем не менее, артист проработал танцевальную партитуру до мелочей, довёл форму танца до совершенства. Его Карла – демонический мираж, воплощение зла. Но зла сказочного, волшебного, отмеченного лукавой иронией самого исполнителя. Образ Черномора рождался мучительно. Путь к успеху оказался совсем не лёгким.

По своей сути танцовщик не лицедей и не затейник. «Лёгкость необычайная» в работе – не его стихия. В творчестве ему свойственна кропотливость и даже дотошность. Танец подчинён строгому профессиональному расчету. Свободная манера сценического поведения – плод долгих и тщательных репетиционных поисков. Вадиму Кременскому необходимо постичь все загадки образа, найти ответы на все вопросы.

Щелкунчик-кукла. В этом персонаже, как и в Черноморе, лицо танцовщика было скрыто – лоб прикрывала смешная шляпа, огромный, во всё лицо, нарисованный рот и ... грустные глаза. В спектакле А.Петрова деревянный уродец не превращается в прекрасного Принца, не становится возлюбленным Мари. Он так и остаётся игрушкой... Балет о прощении с

детством, о грёзах юности, о первых серьезных раздумьях. Щелкунчик Кременского похож на печального Пьеро: его образ во многом определяет смысл, философию балета.

Позже репертуар пополняли герои нелепые и наивные: Зевс-ребёнок («Зевс»), Гамаш («Дон Кихот»), Нос («Эскизы»), формировался серьёзный и разнообразный концертный репертуар.

Кременский танцовщик, умеющий тонко ощутить и передать хореографический стиль произведения. Руководитель труппы ведёт театр по пути неизведанному: если классика – то обращается к самой высокой и вечной, если современность – то демонстрирует дерзкую смелость: новая тема, не апробированная балетными подмостками музыка, пиршество красок, жанровый эксперимент, режиссерская концептуальность.

Таким балетом стал «Наполеон Бонапарт» Т.Хреникова, где среди трех Наполеонов Кременскому отпущена роль младшего, не по возрасту, а по перипетиям судьбы. В сложном пластическом рисунке и неоднозначной смысловой игре эпизоды жизни императора-Кременского, этого «рокового гения» полны не трагедией, а ее предчувствием. Его Наполеон, вспоминая ранние эпизоды своей жизни, как бы предопределяет будущую катастрофу: партия выстроена выразительно и проникновенно.

Недавняя новая работа театра – «Том Соьер» П.Овсянникова. Андрей Петров ставит балет, где классика уживается с элементами площадного искусства, кавалькада трюков с веселым карнавалом. Праздник перевоплощения – актеры на глазах зрителей меняют костюмы и разыгрывают спектакль.

Партия Тома, безусловно, подарок судьбы (и, конечно, хореографа) Вадиму Кременскому. Хореографические розыгрыши и танцевальные придумки, неловкие ухаживания за Бекки (очаровательной Наталией Балахничевой), море шуток – вот мир Тома Кременского. В несколько прыжков он перескачет огромную кремлёвскую сцену, легко переходит из образа дерзкого сумасброда Тома в актёра вымышленного театра. Танцовщик буквально на лету «ловит» настроения зрительного зала, слышит и чувствует танцовщика причудливо сочетаются с детской наивностью его героя.

Вадима Кременского сегодня по-прежнему любят зрители. За творческий задор и самоотдачу. За актёрское мастерство, которым виртуозно владеет, что он ещё раз подтвердил, с блеском исполнив партию Меркуцио в новом спектакле – балете «Ромео и Джульетта».

Елена ФЕДОРЕНКО



## Юбилейный праздник — в честь Игоря Моисеева

Семидесятипятилетие творческой деятельности, причем, активной, наполненной повседневным трудом педагога и хореографа, — дата уникальная. Она уникальна вдвойне: ведь из них — этих семи с половиной десятилетий — шестьдесят два года Игорь Александрович Моисеев возглавляет созданный им Ансамбль народного танца, который во всём мире так и называют «Ансамбль Моисеева». И всё это время для художника — время поисков, время новаторских



Мэр Москвы Ю.М.Лужков и Председатель Комитета по культуре правительства Москвы И.Б.Бугаев поздравляют И.А.Моисеева.



открытий, время дерзких прорывов в неизведанное и неизвестное... Наверное, поэтому так свежи и оригинальны краски его произведений, независимо от того, когда они родились, в конце тридцатых или в начале девяностых годов. Почитатели таланта Игоря Моисеева, собравшиеся на его юбилейный вечер в Зале имени Чайковского, убедились в этом еще раз.

Фрагменты юбилейной программы.

Фото Д.Куликова



Фестиваль «Визит в Петербург»  
глазами фотохудожника  
Николая Тихомирова.

Индекс 70947

ISSN 0869-5199