

БАЛЕТ МАЙ-ИЮНЬ 2001 BALLET



Большой театр -
бури на **«Лебедином озере»**

Мариинский театр -
«Щелкунчик»

в движущихся картинках

Юлия Махалина

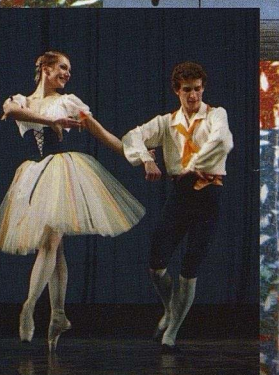
по-прежнему невозмутимо
царственна

Финский дебют **Сильви Гилем**

Фанни Эльслер -

жизнь как французский роман

От души



ТВОРЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ
СВЯТ-ОЗЕРО

НПЦ
высокоточной технологии
«ИЖМАШ»

Внешнеторговый центр
«ИЖМАШ»



ИНФОРМ
Синтез

РЕКЛАМНОЕ
ИНТЕРМАКС ТК
АГЕНТСТВО

Grigorko

ЦАРЬ ТАНЦА • УЧИТЕЛЬ ВОСХОДЯЩАЯ ЗВЕЗДА
ЦАРЬ ТАНЦА • ДУША ТАНЦА 2001
ЦАРЬ ТАНЦА • ДУША ТАНЦА 2001
ЦАРЬ ТАНЦА • ДУША ТАНЦА 2001
ЦАРЬ ТАНЦА • ДУША ТАНЦА 2001
ЦАРЬ ТАНЦА • ДУША ТАНЦА 2001

К ДУШЕ



Состоялось седьмое вручение приза журнала «Балет» – «Душа танца».

Редакция и редакционная коллегия сердечно благодарят всех участников и гостей гала-концерта. Особая признательность – нашим спонсорам, поддержавшим акцию своим финансовым и организационным участием.

Благодарим также нашего постоянного партнёра – коллектив Московского академического музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко и лично его директора Владимира Урина.

nota bene

О русском танце в России



Главный редактор
журнала «Балет»
Валерия Уральская.

Как-то очень известный артист и балетный деятель мне сказал: «Что такое русский танец? Я русский и всё, что я танцую, и есть русский танец. Ни знать, ни учить его нет необходимости». Но речь идёт не об исполнительском стиле или манере, не душе и специфике восприятия. Речь идёт о хореографическом феномене, имя которому русский танец. Формируясь в лоне народного творения за века и, особенно, последние, русский танец на основе традиций культурного пласта обрёл сценические формы и многообразие жанров. Мастера – исполнители, хореографы, исследователи – постепенно сформировали то, что стало, с одной стороны, золотым фондом русского сценического танца, с другой – создали систему обучения его лексике и манере исполнения. Естественно, что в единый пласт русского танца вошло всё многообразие его областных и композиционных видов: от северных ходючей до карагодов юга, от многообразия кадрили до шестёр и восьмёр Урала и Сибири, от хороводов до топотух и моталок, от ланце и танков до «Барыни» и «Тимони». Да, всего и не перечислить. Но есть главное, что позволяет без ошибки отличить русский танец от танца любого другого народа, даже близкого славянского. О стати, поэтичности и грусти, раздольному веселью и лихости русских плясиц и плясунов писалось много, говорилось тем более. Но сегодня есть проблема в его существовании и развитии.

Мы не выделяем русский танец из общих проблем – финансовой нужды. Нет, ни об этом речь. Речь о незнании этого языка общения, языка искусства самим народом России, особенно, молодым поколением. И что подвигло нас на эту статью.

Хотелось бы, чтобы затронутый нами вопрос стал темой большого разговора, в том числе, и на страницах нашего журнала.

Мы надеемся, что на наше предложение откликнутся деятели искусства и представители ведомств, управляющих культурой России. Тогда не просто разговор, а согласованно выработанные на его основе идеи, профессиональных знаний и естественных чувств сохранения, предложения смогут привести к целостной системе действий. Они необходимы для жизни этого феномена искусства и художественного языка – русского танца.

В. Уральская

БАЛЕТ BALLET

Литературно-критический историко-теоретический иллюстрированный журнал **май-июнь** № 3 (112) 2001

Выходит шесть раз в год
на русском языке

Учредители:

Учреждены творческого совета
и редколлегии
журнала "Балет"

Министерство культуры
Российской Федерации

Комитет по культуре
Правительства Москвы

Адрес редакции:

129110, Москва,
проспект Мира, дом 52/1
тел.: (095) 284-33-51
288-28-42
факс: (095)288-24-01
E-mail: mail@russianballet

Редакция:

Л.Р. Гумазова
М.С. Берлова
Е.И. Козленкова
Г.М. Мартынов

фотокорреспондент

Д.М. Куликов

Художественное оформление и предпечатная подготовка:

Студия «Мохин дизайн»

корректор

В.М. Колобовников

компьютерный набор

Э.И. Васильева

Отпечатано
в типографии

"RIDO", г. Нижний Новгород
тел./факс: (8312) 75-50-13
представительство в Москве:
ул. Расплетина, 5
тел./факс: (095) 943-76-87

Журнал
зарегистрирован
в Министерстве печати
и информации
Рег. №01604
© "Балет", 2001

Главный редактор:
В.И. Уральская

Редакционная коллегия:

А.А. Бархатов
В.В. Ванслов
В.Я. Вульф
Г.В. Иноземцева
В.Г. Кикта
А.Г. Колесников
(первый заместитель
главного редактора)
С.Н. Коробков
(заместитель
главного редактора)
М.М. Курилко-Рюмин
А.Д. Михалёва
С.Б. Ремизов
А.А. Соколов-Каминский
Е.Я. Суриц
Г.В. Челомбитько-Беляева

Творческий совет:

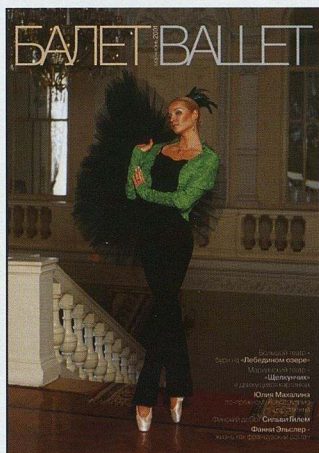
Н.Н. Бояриков
Д.А. Брянецев
М.Х. Вазиев
В.Ю. Васильев
В.В. Васильев
С.Н. Головкина
В.М. Гордеев
Е.Ф. Горина
Ю.Н. Григорович
Н.А. Долгушин
Н.М. Дудинская
В.Н. Елизарьев
В.М. Захаров
Н.Д. Касаткина
О.В. Лепешинская
А.М. Лиена
И.А. Моисеев
А.А. Мунтагиров
А.Б. Петров
Л.П. Сахарова
Р.С. Стручкова
А.Н. Фадеечев
Б.Я. Эйфман

Иностранная коллегия:

Айвор Гест (Англия)
Селма Джин Коэн
(Соединенные Штаты
Америки)
Юлия Чурко
(Белоруссия)
Юрий Станишевский
(Украина)
Роберт Уразгилдеев
(Киргизия)
Кендзи Усуи (Япония)

Советники по экономическим вопросам:

Н.И. Бутов
Н.Ю. Гришко
В.Н. Коваль
В.М. Логинов
В.Г. Урин
М.М. Чигирев
И.А. Чистопашина



На обложке:

Анастасия ВОЛОЧКОВА:

«Хочу танцевать там, где меня хотят видеть».
Фото Алексея Бражникова.

Nota Bene

Валерия УРАЛЬСКАЯ
О русском танце в России 2

Спектакли, премьеры, проекты

Александр КОЛЕСНИКОВ
Участь принца 4

Валерия УРАЛЬСКАЯ
Шедевр - эксперимент - результат 11

Елена КОЗЛЕНКОВА,
Галина ИНОЗЕМЦЕВА
Фокин, Петипа...далее Горский 14

Школа

Мария БЕРЛОВА
Ученики Константина Иванова
сцены не боятся 18

Под Штрауса учиться хочется/
Орбиты Дебютантов/Академия танца
Натали Нестеровой/«Золушке» пять
лет, героям – чуть больше 19

Теория, практика

Галина ИНОЗЕМЦЕВА
«Держись, веселый хороводик,
держись, не расходишься!» 21

Наталья КУРЮМОВА
Претензий немало... 23

Информ-Балет

Портреты

Нина АЛОВЕРТ
Юлия Махалина 30

Книги

Светлана НАБОРЩИКОВА
Музыкальная традиция русского балета 36

Надежда ЕФРЕМОВА
«Ода» растворяется в контексте 37

Театральная проза

Олгост ЭРАР
Фанни Эльслер. Жизнь танцовщицы. 38

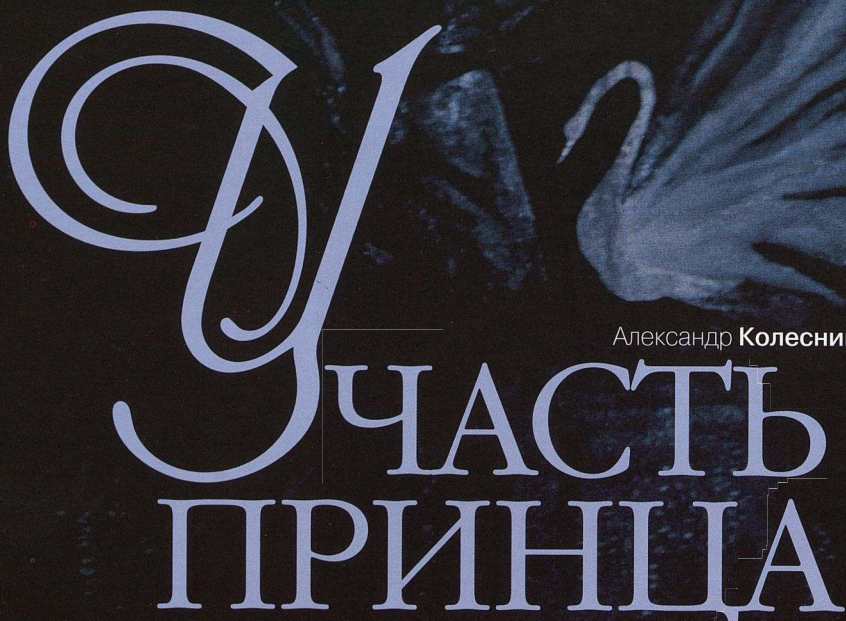
За рубежом

Виктор ИГНАТОВ
Финская «Жизель» Сильви Гилем 45

Тофик БАКИХАНОВ
Воздушный замок «Принцессы Грезь» 47

Short summary

48



УЧАСТЬ ПРИНЦА

Александр Колесников

Как и ожидалось, возвращение «Лебединого озера» в Большой театр стало одним из тех исторических вечеров, вокруг которых заранее клубятся разговоры и ожидания, и за которыми тянется долгий-долгий шлейф воспоминаний.



П. Чайковский «ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО»,
Балет в 2-х действиях, 4-х картинах.

Либретто Юрия Григоровича по мотивам В. Бегичева и В. Гельцера.

Хореограф-постановщик Юрий Григорович.

Художник-постановщик Симон Вирсаладзе.

Дирижер – Павел Сорокин.

(В спектакле использованы фрагменты хореографии М. Петипа, Л. Иванова, А. Горского).

Балетмейстеры-репетиторы Н. Бессмертнова, М. Семенова, Р. Карельская, Т. Красина, Р. Никифорова, Б. Акимов, В. Ворохобко.
Большой театр России, 2001.

Прошлое, настоящее и будущее так плотно сплетены в балете Юрия Григоровича, что еще надо понять природу этого сочинения. Сделать это не так легко, как кажется, даже зная перипетии его постановки на сцене Большого за последние 30 лет. Многие в них спрямлено, адаптировано в пользу легенды и для удобства восприятия. Хорошо известно и ныне повторяется всеми очевидцами-современниками и людьми помоложе, что постановка 1969 года не была принята из-за трагического финала. Министерство культуры рекомендовало балет доработать. Да, было. Создатели Юрий Григорович, Симон Вирсаладзе и Альгис Жюрайтис пережили не совсем приятные минуты жизни. Но правда и то, что они вышли к другому замыслу без каких-либо кризисных последствий для себя. Идея о том, что факт запрета сломал Григоровича, повернул все его последующее творчество в какую-то негативную, разрушительную сторону, очень сомнителен. Нужно вспомнить, что и до 1969 года Григорович неоднократно переживал моменты отвержения и непризнания со стороны критики и театральной администрации. Можно вспомнить, как он был вытеснен из Мариинского театра после своих триумфальных дебютов, как его первая постановка «Спящей красавицы» в Москве (1963) не встретила единогодушного признания, как он одно время исключался из зарубежных гастролей и его ранние вещи ездил по миру без него. У иных деятелей балета подобные эпизоды надолго западают в душу, изливаются в многостраничных воспоминаниях как доказательство их необыкновенных страданий в жестоком мире политического и балетного тоталитаризма. Но только не у Григоровича. В том-то и дело, что ни одно из подобных испытаний не выбило его из седла, с каждым новым инцидентом его сопротивляемость среде только возрастает. После «Лебединого озера» 1969 года им поставлены важнейшие балеты – более десятка. В них предстает другой Григорович, вовсе не деморализованный и никак не утративший необыкновенного хореографического дара. Самый последний довод в тему – Фурцева, эта своеобразная фигура, чье имя сейчас всплывает, после запрета ею «Лебединого озера» осталась с Григоровичем в уважительных отношениях, они сохранялись вплоть до ее смерти в 1974 году.

Странно начавшись, судьба того спектакля сложилась, тем не менее, счастливо: он без малого тридцать лет держался в репертуаре Большого театра, объездил десятки стран мира, везде собирая дань уважения и восхищения, через него с благодарностью прошли поколения московских балерин и танцовщиков. Таким образом, мысль о дисидентстве следует отбросить как неумную, она не имеет к Григоровичу ни малейшего отношения. Соответственно, в его нынешней постановке нет никаких попыток реванша, никакого счета к прошлому, он также не борется за восстановление некоей поправленной когда-то справедливости. Ну а то, что ему чужды соревновательные отношения с кем бы то ни было понятно итак.

Единственное, что его по-прежнему влечет – само «Лебединое озеро», тайна этой вещи, ее музыкальный, драматургический и моральный феномен, в разные эпохи открывающийся совершенно разными, чуть не противоположными сторонами. Он это понимал ясно еще в 1969 году, отсюда кажущаяся простота, с какой он пошел на переделку и в считанные репетиции превратил трагический финал в оптимистический. Перемена плюса на минус. Какая трагедия, восклицают одни; какая беспринципность – подозревают другие. Ни то, ни другое, – «Лебединое озеро», по понятиям Григоровича, обладает столь универсальным содержанием, что бесконечно оборачивается во времени. Эта стереоскопичность, прописанная в нотах, хорошо знакома симфонистам, трактующим, к примеру, финал Пятой симфонии Чайковского диаметрально противоположно. (Евгений Светланов, споря с программной установкой автора, нарастающий мотив рока считал за победное торжество духа и света).

Признавая поистине гамлетовские философские ресурсы «Лебединого озера», Григорович не спешит, однако, с его радикальным

пересмотром. Тут словно бы парадокс – балет допускает крайние толкования, но лишь стоит их реализовать, он или перестанет называться «Лебединым озером», либо из балета уйдет Балет. Свойства партитуры и сюжета, как он дошел до нас из позапрошлого века, таковы, что требуют не столько кардинального переосмысления и амбициозного подхода, но постепенного перелистывания и перечитывания вечной книги под названием «Лебединое озеро». Григорович ведь и помимо Большого театра не раз имел возможность испытать на прочность священный миф танца. Он ставил «Лебединое» в Новосибирске (1962), Риме (1980), Уфе (1995), Краснодаре (1997), Якутске (1998) – и нигде соблазн пересмотра любой ценой не возобладал. Он, наоборот, словно откладывал все годы самую возможность решительного вмешательства в собственный спектакль. Хотя ему уже давно никто ничего не запрещает. И как бы мы не ждали того главного сюжетного поворота к трагедии, к истокам неосуществленного замысла, надо признать другое: новизна сегодняшнего прочтения «Лебединого» не только в нем. Может быть, самым большим открытием – и одновременно удивлением – становится то, что Григорович по-прежнему не поднимает руку на балет тридцатилетней давности, не расшатывает его эстетические устои, а, наоборот, подтверждает, авторизует собственную мысль. Нам часто кажется, что мужество художника непременно выражается революционной ломкой, темпераментным полемическим приемом. Но нет же – оно, несомненно, и в том, чтобы не отступиться от фундаментальных ценностей в угоду конъюнктуре или моде, не соригинальничать ради дешевых соблазнов немедленной популярности и пр. Он добавляет и отнимает от своих спектаклей ровно столько, сколько видит его собственный глаз, и, порой, не улавливает глаз стороннего наблюдателя. Он сохранил в «Лебедином озере» все до мелочей из хореографии великих предшественников и собственной, но придал сегодняшнему «Лебединому» несколько иной внутренний посыл, делающий постановку самобытной. И дело, повторяю, уже не только в трагическом разрешении судьбы героя, не только в последнем эпизоде гибели героини. Чтобы поставить эти несколько минут финала, хореограф преобразует их предыдущую сценическую жизнь, сгущает атмосферу вокруг них, он, как у него всегда бывает, мыслит не эпизодической репликой, не отдельной строкой, но каким-то эффектным пластическим курсивом, его балет являет целостный танцевально-поэтический поток, непрерывно струящуюся материю театральной реальности. Об этом писал Польз Карп: «Хореография по его понятиям – прежде всего искусство композиции, и балетмейстер, соответственно, не изобретает слов, при всей нужде в их точности и выразительности, а сочинитель танцевальных фраз, танцевальных монологов, диалогов и хоров, и балета, как единого содержательного сочинения».

Итак, подлинной историей «Лебединого озера» Григоровича является не его борьба с внешними, около театральными обстоятельствами, а исключительно перипетии внутреннего выбора. То, что мы видим сегодня, – возвращение к исходному, неосуществленному до конца замыслу, который, в свою очередь, тоже изменен, или, точнее сказать, договорен до конца, гармонизирован в деталях и целом. Хореограф подтверждает давнюю установку относительно жанровой природы «Лебединого озера», а именно: от сказки – к романтической трагедии. Данный ход почти программно подчеркнут, – сюжет окончательно освобождается от озера, как реального природного объекта и пристанища лебедей, а ведущий пластический мотив крыльев-рук уходит от натуралистических птичьих взмахов. В этом смысле спектакль действительно обращает нас к тем июньским 1969 года прогонам, когда лебединые сцены представляли в чуть стилизованном, графическом рисунке. Сегодня остранение достигло всех возможных пределов. Григорович ставит, а педагог-репетитор Регина Никифорова добивается от кордебалета абсолютно отвлеченной, метафизической красоты, необходимой этому спектаклю. Озеро лебедей есть продукт интенсивной внутренней жизни Зигфрида, его «гамлетовская» рефлексия. Это вторая реальность,

недоступная воображению человека практического. Согласно новому либретто, это вообще место идеальных устремлений героя, и неизвестно, существует ли на самом деле. Сквозь архитектуру первой картины, сквозь расплавленное художником Вирсаладзе золото стен, костюмов, герольдов и их труб, порталов с потемневшими старинными гербами, сквозь этот замок действительно просвечивает где-то совсем рядом насыщенная голубая водная гладь. Но то ли это озеро, или другое, мы не знаем. И никто не знает, тут одна из загадок, вокруг которой уже более ста лет ходят все, кто ставит балет. По Григоровичу это, если хотите, та единственная среда – физическая и художественная одновременно, – где принцу может на мгновение явиться его идеал – белая дама Одетта, и где этот идеал будет умножен десятками отражений, хором подобных ей белоснежных видений. Понятно, что такую среду нельзя обрести в жизни, ею может стать только академическая сцена в момент второй, «лебединой» картины. Здесь театр замкнут на самого себя. Здесь, в белом акте и есть граница между реальной жизнью и идеальным искусством вообще. Зигфрид, попадая из замка в магический круг бегущих балерин, переступает эту грань, ему открывается на время волнующая тайна красоты; и ее познание, посвященность налагают на него груз моральной ответственности.

Кордебалет Большого театра, изменившийся за годы, пока «Лебединое озеро» здесь не шло, как будто впервые подходит к своей задаче. Артистки достигают феноменальных результатов: чистота линий, о которых принято говорить в таких случаях, практически идеальна. Григорович не просто сохраняет наследие Льва Иванова, считая его величайшим хореографическим открытием всех времен. Он словно демонстрирует новые возможности сочинения, то, как оно, подобно белому листу, способно вбирать в себя новые краски, привнесенный временем и эпохой смысл, как взаимодействовать с новыми персонажами. Значительно усилилась связь кордебалета с солистами. Например, Злым гением, получившим у Григоровича сейчас еще большую роль. Будто он всегда существовал здесь во всем своем головоломном техническом блеске, мрачном, но и торжественно-повелительном. Иными словами, спектакль открывает в хрестоматийном тексте контрапунктические возможности, делает белый акт некой распахнутой и подвижной системой. (Если, конечно, подходить к этой системе не с позиций дешевого авантюризма, а во всеоружии хореографической мысли.)

Главным героем балета по-прежнему у Григоровича остается принц Зигфрид. Участник всех четырех картин, он определяет и действенную линию балета, и его смысл, и его моральный итог. Выдвижение его на



авансцену событий, убедительное и в прошлой постановке, сегодня видится тем более бесспорным. Двойственная природа молодого рыцаря открытая Григоровичем и утвержденная не в умозрении, а в танце, получает у него еще большее раскрытие и поддержку. Источником драмы теперь определенно становятся не внешние обстоятельства, а расколотое, мятущееся сознание Зигфрида. Трагизм — как это называется в вагнеровской опере, то есть специфически немецкое мечтательное томление между сном и явью. Григорович как раз очень умеет и любит передавать такие пограничные состояния человека, ему не требуется особых опор в действии, в сюжете, не обязательно нужны во множестве декоративные элементы. Ему требуется, прежде всего, пространство для танца и оно возникает в моментальной перемене декораций. Стены помещений обычно расплываются, исчезают предметы, мебель, — все уходит куда-то вверх, вниз, по сторонам, оставляя героев в пустынном театральном космосе (так происходит в «Щелкунчике», «Золотом веке»). Эти стремительные, неожиданные трансформации — будто внезапно открывается взору иная даль, панорама, или бездна — существуют не ради самих себя, а подготовлены неуклонным драматургическим движением. Первая картина в догригоровическую эпоху всегда служила самым общим, экспозиционным целям — праздничные танцы в честь

совершеннолетнего принца. В постановке, о которой идет речь, она пронизана волнообразными токами и неявными приливами. Они имеют уже не общее значение, а относятся к Зигфриду, строго направлены на развертывание его судьбы, на постепенное приоткрывание тех самых бездн, к которым приближается и в которые угодждает его сознание. Поначалу жизнь наследника выглядит безупречно и стройно. Динамичное, летящее из глубины слева антре Зигфрида сменяется большим, элегантным вальсом, в его дивной, разветвленной композиции он периодически солирует, собирая на себе внимание танцующих, задавая ритм, порядок, фигуры и лично возглавляя танцевальное собрание. Затем — ритуал посвящения в рыцари и клятва на мече. Новый прилив веселья — па де трау, которое он танцует со сверстницами. И, как последний отблеск праздника, блистательный полонез с кубками; в исполнении мужчин наделенный звонкой доблестью и легкой заносчивостью. Еще мгновение и «первый среди равных» окажется в сумрачной атмосфере предчувствий, захвативших его.

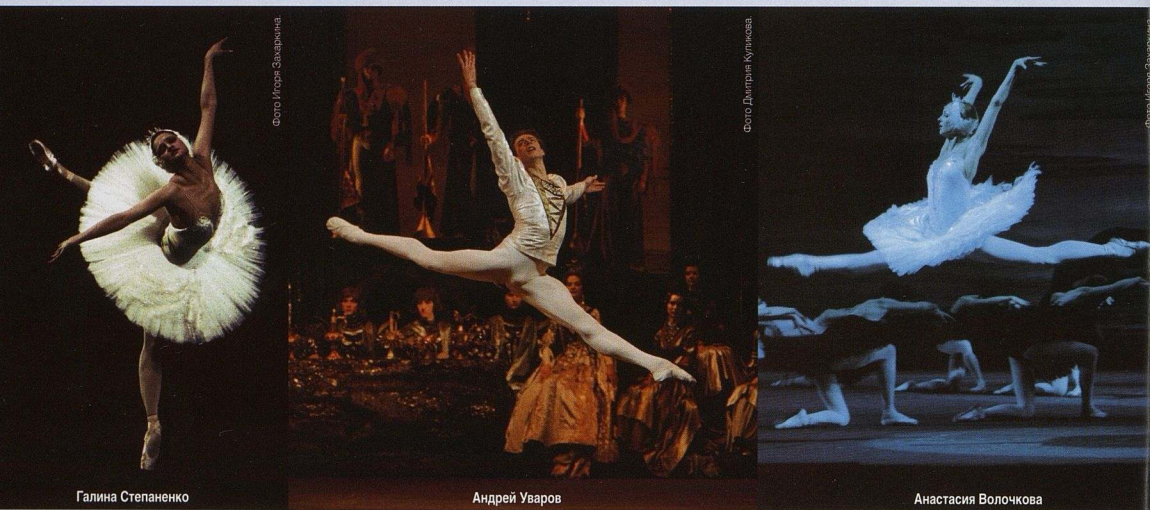
Следует монолог, его мы видим впервые. Когда-то Григорович задумывал *Andante sostenuto* (из па де трау, № 4) отдать Зигфриду, и сделать его романсом. Но по разным причинам отказался. Сейчас этот лирический напев, в котором сплетаются (по выражению музыковеда



Д. Житомирского) «мужской» и «женский» голоса, стал преддверием медленного погружения Зигфрида в сумерки собственных видений. В музыке – чистая лирика, в танце же она контрапунктически нарушается, прорывается внезапными, мягущимися прыжками. Душевный непокой, беспорядочное брожение дум, вспыхивающие желания становятся зримыми и готовят его встречу с Судьбой. Она и является в облике Злого гения. Вызванный воображением, материализовавшийся из хаоса мыслей и стремлений, этот черный человек отныне становится неразлучен с белым рыцарем. Их встреча в прошлой постановке в этом месте не случилась, она произошла чуть позже, в лебединой картине, где Злой гений неуслышно сторожил озеро в скалистой местности от пришельцев (будто кто-то мог по своей воле туда забрести). Сегодня их «отложенная встреча» происходит раньше, вынесена ближе, «взята крупно». Она стала одним из самых захватывающих моментов балета. Острая хореографическая мысль соединилась тут с потрясающим исполнительским мастерством Андрея Уварова (Зигфрид) и Николая Цискаридзе (Злой

понятия красоты, но довести их до абсолюта. Вот цель Григоровича – все конгениально музыке и тем представлениям об идеале, которые культивировал классический танец последние два века.

Наипервейшим союзником хореографа на этом пути становится дирижер Павел Сорокин. Симфонические достоинства партитуры балета сегодня уже некому доказывать и он делает следующий шаг – извлекает из нее квинтэссенцию сквозной для всего Чайковского темы фатума. Для этого не потребовалось никаких нарочитых приемов и смещений, оркестр Большого театра чутко улавливает новое задание и откликается на него не по-балетному плотной звучностью и гулками, демоническими раскатами. Сближение с симфоническим Чайковским настолько органично, что, порой, кажется, Сорокин дирижирует «Фатумом» или Пате-тической. Впервые Сорокин встретился с Григоровичем в работе в 1994 году на «Корсаре». С тех пор много воды утекло, каждый из них шел своим путем. Дирижер сегодня ведет оперные, балетные спектакли, играет филармонические концерты. Но так, видно, складываются судьбы



Галина Степаненко

Андрей Уваров

Анастасия Волочкова

гений) и, соответственно, Сергея Филина и Дмитрия Белоголовцева.

Встреча с Судьбой, их синхронный или зеркально отраженный танец следует на главную музыкальную тему лебеда. Это принципиально. В дальнейшем, развиваясь и умножаясь, она становится обоюдной темой всех героев. Но пока она возникает вместе с этой едва уловимой тенью и звучит властным повелением, – уйти, бежать отсюда, из замка за границы видимой жизни к иным пределам и измерениям. И они, двое, начинают экспрессивный полет во тьме, напоминающий полет Волагда и Мастера (героев, так волнующих поньше хореографа). И уже нет замка, осталась далеко внизу земля, не слышны ничьи голоса. Они несутся в пустом огромном пространстве великой сцены, пока их не остановит ослепительная вспышка белизны – клин, не лебедей, но видений. Девушки в балетных пачках, с руками, страстно взлетающими вверх, над головой, напоминающими взмахи крыльев, а может, подающие в назначенный час какие-то магические знаки самой природе.

Из под руки принца загадочный и опасный спутник выбрасывает свою в направлении девушек – ты это хотел видеть, смотри ж! Передать эмоциональный эффект этого эпизода нельзя. А смысл же новой картины (функционально – связки), возможно, такой: вернуть моменту встречи Зигфрида с Одеттой сверхъестественный смысл. В старых постановках принц при виде лебедей едва удивлялся и быстро привыкал к чуду чудному, будто и не такое видывал. В «Лебедино озеро» Большого театра в начале XXI века требуется не просто дежурно возратить

мастеров Большого, что, уходя отсюда по разным причинам, многие сюда же и возвращаются на новом витке своей творческой судьбы. Когда после перерыва, даже значительного кто-то становится за дирижерский пульт, или выходит на сцену, то прожитой дистанции, будто не существует. Сильнейший эффект обратного времени рождают эти стены. Вроде никто отсюда никогда и не уходил.

Так произошла и новая встреча Григоровича со своими солистами через шесть лет, которые он тут не работал: их язык не изменился, понимание не утрачено, годы прибавили не только званий, но и мастерства. И это мы ясно увидели на обеих премьерах у Галины Степаненко, Андрея Уварова и Сергея Филина, Николая Цискаридзе и Дмитрия Белоголовцева. Особняком тут только Анастасия Волочкова, с Григоровичем никогда не работавшая, а только мечтавшая. Их очевидным и общим качеством является мастерство. Но мастерство в том его значении, которое раньше, в 50-70-е годы в Большом театре не встречалось. Это мастерство в чистом виде, словно отделенное от высших целей творчества, как оно понималось раньше, 30 лет назад. Как же оно понималось? А так, что обязательно каждый имел некую крупную тему, желательно философскую, был персонифицирован по ряду образных, психологических, эстетических и прочих принципов. Короче, раньше это называлось «яркая индивидуальность». Определение действительно точное, большинство актеров тех лет, так или иначе, уходило в «свой театр» – неважно, существовал ли он на правах антрепризы, или определялся

кругом монопольных репертуарных названий в общей афише. При таком количестве «ярких индивидуальностей» Большой театр неизменно начинали одолевать центробежные процессы – каждый пытался создавать собственное дело под крышей одного и того же Большого. Тогда же подрастало и начинало приходить в профессию поколение сегодняшних звезд, и первое, что им приходилось слышать (особенно после очередных конкурсов), что нет-де теперь тех самых «ярких индивидуальностей». Разговоры такие идут и поньше и уже больше походят на брюзжание. Жизнь же балетная, пока пережевывались старые темы, сложилась странным, ранее не представимым образом: Большой театр полон первоклассных солистов, ничуть не озобоченных стародавними определениями. К ним вообще не применимы такие классические понятия, как «образ», «психология персонажа», «линия роли» и пр. Более того, я с внутренним содроганием представляю себе, как, например, Галина Степаненко начнет «лепить образ», что-то придумывать, играть. Да, Боже упаси. Мне достаточно ее совершенного танца, ее самодостаточной,

на уровне, так сказать, глобальном, то есть масштаб понимания себя на этой сцене. Очень важное, надо сказать, напоминание.

Выдвижение в главные герои «Лебединого озера» мужчины не отменяет, разумеется, той великой роли, которой во все времена была Одетта-Одиллия. Она, лишившись сказочной биографии (девушка, превращенная злым волшебником Ротбартом в лебедя и ждущая благородного избавителя), обрела иную судьбу, а балерины – весьма сложную задачу. Им надлежит воплотить женский идеал в его чистом виде. Очевидно, что в мире балета он и есть идеал классического танца. Отсюда полная сосредоточенность на своей профессиональной сфере у обеих исполнительниц.

Анастасия Волочкова не только сравнительно новое имя для Большого театра, но и новое для России явление. Она, будучи солисткой Марининского театра, ведет жизнь гастролерши. Подобная форма существования очень современна и далеко не все ею владеют. Но она, как выяснилось, накладывает отпечаток на исполнительский стиль. Права



Анастасия Волочкова

Злой гений – Николай Цискаридзе, Зигфрид – Андрей Уваров

фатальной, если хотите, красоты поз, ее спокойствия, сверхъестественного технического блеска, который волнует куда больше, чем любая психология и «линия роли». То же могу сказать о Николае Цискаридзе, Сергее Филине.

Теперь пойдем, как такая артистическая установка уживается с балетом Григоровича, где, как мы знаем, и расцветали все титанические фигуры нашего балета второй половины XX века. Можно ли его танцевать на одном спокойном, формальном мастерстве? Во-первых, уже танцует, значит, можно. Во-вторых, и это особенно понимаешь по нынешней постановке, балеты Григоровича, при всей психологической сложности сценарных задач, вовсе не требуют дотошного псевдокопания в психологии. Они, безусловно, драмы состояний. Состояний человека и мира, мира людей и живой природы, природы и творчества и т.д. Наконец, принципиальная категория, обнаружившаяся с появлением «Лебединого озера», и никогда раньше так программно не звучавшая в театре Григоровича – Идеал, его поиск, его обретение и его потеря. В этой точке-то и сходятся, по-моему, интересы хореографа и поколения, с которым он сегодня встречается. Для них идеальная профессиональная форма и есть вершина притязаний, и они заняты только ею. Может быть, так и видны результаты, что эту форму балеринам помогла обрести Наталья Бессмертнова, а танцовщикам – Борис Акимов, участники спектакля 1969 года, исполнители Одетты-Одиллии и Злого гения. Все, что можно передать, передано, – и на уровне мельчайших деталей, и

Волочковой на партию несомненно, получила она ее законным путем. Григорович не был знаком с ней, не знал ни имени, ни щемящих подробностей ее конфликта с руководством ГАБТа, не продлившего с ней контракт. Он увидел ее на конкурсе в Австрии и вручил ей «Золотого льва». Эпизод относился к лету прошлого года, еще до решения о возобновлении «Лебединого озера». Благодаря постановке, Волочкова вернулась на сцену Большого и Одетта – ее вторая попытка завоевать свое здесь место. Работа оправдала выбор хореографа и ожидания части наблюдателей. Крепкая петербургская школа позволяет не думать о технических сложностях партии; природная красота, певучесть рук и корпуса дают неподдельную органику и кантиленность танцу; положение «гест» добавляет апломба и подогревает интерес. Таковы исходные составляющие, и она ими очень разумно и творчески распорядилась. Что называется «все сделала». Одетта наделена страстной красотой гибких поз, Одиллия – холодноватым блеском и самоуверенностью светской дивы.

Галина Степаненко, наоборот, танцует постановку Григоровича много лет. Это ее дебютная партия в Большом, ставшая одной из лучших. Долгое время она не убеждала просвещенное балетное сообщество своей Одеттой. Все безоговорочно принимали черного двойника и справедливо награждали высокими эпитетами. Думаю, она владела для этого не только техникой, всеми воспетой, но чем-то большим – безошибочным внутренним ощущением кульминации в любой партии.

Сегодня она ломает сложившиеся вокруг себя предрассудки – танец Одетты последовательно, спокойно разворачивает идеальный балеринский образ.

Николай Цискаридзе увлекает изобразительная, орнаментальная сторона партии Злого гения. Но доведенная до высочайшего блеска, она тем самым открывает виртуозность зла и его творения. Артистичный сам по себе – улыбка не сходит с его лица – этот Злой гений схож с фокусником магического театра. Беспрепятственно носится по воздуху, везде послева, как шекспировский Ариэль, только с обратным знаком; это его темная стихия, его среда. Я бы назвал Цискаридзе – Демон играющий.

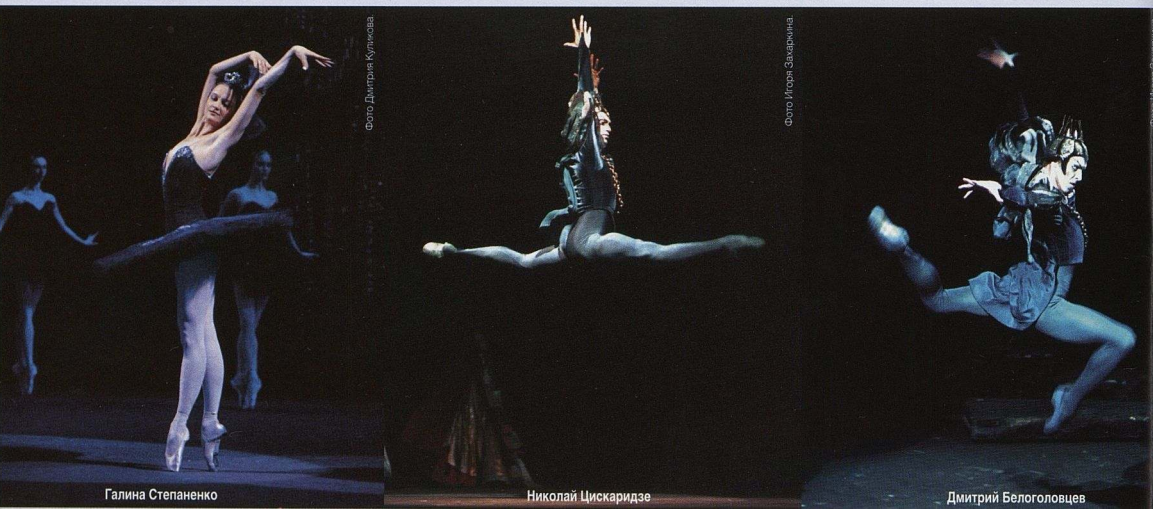
Не таков Злой гений Дмитрия Белоголовцева. Он – Демон аутический. Совершенно закрытый для контактов, укрепленный мощной оборонительной системой крепких прыжков, властных жестов и железной поступью. Это, так сказать, классический, неумолимый рок, не оставляющий никаких надежд, тем, кто попал в его объятия.

Зигфрида начала XXI века у Григоровича смущает дух противоречия, поселившийся в нем изначально. Сторож, или лебединый пастух становится стражем при белом рыцаре, его демоном-искусителем, почти по Пушкину:

*«Часы надежд и наслаждений
Тоской внезапно осеня,
Тогда какой-то злобный гений
Стал тайно посещать меня».*

Эту смену настроений прекрасно передает Уваров – лучезарный Зигфрид парит в ласковых облаках внимания и восторга. И он же бьется с ужасной тенью, невидимой, которую нельзя поразить священным мечом. Вся хореографическая постройка, сумрачный и туманный мир героя поняты им великолепно.

Сергею Филину же лучше удается финал, тот самый, полный неизбывного трагизма, наступающий как результат отступничества. Четвертая картина, по общему мнению, одна из самых вдохновенных



Галина Степаненко

Николай Цискаридзе

Дмитрий Белоголовцев

В партии Зигфрида и Андрей Уваров, и Сергей Филин утвердили себя давно. Оба прирожденные принцы и рыцари, оба закономерно восприняли ту традицию исполнения, которую начали в этой постановке Николай Фадеев и Михаил Лавровский, позднее Александр Богатырев и Александр Годунов. Собственно, никакого иного подхода, в сторону упрощения или снижения драмы состояний, открытой тогда хореографом, быть уже не могло. Логически развивать Зигфрида можно только в сторону усложнения исходной задачи. Над формой зигфридовых соблазнов много думал учитель Юрия Григоровича – Федор Васильевич Лопухов, и были те соблазны земного происхождения (сюита 3-го действия).

и величественных у Григоровича, кладет конец давним сомнениям и спорам – художественным и политическим. Виновен. Очистительная буря пронесется по сцене, мечутся герои, им уже друг до друга не дотянуться; девушки-видения тщетно пытаются восстановить стройную геометрию рядов. Нет – говорит хореограф. Сегодня – нет. Ничего нельзя переиграть назад. Белый Зигфрид, дававший так много клятв, теряет Одетту. В последний раз она мелькнет в высокой поддержке в руках Злого гения и опустится на землю уже не живая. Нельзя изменить своему идеалу.

Или его нужно не иметь.

English

"Swan Lake"

As it was expected, the return of "Swan Lake" to the Bolshoi Theatre became one of those historic events which are anxiously awaited and discussed in advance and which bring memories. Yuri Grigorovich is still attracted to the mystery of this ballet, its musical, dramatic and moral phenomenon.

"Swan Lake", as Grigorovich thinks, has a universal appeal. Grigorovich sees the real philosophical, "Hamlet" potential in "Swan Lake". However he doesn't hurry with a radical revision of the ballet. Grigorovich saved everything even small details in the dances choreographed by his famous predecessors but he gave a different meaning to the ballet, which made it original.

Валерия Уральская

Шедевр-эксперимент-результат

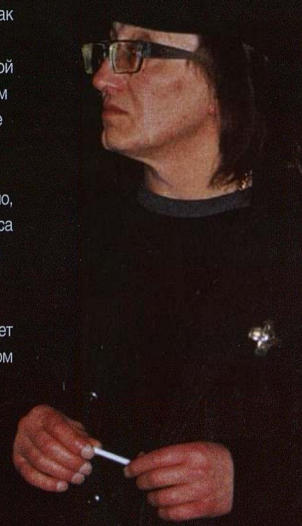


Каждое время имеет право на своё отношение к шедеврам – так, или примерно так, определяет причину обращения к «Щелкунчику» Санкт-Петербургского Мариинского театра его художественный руководитель Валерий Гергиев. Добавим, что право на собственное прочтение шедевра имеет и каждый художник.

Но прежде надо определить, что является шедевром. В данном случае под шедевром подразумевается партитура балета «Щелкунчик», как известно, принадлежащая перу Петра Ильича Чайковского. Шедевр – её точная оценка. Повторим, «Щелкунчик» являет собой шедевр музыкальной партитуры балета. И в этом значении может исполняться симфоническим оркестром в художественном прочтении дирижёров разных времён. И таковые блистательные прочтения музыки Чайковского известны.

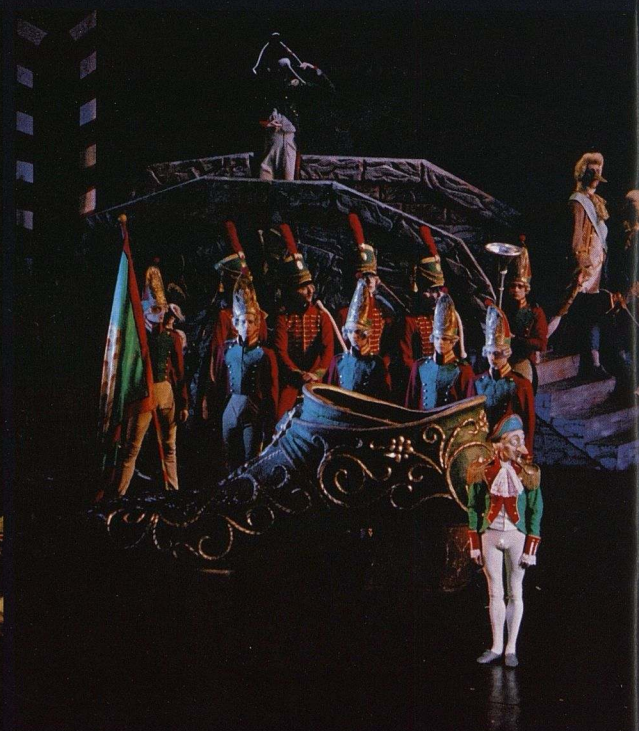
Балет же в понимании сцены – это театр. Соответственно одного, даже самого талантливого, видения (наверное, точнее слышания) дирижёра не достаточно, и он справедливо выступает музыкальным руководителем всего театрального процесса рождения и исполнения спектакля – балета. С ним в сотворчестве трудятся те, кто являются авторами театрального действия.

Но балет становится зримым балетом лишь при условии, если его сочинит (мы подчёркиваем, именно этот глагол-процесс) хореограф. Хореограф также действует в сотворчестве с музыкальным руководителем (дирижёром) и сценографом – художником театрального действия.



П.Чайковский «ЩЕЛКУНЧИК»
Балет в 2-х действиях.
Либретто Михаила Шемякина по мотивам Мариуса Петипа.
Дирижёр-постановщик Валерий Гергиев,
хореограф-постановщик Кирилл Симонов,
художник-постановщик Михаил Шемякин (США).
Мариинский театр.
2001 год.

Михаил Шемякин и его герои.



Не мало талантов и даже гениев мы знаем и в этом художественном феномене. Каков вклад каждого в рождаемое сценическое действие (при удаче), должно быть, трудно определить. Так начинает свою жизнь на сцене единое целое – его величество БАЛЕТ. Который, что немаловажно, воссоздают на сцене каждый раз господа артисты. Хотелось бы, чтобы читающий эти строки не обиделся за расставленные акценты и не принял их за «ликбез». Поскольку речь в нашей статье пойдёт об удивительном сочетании талантов, участвовавших в создании нового спектакля «Щелкунчик» на сцене Санкт-Петербургского Мариинского театра, привлёкшем внимание профессиональной общественности: где были нарушены, казалось бы, незыблемые законы создания балета. Что из этого получилось?

В уже опубликованных статьях новый «Щелкунчик» Мариинского театра называют «шмякинским». Уже это восприятие есть определённая характеристика, говорящая о приоритете художественного решения над другими компонентами спектакля. Яркость и бросающийся в глаза собственный взгляд на тему выделяет сценографию спектакля в отдельный художественный шедевр. Таково знание, да что там знание – ощущение и художественное видение германского быта, характеров, символов. Такое проникновение в гофмановский мир и открытие его нам пластически и сценически достойно самых высоких слов и оценок. Чего стоят такие яркие образы как гости-мыши, уход после картины праздника или мранжевые красоты чёрно-белых снежинок, или ...

И если бы не Петр Чайковский, а Михаил Шемякин создавал сценический вариант господином Гофманом сочинённой сказки, то можно было бы только восторгаться созданным им шедевром. Но шедевр, к которому обращается театр, создан Чайковским, и мир балета «Щелкунчик», это им, Чайковским, воспринятый и художественно интерпретированный Гофман. Тот Гофман Чайковского, который позволил создать музыкальный образ, перешагнувший бытовизм какого бы то ни было времени или адреса.

Монолит партитуры Чайковского в данном спектакле художественно был воспринят другой талантливой личностью, ни в каких эпитетах и даже оценках критики не нуждающейся. Маэстро Гергиев, создавая своего Чайковского, открыл нам удивительно проникновенно мир знакомых и одновременно незнакомых звуков. Они лились хрустальным перезвоном, в котором реальность и нереальность, оптимизм и трагедия так переплетались, утверждая их единство в мире и за его пределами – куда и вырывались, уводя нас.

И здесь в этом мире нет места даже талантливо и причудливо создаваемому сказочному бытовизму Шемякина. Они сходятся, пожалуй, лишь в сцене снежинок, но и здесь с разным знаком проведения (как плюс и минус).

А теперь о главном. Точнее, о том, чего нет – о хореографическом решении, без чего, согласно нашему пониманию, нет его величества БАЛЕТА, как произведения театра. Вряд ли этого не видят талантливые соавторы хореографа. А значит? Значит рассматривают роль хореографии в триумвирате – музыка, танец, сценография – лишь как прикладную или вынужденно сопутствующую. Обычность сочетания движений,

граничащая с ежедневными урочными комбинациями, и тривиальные, подчас нелогичные, рисунки на фоне роскошествующих декораций и тончайшей музыкальной ткани – вот, к сожалению, характеристика хореографии. Даже столь благодатный для танцмейстера материал как дивертисментные номера поражают обыденной неоригинальностью.

После пластических мотивов в стиле «театра Танца» с интересно построенной графикой тел первой картины, после многообещающего замысла чёрно-белых снежинок, второй акт, куда прилетают в башмаке на фоне движущейся панорамы (мы не ошиблись, это «Щелкунчик», а не «Спящая красавица»), герои вместе с хореографом получают возможность развёрнутых классических рас. Но ни дуэты, ни вальс, ни, как говорилось, танцы на темы кукол не используются для большого хореографического диалога со зрителем. Без чего балет и не балет вовсе.

Открытая для них сцена, оформленная с таким вкусом и чувством светлой игры юмора, льющийся поток музыки лишь подчёркивают «ходулность» ходов и бедность языка, предложенного актёрам. Стремясь смягчить однозначность оценки работы молодого хореографа Кирилла Симонова, скажем, что она задана его счастливой встречей с высоко-танталными мастерами своего искусства и обращением к шедеврам, с одной стороны. С другой – трудностью для начинающего хореографа отойти от имеющихся и более чем достойных предшествующих решений хореографов. Поддержка, обещанная руководителем театра на пресс-конференции, надеюсь, оградит его от последствий критики, а строгий подход заставит поверить в себя и искать в творчестве.

Исполнители же, к сожалению, вынуждены были действовать в предложенном тексте ролей. Маша с удивительно точным чувством шмякинской героини провела весь первый акт в угловато грациозной пластике девичьей-подростка, не нужной окружающим. Наталья Сологуб, молодая, растущая артистка театра, поразила умением отойти от канонов красоты классического танца в пользу роли и спектакля. А по ранее объявленным причинам была менее интересна во втором акте, классически привычным.

Её партнёр второго акта, «принц по своей природе», Андриан Фадеев таковым и был. В гротесковой пластике персонажей, населяющих первый акт, поражало сохранившееся в труппе владение выразительным пантомимным жестом в сочетании с современной графичностью и одновременно сочностью окраски рисунка. Исполнители сольных танцев достойно представляли возможности труппы и её готовность к эксперименту.

Именно этот момент в творческом процессе театра очень хотелось бы поддержать, так же, как мудрый не расчёт на похвалу конкретных результатов.

Возвращаясь к «Щелкунчику», хочется использовать слова Дж.Баланчина о том, что в балете возможно «...слышать танец и видеть музыку». Очень хочется, чтобы этого мы достигли в таком, несущем тайну, шедевре как партитура балета П. Чайковского «Щелкунчик».

**Балет «Щелкунчик» стал центральным событием
Первого фестиваля балета Мариинского театра.
О фестивале – в ближайших номерах журнала.**

"Nutcracker"

The new "Nutcracker" was performed at the Mariinsky Theatre. With this new production Mariinsky proclaimed its' rights to a different interpretation of the Tchaikovsky's score. The famous artist Mikhail Shemiakin is the author of the scenography. The stage decor and costumes are of a great importance in this production. Choreography of this "Nutcracker" is subordinated to the designer's main idea. But actually, the ballet lacks choreography. A paradox? One sees trivial, sometimes even not very logical combinations of movements against a beautiful backdrop and accompanied by beautiful music (Conductor Valery Gerгиев).

Unfortunately, dancers creating their characters were compelled to follow the choreography they were offered. The young dancer Natalia Sologub performed the part of Masha. All the dancers according to the choreography tried to dance their best.

Фокин, Петипа... далее Горский

В своё время Георгий Александрович Товстоногов, размышляя о жанрах художественного произведения, утверждал, что жанр – это угол зрения автора на действительность, её события, преломлённый в художественном образе.

Разсуждения знаменитого режиссёра вспоминаются, когда знакомишься с двумя последними премьерами Московского государственного театра «Русский балет» – вечерами «В честь Фокина» и «В честь Петипа» из цикла, посвящённого творчеству трёх великих русских хореографов: Петипа, Фокина и Горского. В данном случае их режиссёр-постановщик Вячеслав Гордеев предлагает свой «угол зрения» на творчество корифеев. Спектакли объединяют фрагменты работ Фокина и Петипа, отрывки их собственных воспоминаний, свидетельства очевидцев, отзывы рецензентов. Хореография и литературные тексты сложились в весьма интересное и, думается, перспективное жанровое образование – театрализованные балетные мемуары. Ими театр начал двадцатый, юбилейный сезон. Оба, построенные не как обычные «Вечера балета» с дивертисментной программой, а как единый спектакль с «добротной» режиссурой и достаточно чётким сюжетом, словно «проводят» зрителей по российскому периоду творческой жизни хореографов. Фокина – от «Шопенианы» к «Русским сезонам» и до его отъезда из России.

Петипа – от его приезда в Россию и до его «удаления» из Мариинского театра.

«В честь Фокина»

Большинство текстов, вложенных в уста Фокина (роль его, как и роль Петипа, актёрски интересно и убедительно исполнил Вячеслав Гордеев) взяты из знаменитой книги-исповеди хореографа «Против течения». Первый из балетов, включённых в фокинский вечер – «Шопениану», необходимо танцевать словно «шелотом», в «дымке недосказанности». Солистки Наталья Ашихмина, Майя Иванова и Светлана Устюжанинова умеют «раствориться» в музыке, достичь ясности, «гравиурности» позировок. Слаженна «работа» всего ансамбля, ровны и стройны линии, чётки перестроения групп танцовщиц. Однако, хотелось бы более тонкого понимания и ощущения романтического стиля балета.

Когда-то Михаил Фокин говорил о том, что партия Юноши в «Шопениане» «... быть может и есть та «мужская Муза», сделавшая возможной самую музыку Шопена. Он – дух поэта, из слов которого и рождаются танцы Сильфид. А может быть, он – сама Любовь в романтическом, мечтательном настроении... Я сочинил эту партию для танцовщика, умеющего реять в воздухе, как дух, но обладающего при этом силой танца и жизни». Роль эта как никакая другая отвечает исполнительским возможностям солиста театра Юрия Бурлаки – по особенностям мироощущения, «обнажённости сердца» и искренности, чувству стиля и ощущению музыки. Танцовщик беспредельно музыкальный, он даёт тонкое понимание духа и мелодического богатства музыки Шопена. Его взлёты – легки, приземления – бесшумны, способность «зависать» в прыжке кажется бесконечной. При этом – эмоциональная трепетность, точность музыкальных и пластических интонаций, мягкая лиричность и драматическая экспрессия.

Второй балет, включённый в спектакль, «Видение розы» был поставлен Фокиным в 1911 году для «Русских сезонов» С.Дягилева. В основу либретто Жана-Луи Водуайе легли строфы Теофила Готье о девушке, вернувшейся с бала и грезящей над розой, которую она носила на балу. Партию Девушки танцевали Анжелика Шумайлова и Анастасия Баранова. В героине Шумайловой – некоторая холодность и отстранённость, а Девушка Анастасии Барановой романтична и мечтательна, охвачена воспоминаниями о Юноше, встреченном на балу. Образ Духа розы создал солист Большого театра Андрей Евдокимов. В нём роман-

тичность всего облика, внутренняя певучесть, лёгкость и невесомость прыжка, удивительно точные позировки закруглённых рук со «струящимися» кистями.

Адажио из балета «Шехеразада» исполнили Римма Сологубова и Вероника Икрянникова (Зобеида). Героиня Сологубовой царственно холодна и недоступна, а Зобеида Вероники Икрянниковой с её пластичностью, змеиной гибкостью невольно напоминает Зобеиду Иды Рубинштейн, по словам Я.Тугендхольда, символизировавшую «... жестокое, как жало пчелы, сладострастие». В роли Раба выступил Сергей Баталов – красивый, мужественный. Он по-кошачьи мягок и точен в движениях, его прыжки полётны и легки, но рисунку танца заострён стремительными поворотами с резкими остановками.

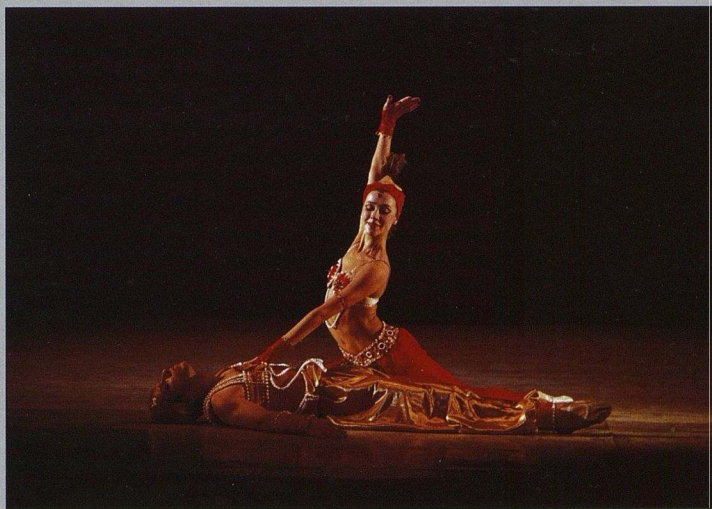
Завершала спектакль балетная сцена «Танцы чародейств Наины» из оперы «Руслан и Людмила», восстановленная по редакции юбилейного спектакля Мариинского театра 1917 года, последней работы Фокина в московской редакции «Руслана и Людмилы» не шли никогда. При постановке было просмотрено огромное количество фото- и киносъёмки, восстановлены музыкальные купюры и хореографический текст.

Об этой изысканнейшей по пластическому языку работе Фокина писал Борис Асафьев, отмечая их «...красочно мерцающее, интонационно-непрерывное мелодическое развитие». В хореографии Фокина – извилистых гирляндах, плавном «перетекающих» в причудливо выстроенные группы, «рассыпающихся» на двойки и тройки, вновь сплетающиеся в цепи – та же, что и в музыке М.Глинки «...красочно мерцающая непрерывность».

Основную работу по восстановлению балета сделали балетмейстер-репетитор театра Ольга Коханчук и ведущий танцовщик труппы Юрий Бурлака, из личной коллекции которого взято немало уникальных балетных материалов. Солистки труппы – Светлана Устюжанинова, Татьяна Проценко, Римма Сологубова продемонстрировали не только хорошую технику танца, но и понимание стиля фокинской хореографии и музыки Глинки.

«Шопениана».
Наталья Ашихмина,
Юрий Бурлака.

«Танцы чародейств Наины».
Солистка – Светлана Устюжанинова.



«Видение розы».
Анастасия Баранова,
Андрей Евдокимов.

«Шехеразада».
Вероника Икряникова,
Сергей Баталов.



«В честь Петипа»

В первом спектакле перед нами Фокин в период самого значительного творческого взлёта, в период создания «Шопенианы», «Умирающего лебедя», «Петрушки», «Видения розы», «Шехеразады»... Второй персонаж нас в самый горький момент жизни Мариуса Петипа, когда театральный швейцар объявляет маэстро, что его «пуцать не велено...» И хореограф, бессильно опустившись на скамейку возле театра, предаётся воспоминаниям - перед его мысленным взором проходят сцены из его постановок. Вместе с ним и зритель как бы читает книгу его мемуаров, слушает его рассказ о том, как рождались знаменитые полотна, вместе с ним всматривается в оживающие в памяти хореографа образы его балетов.

«Пахита». Успешное начало его российской карьеры как актёра и постановщика, и одновременно - воспоминания о бурно проведённой молодости в Испании с её карнавалами, романами и дуэлями. «Эсмеральда», «Наяда и рыбак», «Корсар», «Конёк-Горбунок». Работа с прославленными мастерами Жюлем Перро и Артуром Сен-Леоном и в то же время активные поиски своего оригинального пластического видения известных балетов. Наконец, «Дочь фараона», «Баядерка», «Арлекинада», «Привал кавалерии» — шедевры, рождённые уникальной творческой фантазией Петипа...



«Пахита». Солисты – Александра Тюрина, Андрей Жуков.

Объединённые сценарно-режиссёрским решением и литературными комментариями, разрозненные отрывки из этих произведений складываются в драматургически целостное повествование о судьбе художника в России...

Фрагмент Гран па из «Пахиты» завершал вечер, но поскольку русский период биографии Петипа начался именно с этого балета, поставленного им в год приезда в Россию (1847), то и мы начнём разговор с этого номера программы. Известно, что Петипа – мастер больших ансамблей, требующих профессиональной культуры не только от премьеров, но и от солистов – участников малых ансамблей, и от артистов кордебалета. И труппа «Русского балета» показала, что она достаточно успешно постигает школу великого маэстро – отрывок из «Пахиты» «прозвучал» слаженно и достаточно чисто. Тщательность репетиционной работы чувствовалась и в массовых, и в сольных эпизодах. С подъёмом выступали солисты Александра Тюрина (Пахита) и Андрей Жуков (Люсьен Эрвильи), а также Татьяна Проценко, Масами Чино и Антон Гейкер (па де трау). Конечно, хотелось бы увидеть в их танце больше виртуозного блеска, но, думаю, что со временем он к молодым артистам придёт. Тщательность отделки целого и деталей отличала все номера программы. И па де сис из «Эсмеральды», где диалог опытных мастеров Светланы Устюжаниновой (Эсмеральда) и Юрия Бурлаки (Пьер Гренгуар) выглядел эмоционально и красиво, а аккомпанирующий им «цыганский квартет» смотрелся, как «сыгранный» ансамбль. И сиутю из балета «Наяда и рыбак», где Майя Иванова (Наяда), Сергей Пупырев (Маттео) и Римма

Сологубова (Джанина) словно принесли на сцену атмосферу романтического балета, исполненной поэзии.

И ещё одна сюита – из «Арлекинады», в которой Галина Гужелова (Коломбина), Виталий Манин (Арлекин) и артисты балета как бы символизировали озорную сценку в духе итальянской комедии масок. В картинках из «Привала кавалерии» – в комедийных ситуациях естественно и живо показались Вероника Икрянникова (Мария), Константин Леонов (Корнет), Дмитрий Проценко (Ротмистр) и Анатолий Головань (Полковник). Среди такого богатства разнообразных сюжетов, жанров, стилей не только не затерялись, но, наоборот, внесли в это красочное действие свою тему, свою интонацию Татьяна Проценко в вариации Рамзеи («Дочь фараона»), Майя Иванова в монологе Никии («Баядерка»), Масами Чино и Сергей Баталов в па д'эсклаве из балета «Корсар», Светлана Устюжанинова, Римма Сологубова, Татьяна Проценко, Майя Иванова в «Танцах оживших статуй» («Конёк-Горбунок»). И здесь – чистота стиля, строгость академического рисунка, культура классического танцевания. Репетиторы – Габриэла Комлева, Нина Сперанская, Ольга Коханчук, Юрий Бурлака, Анатолий Головань. Художник-оформитель обоих спектаклей – Владислав Костин, который после нескольких лет перерыва, вновь сотрудни-

чает с «Русским балетом». «Одевая» спектакли, он проделал большую «исследовательскую» работу, отыскивая в Театральном музее Санкт-Петербурга подлинные эскизы костюмов и декораций художников, оформлявших спектакли Петипа и Фокина в их первых постановках: Александра Головина, Льва Бакста и Александра Бенуа. Художник истинно театралный, он обладает абсолютным ощущением цвета, его тончайший градаций и подчиняет живописному образу спектакля все компоненты его оформления, определяя тем самым стилистическое его единство. Но, как говорит сам Костин «...дословное повторение и воспроизведение невозможно и не нужно, так как за последние более чем сто лет изменилась не только фактура тканей, материалов, но и эстетика балетной фигуры, самого танца и зрительское восприятие сцены. Нашей задачей стала максимально тактичная «реплика» на разработку предшественников, которых хотелось бы быть достойными».

Поиски наиболее точной и органичной связи элементов балетного искусства и искусства драматического театра требует серьёзного и вдумчивого продолжения начатой работы.

И хотя ещё не всё удалось в сценарии Александра Максова, театрализация балетных мемуаров, как думается, – явление весьма перспективное. Возрождение произведений классического наследия на современной балетной сцене, сопровождаемое комментариями их великих создателей, даёт возможность зрителям третьего тысячелетия прикоснуться к нетленным шедеврам кривлеву русской хореографии.

Фото Д.Куликова.

«Балдерка».
Никия – Майя Иванова.

«Наяда и рыбак».
Наяда – Майя Иванова,
Джанина – Римма Сологубова,
Маттео – Сергей Пупырев.



«Эсмеральда».
Светлана Устюжанинова,
Юрий Бурлака.

«Пахита» (па де труа).
Татьяна Проценко,
Масами Чино,
Антон Гейкер.



Ученики Константина Иванова сцены не боятся

фото: Валерий Тухолов



Мальчиком Константин Иванов уехал из города Йошкар-Ола в Москву учиться в хореографическое училище. Сегодня он – ведущий солист Большого театра. Но успешной карьеры танцовщика, оказалось не достаточно, деятельная натура искала новых поприщ. Из Москвы путь вновь лежал в Йошкар-Олу, Константин Иванов решил совмещать работу в театре с организационной деятельностью и возрождать давно уснувшее балетное искусство на Родине.

Неоднократные попытки сотрудничества с Государственным театром оперы и балета имени Сапаева Республики Марий Эл не имели успеха. Попросту говоря, в театр Иванова не пускали, лишь иногда появлялась возможность выступить, как приезжему гастролёру. Всякий раз публика с радостью ждала выступлений артиста Большого театра. Два года назад обстоятельства неожиданно изменились. Иванов пригласили возглавить балетную труппу местного театра. Теперь его признают не только, как танцовщика Большого театра, но, в первую очередь, как мариюца, заслуженного артиста своей республики, стремящегося «окультурить» родной край. Балетный театр, как считает Константин, вспоминая свой творческий путь, начинается со школы. Поэтому он решил сразу, не откладывая, открыть при театре хореографическое училище по принципу московского, давшего ему дорогу в жизнь.

Сначала Иванову предложили взять под свою опеку танцевальное отделение школы искусств. Но будучи максималистом по натуре – «Зачем растрачиваться», – сказал Иванов и открыл хореографическое училище. Безумной, на первый взгляд, идее люди поверили. Он сам отбирал детей. Ездил по школам и даже по деревням, уговаривал родителей. Пошёл и увлёк заманчивым предложением об открытии училища тоже одержимого директора-новатора уникальной школы-комплекса №18 на базе Колледжа культуры и искусства Пейсоховича Григория Ефимовича. В этой школе есть всё, приветствуются всяческие желания и таланты. Это и невероятных размеров бассейн, и усовершенствованный медицинский центр; всевозможные специализированные классы, танцевальные и спортивные залы. Дети сами могут выбирать, на каком музыкальном инструменте учиться. Имеются даже гусли. Недавно к старому зданию школы, совсем маленькому двухэтажному домику, было пристроено новое просторное здание с парадной лестницей и дворцовыми коридорами с фонтанами и скульптурами. Обстановка и уважительная атмосфера в школе вынуждает детей не бегать, а чинно прохаживаться и почтено здороваться. Когда-то в двухэтажном здании школы первый раз сел за парту маленький Костя Иванов, сегодня под этой крышей новое балетное училище.

Здесь два класса, экспериментальный (13-14 лет) и обычный (11-12 лет). Программа обучения и техника танца, как в Москве. Единственное отличие в том, что Иванов не сторонник жёстких отчислений. «Из своего опыта помню, насколько это были тяжёлые травмы. Считаю, что нет бесталанных детей. Мы всем даём возможность, а там время покажет». Очень внимательно следит Иванов за дисциплиной и нравственным воспитанием детей. «Пытаюсь объяснить им, что именно они носители культуры». Профессия балетного артиста требует глубокой внутренней культуры и предельной самоорганизованности. В программу профессионального обучения входят характерный, историко-бытовой и даже национальный мариийский танцы. Бережно относится Иванов к культуре своего народа, с горечью говорит о том, что национальный танец заморозился в своём развитии в 60-е годы. А ведь мариийский танец такой мягкий, певучий, пластичный. Элементы его традиционных говорящих движений легко можно использовать в классическом балете.

Когда-то в театре шёл балет, поставленный по национальной легенде, «Лесной ручей». Со временем спектакль был снят с репертуара и утерян; сейчас при всём желании, его невозможно восстановить. В ближайших планах Иванова поставить новый балет, основанный на национальном, сказочном сюжете.

В декабре 2000 года во время ежегодного фестиваля оперного и балетного искусства «Зимние вечера» на марийской сцене состоялась премьера «Щелкунчика», хореографической дебют Константина Иванова. «Я не люблю провинциальности, хотелось добиться профессиональности и столичной грамотности». Хореография балета традиционная – строгая, логично выстроенная, простая, не лишенная вкуса. Традиционны и декорации Лиона Тирацуяна, во многом напоминающие «Щелкунчик» Вирсаладзе. Чувствовалось, что Иванов отдал дань уважения учителю – Юрию Григоровичу. Хотелось бы назвать этот спектакль «Балет – детям». В виду малочисленности балетной труппы, дети почти всё время присутствовали на сцене, украшая её. Появляясь то шаловливой ребятнёй на рождественской ёлке, то строем браво марширующих солдатиков, то вереницей планиру-

ющих снежинок. Возникали среди них миниатюрные дамы с кавалерами в паричках. Дети создавали светлую, лёгкую, сказочную и вместе с тем искренне правдивую атмосферу сказки, не боялись сцены, с трепетом и уважением наслаждались ею.

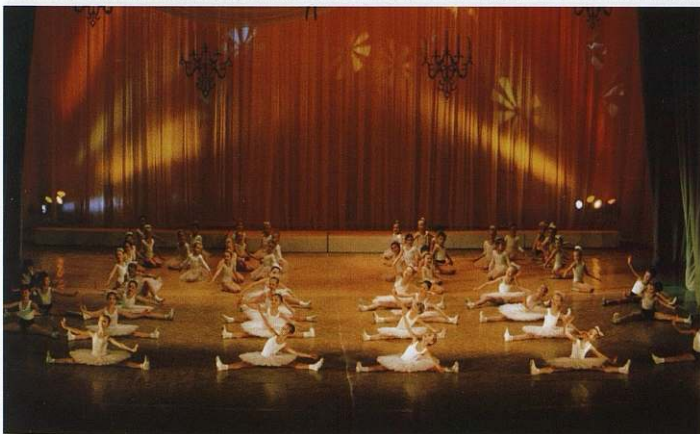
В один из зимних вечеров фестиваля прошёл концерт с участием детей школы Иванова и школы искусств города Мацуяма. Совместно с японскими гостями по традиции московского училища был показан класс-концерт с фрагментами классического и характерного уроков. Неотъемлемой частью вечера стали «Суворовцы». Преподаватель школы Карина Сперанская также дала возможность детям продемонстрировать свою артистичность в очаровательном балете-шутке «Муха-Цокотуха». Японские ученицы не блистали в классике, но преподали хороший урок современного танца, которому у

нас ещё не учат в балетных школах, а неискушённому марийскому зрителю такое зрелище довелось увидеть впервые.

Нельзя сказать, что образование и профессиональный рост воспитанников нового училища ограничивается изнурительными классами, репетициями и радостными выступлениями. Преемственность московской школы и в том, что иногда дети зачарованно смотрят выступления звёзд Большого балета, которые всегда охотно откликаются на приглашение Иванова. На последнем фестивале состоялся концерт в честь Галины Улановой. Из Москвы в заснеженно-зимнюю Йошкар-Олу приехали Нина Семизорова, Марк Перетокин, Мария Александрова, Инна Петрова и другие танцовщики Большого. Может, кого-то из будущих выпускников школы Иванова дорога приведёт в Москву.

Мария БЕРЛОВА

Под Штрауса учиться хочется



Концерт Московской школы классического танца открыл своим «Вечным движением» Иоганн Штраус.

Да здравствует Штраус, вдохновивший художественного руководителя школы Геннадия Ледяха на новые хореографические миниатюры. А именно: яркое и неожиданное решение «Персидского марша», «Польки-шутки». Ну а «Русский марш» после «Суворовцев» В.Варковичкого, думаю, может стать классикой нашего школьного репертуара. Здесь хотя бы оживает память времени в образе гусар (может быть, Павловска, где приходилось бывать Штраусу).

С воодушевлением и элегантностью исполняют этот номер пары учащихся средних классов. И, наконец, «Класс-концерт», в котором заняты все классы школы. Под музыку Штрауса учиться хочется!

Второе отделение концерта реализовало оригинальную идею – показать все специальные предметы, которым учат в школе. Историко-бытовой танец (препод. И.Ивлиева) – его доминантой стало исполнение старшеклассниками «Танца рыцарей» из балета Прокофьева «Ромео и Джульетта» в постановке Л.Лавровского. Уникального преподавателя актёрского мастер-



ства имеет школа в лице Е.Ключарёвой. Диапазон выразительных средств, который предлагает она своим ученикам, синтезирует все специальные дисциплины и даже восполняет отсутствие тех предметов, которых нет в программе школы. «Несмеяна» получает своё счастливое разрешение в русском народном танце, а Танго Волка и Красной шапочки – яркое средство «взаимопонимания» в исполнении учащихся выпускного класса М.Петрашовой и Э.Ходжа. И что особенно дорого, редкое чувство юмора.

Эмилия ШУМИЛОВА

Орбиты дебютантов



Полтора года назад журнал «Балет» рассказал об экзамене в хореографическом училище Центра творчества «Орбита – НТ». Юные артисты тогда только начинали постигать «азы» классического танца, но их экзамен-отчёт свидетельствовал о том, что дело в школе поставлено серьёзно, а её ученики относятся к своим занятиям ответственно. Впечатление, не было случайным. О чём свидетельствует вечер во Дворце культуры Московского электралампового завода, где показал недавно своё представление Московский хореографический театр и хореографическое училище НОУ «Орбита – НТ».

В программу вошли сюита из балета Ц.Пуни «Наяда и рыбак» (постановка П.Гусева по Ж.Перро), а также калейдоскоп разнообразных композиций и миниатюр на музыку Чайковского, Шуберта, Моцарта, Брамса, Грига, Пяццоллы, Ласта... В выступлениях юных исполнителей читалось стремление донести до зрителя своё ощущение музыки, понимание пластических концепций произведений. Особенно ярко это проявилось в «Наяде и рыбаке», где и солисты и участники массовых эпизодов обнаружили точность в передаче стиля романтического балета, эмоциональную выразительность, серьёзность профессиональной подготовки. Особенно

интересно выглядела Лена Синяковская (Наяда) в знаменитом танце с тенью.

Второе отделение составили произведения, сочинённые художественным руководителем коллектива Борисом Мягковым. В этих номерах он продемонстрировал приверженность классической строгости и чистоте танцевального рисунка («Рондо», «Вальс»), умение оригинально преломлять национальную пластику в современные хореографические формы («Танго», «Греческая сюита»), желание создавать жанровые картинки («Фантазия на испанские темы»). Во всех этих постановках ощущалось понимание их автором детской психологии, знание запросов и вкусов современной молодёжи. Оттого, наверное, и танцевали юные артисты на вечеру с таким удовольствием и подъёмом.

Завершил концерт испанский танец из «Лебединого озера», интерпретация отличалась виртуозностью и точностью в прочтении хореографического текста А.Горского.

Дебют коллектива был успешным, в чём большая заслуга педагогов Р.Хакуловой, И.Шостак, Н.Кузьминой, Е.Ивановой, Е.Парлиной, Л.Ермольевой, Н.Садовской, М.Батмановой, В.Анисимова, Е.Алимбековой.

Г. ВИКТОРОВА

Академия танца Натальи Нестеровой

8 января 2001 года в концертном зале имени П.И.Чайковского состоялся праздничный концерт Академии танца Натальи Нестеровой. В двух отделениях выступали юные исполнители от 13 до 17 лет.



(Соб. инф.)

Фото: Дмитрий Куликов

"Золушке" пять лет, героям - чуть больше

На сцене Музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко состоялось выступление Хореографического училища Михаила Лавровского. Пятый сезон на этой сцене с аншлагом идёт балет С.Прокофьева "Золушка" в постановке Игоря Чернышева. Исполнители главных партий: Фея – Оля Приходцева, Золушка – Катя Крысанова, Принц – Дима Старшинов, Мачеха – Наташа Кремьен, Злюка – Галя Кравченко, Кривляка – Аля Лапшина.

В наступившем году коллектив хореографического училища Михаила Лавровского подготовил вечер балета в Музыкальном театре.

(Соб. инф.)





«Держись, весёлый хороводник, держись, не расходи!»

«Сыграть песню» – такое выражение издавна бытует в русском языке. И возникло оно не случайно: в глубокой древности родился этот обычай – «играть песню», то есть сопровождать пение пляской. Отсюда и пошла традиция – раскрывать содержание песни выразительными движениями, красноречивыми жестами, цепью ярких пластических поз, что и сформировало ту гармонию глубокого смысла и поэтической одухотворённости, которая отличает русскую хореографию в целом – от академических танцев на балетной сцене до самых простых бытовых плясок на праздниках, вечеринках, гуляниях.

«Русские – природные танцоры», – говорила Анна Павлова. И, действительно, поют, чинно и музыкально шествуя, хороводницы в своих «ходючах», лихо «бьют дроби» исполнители озорных частушек, песней определяются замысловатые переходы участников кадрили. А уж об обрядах и говорить нечего – и русская свадьба, и святочные гуляния, и проводы масленицы, и ... Словом, все они – подлинные вокально-хореографические представления, красочные, темпераментные, с последовательно выстроенной драматургией.

И когда в 1911 году в Москве, в Дворянском собрании фольклорист и этнограф Митрофан Ефимович Пятницкий вывел на концертную эстраду крестьян-певцов из Воронежской, Рязанской, Смоленской губерний, то они восхитили слушателей не только своим пением, но и гармонией своих пластических действий.

Девяносто лет прошло с тех пор. Многое изменилось в жизни людей, их взаимоотношениях, в их творчестве. Коснулись эти изменения и Государственного академического русского народного хора имени М.Е.Пятницкого, чья судьба переживала за это время немало ярких и – будем откровенны – не очень ярких периодов. Из них две трети биографии коллектива – шесть с лишним десятилетий – буквально прожила в нём, рядом с артистами, его главный балетмейстер Татьяна Алексеевна Устинова – муза хора, его совесть, его вечно живое и беспокойное сердце.

...Тридцатые годы. Хор вырос, обрёл популярность, в его составе появились интересные и своеобразные исполнители певцы и плясуны. Но состояние русского танца на концертной эстраде, да и в самом хоре, не удовлетворяло его художественных руководителей Владимира Григорьевича Захарова и Петра Михайловича Казьмина. «Как поставить русские хороводы, русские пляски ярко, празднично, – вспомнил о том времени Казьмин в своей книге «С песней». – Как показать всё их своеобразие, всю красоту и величие? Без песни, без пляски не было праздников,

свадеб, народных игрищ, гуляний... В плясках и танцах люди как бы преображались, выглядели более красивыми, праздничными... Но кто, кто сумеет поставить эти чудесные русские хороводы, переплести, танцы?» Поиски того, кто это сделает, в конце концов, увенчались успехом – им порекомендовали артистку Татьяну Алексеевну Устинову, которая после окончания Московского хореографического училища работала еще и заведующей хореографической частью одного из московских ТЮЗов.

Когда Устинова начала ставить в хоре свою первую композицию – «Калининскую кадрили», Захаров, увидев её «в деле», сказал: «В её пляске много правды... Она вся наша». А Казьмин с восхищением вспоминал позже: «Как она чудесно работала! С жаром, с азартом. Сама не только показывает, но и отплясывает как женские, так и мужские колена». Так азартно, с жаром она и работала, пока хватало сил, почти до самой своей безвременной кончины. И когда её спрашивали, сколько танцев она поставила, Татьяна Алексеевна неизменно отвечала: «Точно не знаю. Ведь я ставила не только в хоре, но и в других коллективах, и в кино, и на театральной сцене. Наверное, более двухсот».

И всё, что создано ею, можно с полным основанием назвать классикой, классикой русского танца, поскольку именно благодаря её творческим исканиям он обрёл на театре свою самобытную подлинность, свою особую неповторимую красоту, свои принципы сценического воплощения и, вместе с тем, показал истинный образ России – многоликой, многогранной. Об этом говорит даже простой перечень названий её произведений – «Воронежские хороводы», «Хохломские ложки», «Курские колокольчики», «Северный танец с шалями», «Сибирская полечка», «Вологодская напарочка», «Пензенские дощечки», «Орловская пляска с трещотками», «Рязанская змейка», «Брянские игрища», «Тульская кружилиха», «Калужские переборы»... Достоверность, знание областных особенностей, тонкое понимание внутренней жизни людей, их характеров и взаимоотношений отличают все сочинения Устиновой, в её наследии вы не найдёте безликих танцев, русских танцев «вообще».

Но значение долгого и плодотворного труда Татьяны Алексеевны Устиновой в Хоре имени Пятницкого не только в количестве и качестве созданного ею хореографического богатства – её творческие открытия способствовали формированию удивительно ёмкой и подвижной режиссуры концертных представлений хора – своеобразной пластической среды, которая объединяет исполняемые им песни, игры, пляски, хороводы, инструментальные пьесы в целостное народное действо.

«Современное выступление хора – это синтез песни, музыки и танца, подчас трудно понять, где танцовщики, а где певцы. Всё, что мы видели – достижение высшей гармонии. Хор, оркестр и танцовщики настолько хорошо сработались, что производили впечатление единого инструмента», – отмечал рецензент одной из зарубежных газет. И в рождении этого уникального инструмента роль Устиновой переоценить невозможно.

Народный танец – не музей, но сокровищница, богатства которой следует неустанно обогащать и развивать. И Татьяна Алексеевна Устинова постоянно стремилась к тому, чтобы её сочинения отображали события сегодняшней жизни, настроения, мысли переживания людей, которых мы называем современниками. «Танцевальное народное творчество не есть нечто неизменное, – говорила она. – Со временем ряд элементов отмирают и рождаются новые. Танец кристаллизуется и совершенствуется. Наносные, случайные элементы в нём временны и быстро отмирают, а всё то, что передаёт черты национального характера, остаётся и переходит из поколения в поколение, как наиболее типичное и характерное». И такие полотна Устиновой, как «Красная гвоздика», «Ивушка», «К звёздам», «Здравствуй, Волга» и другие, немало сделали для обновления эстетики русского народного танца.

Но всё новое рождается на фундаменте, «сложенном» трудом мастеров предшествующих поколений. И в этом смысле юбилейный вечер Русского народного хора имени М.Е.Пятницкого вызывает некоторые раздумья. Он состоялся в Центральном концертном зале «Россия», а до этого на площадке звёзд российской эстрады была «зажжена» ещё одна звезда – Хора имени М.Е.Пятницкого.

Зрителям, собравшимся в огромном зале, юбиляр предложил большой концерт из двух частей – «России звонкая душа» и «Вместе с друзьями». Они как бы знаменовали два направления, два пути его дальнейшего развития – продолжение и обогащение традиций, которые закладывали корифеи хора – М.Пятницкий, В.Захаров, П.Казьмин, Т.Устинова, В.Левашов и новое, определяемое нынешней «эстрадной звёздностью коллектива».

В первом мы снова встретились с нетленными творениями Т.Устиновой, В.Захарова (кстати, исполнение его знаменитой песни «Ой, туманы мои, растуманы», где солировали Л.Зыкина и В.Захарова, глубоко взволновало не только представителей старшего поколения), с великолепно прозвучавшими молитвами «Богородица, Дево радуйся», «Царю небесный»... Порадовали и постановки наследницы Татьяны Алексеевны – её дочери Лидии. В её композициях «по-устиновски» строго, со вкусом, с

ощущением стиля органично преломляется русский фольклорный материал. На этой основе, обогащённой элементами и приёмами современной пластики, балетмейстер и строит свои разнохарактерные по сюжетам, настроениям, жанрам хореографические картины. Но не только свои: как показал концерт, в хорошем состоянии «содержится» в хоре и наследие Т.А.Устиновой. В исполнении и образцов своего «классического» репертуара, и новых номеров достойно выглядела танцевальная группа – в «прочтении» артистов всё это богатство сверкало живыми яркими красками.

Во втором отделении тоже было немало номеров, которые, как поначалу казалось, образуют некий своеобразный мостик, перекидываемый к содержанию первого. Однако мощная группа эстрадных исполнителей, приглашённых на этот праздничный вечер, придала второму отделению концерта не свойственный традиционным выступлениям хора облик. Они «переиграли» и знаменитого «Тимоноу», которого показали юные певцы и плясуны из Школы-студии имени Т.А.Устиновой и народного ансамбля «Калинка», и фольклорный ансамбль «Живая вода» из Сызрани... Можно понять устроителей вечера, которые старались предоставить слово всем, кто хотел поздравить коллектив, – и не только товарищам «по цеху» из Ансамбля Моисеева, из театра танца «Гжель», но и эстрадным знаменитостям – И.Кобзону, Е.Семёновой, В.Малежику, Юлиану и



другим. В их номерах артисты хора также участвовали, но уже в роли аккомпаниаторов – «подпевал» и «подтанцовщиков». Они сыграли её профессионально и имели успех. В частности, хочется отметить в этом плане номер Юлиана «Русский вальс» (постановка Л.Устиновой).

Итак, празднование девяностолетия Русского народного хора имени М.Е.Пятницкого выявило два направления в его творчестве – традиционнo-народное и новое эстрадно-коммерческое. Конечно, нельзя осуждать руководство хора за желание улучшить его материальное положение. Но насколько будет велико влияние этого союза с эстрадой на художественное лицо уникального коллектива? Не потеряет ли его навсегда русское искусство? Ведь то, что подобные симбиозы – не случайная дань юбилейному торжеству, свидетельствует достаточно регулярное участие хора в программах эстрадных звёзд.

Вот такие, не очень весёлые, мысли возникают в связи с юбилейным концертом Русского народного хора имени М.Е.Пятницкого. И потому, перефразируя слова одной из его песен, хочется пожелать артистам: «Держись, весёлый хороводник, держись, не расходишься!»

Галина ИНОЗЕМЦЕВА

**Дорогие друзья,
примите сердечные поздравления с Вашим юбилеем
от редакции и редколлегии журнала «Балет».
Желаем успеха, веры, благополучия, новых идей.**

Претензий немало...

**Екатеринбург
стал местом проведения
Первого всероссийского
фестиваля-конкурса
молодежных
коллективов
современного
танца.**

Он организован при совместной поддержке Министерства культуры РФ и Государственного российского дома народного творчества (и соответствующими областными организациями). Фестиваль стал своего рода напоминанием: несмотря на все успехи российских сподвижников современного танца за последние десять лет и их все более частые вылазки на международный уровень, сам этот танец по-прежнему официально относится к ведомству «народное творчество» и находится под патронажем соответствующих структур. Что, впрочем, соответствует реальной общенациональной ситуации: в понятие «современный танец» входит все, что не входит в графу «академический танец» и «ансамбль народного танца».

Таким образом, в одном «котле» три дня варились: огодетель детский хип-хоп; джаз-степ для девушек, метящих в стриптизерши; массовый танец юниоров в двух его ипостасях (заводной энтузиазм и эстрадные сантименты); поп-фолк; свободная пластика с ее неизменным умилением собственной наивностью; модерн – как квинтэссенция женского лиризма, или – как повод для глубокомысленной «концептуалки». Всего 39 коллективов (тридцати городов, городков, поселков городского типа «внутренней России»). Соревновались по трем номинациям: лучшая балетмейстерская работа, лучший хореографический коллектив, работающий в малых формах, лучший хореографический коллектив (как таковой).

Заявленная в самом названии ориентация фестиваля-конкурса на коллективы, артисты которых находятся в ученическом возрасте, и, в то же время, апелляции к творческим амбициям руководителей этих коллективов, заранее представляла некоторую сложность для каких-либо оценок и выводов. Они должны были возникнуть где-то на пересечении приоритетов методико-воспитательного свойства и собственно художественных. С точки зрения танцевальной педагогики конкурс про-

демонстрировал то, что Россия – очень «танцующая» страна; пляшут с детства, много, массово, с неподдельным энтузиазмом и большей частью в ритмах MTV. Учителя танца демонстрируют крепкий ремесленный уровень, прививая детям железную выдержку, безупречный синхрон, координацию в быстрых темпах и жизнерадостность во чтобы то ни стало. Что же касается остального... Мгновения искусства, инспирируемые индивидуальностью, возникающие из сосредоточенного поиска все новых возможностей движения и попытки проникнуть в суть вещей, разумеется, редки; они кажутся почти невозможными (или случайными) там, где

приоритеты отданы другому.

Жюри, в состав которого входили хореографы Т.Баганова и О.Пона, музыковед Л.Барыкина, под председательством декана факультета хореографии Гуманитарного Университета Н.Нестеровой, А.Борзова, распределило все достаточно справедливо. Во всех трех номинациях, в целом, особых неожиданностей не было. Что запомнилось на молодежном фестивале? По-любочному яркими, сделанными не без выдумки, и очень умственными в данном контексте, показались выступления детского хореографического коллектива «Щелкунчик». Ольга Троилова, руководитель коллектива, представила две работы, выполненные с использованием фольклорных мотивов. Хороводы, коленца, сложные, почти акробатические прыжки через скакалку, ярмарочный ку-

кольный театр – моментально меняющиеся картинки на современно ритмизованные плясовые – со всем этим дети, вышколенные безупречно, справлялись, казалось, без особых усилий. Кич, высокий и низкий – стиль жизни рубежа веков. Абсолютным кичем выглядели фольклорные элементы, внедренные в модные ритмы и движения, но среди представленных на фестивале многочисленных шоу на народные мотивы работы «Щелкунчика» выгодно отличались свежестью взгляда, незатертостью ходов.

Более жестко, «по-взрослому», но, также, живо и оригинально представили народную тему Игорь Севостьянов и его коллектив «Джиоконда» (Уфа). Их номер «Танюшка» – это ритуальный, экстатический пляс мужчин и женщин, одетых в одинаковые льняные рубища. Сочетание минималистских структур танца с архаикой южно-российских напевов, положенных на нагнетающий, остигательный ритм, намеренная «обезличенность» персонажей, использование шумовых эффектов, и приемов гротеска – выводит номер за пределы бытовой описательности на уровень обобщения, художественной метафоры. Отсюда – рукой подать из пространства масскульта в пространство серьезных художественных концепций.

Претензий на концептуальность было, разумеется, немало. Иные хореографы, не жалея бедных деток, обрушивали на их чистое сознание и неокрепшие тела проблемы взрослых дядь и тетей, или выстраивали со своими готовыми на все артистами необъятные, хореографически косноязычные сюжеты, или подменяли живую мысль набившими оскомину штампами. В общем, многое порой не выдерживало никакой критики. Но вот работа Олега Мальцева с группой «Вечное движение» (руководитель Владимир Шцанкин, г.Кемерово) показала занятной. Четверо гистрионов (двое жонглеров и две жонглерессы) выскакивают из какого-то волшебного ящичка и пляшут, куражатся, проделывают забавные акробатические штуки, даже на пуантах ходят, но не сами по себе. Все они – на привязи, на длинных, но крепких ниточках; маленькие клоуны бегают потешно, ниточки перепутываются. Ай-яй-яй, невидимый фокусник тянет за ниточки – не убежать, не сорваться с привязи: дверца захлопывается, вот и пусто на сцене... С точки зрения технического исполнения здесь не все безупречно; но образ – немножко наивный, возможно, не столь глубоко, сколько это возможно, осмысленный, есть. И это немало.

Те, кто следят за развитием отечественного танца модерн, отмечают постоянный приток сюда новых имен и коллективов из Челябинска. Выступления хорео-

графического ансамбля «Ракурс» подтвердили факт, что в столице Южного Урала с молодых ногтей прививают вкус к серьезной работе со своим телом и сознанием. Маргарита Вольфович (сама несколько лет назад – воспитанница коллектива) поставила номер на музыку Стива Райха, стильный, с точки зрения профессионального современного танца и логичный по своей архитектонике, завоевав диплом второй степени в номинации «Лучший балетмейстер». Лауреатом в этой же номинации стала руководитель коллектива, Ирина Ивлева. Ее двухчастная композиция «Две песни дождя», поставленная на группу девочек в технике свободной пластики, с использованием таких простых, и таких важных элементов как легкий бег, скачки, свободная игра рук, стала свидетельством вдумчивого подхода к «танцам детей». Дункан, которая была в трансе от гастрольной поездки по уральским городам в 1924 году, была бы, наверное, приятно удивлена, что именно здесь ее идеи гармоничного развития личности через танец, не скованный предрассудками сухих правил или моды, приносят свои результаты...

Очень милым и искренним показалось, также, выступление хореографического женского трио из Ирбита («Лазурит»; руководители Наталья и Надежда Ульянченко). Коллектив работает в классических техниках танца модерн; в номере «Рассвет» три танцовщицы в алых платьях «от Марты Грэм» продемонстрировали вполне профессиональную чистоту, стройность линий, изобретательность комбинаций.

Наиболее неординарным, на мой взгляд, стало выступление камерного балета «Пантера» (г. Казань, руководитель Наиль Ибрагимов). Вообще, у людей много лет отдавших пантомиме, особое отношение к жесту, несущему истину о внутренней жизни человеческого тела. И свое понимание тела – как ступка психических и физических энергий, реагирующих на импульсы внешнего мира и контакты с себе подобными. Впрочем, Наиль Ибрагимов и его камерная труппа давно не занимаются пантомимой: они «переплавляют» цепи этих жестов и поз в линии гибкого, прихотливого, непрерывного движения-танца. Две женщины заполняют им пустоту сцены, прерываемую графикой прямоугольного стола. Перетекание одного тела в другое, в пульсирующем ритме соперничества (доходящего до резкого конфликта) и взаимного влечения (до полного слияния); включение в эту вязь, действительно, очень выразительных и свежих связей; лаконизм – и, одновременно, полнота высказывания делают работу чуть не безупречной.

Наталья КУРЮМОВА.

IX Международный конкурс артистов балета и хореографов

фото Дмитрий Курносин



ВЕСТИ ИЗ ОРГКОМИТЕТА

Состоялось очередное заседание Оргкомитета IX Международного конкурса артистов балета и хореографов, который, как известно, пройдет в Москве в Большом театре России с 8 по 18 июня 2001 года. Как сообщил генеральный директор конкурса Николай БУТОВ, 585 условий и программ конкурса было направлено по различным адресам. Поступило заявок на участие 220 (35 от хореографов, 185 от исполнителей) из 18 стран. Прием заявок прекращен. Количество участников нынешнего конкурса по сравнению с предыдущим возросло в 3 раза. Заезд участников начнется 6-7 июня, все они будут размещены в отеле Интурист.

Подтвердили свое участие в работе все 17 членов международного жюри во главе с Юрием Григоровичем. В состав этого года входят: Алтынай Асылмуратова, Софья Головкина, Наталья Касаткина, Марина Семенова (Россия), Валентин Елизарьев (Беларусь), Мария Клара Саллес де Альмейда (Бразилия), Бисер Деянов-Тодоров (Болгария), Амадео Амадио (Италия), Бай Шусян (Китай), Чой Тай Жи (Корея), Руди ван Данциг (Нидерланды), Джон Тарас (США), Виктор Литвинов (Украина), Клод Бесси (Франция), Властимил Гаралес (Чехия), Минору Очи (Япония). Все члены жюри будут проживать в отелях Мариотт-Аврора, Метрополь.

Состоялась встреча членов Оргкомитета с дирекцией ГАБТа, на которой было подтверждено полное взаимопонимание по вопросам хода кон-

курса, использования помещений, классов, режима работы служб технического обеспечения, формирования билетного хозяйства и пр.

На Оргкомитете были представлены экземпляры лауреатских медалей (золото, серебро, бронза), выполненных на Монетном дворе, и утвержден эскиз Гран при, над которым будут работать мастера Златоуста. Объявлен также призовой фонд конкурса - 200 тысяч американских долларов.

Принят следующий план проведения конкурса: **7 июня** - жеребьевка участников конкурса (16-00, Бетховенский зал ГАБТа); **8 июня** - Торжественное открытие конкурса. Балет П. Чайковского "Лебединое озеро" (18-00); **9, 10, 11, 12 июня** - I тур; **14, 15 июня** - II тур; **17 июня** - III тур; **18 июня** - торжественное закрытие и концерт лауреатов конкурса (18-00); **19 июня** - концерт лауреатов конкурса (19-00).

На конкурсе работает пресс-центр, им будет руководить главный редактор журнала "Балет", профессор Валерия Уральская.

Конкурсный сайт в Интернете:

www.russianballet.ru

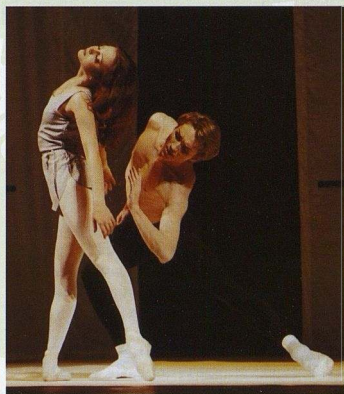
Вести из Большого театра

Недавно в Центральном Доме актера имени А.Яблочниковой состоялось награждение победителей фестиваля "Московские дебюты", который проводится Союзом театральных деятелей России и Комитетом по культуре Правительства Москвы с 1995 года и отмечает самые удачные дебюты в различных областях театрального искусства. В предыдущие годы его лауреатами уже становились солисты балета Большого театра Дмитрий Гуданов и Анастасия Горячева.

В этом году среди лауреатов "Московских дебютов" - Андрей Евдокимов, награжденный за исполнение партии Джеймса в "Сильфиде". Свои первые сольные партии танцовщик исполнил на сцене Ленинградского театра оперы и балета имени Кирова (Мариинский театр), в котором работал в 1989-91 гг. Приехав в Москву, Андрей начал работать в труппе "Григорович-балет", где исполнил партии Шелкунчика-Принца, Колена ("Тщетная предосторожность"), Конфранческо ("Золотой век"), Шута ("Лебединое озеро"). В 1995 г. Евдокимов стал артистом Большого театра, его опыт быстро обеспечил танцовщику сольные партии в "Жизели", "Лебедином озере", "Спящей красавице", "Спартаке", "Легенде о любви", "Чиполлино", "Шелкунчике", опере "Травиата" и других спектаклях. Неоднократно танцовщик выступал с различными труппами, исполнил партии Принца Дезире в "Спящей красавице", Видения Розы, Шелкунчика, классические па де де из балетов "Корсар", "Дон Кихот", "Фестиваль цветов в Дженцано".

Награда "Московских дебютов" - не первая у Андрея Евдокимова: студентом предвыпускного курса Ленинградского хореографического училища он стал обладателем первого приза Всероссийского конкурса учащихся хореографических училищ имени Вагановой, а в 1998 году был награжден дипломом приза Международной ассоциации деятелей хореографии "Benois de la danse".

"Жизель", показанная 6 января, была посвящена 75-летию со дня рождения Юрия Жданова. На его сцене танцовщик выступал почти четверть века - с 1944 по 1967 год. Благородство его облика, изысканность манер, теплота чувств сделали Юрия Жданова незаменимым исполнителем главных партий лирического репертуара. Он был Ромео в "Ромео и Джульетте", Вацлавом в "Бახчисарайском фонтане", Евгением в "Медном всаднике" Галины Улановой; первым Альбертом в "Жизели" Екатерины Максимовой. Асаф Мессерер писал о его Альберте: "В первом акте Ю. Жданов создает драматически насыщенный



Нина Капцова и Дмитрий Гуданов в балете «Послеполуденный отдых фавна».

фото Игорь Захаркин



Анастасия Горячева - Сильфиды.

фото Игорь Захаркин

образ, в котором сочетаются влюбленность и ветренность, обаяние и себялюбие. Во втором акте артист показывал, как смерть Жизели побудила в Альберте глубокие человеческие чувства, а Касьян Голейзовский говорил: "в "Жизели" Юрий Жданов вызывает слезы сочувствия".

В юбилейном спектакле главные партии исполнили Светлана Лункина (Жизель) Николай Цискаридзе (Альберт), Александр Петухов (Илларион), Мария Аллаш (Мирта). В партии Батильды впервые выступила юная Екатерина Барыкина, принятая в труппу в прошлом сезоне.

фото А. Ермакиной



Екатерина Шипулина - Мирта.

Екатерина Шипулина, не разрушив собственного образа лирической танцовщицы, нашла inferнальные краски для партии Мирты в "Жизели", в которой впервые выступила 20 января. В этом же спектакле Дмитрий Рыжков впервые исполнил партию Иллариона.

Выпускница петербургской Академии русского балета имени Вагановой Алеся Бойко, третий сезон работающая в труппе Большого, продолжает осваивать корифейский репертуар. Недавно в него вошли Па д'аксьон в "Жизели" и Гран па в "Баядерке".

Новые исполнители появились в январе-феврале и в "Дон Кихоте". Ольга Суворова впервые выступила в партии Повелительницы дриад, Ксения Царева, принятая в труппу после окончания Московской академии хореографии в 1999 году (класс Марины Леоновой), показала в партии Амура. Ирина Семиреченская и Алеся Бойко впервые исполнили вариации в гран па последнего акта, а Алиса Ярцева - Испанский танец.

"Дон Кихот", шедший 26 января, был посвящен 80-летию со дня рождения Юрия Кондратова, который на протяжении двадцати лет был ведущим солистом Большого театра. Еще учеником Московского хореографического училища он выступил в главной партии в премьере балета "Светлана". О дебюте в восторженных тонах писали все центральные газеты, оценив "выдающееся дарование актера и танцовщика". В 1940 году Юрий Кондратов был принят в труппу Большого и вскоре стал незаменимым исполнителем главных партий. В его репертуаре соседствовали Колен в "Тщетной предосторожности" и Франц в "Коппелии", Принц Зигфрид в "Лебедином озере" и Альберт в "Жизели", Базиль в "Дон Кихоте" и Принц Дезира в "Спящей красавице". Хореографы-современники - Леонид Лавровский, Вахтанг Чабукиани, Леонид Якобсон, Василий Вайнонен, Константин Сергеев - обязательно привлекали Кондратова к участию в своих спектаклях. Юрий Кондратов танцевал с Мариной Семеновой, Галиной Улановой, Ольгой Лепешинской, Майей Плисецкой. Балерины отзывались о нем как о непревзойденном партнере, с которым можно было выходить на сцену без единой репетиции. При этом казалось, что верхние и партнерные поддержки балерина выполняет сама, без всякой помощи. А англичанка Берил Грей - первая зарубежная балерина, приглашенная

танцевать в Большом театре - вспоминала о нем как о своем лучшем партнере. На протяжении многих лет Юрий Григорьевич Кондратов преподавал основы дуэтного танца в родном Московском хореографическом училище, а в 1959-64 являлся его художественным руководителем.

Памяти декоратора и короля машинерии Карла Вальца (1846-1929), прослужившего в Большом театре 65 лет, был посвящен "Щелкунчик", шедший 28 января. Главные партии в нем исполнили Анастасия Горячева и солист Мариинского театра Андриан Фадеев, приготовивший партию специально для участия в спектакле Большого театра.

Николай Цискаридзе стал участником возобновления "Легенды о любви" в Мариинском театре, где исполнил партию Ферхада. В феврале он вновь вернулся в Петербург для выступления на Первом международном фестивале балета "Мариинский".

Утренник одноактных балетов 27 января, впервые представил публике Нину Капцову и Дмитрия Гуданова в "Послеполуденном отдыхе фавна" (чей дебют по разным причинам откладывался со времени премьеры), а Елену Андриенко и Руслана Схворцова - в "Шопениане".

Молодой танцовщик Андрей Болотин, в репертуаре которого пока немного сольных партий (Голубая птица в "Спящей красавице", Па д'аксьон в "Жизели", Друг Принца в "Лебедином озере"), 1 февраля впервые исполнил Танец с барабаном в "Баядерке".

3 февраля в "Баядерке", посвященной 100-летию со дня рождения балетмейстера Василия Вайнонена, в партии Раба впервые вышел Дмитрий Рыжков.

В утреннем "Чиполлино" 4 февраля появился новый Принц Лимон - Ринат Арифудинов. За два года работы в Большом театре он уже исполнил партии Ивана в "Коньке-Горбунке", Артынова в "Анюте", Кумана в "Половецких плясках".

17 февраля на сцене Большого прошел целевой спектакль Детского Благотворительного Фонда Рональда Макдоналда. Был показан балет "Дон Кихот" с Марианной Рыжиной и Юрием Клевцовым в главных партиях.

25 февраля одна из самых многообещающих юных солисток Анастасия Горячева впервые выступила в партии Сильфиды в одноименном балете.

Всегда желанны для танцовщиков Пастухи в "Спартаке". В двух мартовских спектаклях в этих партиях впервые выступили Геннадий Янин, Александр Воробьев и Георгий Гераскин.

Солисты Большого стали участниками традиционного фестиваля имени Нуреева, который прошел в феврале в Уфе. В спектаклях и гала-концертах выступили Мария Александрова, Наталья Маландина и Марк Перетокин, а Илья Рыжаков стал партнером солистки Парижской Оперы Карин Аверти в "Спящей красавице".

28 марта состоялся гала-концерт, посвященный 225-летию Большого театра. В адажио из второй картины "Лебединого озера" солировали Анна Антоничева и Владимир Непорожний. Сцену у балкона из "Ромео и Джульетты" (хореография Леонида Лавровского) исполнили Инна Петрова и Сергей Филин. В "Половецких плясках" в главных партиях появились Юлиана Малхасянц, Илзе Лиела, Владимир Моисеев, Александр Петухов. Традиционное гран па из "Дон Кихота" представили Нину Ананишвили, Андрея Уварова, Марию Александрову и Марию Аллаш.

Анна ГАЛАЙДА

Мировая премьера Большого в Манеже

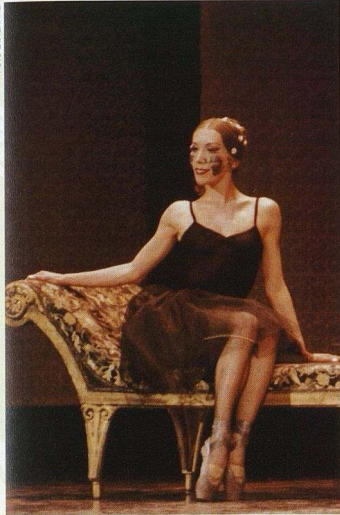


фото Дмитрий Куклачев

В Центральном выставочном зале состоялась художественно-театральная акция "Большой театр в Большом Манеже". Она подводит итоги развития декорационной живописи в эскизах, макетах, костюмах и живописных фрагментах сценографии, выполненных художниками, определявшими визуальный образ постановок на протяжении почти двух столетий. История театральной живописи Большого театра представлена не только работами признанных мастеров сцены - от Карла Вальца, Александра Головина, Константина Коровина до Симона Вирсаладзе, Бориса Мессерера и Валерия Левентала, но и произведениями живописцев, представляющих самый широкий спектр стилей и направлений русского изобразительного искусства - от декоративизма серебряного века до кубизма и конструктивизма советской эпохи. Среди экспонируемых изобразительных rarитетов - эскизы Александра Бенуа, Евгения Лансере, Петра Кончаловского, Бориса Эрдмана и Николая Мусатова. В следующем номере "Балета" - о выставке подробнее.

(Соб. инф.)

Вести из Музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко



Оксана Кузьменко - Маргарита в балете «Дама с камелиями».



Наталья Щелокова - Люсиль Гран в балете «Па де катр».

Полным ходом идут репетиции "Тщетной предосторожности" в постановке Олега Виноградова, премьера которой ожидается 30 и 31 мая. Художник - Вячеслав Окунев. Распределение партий: Лиза - Наталья Ледовская, Екатерина Сафонова, Наталья Щелокова, Анастасия Першенкова; Колен - Роман Маленко, Георги Смилевски, Олег Кожанов; Марцелино - Владимир Кириллов, Антон Домашев, Дмитрий Ерлыкин; Кюре - Александр Копчинский, Антон Домашев,



Екатерина Борченко в балете «Шопениана».

Сергей Орехов; Мишо - Дмитрий Ерлыкин, Алексей Григорьев, Сергей Орехов.

В январе в Париже показали "Призрачный бал" Дмитрия Брянцева с участием ведущих солистов.

Февраль был полон вводов в "Вечер романтической хореографии". Оксана Кузьменко пополнила свой репертуар Мазуркой в "Шопениане". А 12 января Оксана исполнила Маргариту в новой постановке "Дамы с камелиями" (все партии она готовит с Людмилой Шипулиной).

В своём первом сезоне перспективную Екатерину Борченко заметили и она из рук Маргариты Дроздовой получила Прелюд ("Шопениана").

Наталья Крапивина и Георги Смилевски 19 января впервые стали Саломеей и Царём Иродом в вечере "Библейских легенд".

Наталья Щелокова после работы в труппе Станиславского и Немировича-Данченко и её сразу стали вводить в репертуар. Люсиль Гран в "Па де катре" и гран па в "Корсаре" она исполнила в этом сезоне.

Выпускнику Московской академии хореографии, артисту кордебалета, Алексею Карасёву поручили выступить партнёром Анастасии Першенковой в "Призрачном бале".

В.ВЯЗОВКИНА.

ФРАНЦУЗСКИЙ ХОРЕОГРАФ РОЛАН ПЕТИ ВОЗБНОВЛЯЕТ СОТРУДНИЧЕСТВО С БОЛЬШИМ ТЕАТРОМ

Известный французский танцовщик и хореограф Ролан Пети посетил Москву, встретился с руководством Большого театра и сообщил о том, что достигнута договорённость о его постановке балета "Пиковая дама" на музыку Петра Чайковского в сентябре-октябре 2001 года.

Имя Ролана Пети хорошо знакомо в балет-

ном мире России. Им осуществлены постановки "Тибели розы" (1973), "Сирано де Бержерак" (1988) на сцене Большого театра; "Собор Парижской Богоматери" (1978) и "Юноша и смерть" (1999) в Мариинском театре. Хореограф вновь знакомится с Москвой и московским балетом после двадцатилетнего перерыва и находит, что столица России изменилась почти до неузнаваемости, отдельные виды напоминают ему Нью-Йорк. Встреча с труппой Большого балета оставила у него самые радостные впечатления. Пети посетил утренний класс и репетицию первого действия "Лебединого озера", которое осуществлял в те дни на сцене Большого театра Юрий Григорович.

- Именно по приглашению Юрия Григоровича, - сказал Ролан Пети, - я первый раз появился в Москве, в Большом театре и поставил "Сирано де Бержерак". Сегодняшние планы - "Пиковая дама". Балет с таким названием я уже ставил в 1978 году, в главной партии тогда выступил Михаил Барышников. Сейчас балет сочиняется абсолютно заново, в центре его окажутся любовные отношения старой богатой графини и бедного молодого человека. Музыкальная композиция, либретто и хореография будут сделаны мной.



Фото Анатолия Ерлыкина.

Художником спектакля станет француз, художником по костюмам - русский. Премьера "Пиковой дамы" намечена на конец октября 2001 года. После неё Ролан Пети продолжит сотрудничество с Большим театром, он осуществит балет Лео Делиба "Коппелия", но это будет уже в следующем году. Французский хореограф вспомнил своих русских учителей в школе Парижской Оперы - Любовь Егорову, Бориса Кохно, Сержа Лифаря. Новая встреча с Москвой и русским балетом вселяет в его душу особый подъем и радость ожидания.

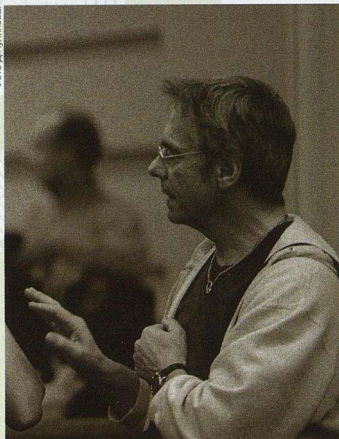
(Соб. инф.)

АРХИТЕКТУРНЫЕ РЕДКОСТИ ОТ БОВЕ И КАВОСА

В особняке Трубецких в Петровском переулке, построенном по проекту архитектора Осипа Бове, прошла благотворительная выставка "Большой - навсегда". Ее сюжет - история здания Большого театра - представлен рядом редких гравюр, рисунков и архитектурных планов Осипа Бове и Альбера Кавоса из музейного собрания театра и фотоматериалами из коллекции Московского Дома фотографии. Отдельный зал был отдан для экспонирования проектов и макета современной реконструкции театрального комплекса Большого, который призван обновить архитектурный облик Театральной площади.

(Соб. инф.)

МАРИНКА ДОЖДАЛАСЬ НОЙМАЙЕРА



В дни фестиваля "Мариинский" шла своим чередом подготовка к следующей премьере - вечеру балетов Джона Ноймайера. Его планируют показать в конце апреля. Заполучить всемирно известного хореографа мечтает любая труппа. Переговоры о постановке его балетов для Мариинского театра велись несколько лет. Целыми днями Джон Ноймайер, график которого распisan по минутам, репетировал, а именно переносил, свои прежние работы "Весна и осень" на музыку Дворжак и "Тогда и теперь" на музыку Шнитке. Вечером он исправно посещал спектакли фестиваля, от которых, по слухам, был в восторге. Третий балет должен быть создан специально в расчете на артистов Мариинки. Известно, что выбран "Концерт для альта с оркестром" Альфреда Шнитке. Возможно, название таким и останется. Планируется, что в трёх балетах будет занята вся труппа и - редкий сегодня случай - соберут в один вечер всех прима-балерин.

В.МИХАЙЛОВА.

«АКСАКОВСКИЙ ДОМ» - ДВЕРИ ОТКРЫТЫ

В Уфе вышли в свет четыре номера нового музыкально-художественного журнала "Аксаковский дом". Учредитель Башкирский Государственный театр оперы и балета. Редактор - Нина Жиленко.

Сразу определились стратегические темы журнала: уважение к истокам, истории; внимание к музыке, творцам, создателям спектаклей, поклонникам балета и оперы.

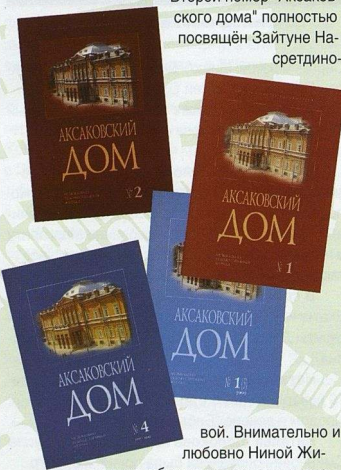
В первом номере "Аксаковского дома" мы узнаём о подвигнической роли Фаизи Гаскарова и Газиза Альмухаметова в формировании национальной балетной и оперной трупп при участии ленинградского хореографического училища и московской консерватории.

Михаил Чванов, Председатель Аксаковского фонда, публикует содержательную статью об уфимском губернаторе А.С.Ключарёве, который в вверенной ему Уфе решил построить в память о великом земляке, замечательном русском писателе особый дом, особое культурное учрежде-

ние - Аксаковский народный дом. Случилось так, что в истории Уфы это "не просто архитектурный памятник, и даже не только театр, а особое духовное состояние людей, связанных с памятью о С.Т.Аксакове"... Добавим, с творчеством русского художника М.В.Нестерова, великого певца Фёдора Шалапина...

Чванов напоминает: "Семья Аксаковых не случайно соединила в себе на границе Европы и Азии славянскую и тюркскую кровь. И не случайно собирали деньги на Аксаковский народный дом по всей России православные священники и мุลлы. Это тоже нам великий наказ, о котором мы должны свято помнить".

Эта тема продолжается в жизни театра и на страницах "Аксаковского дома". В первом номере слово предоставлено главному дирижёру Валерию Платонову и главному хормейстеру театра Эльвире Гайфуллиной. Шамиль Терегулов - нынешний руководитель балетной труппы назвал своё выступление строкой из Пастернака "Цель творчества - самоотдача". Он сообщает об идее, "которая возникла у нас с Юрием Николаевичем Григоровичем: создать спектакль о жизни и творчестве Рудольфа Нуреева".



Второй номер "Аксаковского дома" полностью посвящён Зайтуне Насретдинов.

Внимательно и любовно Ниной Жиленко собраны материалы к многогранному портрету первой и единственной народной артистки СССР в балете башкирского театра. В связи с юбилеем своими воспоминаниями о соученице по Ленинградскому хореографическому училищу делится Ю.Григоревич.

Балетный критик Александр Максов опубликовал рецензию на балет "Ходжа Насретдин" (композитор Лейла Исмагилова и московские соавторы: сценарист и хореограф - Андрей Мелантин, художник Дмитрий Чебарджи). Тем же автором даётся развёрнутый обзор Нуреевских фестивалей в Башкирии.

Эмилия ШУМИЛОВА.

ЧЕРЕЗ СТО ЛЕТ ИТАЛЬЯНСКИЕ МАСКИ ДОСТИГЛИ БУРЯТСКОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ТЕАТРА

Строго говоря, все герои "Арлекинады" возникли значительно раньше, в народных преданиях, и уж потом, в середине XVI века, перешли

на сценические подмостки, чтобы сформировать новое направление в комическом жанре - commedia dell'arte. Первый балет "Арлекинада" был создан композитором Риккардо Дриго, а хореография незабвенным Мариусом Петипа. Затем были разные варианты постановок, но сюжетные ходы, взаимодействия героев остались неизменными.

Автор либретто и балетмейстер-постановщик Георгий Ковтун, в чьей редакции идёт балет на сцене Бурятского академического театра оперы и балета, пошел несколько иным путём - избрал в качестве музыкальной основы музыку итальянского композитора Гаэтано Доницетти, автора большого количества комических опер и значительного количества жизнерадостных симфонических произведений.

Георгий Ковтун в "Арлекинаде" создаёт впечатление сиюминутности действия, танец как бы рождается на ваших глазах, принцип импровизации всегда характерный для комедии масок, остаётся незбылемым здесь. Примечательны в этом смысле сцены, где Ковтун использует откровенно цирковые номера, неожиданно в высшей степени балетными стали танцы со стулом. Балетмейстеру и репетитору Е.Самбуевой и Л.Пермяковой удалось добиться жизнерадостности, трудно выделить какого-либо одного исполнителя, танец каждого естественен, он как будто специально строится на простых танцевальных "па" итальянских улиц, но согласно требованиям сцены художественно отточен и облечен явственным смыслом. В балет введена замечательная детская группа, которая танцует одну общую партию - Арлекинчиков, это придаёт особый колорит. И как бы подчеркивает бессмертие традиционного героя комедии масок.

Отмечая постановщиков, не забудем об исполнителях: О.Монтоев, Б.Дамбаев (Арлекин), Т.Танганова, Е.Шалапина (Коломбаина), Е.Протасова (Пьеретта), А.Соколова, М.Данилова (Пьеро). Прекрасен квартет сатирических образов - Панталоне (З.Хусаев), Леонардо (З.Хамаганов, Б.Дамбаев), Тарталья (В.Павлов), Доктор (С.Ремешевский, И.Иванов), обаятельные супруги Серветта и Бригелла в исполнении Л.Башвиновой, Ю.Овчинниковой, И.Рыбакова.

Стоит заметить появление истинно театрального художника Михаила Болоньева, он сумел тонко, красочно передать стиль и характер балетного действия. Он представил многоцветную палитру бесконечного праздника и может по праву считаться соавтором балета.

Арнольд БЕРКОВИЧ, театральный критик.

ЗАЧЕМ МУЧИТЬСЯ? РАДОВАТЬСЯ НАДО

На балетмейстерском факультете РАТИ состоялась защита дипломных работ выпускников кафедры хореографии по специальности педагог-хореограф. На суд Государственной экзаменационной комиссии под председательством Владимира Васильева было представлено 12 дипломных проектов студентов курса Евгения Валукина и Владимира Уткина.

Дипломники этого года помимо специальной хореографической подготовки, полученной в стенах ведущих балетных школ России, имеют и совершенно необходимый для будущей профессии сценический опыт исполнения. Многие

из них, продолжая собственную танцевальную карьеру, попробовали силы в качестве педагогов-репетиторов в своих коллективах, осуществляя вводы молодых исполнителей в текущий репертуар, а также в недавно созданном на базе института театре "Балет РАТИ".

В сферу профессионального интереса будущих педагогов-хореографов вошли проблемы воспитания молодого поколения артистов балета, исследование специфики и задач класса усовершенствования. Актуальным показалось исследование стиля русской академической хореографической школы, предпринимаемое в дипломной работе Ильи Мигачева "Особенности работы педагога-репетитора в обучении технике мужского исполнительства в разделе классического танца". Её основой явился личный опыт преподавания техники классического танца в Южной Корее, танцевальная школа которой сформировалась под сильным влиянием американской традиции модерна. Проблеме сохранения классического танцевального текста была посвящена работа бывшей ведущей солистки Большого театра и ныне преподавателя кафедры хореографии РАТИ Аллы Михальченко "Неисчерпаемые сокровища классического наследия".

Напутствуя в будущую педагогическую жизнь сегодняшних выпускников Владимир Васильев заметил: "Мы мучаемся в радости. И это замечательно". (Соб. инф.)

Французский конный балет «ЗИНГАРО» приезжает в Россию.

На гастроли в Россию впервые приедет всемирно известный французский театр "Зингаро", где наравне с людьми выступают артисты-лошади. Выступления уникального коллектива включены в программу Всемирной театральной олимпиады, которая с 21 апреля по 29 июня будет проходить в российской столице. Состоялась пресс-конференция основателя и бессменного руководителя знаменитого театра "Зингаро" господин Бартабаса.

Настоящее имя этого человека Клеман Марти. Выходец из аристократической семьи, он собирался сделать карьеру архитектора. Но судьба распорядилась иначе: неожиданная встреча с цыганами, кочевавшими с табором, шатрами и лошадьми, изменила жизненный путь наследного аристократа. Создав в 1984 году оригинальный "лошадиный" театр, Клеман Марти взял себе псевдоним Бартабас. А свою "труппу" назвал по имени любимого коня "Зингаро", что в переводе с испанского означает "Цыган" (конь умер несколько лет назад).

Ныне театр "Зингаро" известен повсюду, и только Россия пока не видела этого чуда. И вот с 9 по 21 июня гастроль труппы Бартабаса пройдет в "Коломенском", где зрители увидят потрясающий спектакль "Триптих". Его участниками станут 13 лошадей, 7 всадников и 7 танцовщиц, которые исполнят вариации на музыку Игоря Стравинского и Пьера Булеза.

Как рассказал в интервью вашему корреспонденту Бартабас, он очень рассчитывает на успех гастроль именно в России: "У вас, как ни в какой другой стране, умеют ценить результат ежедневной, кропотливой работы. Театр же наш наиболее приближен к хореографии, к миру танца, основанного на постоянном тренинге. Кстати,

многие кони носят широко известные балетные имена - Баланчин, Барышников, Лифаре, Нижинский, Нуреев. И никто из них не обижался на это".

Содержание четвероногих артистов дело особой сложности. Во Франции "Зингаро" имеет красивое деревянное здание в окрестностях Парижа. В Москве придумали организовать проживание необычной труппы на корабле, пришвартованном в районе Коломенского. Для питания лошадям требуется сено первого среза. Эти условия досконально оговорены хозяином с Москвой. Ольга СВИСТУНОВА, Корр. ИТАР-ТАСС, специально для журнала "Балет".

Сольный концерт Дианы Вишневой в Москве не состоялся

Солистка Мариинского театра Диана Вишневая не дала сольный концерт в Москве, на сцене Музыкального театра имени К.Станиславского и Вл.Немировича-Данченко. Он организовывался в связи с выдвижением ее журналом "Балет" на соискание Государственной премии в области музыкального искусства за 2000 год. Вместе с Вишневой на соискание Госпремии выдвинут солист Большого театра Николай Цискаридзе.



фото Наташи Раевской.

УШЛА ИННА ЗУБКОВСКАЯ

В Санкт-Петербурге на 78-ом году жизни скончалась Инна Борисовна Зубковская, замечательная балерина петербургской сцены, видный педагог.

Анастасия Волочкова, солистка балета Мариинского театра, рассказала корр. журнала "Балет":

- Ушла из жизни женщина, которая была близка мне больше всех. Инна Борисовна была рядом со мной всегда - в минуты радости, и печали. Даже в самое трудное время она меня никогда не оставляла. Она есть и остается для меня идеалом красоты. Красивая женщина, красивый человек с красивыми поступками, красивыми мыслями, что редко, к сожалению, сегодня.



фото Дмитрий Куликская.

Так совпало, что в день панихиды состоялся концерт памяти Аскольда Макарова, который ушел совсем недавно. В тот день я посвящала часть номеров ему, а часть - Инне Борисовне. Самый первый мой ближайший проект - станцевать "Лебединое озеро" в память Инны Борисовны в Большом драматическом театре имени Г.Товстоногова в Петербурге. Все собранные средства мне бы хотелось передать в фонд памятника ей. Рада, что еще одна благородная идея поддержана господином Керманом, который создаст мои проекты на Западе. В частности, в Лондоне 10 марта состоялся концерт в Седлерс-Уэллс, также посвященный памяти Инны Борисовны.

Уходят из жизни люди одного поколения, искусство теряет очень многое, не вернуть ничего. А для артистов это трагическая потеря. Мало того, что мы обделены, не имея счастья видеть великих мастеров танцующими. Мы должны быть благодарны судьбе, за то, что мы жили с ними в одно время. Я верю, что души людей не уходят, они нам всегда помогали, и будут помогать. Особенно в театре, души людей остаются. И душа Инны Борисовны тоже.



Юлия МАХАЛИНА

Нина Аловерт

Лет десять я наблюдаю за её судьбой. Увидела её впервые совсем девочкой. В конце 1987-го года она танцевала с Мариинским театром на гастролях в Вашингтоне вариацию из «Пахиты». Высокая, красивая, — легко прыгнула, раскинув ноги по прямой линии, повисла в воздухе без всякого видимого усилия, и мягко опустилась на пол. Я не видела до тех пор, чтобы в русском балете танцовщица академической школы делала такой чисто «западный» прыжок. Танцевала так невозмутимо царственно, что Клайв Барнс, известный американский балетный критик, назвал тогда Махалину в этой партии «герцогиней на отдыхе». И с тех пор я поглощена этой уникальной балериной, «беззаконной кометой» на небосклоне петербургских звёзд.

Историю жизни артиста легче писать, когда творческая жизнь завершена. Но более десяти лет балетной службы — законченная глава её жизни. Махалина принадлежит к редкому типу русской классической танцовщицы, которая может танцевать с равным успехом разные пластические стили от классического до танца модерн, и именно поэтому я считаю её настоящей петербургской балериной. Никакого парадокса. В Мариинском театре сформировался не только классический балет, но и многие направления балета XX века, разнесённые затем по всему свету русскими танцовщиками и хореографами. На мой взгляд, борьба традиционализма и новаторства — самая главная и самая жизненная традиция Мариинского театра. С начала века многие неординарные личности, хореографы и артисты, становятся изгнанниками, или сами покидают родной театр. Те же из них, новаторов, кто оставался работать в родном театре, шли на компромиссы или вели непрерывную, иногда гибельную для себя борьбу, отстаивая самостоятельный взгляд на искусство. Как сформулировал идею Борис Эйфман: «Это на Западе поиск своего пути — норма. В России — это печать отверженности».

Родители Махалиной не принадлежат к миру искусства. Но мама всю жизнь мечтала быть актрисой, поэтому отвела её на приёмные экзамены в Хореографическое училище. У девочки от природы был большой шаг, длинные ноги, её приняли. Папа не был доволен выбором профессии, по его мнению, дочь должна была стать пианисткой, Юлию серьёзно учили играть на фортепиано. И каждый год отец с нетерпением ждал, чтобы дочь отчислили из Училища за профнепригодность, и она могла бы целиком посвятить себя музыке. Не случилось. Годы шли, к ней хорошо относился Константин Сергеев, художественный руководитель школы. Ученица готовилась стать танцовщицей.

Махалина закончила Академию балета имени Вагановой в 1985 году по классу М.Васильевой. Обычно Н.Дудинская, педагог старших классов, отбирала себе лучших учениц, тех, у кого, она считала, есть шанс стать балеринами Мариинского театра (так зарабатывается слава блестящего педагога). Поэтому Васильева, педагог другого выпускного класса, говорила своим ученицам: «Девочки, я готовлю вас для работы в кордебалете». В один из последних дней учебного года к ним пришёл Олег Виноградов, художественный руководитель балетной труппы Мариинского театра. Пришёл смотреть учениц класса Дудинской, но застал и конец предыдущего урока. Он закончился позднее, ученица Юлия Махалина задержала начало занятий из-за неисправности в своём балетном костюме. Махалина, как рассказывал позднее Виноградов, встала в последнюю линию и постаралась «вжаться в стенку». Но он её заметил и запомнил. Когда позднее ученицы Академии пришли в театр на отборочный конкурс, главный балетмейстер спросил: «А где эта девочка с лицом круглым, как луна?» И Махалина, которая уже подписала распределение на работу во Львов, была принята в кордебалет Мариинки. Однажды (многие театральные биографии начинаются со слов: «однажды» или «и вдруг») к ней подошел заведующий труппой Геннадий Шрейбер и сказал: «Юля, надо выучить партию лебедя».

Юля обрадовалась, она, естественно, предположила, что её, как высокую танцовщицу, поставили в четвёрку больших лебедей. Для первого сезона такое назначение можно считать удачным. Юля пошла к своей школьной учительнице поделиться новостью, но Васильева просто не поверила словам Юли: «Ты уверена, что Шрейбер велел учить партию лебедя? Ты знаешь, что это значит? Это значит, тебе дали Одетту-Одиллию. Из-за четвёрки лебедей заведующий труппой не стал бы к тебе подходить, он просто вывесил бы часы репетиций на доске расписания». И оказалась права: Махалина начала готовить главную роль в «Лебедином озере».

За Одеттой последовала Медора в «Корсаре». Эта роль на многие годы стала единственной, которую Юля готовила, не торопясь, отработывая все детали. С ней работал Пётр Гусев, который сам восстанавливал хореографию Петипа к балету. Виноградов продолжал выдвигать молодую танцовщицу. Это всегда вызывает зависть и кривотолки, а когда директор труппы откровенно симпатизирует танцовщице, тут уж злословию и клевете нет границ.

Под руководством Виноградова

Жизнь Юли превратилась в сплошное терзание. Каждый промах начинающей танцовщицы на сцене усиливал кулуарную активность. Наверное, Виноградов выдвигал её слишком быстро, не давая окрепнуть молодому организму, тщательно подготовить новые роли. Но так он поступал со всеми молодыми танцовщицами, которых считал талантливыми. (Например, в 1994 году ученица школы Диана Вишнева не только станцевала на сцене театра Китри в «Дон Кихоте», но и заглавную роль на премьере его «Золушки».) Оценить талант артистки он стремился по главной партии. Махалина работала самозабвенно. Виноградов видел в ней не только красивую женщину, но и танцовщицу с незаурядными творческими возможностями. Он, как и многие из нас, ценил в Махалиной не только её танцевальный дар, но врождённую чуткость ко всему современному. Тут они были единомышленниками. Олега Михайловича заставили взять на себя руководство труппой, когда в 1977 году Кировский балет находился в состоянии глубокого кризиса, творческая жизнь в нём замерла в результате многолетнего царствования консерваторов. Он повёл труппу по пути модернизации и тем спас. Можно по-разному относиться к его работе в театре, но одно бесспорно: он дал возможность вырасти и расцвести молодым артистам, которые танцевали классический балет в более современном стиле, чем предыдущие поколения. К 1987 году, когда я увидела гастроль театра, балет находился на подъёме, но внутри театра так считали далеко не все. Восприятие не всегда поспевает за быстротекущим временем. Недовольство Виноградовым внутри театра рикошетом попадало и в молодую танцовщицу. На Махалину обрушилась клака – явление, сохранившееся в России со времен императорского театра. (В Америке клака практически не существует). Клакеры интересуют в основном личная жизнь актёра, в которую они беззастенчиво вмешиваются. В Петербурге, мне кажется, это явление сегодня поблекло, но раньше многие актрисы прибегали к услугам клаки, причём платили не столько деньгами, сколько билетами на спектакли и возможностью принять участие в своей жизни (мама одного из премьеров, например, посылала поклонников в магазин за картошкой). Клака не только поддерживала кумиров, но и травила, особенно соперников своего кумира, или просто молодых и беззащитных. Даже такая «неконфликтная» балерина как Ирина Колпакова в молодости не избежала этой участи. Клакеры осыпали её оскорблениями при выходе из театра, так что первые годы муж Ирины, Владлен Семёнов, приезжал за ней в театр, даже если сам в этот вечер не танцевал. Можно только представить, что выпало на долю протеже Главного. В 1992 году я присутствовала в Мариинском театре на вечере памяти П.И. Чайковского. Махалина и Андрис Лиела танцевали «Лебедино озеро». Спектакль показывали по телевидению. В первом антракте Махалиной с галёрки кинули веник, перевязанный ленточкой. Молодая балерина самообладания не потеряла, подняла веник и гордо показала его в камеру. Мама Юли лежала за кулисами в полуобморочном состоянии, Лиела на сцене чуть ни плакал от возмущения и оскорбления, которое он как артист переживал вместе с Юлей. Но Юлю выпад не лишил мужествен-

ности и следующий акт она станцевала совсем блестяще. Девушка с твёрдым характером прошла через все незаслуженные обиды и выстояла, и состоялась как балерина. Теперь у подъезда после спектакля её ждут поклонники, а из зала летят цветы.

На пути к мастерству

Махалина росла. Упорно работала над техникой, исправлением недостатков. Во многом помог её постоянный репетитор в первые годы, бывший премьер Мариинского театра, Геннадий Селюцкий. Он никогда не требовал следования прошлым образцам и поддерживал поиски своего стиля исполнения. (Сегодня Махалина работает с Еленой Евтеевой). Большое влияние на молодую танцовщицу имела работа с одним из её партнеров – Андрисом Лиепой. Андрис, интереснейший артист 80-90-х годов, наделён не только богатой творческой фантазией, но и настоящим репетиторским даром. С Юлей он начал танцевать в 1990 году, когда после работы в Большом театре и Америке пришёл в труппу Мариинского театра. В своем совершенствовании роли Одетты в «Лебедином озере» Юля многим обязана ему как партнеру. Они составили настоящий дуэт. Оба красивые, романтичные, оба чуткие к сценическому поведению партнёра. Какие бы талантливые танцовщицы ни появились сегодня в Мариинском театре, Махалина, по моему убеждению, и сегодня остаётся одной из лучших исполнительниц таких различных, но масштабных ролей как Одетта-Одиллия и Раймонда, а также Никия в «Баядерке». Я почти не видела никого, кто танцевал бы не только любовную историю обманутой девушки, но «причастность к божественному». Во всех любовных коллизиях Никия Махалиной – избранница, жрица Бога. Эта тема близости к иному миру, умение жить на сцене в разных измерениях пространства и времени иногда проявляется и в роли Одиллии. Так на одном из спектаклей, Махалина-Одиллия, пересекая па де бурре по диагонали сцену, вдруг поглядела в зал над головами зрителей и – не стало чёрного лебедя, имитирующего белого, а только фантом, существо другого мира, заключенное в осязаемую оболочку. Такие интуитивные мгновения нельзя объяснить работой, тут печать настоящей избранности.

В современном репертуаре значительная удача Махалиной – Мехменэ Бану в «Легенде о любви» Юрия Григоровича. Посмотрев Махалину в этой роли, Григорович был ею восхищён. В 1998 году балерина получает приз «Бенуа де ля данс» за эту партию. К началу 90-х творческая индивидуальность Махалиной окончательно сформировалась. На этот период приходится две необычные работы в современном западном репертуаре. В Берлинской Государственной опере Махалина выступила в роли Брунгильды в балете Мориса Бежара «Кольцо вокруг кольца» («Кольцо Нибелунгов» на музыку Вагнера, самый грандиозный балет Бежара из тех, что я видела). И здесь молодая балерина с поразительной зрелостью танцевала уже не «причастность к божественному», но само божество, низведённое волею богов до уровня земной женщины. На спектакле я поняла, Махалина не только умеет танцевать трагические роли – трагическое мироощущение одна из сторон её дара. И, наконец, в балете «В ночи» Джерома Роббинса она оказалась сегодня единственной





исполнительницей как в Мариинском театре, так и в Нью-Йорк Сити-балле, проникшей в суть третьей новеллы о любви. Здесь ей нет равных. В диапазоне между бешеной ненавистью-любовью и абсолютной смиренной покорностью, кажется, сгорает её жизнь. На этот раз героиня Махалиной «земных земней», это гамсуновская героиня, это его Виктория или фрау из «Странника, играющего под сурдинку», о которой Гамсун писал: «Женщина – что знают мудрецы о женщине?»

В том же 1992 году она станцевала одну из самых трудных для себя ролей романтического репертуара – Жизель. В роли Жизели многое, казалось, не совпадало с творческим темпераментом балерины. Её героини – сильны характером, страстны, горделивы. Она вряд ли могла бы правдиво передавать образ наивной простушки. Но Махалина, балерина, наделённая огромной творческой фантазией, танцевала незаурядную натуру, которая живёт в балетной идиллии, как бабочка в коконе, не ведая реального мира с его обманами и страстями. Поэтому её доверие к избраннику-Альберту безгранично. В конце первого акта, когда обман Альберта открывается, Жизель по сюжету балета падает в отчаянии на землю и поднимается уже безумной. Махалина сыграла так: поднимала голову, садилась и смотрела на Альберта; она не была безумна, напротив, для её Жизели это был момент прозрения. Она совершенно ТРЕЗВО смотрела на Альберта и в этот краткий миг сходила с ума от открывшейся правды: избранник – ничтожество.

Прозрение, затем сцена сумасшествия, как освобождение от обмана, и был её «мостик» ко второму акту. Жизель являлась Альберту в виде вилисы уже такой, какой «Господь её задумал» – прекрасной женщиной, гордой и величественной. И прощала его, как мать прощает ребенка. Одна из тех, кто больше не придёт на призрачное свидание к Альберту. В иных сферах будет реять её душа, к земным страстям больше не склоняя свой слух.

Виноградов подписал Юле одну из фотографий, которые я сделала на первом спектакле: «Так родилась новая Жизель». Он был прав. Впервые Махалина танцевала «Жизель» на гастролях театра в Вашингтоне с Андрисом Лиелой. Генеральная репетиция «Жизели» стала их последним совместным выступлением и концом сценической карьеры Лиелы: во втором акте Лиела упал и повредил ногу настолько сильно, что практически больше не мог танцевать классический балет. На сцену срочно вызвали Александра Куркова, который обедал в эти время в кафе. Курков, не переодеваясь, довёл репетицию до конца вместе с рыдавшей Юлей.

Махалина сегодня

Итак, к тридцати годам окончательно сложились не только профессиональное мастерство и стиль балерины, определились характер и суть её таланта. Махалина – балерина масштабная, многогранная. Её главные удачи – сложные незаурядные женские характеры. В каждой роли балерина ищет свою «музыку души». Роли совершенно разные объединены у неё одной чертой подлинного романтизма – её героиням сквозь реальный мир всегда

просвечивает светлая гармония и высокие чувства. Во имя этой веры героини Махалиной, наделенные её открытой душой и бескомпромиссным сердцем, и выбирают свою судьбу. Махалина принадлежит к тем актрисам, чьи эмоции не выплескиваются наружу, но скрыты за кажущейся сдержанностью. Такие балерины (прямая предшественница её – Алла Осипенко, что также отметил ещё в начале 90-х годов Клайв Барнс) ищут средств выразительности в самом танце и потому экспериментируют с формой. Этот путь сегодня – норма, он почти узаконен. И новое поколение современных танцовщиц, которые идут этим путем, не вызывает нареканий. Но Махалина пошла этим путём гораздо раньше. Уже ушли из театра те, кто помогал ей выстоять, пришли новые танцовщицы, на которых обращено внимание зрителя и на которых в первую очередь делают рекламу в театре. Махалина, как и во всех предыдущих ситуациях, ведёт себя достойно, не требуя и не жалуясь. Она танцует свои спектакли на том уровне актёрского мастерства, который мало кому доступен.

«А голос пел: ценою жизни ты мне заплатишь за любовь», – петербургский поэт Александр Блок первым приходит на память, когда видишь последнюю работу Махалиной в балете Ролана Пети «Юноша и Смерть».

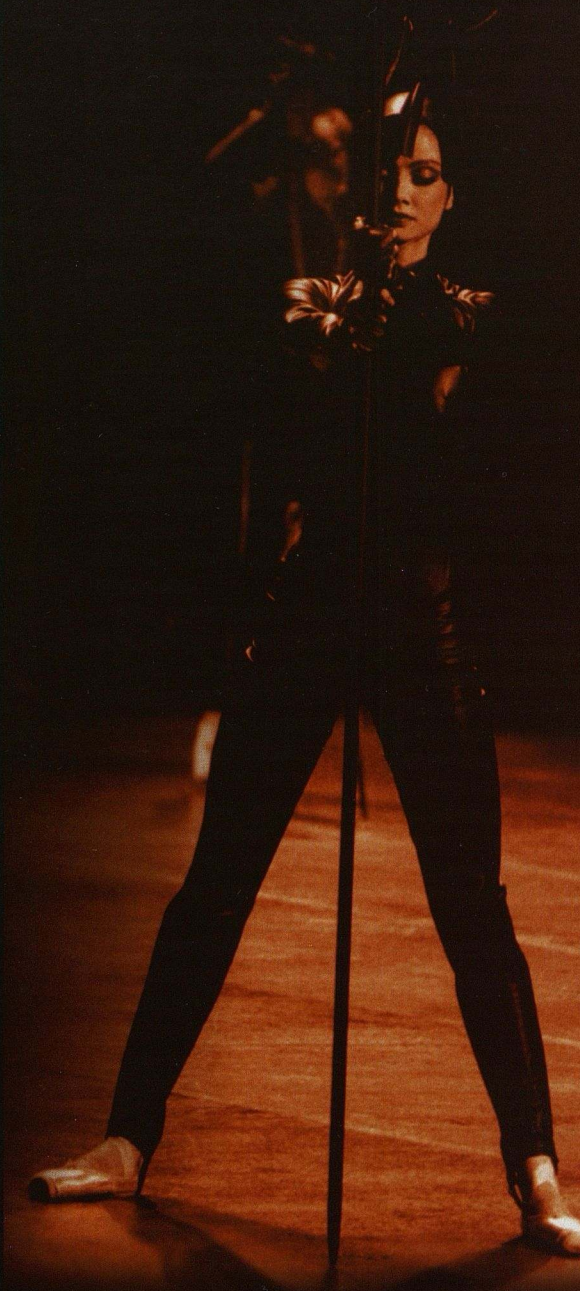
Выйдя из чёрных кулис, будто из мрака, выносит на сцену ужас вечной темноты. Удар рукой по столу – страшен, он звучит у Махалиной выстрелом, тело напряжилось, будто готовое к прыжку или бегу. Смерть вызывает человека на поединок, любовный поединок, потому что в исполнении Махалиной Смерть – и обольстительная женщина. Пластические и эмоциональные переходы от образа страшного существа и мира к женщине-вамп мгновенны и передаются балериной очень искусно. В таком сочетании актеров Махалина – Зеленский самоубийство мужественного юноши (а таковы все герои артиста) выглядит не как слабость, а как сознательная плата за любовный экстаз со Смертью. Махалина в любовном поединке с Юношей его не любит и в чём-то главном напоминает мне Марию Казарес в роли Смерти, полюбившей смертного в фильме «Орфей» (возможно, ассоциация неслучайна, обе «Смерти» в образе женщины придуманы Жаном Кокто).

Можно по-разному интерпретировать работу Махалиной, но, во всяком случае, актриса создала образ такой мощной силы, что он войдёт в её творческую биографию наряду с лучшими ролями.

Фото автора.

Yulia Makhalina

The author of this articles Nina Alover. She has watched for ten years the prima ballerina Yulia Makhalina performing at the Maryinsky Theatre. Today not only ballerina's technique and style have been perfected but also the type and essence of her talent have been defined. Makhalina is a remarkable and versatile dancer. She is especially successful in creating profound outstanding characters. The ballerina looks for "the music of the soul" in each of her roles. They all are absolutely different but can be defined as deeply romantic. Her characters live not only in the real world but also in the world of harmony and high feelings. She is one of the outstanding St. Petersburg's ballet stars.



Брунгильда («Кольцо вокруг кольца»).

Музыкальная традиция русского балета

Книга минского музыковеда Екатерины Дуловой имеет длинное и сугубо научное название – «Балетный жанр как музыкальный феномен (русская традиция конца XVIII – начала XX века)». Представляя свой труд, автор отмечает, что «впервые в музыковедении балетный жанр становится предметом многоаспектного рассмотрения – философско-эстетического, историко-стилевого, собственно теоретического, источниковедческого, текстологического». Думаю, что претензия на столь разноплановое «первооткрытие» выглядит несколько преувеличенной. Скорее всего, и сам автор так не считает, а эта фраза – лишь дань традиционной риторике диссертантов, поскольку книга Е. Дуловой – не что иное, как монография, созданная на основе докторской диссертации.

Пожалуй, обусловленная этим обстоятельством «научообразность» описания является единственным большим недостатком этой внушительной работы. Наверное, столь серьезные специалист в теории жанра, каким зарекомендовала себя Екатерина Николаевна, должен четче представлять различие между двумя разными повествованиями – диссертацией, предназначенной для цехового использования, и монографией, уже самим фактом издания ориентированной на более широкого читателя. В последнем случае от автора требуется иной стиль изложения – более легкий, непринужденный, не перегруженный терминологией, дефинициями и сложносочиненными предложениями.

Следуя необходимости придерживаться плана диссертации, Е. Дулова соответственно и komponует свою книгу. Ее первая глава посвящена теории балетного жанра и корректировке таких понятий как «балетный жанр», «музыка в балете» и «жанровый феномен». Возможно, для монографии эту чрезмерно специальную главу нужно было сократить. Тем более, что далеко не вся информация, подготовленная для этой части книги, без «хруста» укладывается в жесткие рамки теории жанра, предложенной автором. Кроме того, многие сведения о балетном жанре, сообщенные Е. Дуловой, специалистами уже хорошо известны из других трудов, а любителю вряд ли будут интересны.

Во второй главе автор рассказывает о собственно языково-стилистических закономерностях балетной музыки, уделяя главное внимание классическому танцевальному циклу в балетной музыке XIX – начала XX века как типологическо-

му компоненту жанрового стиля. Переводя эту фразу на более простой язык, можно сказать, что Е. Дулова описывает формирование и бытование классического танцевального цикла как некоего стереотипа; анализирует инвариантные, повторяющиеся из текста в текст, мелодические, ритмические, гармонические, фактурные, тембровые свойства его традиционных составляющих – адажио, вариаций, коды. Затем автор рассматривает тот же стереотип, но уже обогащенный и индивидуализированный в балетах Чайковского, Глазунова, Стравинского.

Конечно, обо всем этом писали и раньше: достаточно назвать работы Р. Г. Косачевой, В. Н. Холоповой, Л. А. Ладыгина. Но, наверное, впервые этот анализ сделан с таким обилием документальных подтверждений, на таком огромном и

разнообразном историко-музыкальном материале. Объем источников поистине впечатляет: свыше четырехсот ранее не известных балетных партитур, клавиров, оркестровых голосов, относящихся к концу XVIII – первой половине XIX века и большей частью никогда не опубликованных; монтажные и постановочные планы, либретто, архивные материалы, посвященные истории хореографических и музыкальных текстов, афиши, программы, хроники, эпистолярное наследие композиторов, хореографов, художников, малоизвестные и неизвестные издания музыки балетов. Очень любопытен раздел нотных примеров, содержащий сто девяносто два наименования, а также приложение, включающее список балетов, поставленных на сценах Москвы и Санкт-Петербурга во второй половине XVIII века (обширность этого списка демонстрирует интенсивную, гораздо более напряженную, чем сегодняшняя, балетную жизнь обеих столиц).

И все же подлинная жемчужина книги Е. Дуловой – третья, заключительная глава книги, названная автором «Текстологические проблемы анализа балетной партитуры» (на примере балета П. И. Чайковского «Спящая красавица»). Здесь, наконец, объектом внимания исследователя становится собственно музыкальный текст балета, его трансформация в процессе постановки, его судьба от момента начала работы композитора над партитурой и до премьерного спектакля.

Бесконечно жаль, что этой интереснейшей части исследования посвящено всего семнадцать (!) из ста двенадцати страниц текста. Хотя, думаю, что ограничься Е. Дулова только этой темой, ее книга могла бы считаться состоявшейся. Тем более, что здесь автор, наконец, освобождается от оков наукообразия и начинает писать ясно, легко и увлеченно – так пишут о том, что действительно волнует.

В своих текстологических изысканиях Е. Дулова опирается на обнаруженные ею рукописные и печатные источники музыки «Спящей красавицы», проследивает процесс рождения этого текста. Именно в том, как создавался музыкальный текст «Спящей», как осуществлялось отнюдь не гладкое движение музыки и хореографии

навстречу друг другу, наиболее ярко раскрывается жанровая природа балета – явления вариативного, нестабильного, подчиненного трем авторским «волям», в данном случае – композитора Чайковского, хореографа Петипа и дирижера Дриго. Я добавила бы сюда еще и четвертую «волю», также формирующую музыкальный текст балета (о ней Е. Дулова, к сожалению, упоминает вскользь) – «волю» исполнителя, проводником которой был Петипа, неизменно чуткий к индивидуальности танцовщицы.

Эта небольшая глава, занятая, казалась бы, узкоспециальным анализом, не содержит каких-либо исторических и культурологических параллелей, но заставляет задуматься о многом. В частности, о том, что если столь вариативен, нестабильен, подтвержден различным влиянием и вторжениям музыкальный текст, точно зафиксированный в нотной записи, то, что же говорить о изначально «подвижной» визуальной стороне балетного спектакля! Очевидно, что жанровая традиция редактирования, о которой пишет Е. Дулова, не только органически присуща балетному жанру, но и является обязательным условием его благополучного существования. Без этой традиции спектакль мертвет, лишается живого дыхания, выпадает из контекста сегоднешнего дня, выглядит анахронизмом, музейным экспонатом. Вот почему так странно выглядят иные реконструкции балетов классического наследия, например, «Спящая красавица» образца 1890 года, недавно «разбуженная» Мариинским театром. Как здесь не вспомнить балета Петипа, которому никак нельзя отказать в понимании специфики любимого жанра: «Талантливый балетмейстер, возобновляя прежние балеты, будет сочинять танцы в соответствии с собственной фантазией, своим талантом и вкусами публики своего времени и не станет терять свое время и труд, копируя то, что было сделано другими в стародавние времена».

Позволю себе продолжить эту мысль и добавить, что талантливый балетмейстер, сочиняя свободный парафраз на тему «прежнего балета», будет уважать волю его создателей и природу избранного ими жанрового стереотипа.

Иначе появится нечто подобное российско-французской «Спящей красавице» в постановке Карин Салпорта, показанной нам в ноябре на сцене Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Не будь в этом спектакле музыки Чайковского и цитат из Петипа, никаких вопросов по постановщику бы не было (мало ли как можно прочесть тему сна и пробуждения). Но избранный текст обязывает – музыкальный текст Чайковского создавался для другого хореографического прочтения, соответственно корректировался и находится в неразрывной связи с ним. Органична, на наш взгляд, только та редакция, которая не выходит за рамки этого условного, заданного первоначальным текстом художественного пространства, пространства жанрового стереотипа. Это хорошо понимали такие редакторы Петипа, как Ф. Ло-пухов и К. Сергеев.

Но это уже не относится к представлению книги Екатерины Дуловой и может быть темой отдельного разговора.

Светлана НАБОРЩИКОВА

Е. Дулова. «Балетный жанр как музыкальный феномен (русская традиция конца XVIII – начала XX века)». Издательство «Четыре четверти». Минск, 1999



«Ода» растворяется в контексте

«Бывают странные сближенья»... Кажется, эта пушкинская строка выбрана Татьяной Смольяровой, автором монографии «Париж 1928: Ода возвращается в театр» (Москва, 1999), в качестве одного из эпиграфов лишь затем, чтобы оправдать очевидное противоречие между предметом и задачами исследования.

Его предмет – балет «Ода», одна из последних постановок антрепризы «Русский балет Дягилева». Впервые представленный на сцене парижского театра «Сара Бернар» 6 июня 1928 года спектакль успеха не имел, продержался в репертуаре не более одного сезона и вскоре был забыт.

Безусловно, достоин положительной оценки сам факт обращения к малоизвестному и почти утраченному для истории балета спектаклю. Тем более, что «Ода» – не рядовой неудачный спектакль, а пример неудачи талантливой, отличающейся особым родом эстетическим драматизмом. Своим появлением постановка обязана собранию замечательных художников, среди которых были Леонид Мясин, Сергей Лифарь, Павел Челищев, Борис Кохно и Николай Набоков.

Для автора книги, влекомого, в первую очередь, исследовательским инстинктом филолога, балет «Ода» оказывается частным, если не единственным в театральной истории XX века, случаем сценического явления одноименного литературного жанра. Он и трактуется как попытка перевода стихотворного текста и образного строя научной оды Михаила Ломоносова на язык музыки, сочиненной Николаем Набоковым и язык танца, изобретенного Леонидом Мясиним. Причину неудачи автор склонен видеть в вынужденном соединении разно направленных художественных волей композитора и балетмейстера – в сочетании стилизации русского искусства XVIII века с абстрактной геометрией хореографического рисунка.

Восстановление образа исчезнувшего спектакля возможно при условии осуществления его реконструкции, и возможно лишь гипотетически. Автор использует для этой цели обширный, тщательно подобранный материал – выдержки из либретто и постановочного плана, отзывы современников, рисунки сценографа спектакля Павла Челищева, фотографические снимки отдельных сцен. Восстанавливая спектакль тщательно и подробно, картина за картиной, Смольярова не может, то ли в силу художественных особенностей самой балетной постановки, то ли не умея противостоять увлекающей ее идее культурологического контекста, воссоздать целостный образ спектакля. Она распыляет его на бесконечное число отдельных элементов, упиваясь множест-

венностью контекстовых связей. Ее увлекает не идея целостности, а идея дробности. С этой проблемой, увы, приходится сталкиваться всякий раз, когда речь заходит об образцах искусства XX века, и «Ода» Набокова-Челищева-Мясина в данном случае не есть исключение. Прошедший век демонстрирует не столько художественный образ как таковой, но нуждается в умозрительной концепции, в вербальном концептуальном

подтверждении себя. Отсюда и возникает нежелание, кажется, спровоцированное самим временем, задержаться на эстетическом феномене, попытаться объяснить его из него же самого, не прибегая к комментариям ничем и никак неограниченного контекста.

Если балетная эстетика Новерра и придворные праздники времен Екатерины II, пластические эксперименты мастерской Баухауза и балеты Людовика XIV оказываются в ряду очевидно близких «Оде» контекстовых связей, то рассуждения из области естественных наук – о физической природе северного сияния или определениях квантовой механики представляются даже для филологических штудий излишней информацией.

Основной парадокс монографии состоит в том, что центром филологического исследования избирается не литературный жанр, а жанр театральный – балетный спектакль. Широко используя семиотическую терминологию, автор почему-то опасается применить ее к новому знакомому миру – балетному спектаклю, последовательно использовать и здесь метод структурного анализа. В укор ей можно было бы поставить и то, что прилагаемые к определению стиля спектакля термины зачастую некорректны, сами по себе нуждаются в уточнении. К примеру, балет «Ода» назван Смольяровой спектаклем барокко только на том основании, что отличается резкостью контрастных сочетаний отдельных элементов. Это справедливо лишь отчасти. Барокко и барочность – суть вещи разные. Барочность балетного спектакля «Ода» – не в его эстетической природе, а в его умозрительной идее. В сочетании контрастных элементов спектакль исторического барокко – спектакль феерия – достиг эстетического синтеза. В то время как образ балетного спектакля конца 20-х годов не складывается в нечто целое, безнадежно утрачивает эстетическое единство слагающих его элементов, демонстрируя идею эстетического разлада, и потому растворяется в комментариях избыточного культурного контекста.

Надежда ЕФРЕМОВА

ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

ФАКУЛЬТЕТ ХОРЕОГРАФИИ

Объявляет набор
на 2001/2002 учебный год
на кафедру
хореографии.

На кафедре преподавание хореографических дисциплин ведут известные мастера хореографии и педагогики: народный артист СССР, профессор В.М.Гордеев, заслуженная артистка РФ, доцент Л.А.Гусева, заслуженный деятель искусств РФ, профессор Г.Н.Прибылов, заслуженный работник культуры РФ, доцент В.И.Спыханова, заслуженный деятель искусств РФ, кандидат философских наук, профессор В.И.Уральская, доцент Н.С.Усанова, доцент О.И.Шаройки, кандидат искусствоведения, профессор Э.И.Шумилова и другие. Заведующий кафедрой - народный артист РФ, профессор, академик В.М.Захаров. Декан факультета - Дегтярёва В.В.

Приём проводится на дневную и заочную формы обучения.

Обучение платное и бесплатное.

Срок обучения - 5 лет.

Обучение проводится по специальностям:

- ПЕДАГОГИКА ХОРЕОГРАФИИ
 - РЕЖИССУРА ХОРЕОГРАФИИ
 - ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ХОРЕОГРАФИИ
- Выпускникам Академии вручается государственный диплом о высшем образовании.

Иногородним студентам предоставляется общежитие.

Призывникам предоставляется отсрочка от службы в армии на период обучения.

Вступительные экзамены проводятся с 5 по 10 июля.

Консультации и отборочный конкурс проводятся в июне.

Телефон:
(095) 491-52-65 - кафедра хореографии.

Адрес:
123362 Москва, улица Свободы, дом 8/4
ГАСК, факультет ХОРЕОГРАФИИ
(проезд метро до станции "Тушинская").




Edwin D. Smith


W. H. Mote

— ОГЮСТ ЭРАР —

ФАННИ ЭЛЬСЛЕР ЖИЗНЬ ТАНЦОВЩИЦЫ



FANNY ELSSLER



От переводчика.

Лет десять назад Ольга Сахарова, служившая в то время редактором в издательстве «Радуга», большой любитель и тонкий ценитель балета, и я задумали отыскать и издать книгу о балете, которая была бы интересна широкому читателю.

Ю.Н. Григорович, с которым мы поделились своей идеей, нашел у себя в библиотеке несколько французских книг из собрания Акима Вольнского. Мы выбрали авторизованную биографию блистательной Фанни Эльслер, о которой, как нам казалось, в России знают меньше, чем, скажем, о ее современнице и сопернице Марии Тальони. Готовый к изданию перевод, к сожалению, тогда не увидел света.

Меня, прослужившую в Большом театре больше тридцати лет сначала в балете, а потом на административной должности, «Жизнь танцовщицы» привлекла сопоставлениями с современной театральной и около театральной жизнью. Иные персонажи, сменив костюмы, будто перекочевали из середины XIX века в конец XX. Страсти между различными группами поклонников бушевали так, что порой доходило до рукопашной в партере Парижской Оперы! Критики, примыкавшие или оплачиваемые каким-либо кланом, изничтожали противника, не заботясь ни о своем, ни о чужом достоинстве.

В наше цивилизованное время, разумеется, до рукоприкладства дело не доходит.

Конфликты разрешаются другими, более изысканными методами.

Фанни Эльслер, наконец, через полтора века после своего оглушительного успеха в России возвращается к любителям балета, которых, я уверена, она сумеет очаровать не меньше, чем когда-то своих зрителей и поклонников.

Нина Кудрявцева-Лури



Глава I

ГОДЫ УЧЕНИЯ

Никогда ещё Вена не была так достойна своей репутации весёлого города — временами, правда, оспариваемой, — как в 1815 году, во времена Конгресса.

Борьба с Наполеоном долгие годы выкачивала из Австрии все её жизненные силы. Военные поражения, усугублённые финансовым крахом, повергли общество в траур. Но зато какую превосходную возможность реванша получила уставшая от лишений древняя столица Габсбургов, когда пробили час освобождения! Она стала местом, куда устремились государи и дипломаты, чтобы перекроить карту Европы. Присутствие столь именитых гостей способствовало устройству нескончаемой череды празднеств, охвативших все слои общества. В упоительной круговерти возрождалась Вена после обрушившихся на неё национальных бедствий и личных катастроф.

Императору Францу I пришлось, забыв о своей любви к простому укладу жизни, с пышностью принимать монархов и их министров. Хотя синее сукно его мундира кое-где заметно потёрлось, он, как щедрый хозяин, ежедневно тратил на стол по пятьдесят тысяч флоринов. Всего же Конгресс обошёлся его казне в шестнадцать миллионов. Правда, пока в Хофбурге набивали желудки, искалеченные в битвах солдаты бродили по улицам с протянутой рукой.

Блестящим, ветреным вдохновителем гигантского котильона, во время которого решались, по сути дела, судьбы целых народов, был князь Меттерних. Вокруг него порхал рой беспечных мотыльков — дам и кавалеров, страстно жаждущих удовольствия. Все повторяли выражение старого князя де Линя: «Конгресс танцует превосходно, однако топчется на месте».

Буржуазия и народ подхватили тон, который задавался наверху. Вкус к радостям жизни поддерживался в средних классах возобновлением деловой жизни. Бесперывный галоп светских праздников вернул истощённой торговле времена благоденствия. Как никогда ранее справедливым казалось двустишие Шиллера, который, персонифицируя Дунай, текущий через Австрию, вложил в его уста следующие слова: «Берега мои населяет народ феасийский со сверкающим взором. Всякий день у них праздник и вертится вертел без устали перед огнём».

Как для великих, так и для малых мира сего главным развлечением была музыка. И Вена щедро выплёскивала каждый день неиссякаемый каскад звуков.

Общество друзей музыки, основанное в 1812 году, ставило своей целью, как значилось в его программе, «развивать все жанры музыки». Четыреста пятьдесят профессионалов и любителей неустанно и бескорыстно состязались друг с другом. Император отдал в распоряжение Общества знаменитый зал Манежа в Хофбурге, где во время Конгресса устраивались концерты, чередовавшиеся с балами и играми.

Уже замкнувшийся в себе Бетховен скрывался от любопытных взоров иностранцев.

Но если не было видно его самого, почти всюду звучали его сочинения. Гайдн и Моцарт продолжали и после смерти очаровывать своей увядающей свежестью многочисленные аудитории. Первые «Lieder» Шуберта прозвучали уже во многих салонах. В менее возвышенном жанре начинали царить Штраус и Ланнер, чьи вальсы заставляли кружиться всех — и аристократов и чернь.

Музыка окутывала город атмосферой гармонии. Она доносилась из театров, церкви, концертных залов, гостиных, звучала на городских площадях. Она сопровождала болтовню изысканной толпы, спешившей на прогулку по знаменитой Ля-Бастей. Из распахнутых окон она потоком лилась по узким, зажатым между высокими домами улицам. Волны её доносили звуки бесчисленных фортепиано, которые производили для 250 000 жителей города шестьдесят пять фабрик.

Двумя главными музыкальными театрами были в ту пору Керитнорттеатр и Театр ан дер Вин. В первом из них, открытом ещё в начале XVIII века, играли серьёзные оперы и один раз, в определённый день недели, давали балет. Во втором, основанном позже, в 1815 году, хозяйничал граф Пальфи, представлявший на его просторной сцене зрительно эффектные спектакли — оперы, балеты и пантомимы.

В обоих театрах балету отводилось значительное место. Это отвечало вкусам и наклонностям венской публики, пристрастиям, какие она всегда имела к этому очаровательному искусству. Балет, как известно, помимо грации, требует живого темперамента, сильного гибкого



Фанни Эльслер во время дебюта на сцене «Керитнорттеатра», Вена, 1818.

тела, чувства ритма и, наконец, того стремления к красоте, которое движет всякое искусство вперёд. Из всех германских народов австрийцы в наибольшей степени сочетают в себе эти свойства. А уж если говорить о венках, то они особенно, благодаря музыкальности и точному ощущению ритма, благодаря гибкости и природной элегантности, просто рождены танцовщицами.

Итак, во времена Конгресса антрепренёр Хоршельт весьма успешно доказывал на сцене Театра ан дер Вин, сколь велика природная склонность венков к танцу. Ловкий этот господин собрал и обучил в едином стиле труппу, состоявшую почти из двухсот детей, в возрасте от шести до двенадцати лет. Его малолетний батальон выделялся не только безупречной слаженностью, но и тем, что на удивление рано созревшие танцовщицы с неестественной для их возраста достоверностью изображали страсть. Труппа Хоршельта стала настоящим артистическим питомником. В ней дебютировала красавица Эберль, сделавшая впоследствии блистательную карьеру; Анжелиetta Майер; три дочери знаменитой актрисы Софии Шрёдер, младшая из которых, Вильгельмина, приобрела известность в другой области под именем Шрёдер-Девриен. Вся Вена съезжалась в этот театр аплодировать Пиллипуту, поставившему «Золушку», которую исполнили семьдесят шесть детей. То одна, то другая часть труппы давала представления в частных домах. Но после бурных сцен, разыгравшихся во дворце Кауниц, вмешались власти. И Хоршельту пришлось в 1821 году распустить свои войска, обвинённые в беспутстве. Этот удар для Театра ан дер Вин оказался смертельным.

Зато на сцене Кернтнертеатра царил благородный танец, утверждённый в Вене ещё в XVIII столетии самим Новерром. В начале же XIX века театр этот украсил талант красавицы испанки Марии Медины, жены Вигано, выдающегося хореографа, которого современники призывали гением. Во времена Конгресса принципы академического танца поддерживались у Коринфских ворот двумя французскими артистами. Одним из них был балетмейстер Омер, который более двадцати лет, часто в сотрудничестве со Скрибом, создавал балеты в парижской Опере. Второй была мадемуазель Биготтини. Прекрасная тулузка дебютировала в парижской Опере в 1801 году. Она затмила недоброй памяти красавицу, танцовщицу Клотильду Мафлёруа, бывшую жену Буйальдье. В балете «Поль и Виргиния», поставленном в 1806 году, кроме блестящей техники знатоки могли оценить изящество её мимической игры – выразительное лицо, овеянное чудесными глазами. Одной из наиболее успешных ролей танцовщицы была заглавная партия в балете XVIII века «Нина, или Сумасшедшая от любви», где патетическая коллизия требовала, чтобы балерину подменяла драматическая актриса. Мадемуазель Биготтини, приглашённой в Вену на время, пока длился Конгресс, удалось завоевать расположение и толпы, и блестящего собрания князей и дипломатов. И если старики

ставили знак равенства между ней и женою Вигано, молодежь отказывалась верить, что кто-либо может сравниться с «божественной» Биготтини.

Именно в этом городе, сотрясаемом лихорадкой наслаждений, в атмосфере, насыщенной сладострастием, напоённой музыкой, формировался и на удивление рано созрел талант, которому суждено было затмить и Биготтини, и Вигано. Вышедшая из самых недр австрийского народа, воспитанная в тени покровителя-геня, выразителя артистического дара своей нации, Фанни Эльслер росла в эпоху, когда в её родном городе, Вене, создалась наиболее благоприятная атмосфера для развития таланта балерины.

Австрия не без оснований считает Фанни Эльслер своей национальной гордостью. Ведь не только герои мысли и действия составляют украшение народов. И если каждая нация гордится тем, что стала прародительницей неповторимого гения, который, поднимаясь над межгосударственными границами, принадлежит всему человечеству, с какой же радостью её народ узнаёт в своих соотечественниках, чьи выдающиеся достоинства не оторвали их от родных корней, лучшие из собственных черт и добродетелей! Какую вполне законную радость испытывает он, узнавая себя в тех из чад своих, кто сохраняет, доведя до совершенства, физические и нравственные качества нации и кто, став примером для подражания, остаётся типичным представителем страны. Всякий хранит в себе родственное чувство по отношению к этим счастливицам; ими восхищаются, не чувствуя груза их величия; их лелеют, ибо ощущают их рядом с собой.

Фанни Эльслер была австрийкой до кончиков ногтей, и всё в ней напоминало о её корнях. Сама красота её была красотой венки. Гармония и изящество линий, лёгкость походки, тонкость черт, которой счастливо наделены многие из её соотечественниц, достигли в облике Фанни особого совершенства, превратив её в одну из безупречных представительниц австрийского типа. И как художник Фанни совершенствовалась и развивала те способности, которые впитала из родной почвы. Наконец, многие черты её натуры – доброта, простота, искренность – принадлежали к тем особенностям характера, которыми великий её соотечественник, поэт Франц Грильпарцер, щедро наделял австрийцев. Вообще Фанни Эльслер воплотила в себе все эти качества в той живой поэме, в том чуде грани и гармонии, какое она сама же сотворила, составив для своей страны не меньшую славу, чем величественные памятники литературы, науки или искусства.

Добрый гением, под чьим покровительством росла Фанни Эльслер, был Гайдн. История семьи балерины тесно связана с жизнью музыканта.

Эльслеры были выходцами из Кеслингена, местечка в Силезии. Оттуда в середине XVIII века Йозеф Эльслер уехал, чтобы затем обосноваться в Венгрии, в Эйзен-

штадте. Там находилась фамильная резиденция князей Эстерхази, содержащийся оркестр, управляемый, как известно, Гайдном. Князь Николай нанял Йозефа Эльслера для переписки нот, а также в качестве слуги при композиторе. Гайдн отнёсся к нему с нежностью и стал даже свидетелем на его свадьбе, когда Йозеф в 1766 году женился на дочери торговца мелочным товаром Еве-Марии Кёстлер. Кроме того, Гайдн был крёстным отцом всех детей, родившихся от этого брака.

Второй из сыновей Йозефа, Жан-Флориан, отец Фанни, родился в Эйзенштадте 3 мая 1769 года. Вслед за отцом и старшим братом он стал музыкантом. А после смерти отца разделил с братом работы по переписке нот и в свою очередь стал лакеем Гайдна, которому служил с самозабвенной преданностью.

Жан-Флориан сделался незаменимым компаньоном мэтра. Он сопровождал его во всех путешествиях, помогал развеять усталость или одиночество, играл с ним в карты, следил за тем, чтобы табакерки, которые дарили создателю симфоний его почитатели, всегда были наполнены отборным табаком. «В последние годы жизни Гайдна, — писал его превосходный биограф С.Ф.Поль, — он стал его *factotum* (доверенное лицо, лат.), который вёл весь дом и с благоговейной заботливостью умел защитить слабого старика от любого докучливого посетителя. Он был уже не слугой, истово выполняющим свои обязанности, а верным другом, стремящимся попечением своим и неустанным вниманием украсить и продлить дни мэтра. Поклонение его доходило до того, что однажды, убирая дом, он остановился с ароматической курильницей в руках перед портретом Гайдна и принялся кадить, точно перед алтарём».

Гайдн отвечал на такую преданность искренней привязанностью и в пункте 42 завещания отказал в пользу «верного и честного слуги Жана Эльслера» шесть тысяч флоринов. А тот в свою очередь до самой смерти, последовавшей 12 января 1843 года, поддерживал в своей семье благоговение перед хозяином. Молчаливый от природы, он мог часами без умолку рассказывать о спокойной, размеренной жизни художника. И именно к нему, к неисчерпаемому кладовым его памяти обратился Стендаль, готовясь к работе над биографией Гайдна.

Композитор, который был свидетелем на свадьбе отца, проявил такое же расположение и к сыну. Жан-Флориан Эльслер женился 23 января 1810 года на золотшвейке из Вены, Терезе Принстер, прозванной «красоткой Терезой», дочери шуткатура и торговки мукой. Мастер Иоганн Принстер, уроженец Мерана, что в Тироли, приехал в Вену в 1769 году. Не довольствуясь тем, что в ремесле своём он был первоклассным мастером, почти художником, весь досуг Иоганн посвящал музыке. Двое из его сыновей, Антуан и Мишель, унаследовали это пристрастие: они стали прекрасными валторнистами в оркестре Эстерхази. От брака Жан-Флориана Эльслера с Терезой Принстер родилось шестеро детей. Гайдн был

крёстным отцом двух первых; при крещении третьего он послал вместо себя свою экономку, Анну Кремшицер, которая затем стала крёстной матерью трёх последних.

Старший из детей, Йозеф, родившийся в 1800 году, по достижении двадцати трёх лет вступил в орден францисканцев и принял имя брата Тиймайшего. Он умер в 1856 году в монастыре Марии Энзерсдорф.

Второй ребенок, Жан, воспитывался, благодаря протекции своего знаменитого крёстного, в конвикте Сент-Этьенн, который совмещал в себе и школу церковных певчих, и консерваторию. Исполнив множество теноровых партий на различных сценах Германии, Жан Эльслер стал учителем пения в Берлине, где позже получил место руководителя хора Королевской оперы. С ним сотрудничал Берлиоз, когда в 1841-1842 годах приезжал в Берлин показывать некоторые свои сочинения. И отзывался о нём как о человеке «умном и терпеливом», а певцам, которыми руководил Эльслер, дал следующую оценку: «Это самый превосходный театральный хор, который я когда-либо встречал». Болезнь Эльслера поставила автора «Осуждения Фауста» в крайне затруднительное положение. Однако, несмотря на нездоровье, хормейстер в меру своих сил способствовал успеху постановки. Берлин так и остался для него второй родиной, и он умер там в 1872 году.

Третьим ребёнком была девочка, Анна, которая недолго служила артисткой в Кернтнертортеатре, но известности не достигла. После четвёртого ребёнка, умершего в младенчестве, на свет появились две будущие семейные знаменитости: 5 апреля 1808 года Тереза и 23 июня 1810 года — Франциска, прозванная Фанни. Дом, где родилась Фанни, числился под номером 42 в Помпендорфском предместье; теперь там находится дом под номером 15 на Хофмольгассе. По соседству располагалось предместье Видмозле, где жил Гайдн и где на месте его дома теперь стоит дом под номером 19 на Гайднгассе. Генеалогия, которую мы здесь привели, представляет определённый интерес. Она доказывает, что Фанни Эльслер действительно вышла из глубин народа и была подлинной австрийкой. В ней соединяются Север и Юг, Силезия и Тироль, от которых она взяла все их особые свойства, облагородив их в столичной атмосфере. Яркая красота Жан-Флориана Эльслера и пленительная грация Терезы Принстер смешались и расцвели в их дочери. А Вена придала ей изысканности.

В народной среде, из которой вышла Фанни, жила глубокая увлечённость искусством. И то, что она стала танцовщицей, ни в коей мере не основывалось на семейном расчёте. Призвание её было predeterminedено естественным ходом событий, наследственными импульсами, оно витало в воздухе, которым она дышала. Атмосфера, окружающая Фанни с детства, была пронизана музыкой. А музыка, которую она впитывала с самых юных лет, принадлежала гению — покровителю семьи: это были ясные, чёткие по ритму мелодии Гайдна, часто испол-

ненные бодрости, лукавства и даже щегольства, а временами проникнутые высоким трепетом и истинным благородством. Музыка эта вошла в её плоть и определила её жизненную позицию. Гайдн придал ритм существованию Фанни, сообщил ей своё лучезарное изящество и живость души. С первых часов жизни ребёнок двигался под очаровательные каденции мэтра. И позже танец Фанни стал живым воплощением музыки Гайдна, отражённой в жестах, движениях и позах. Именно искусство Фанни переводить звуки на язык движения и пластических форм так восхитит Рахель Фарихаген: она противопоставит Фанни Марии Тальони, упрекая последнюю в том, что она танцует рядом с музыкой, тогда как у Фанни ею пронизана каждая частица её существа. В атмосфере семьи, в нежном отражении света Гайдна разовьёт Фанни то безупречное чувство музыки, которое послужит ей потом столь неоценимую службу.

Однако артисты, выросшие в семье Эльсера и Принстера, никогда не тяготели к богеме. Там придерживались строго размеренного уклада дня, любили порядок и чистоту, увлекались тончайшим рукоделием, которое требовало большого усердия. Мать Фанни, «красотка Тереза», искусно владела иглой золотошвейки и передала дочери — наряду с другими навыками — любовь к этому изящному и чистому ремеслу. Отец же аккуратнейшим почерком переписывал сочинения Гайдна и с благоговейной скрупулёзностью составлял их каталог. Всю жизнь Фанни оставалась верна традициям отчего дома. Любой беспорядок, любая небрежность в одежде внушали ей ужас; до глубокой старости она тщательно следила за собой, за домом и всегда производила впечатление женщины, которая может объехать земной шар в ослепительно белых перчатках и идеально отглаженном туалете.

(Продолжение следует)



Ростовский Троице-Сергиев Варницкий монастырь нуждается в Вашей помощи

Ростовский Троице-Сергиев Варницкий монастырь основан в 1427 году на месте рождения великого угодника Божия - Преподобного Сергия Радонежского. Монастырь построен там, где находился дом его родителей - святых Кирилла и Марии. Среди древних святынь Ростова Великого прошли детские и отроческие годы Преподобного Сергия, были произнесены первые молитвы ко Господу. Троице-Сергиев Варницкий монастырь благоговейно хранит память о родине Великого Святого, а иноки жили по заветам Преподобного. После революции монастырь был закрыт, подвергся разграблению и разрушению.

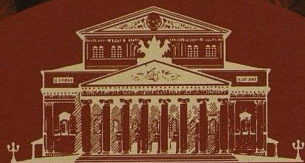
Ныне, после 80 лет запустения, наша обитель вновь рождается для иноческой и духовно-просветительской деятельности. Сегодня в монастыре ежедневно совершается Богослужение и ведутся реставрационно-восстановительные работы. Однако они затруднены острой нехваткой стройматериалов, техники, специалистов и денежных средств. В первую очередь в восстановлении нуждаются Введенский храм и братские кельи; Троицкий собор с двумя приделами и колокольня; настоятельский корпус, гостиница для паломников и монастырские стены.

Обитель с молитвенной благодарностью примет помощь в любой форме: финансовую, материальную, консультации специалистов, помощь в строительстве и различных работах. Всех, кому дорога русская история, национальное самосознание и православная духовность, просим откликнуться на наши нужды и оказать помощь. Господь же вознаградит вас за участие в возрождении святой обители.

Настоятель монастыря иеромонах Силуан с братией.

152120, Ярославская область, г. Ростов Великий, п. Варницы, Троице-Сергиев Варницкий монастырь. Телефакс: (08536) 9-21-95; р/с 40703810638000110025 в Сбербанке России г. Москва, к/с 3010181040000000225, БИК 044525225, ИНН 7609011562

Приглашаем и посетить



САЛОН-МАГАЗИН
БОЛЬШОГО ТЕАТРА

*Балетная, гимнастическая
и репетиционная обувь*

Разогревочные и сценические костюмы

Комбинезоны и куртки

Одежда для шейпинга и аэробики

Театральный грим, парики, аксессуары, сувениры

Аудио и видеокассеты

*Художественные изделия
и пр.*

Адрес магазина:

Москва, ул. Петровка, д.3.

Тел.: (095) 292-04-94.

Часы работы:

10-00 - 19-00 (обед с 14-00 - 15-00)

Выходной день - воскресенье.



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ
ТЕАТР КЛАССИЧЕСКОГО БАЛЕТА
Н.КАСАТКИНОЙ и В.ВАСИЛЕВА

ПРИГЛАШАЕТ

принять участие
в конкурсе
на замещение должностей
ведущих солистов
(мужчин и женщин)

С 25 марта по 1 июня

необходимо выслать
видеокассету и биографию
или связаться по
контактному телефону:

(095) 921-3127 (факс),
924-1089, 924-5986.

ежедневно,
кроме воскресенья,
с 12-00 до 17-00.

Адрес:
103012, Москва,
ул. Пушкинская, д.2/б.

Проезд:
м.Охотный ряд,
Кузнецкий мост,
Лубянка.

Финская «Жизель» Сильви Гилем

В театре Шатле с редким аншлагом семь раз была показана «Жизель» в исполнении труппы Финского Балета. Особый интерес вызывало то, что её поставила и танцевала Сильви Гилем.



фото: К. Мейер

В 19 лет она была удостоена звания солистки Парижской Оперы и через пять дней, впервые исполнив роль Одетты-Одиллии в «Лебедином озере», по инициативе Р.Нуреева – директора балетной труппы, обрела статус звезды (1984). Однако С.Гилем отказывалась от роли Жизели, считая её слишком мягкой. За 160 лет сценической жизни балет «Жизель» из-за многочисленных переделок и добавлений покрылся обилием театральной пыли, и, потеряв чистоту и яркость красок, стал для С.Гилем «размазней». Она же в нём ощущала накал страстей и вскипание крови, пылкую любовь и беспощадную месть.

С.Гилем хотела снять фильм «Жизель», но Й.Уотинен – директор труппы Финского Балета, предложил ей вначале поставить спектакль. Его премьера состоялась в Хельсинки 16 октября 1998 г. Свой замысел С.Гилем выразила так: «Я хотела оживить историю о Жизели и вилисах, взяв оригинальные тексты Готье и Гейне. Я попросила танцовщиков вновь это прочувствовать и найти реакции, придумать диалоги, заменяя слова танцевальными па. Мне нужно было заново сделать редакцию деревенских сцен. Это позволило также избежать многих противоречий, которые существуют в разных версиях балета. Костюмы первого акта, вне какой-либо эпохи, подчеркивают вечность истории. Во втором акте я хотела видеть истинных вилис, как они описаны в тексте Г.Гейне: молодые девушки, любящие танцевать, после своей смерти блуждают по лесу в поисках мужчин, с которыми они могут получить удовольствие, не познанное при жизни».

Каким же получился спектакль? В прологе на тёмной авансцене, как в кино, поочерёдно идут крупные планы героев-соперников – Альберта и Иллариона, мечтающих о Жизели. Первый акт начинается в атмосфере аскетизма, скорее, Сицилии, чем Курляндии. Действие разворачивается среди множества обветшалых домов с замурованными окнами, что свидетельствует об отсутствии в них жизни. Частое передвижение стен (5 раз за первые 15 минут спектакля) даёт кинематографическую динамику картинам дворов, площадей и улиц, однако наносит ущерб единству танцевального действия, делая его рыхлым и грузным. Как в хорошем современном кино, тщательно выстроены многочисленные мизансцены уличной жизни: старики читают газету, женщины развешивают выстиранное бельё, просят редкие проехоже и одинокий пьяница, крестьяне приносят корзины с виноградом... Реалистично вылеплен каждый персонаж, включая юрких детей и деревенского дурачка, которые вносят особый колорит в массовые сцены.

Все обитатели деревни одеты в простые костюмы без примет эпохи. С ними контрастируют богатые наряды, в которых появляются Курляндский герцог с дочерью Батильдой и свитой. В их пышных одеждах, преимущественно бордового цвета, эклектично переплетаются силуэты барокко, линии самураев и геометрическая асимметрия современных кутюрье. Стройная и хрупкая, подвижная и нежная Жизель, сняв выцветшую кофточку, танцует в прямом удлинённом платье из светлого ситца. Граф Альберт, сменив одежду на крестьянскую – жилетка, рубашка и брюки, легко теряется в уличной толпе. В потёртых костюмах бродячие музыканты играют на разных инструментах в сопровождении оркестра. После сцены уличного веселья во время трапезы герцога, Батильды и свиты они вновь играют на празднике вина в просторной винокурне. Здесь крестьяне дают виноград в большом чане, пьют молодое вино

и лихо танцуют. Некоторые пары в пьяном угаре швыряют посуду со стола, на котором отплясывают две девицы. Участие музыкантов в праздничном действе – несомненная удача постановки.

В первом акте балета многое исчезло из его классической версии. Однако, несмотря на стремление Сильвы Гилем очистить спектакль от всего наносного, она всё-таки сохранила «вставное» па де де, которое, несомненно, украсило уличное веселье. Гадание Жизели на ромашке происходит уже не на привычной лавочке, а на каменном уступе. Рассказ Берты о лесных привидениях теперь потешно иллюстрируют подвыпившие пары. Среди обилия жанровых сцен, поставленных с богатой фантазией, танцы возникают согласно логике реализма. Каждая вариация, каждое па идёт от конкретного смысла. Может быть, поэтому в памяти остаётся, главным образом, сюжетная линия, а не танцы, исключая, конечно, соло Жизели, которое ослепляет феноменальной техникой Гилем. Согласно реалистической стилистике женский кордебалет танцует в чёрных и коричневых высоких ботинках, но на пуантах, специально сделанных для балета.

Жизель в интерпретации Гилем – приветливая, улыбающаяся, жизнерадостная и общительная девушка без сахарно-галантных поз и манер. Она безумно любит танцевать и, даже находясь в толпе при исполнении вставного па де де, увлечённо подплясывает не в силах сдерживать своих эмоций. Чувство любви к Альберту её охватило так глубоко и всецело, что, узнав про его обман и измену, Жизель теряет рассудок. Эту ключевую сцену, которую все балетоманы ждут с нетерпением и трепетом, Гилем выстроила очень удачно, убрав лишнюю театральность, но сохранив психологический накал и добавив некоторые реалистические детали. Жизель умирает не от предательства Альберта, а от потери её огромной любви.

Если первый акт необычайно динамичный, реалистичный и кинематографически иллюстративный, то второй акт мистический и абстрактный. Тёмный лес воплощают прямые голые стволы, похожие на часток кол высокого бамбука. В пятнах света они постоянно раскачиваются и создают таинственную атмосферу. Но здесь нет ни могил, ни крестов. Непонятно, зачем сюда забрели Илларион и Альберт? Граф без характерной пластической индивидуальности появляется в высоких сапогах и современном черном пальто. Сбросив его, он задумавшись долго сидит на коленях. К нему является Жизель; в конце акта он также сидит, когда она ускользает.

Более впечатляюще является Мирта. В глубине тёмной задмыленной сцены вспыхивает ярко-голубое сияние, которое, словно нимб, исходит от подвенечной фаты королевы виллис. Свечение разрастается и охватывает весь её силуэт. В этом ореоле дымного света она приближается как приведение и постепенно обретает женскую плоть. Также

эффектно вокруг Мирты поочерёдно возникают столбы света с застывшими виллисами. Они в дивных свадебных платьях с разными кружевными лифами. У каждой на шее нитка жемчуга, на голове фата и ажурная заколка. Все построения и танцы виллис – красивые и грациозные. Частично они перенесены из классической версии, как и вариации героев. Однако Жизель появляется в лесу не из могилы, а из хоровода виллис. Несмотря на мистику и абстракцию второго акта, в нём есть детали глубоко осмысленные. В частности, когда виллисы затанцовывают Иллариона до изнеможения, и он падает, Мирта берёт его за руку, чтобы проверить пульс и удостовериться в его смерти.



На фото: Жизель – С.Гилем, Альберт – К.Лансвиуори



Труппа Финского Балета – одна из лучших в Европе, замечательно представляет спектакль. Особых комплиментов заслуживают С.Суоминен и Я.Зерола – исполнители «вставного» па де де. Образ Иллариона убедительно трактует С.Кивела. Высокий Дж.Копе прекрасно танцует партию Альберта, демонстрируя красивые прыжки, но в нём не ощущается титул графа. Полётная С.Гилем поражает не только по-прежнему фантастической техникой танца, но и ярким артистизмом. Даже в потустороннем мире второго акта её лицо и глаза постоянно излучают сильные эмоции. Воздушные и синхронные виллисы являются несомненным украшением балета, в котором с большим искусством поставил освещение Э.Луусто-Карер. Автор сценографии и костюмов – Р.Б.Иварс.

В заключении нужно сказать, что хранители балетной классики, наверняка, отвергнут эту версию, как слишком реалистический пересказ романтического шедевра, который С.Гилем постаралась очистить от «лишних» танцев, оставив лишь значимое. Для молодых зрителей, не видевших «Жизель», данная версия будет интересна, ибо в сжатой динамической форме в ней воплощён легендарный балет. Вопрос только в том, насколько широко эту постановку примут в свой репертуар балетные труппы мира, и сможет ли она достойно конкурировать с классической версией «Жизели», которую Серж Лифарь назвал «вершиной романтического балета». В связи с этим следует напомнить, что 10 лет назад в Парижской Опере появилась модернизированная постановка «Жизели» в абстрактном оформлении Л.Л.Грумеллека. У руководства театра, однако, хватило мудрости вместо неё восстановить классическую версию в оформлении Александра Бенуа. В 1993 году Парижская Опера осуществила более смелую акцию: одновременно были показаны классическая «Жизель» и её современная версия в оригинальной постановке Матса Эка, созданная для Стокгольмского королевского театра (1982). На обоих спектаклях, которые в течение 17 дней ежедневно сменяли друг друга, были аншлаги. Как говорится, комментарии излишни.

Виктор ИГНАТОВ,
Париж

Воздушный замок «ПРИНЦЕССЫ ГРЕЗЫ»

Фантастические конфигурации сказочного леса-сада, обилие красочных костюмов и поэтически окрашенных сценических аксессуаров составили ту возвышенную атмосферу, в которой обрела существование романтически загадочная Принцесса Греза – заглавная героиня новой постановки «Камерного балета Баку», показанной на сцене Государственного Театра юного зрителя. Премьера одновременно явилась ликом мини-фестиваля музыки и хореографии, приуроченного к 100-летию юбилею классика XX века Франсиса Пуленка, проводимого по инициативе Общественного независимого театра-студии «Терпсихора» совместно с Посольством Франции в Азербайджане. В течение целого сезона (с сентября по май) в коллективе постоянно звучала вся (!) камерная и фортепианная музыка великого французского композитора в записи на компакт-дисках, предоставленных данным представительством в распоряжение «Камерного балета Баку». Выбрав из моря произведений две вещи мастера – Музыку к пьесе Ж.Ануя «Приглашение в замок» и Трио для фортепиано и духовых инструментов, художественный руководитель и директор антрепризы Рашид Ахмедов, создал яркий в постановочном плане балетный спектакль. Это воплощение уже второго их совместного проекта, первый из которых был связан с инсценировкой театром симфонических поэм К. Сен-Санса – «Карнавал животных», «Фазтон» и «Прялка Омфалы».

Мелодически щедрая, элегантно по тону и ясная по линиям музыка «французского Чайковского» придоктовала легкую, одухотворенную и элегически выразительную пластику пред-

ставления, которое по своей драматургии фактически являясь бессюжетным, вместе с тем, несет на себе внятные следы поэтических мотивов и программных ассоциаций. Зашифрованная фабула произведения связана с одноименной пьесой-феерией Эдмона де Ростана, давшей название бакинскому спектаклю. Жанр бессюжетного лирического балета – новинка для национальной хореографической сцены, равно как и недавняя новация коллектива – балет-симфония «Воспоминание о Манфреде» по 3-ей симфонии И. Брамса, осуществленная здесь по заказу Посольства Германии в Азербайджане.

Центральные, полярно противоположные образы блистательной Принцессы Грезы и томного Принца, а также агрессивных Коршунов впечатляюще воплотили Ирина Плахотнева и Фируз Муслимов. Их нестандартная лексическая линия, связанная с техникой бального танца и соответствующий стиль исполнения, украсила специфическими акцентами неоклассический стиль всей постановки. Запомнились своей выразительностью и мягкой манерой танца Феи цветов – трогательная Ирина Водкина и смелая Эсфирь Бородаева, нежная Светлана Никифорова и уверенная Сабина Агаева. Способные воспитанники хореографического училища (класс заслуженного педагога республики Р. А. Гаджиевой) выдержали насыщенную хореографическую нагрузку, отличающую их партии. Этот концепционно значимый квартет персонажей, постоянно передевавшихся в разные по крою одежды, олицетворяет преобразование природы во время смены времен года. Сообразуясь

с обновляющимся обликом героинь, всякий раз меняя свой колорит и сущность их пластики (от классики до гротеска).

Сольную роль легкокрылого Зефира отменно станцевал улыбчивый учащийся школы балета Егор Анисимов. В остальных ролях удачно выступили питомцы заслуженного работника культуры республики Н.Зайцевой: обаятельные Азра и Тубу Ибрагимовы (Бабочки солнца и луны), артистичные Людмила Починова и Джамиля Бабаева (Мотыльки дня и ночи), а также кордебалет Светлячков. Сложный танцевальный образ Корифея эмоционально наполненный, с экспрессивной актерской интонацией провел лидер постановки Рашид Ахмедов, чьи пластические действия не только логически координировали различные Труппы исполнителей, но и приносили яркую сюжетную интригу в содержание спектакля. Премьера прошла весьма успешно, а ведь у постановщика имелись некоторые опасения относительно того, как примет зритель столь необычное, экспериментальное по жанру зрелище – программную рапсодию, тем более, что все оригинальные по звучанию опусы замечательного автора прозвучали в республике впервые. Выдающийся талант французского музыканта произвел огромное впечатление на аудиторию, к тому времени уже немного подготовленную содержательным вступительным словом, который мастерски произнес сам хореограф постановки.

Тофик БАКИХАНОВ,
профессор.

МАГАЗИН-САЛОН балетных и театральных принадлежностей в "Детском мире"

- широкий выбор балетной обуви и трикотажа для занятий хореографией;
- театральный грим, аксессуары, фурнитура для отделки костюмов;
- видеокассеты с оперными и балетными спектаклями;
- фотоальбомы о Большом театре России;
 - журналы;
 - сувениры.

Наш адрес: Москва, "Детский мир".

Театральный проезд, дом 5, Театральная линия, этаж 4
(рядом с эскалатором № 4).

Телефоны: (095) 926-21-08, 927-12-57

Режим работы: ежедневно с 9.00 - 21.00; воскресенье с 10.00 - 19.00

Проезд: станция метро "Лубянка", выход к "Детскому миру".

THIS ISSUE IS STARTING WITH THE TRADITIONAL SECTION *NOTA BENE* BY THE EDITOR-IN-CHIEF VALERIA URALSKAJA. SHE WRITES ABOUT PROBLEMS OF THE RUSSIAN DANCE AND FOLK CHOREOGRAPHY.

"REVIEWS" SECTION CONTAINS REVIEWS ON LAST TWO IMPORTANT RUSSIAN BALLET PREMIERES OF THE SEASON. ALEXANDER KOLESNIKOV WRITES ABOUT "SWAN LAKE" AT THE BOLSHOI THEATRE AND VALERIA URALSKAJA REVIEWS "NUTCRACKER" AT THE MARYINSKY THEATRE. IN THIS SECTION YOU CAN ALSO FIND AN ARTICLE ABOUT LAST PREMIERE OF RUSSIAN BALLET COMPANY.

THE PIATNITSKY RUSSIAN FOLK CHOIR HAS CELEBRATED ITS' 90-TH ANNIVERSARY. AN ARTICLE BY GALINA INOZEMTSEVA IS DEDICATED TO THIS EVENT. ANOTHER CONTEMPORARY DANCE COMPETITION WAS RECENTLY HELD IN EKATERINBURG. THE MAGAZINE CONTAINS AN ARTICLE ABOUT IT BY OUR AUTHOR FROM THE URALS NATALIA KYRUMOVA.

THE SITUATION WITH THE ALTERNATIVE SCHOOLS LATELY DEVELOPING IN RUSSIA IS DESCRIBED IN THE SELECTION OF ARTICLES CALLED "ALTERNATIVE SCHOOLS". IN THIS ISSUE THE TRADITIONAL SECTION "PORTRAITS" IS DEDICATED TO THE PRIMA BALLERINA OF THE MARYINSKY THEATRE YULIA MAKHALINA. THE AUTHOR NINA ALOVERT WHO IS ALSO A FAMOUS PHOTO ARTIST PRESENTS HER PHOTOS OF MAKHALINA FOR DIFFERENT YEARS.

THE MAGAZINE HAS STARTED TO PUBLISH THE NOVEL BY AUGUSTE EHRRARD "FANNY ESSLER" (TRANSLATED FROM FRENCH BY NINA KUDRIAVTSEVA-LYRI). RUSSIAN READERS DON'T KNOW THIS BOOK. IT IS A DETAILED BIOGRAPHY OF A DANCER WHO PLAYED AN IMPORTANT PART IN THE DANCE HISTORY.

IN THIS ISSUE YOU WILL ALSO FIND THE USUAL SECTIONS "INFORM-BALLET" AND "FROM THE ABROAD". THEY CONTAIN DIFFERENT FACTS AND INFORMATION ON RUSSIAN AND INTERNATIONAL BALLET EVENTS.

LE NUMÉRO DE LA REVUE S'OUVRE PAR UN ÉDITORIAL DE SA RÉDACTRICE EN CHEF, VALÉRIA OURALSKAÏA, QUI EXAMINE L'ÉTAT ACTUEL DE LA DANSE ET DE LA CHORÉGRAPHIE FOLKLORIQUES RUSSES.

LES PRINCIPALES PREMIÈRES DE LA SAISON EN COURS - " LE LAC DES CYGNES " AU BOLCHOÏ ET " CASSE-NOISETTE " AU MARIÏNSKI - SONT ANALYSÉES RESPECTIVEMENT DANS LES CRITIQUES D'ALEXANDRE KOLESNIKOV ET DE VALÉRIA OURALSKAÏA. CES PUBLICATIONS SONT SUIVIES D'UN ARTICLE CONSACRÉ À UNE NOUVELLE PRODUCTION DE LA TROUPE " LE BALLET RUSSE ". LE CHEUR RUSSE M.PIATNITSKI VIENT DE CÉLÉBRER LE 90-ÈME ANNIVERSAIRE DE SA FONDATION. CET ÉVÈNEMENT EST ÉVOQUÉ DANS UN ESSAI DE GALINA INOZEMTSEVA. DE SON CÔTÉ, NATALIA JIRIKOVA, ENVOYÉE PERMANENTE DE LA REVUE À EKATÉRINBOURG, RACONTE SES IMPRESSIONS DU FESTIVAL DE LA DANSE CONTEMPORAINE QUI A RÉCEMMENT EU LIEU DANS CETTE VILLE. LE DÉVELOPPEMENT DES ÉCOLES DE DANSE PARALLÈLES, QUI SE FONT DE PLUS EN PLUS NOMBREUSES EN RUSSIE, EST PRÉSENTÉ DANS UNE SÉRIE D'ARTICLES SÉLECTIONNÉS SUR CE THÈME.

LA RUBRIQUE " PORTRAIT " CONSACRE UN ESSAI À YULIA MAKHALINA, ÉTOILE DU THÉÂTRE MARIÏNSKI. SON AUTEUR, LA PHOTOGRAPHE D'ART NINA ALOVERT, ILLUSTRE SON RÉCIT DE MAGNIFIQUES PHOTOS DE LA DANSEUSE FAITES À DIFFÉRENTES ÉTAPES DE SA CARRIÈRE.

LA REVUE " BALLET " COMMENCE LA PUBLICATION DU ROMAN " FANNY ESSLER " D'AUGUSTE HÉRARD (TRADUIT DU FRANÇAIS PAR NINA KOUDRIAVTSEVA-LOURI).

INCONNU DU PUBLIC RUSSE, CE LIVRE EST LA PREMIÈRE BIOGRAPHIE ROMANÉE DE CETTE GRANDE PERSONNALITÉ DU BALLET MONDIAL.

DANS LES RUBRIQUES " INFORM-BALLET " ET " A L'É TRANGER ", LES LECTEURS TROUVERONT DES COMMUNIQUÉS DE PRESSE ET DES REPORTAGES SUR LES ÉVÈNEMENTS SURVENUS DANS LE MONDE DE LA DANSE EN RUSSIE ET AILLEURS.



Как подписаться на журнал «Балет», которому в этом году исполняется 20 лет? Есть несколько вариантов:

1 В Вашем городе в почтовом отделении Вы смотрите объединённый каталог «Пресса России» (стр. 110) и осуществляете подписку.

2 Вы посылаете оплату подписки на адрес агентства «Книга-сервис»: Россия, 117168, г.Москва, ул. Кржижановского, д. 14, корп. 1, тел.: (095) 129-29-09

3 Вы отправляете оплату за подписку в редакцию журнала «Балет» по адресу: 129110, г.Москва, проспект Мира, д. 52, строение 1 (станция метро «Проспект Мира»). Телефоны: (095) 284-33-51, 288-28-42.

Стоимость подписки непосредственно в редакции:
На 6 месяцев (3 номера) - 100 руб. + оплата почтовых расходов на пересылку.
На 1 год (6 номеров) - 200 руб. + оплата почтовых расходов на пересылку.

4 Вы приобретаете журнал в самой редакции по цене 35 рублей за 1 экземпляр.

Редакция журнала «Балет» издаёт приложения:
«Линия. Балет» - журнал «Балет» в газетном формате.

Цена одного экземпляра - 7 руб.

Подписка на 6 месяцев - 30 руб.

Подписка на год - 60 руб.

«Линия. Опера»

Цена одного экземпляра - 7 руб.

Внимание!

В апреле выходит в свет первый номер детской версии журнала «Балет»

«Студия Пяти-па»

(журнал для будущих звезд).

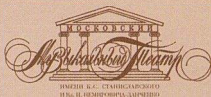
О чём этот журнал? ...

О танце! ... О всех видах танца!!!

30, 31
мая

11, 30
июня

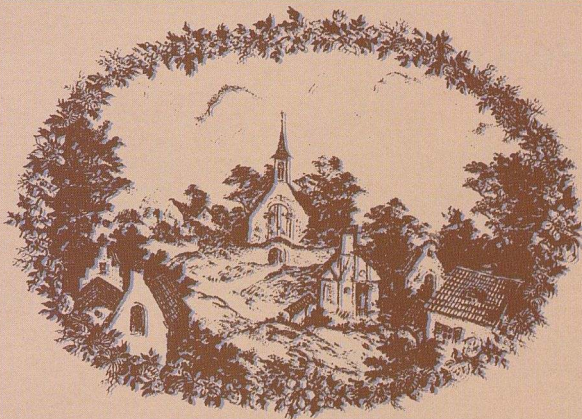
2001



Московский академический Музыкальный театр
имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко

Луи Жозеф Фердинан ГЕРОЛЬД

ТЩЕТНАЯ ПРЕДОСТОРОЖНОСТЬ



Либретто Жана Доберваля

Хореография и постановка Олега ВИНОГРАДОВА

Художник - Вячеслав ОКУНЕВ

Художник по костюмам - Ирина ПРЕСС

Музыкальный руководитель и дирижер Вольф ГОРЕЛИК

Дирижер Ара КАРАПЕТЯН

Москва, ул. Большая Дмитровка, д. 17.

Кассы театра: 229-28-35

Великолепные балетные и оперные костюмы,
украшающие лучшие сцены мира
от Аргентины до Японии



Grishko®

Салоны-магазины GRISHKO:

Москва, Тверская 12, строение 7

Торговый зал: (095) 229 03 61, отдел оптовых продаж: (095) 200 46 22, 200 46 21

e-mail: org@grishko.ru

Санкт-Петербург, Гороховая 30

Торговый зал: (812) 310 48 05, отдел оптовых продаж: (812) 113 50 32

e-mail: spb@grishko.ru

www.grishko.ru