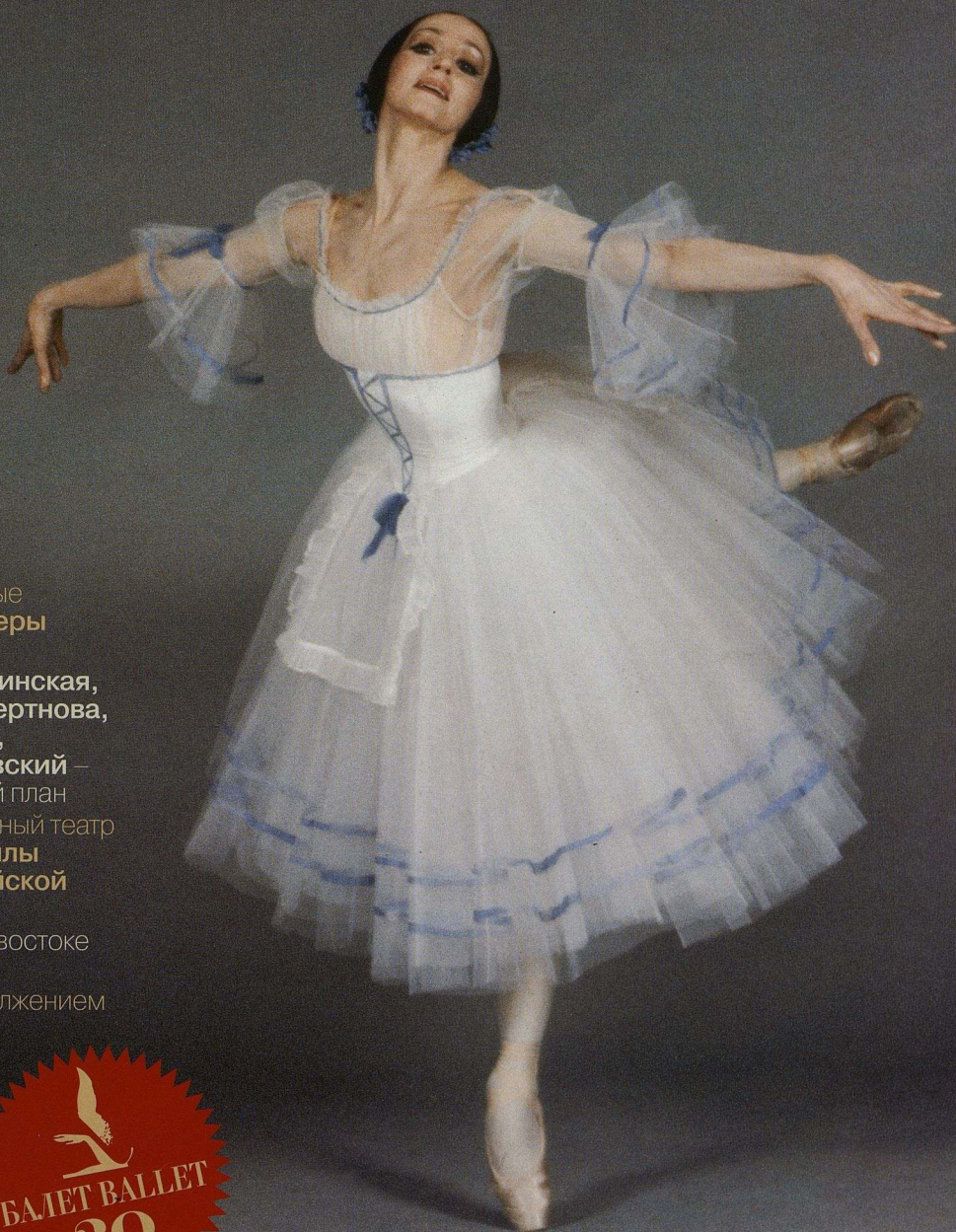


БАЛЕТ BALLET

ноябрь-декабрь 2001



Балетные
премьеры
России

**Лепешинская,
Бессмертнова,
Телиус,
Лавровский** –
крупный план
Свободный театр
**Людмилы
Спокойской**

Журнал
на юго-востоке
Чтение
с продолжением





**Имя собственное –
ОЛЬГА ЛЕПЕШИНСКАЯ!**

«Я люблю Вас, я люблю Вас, Ольга!
Как одна душа поэта еще любить
осуждена!

Всегда, везде одно желанье,
одно привычное мечтанье,
одна мне радость и печаль!
Я отрок был тобой плененный,
сердечных мук еще не зная,
я был свидетель умиленный
твоих младенческих забав.
В тени хранительной дубравы
я разделял твои забавы.

Ах...», –

вслед за юным поэтом скажем и мы,
кто пленён искусством великой
Лепешинской!

Весь «Балет»



БАЛЕТ БАЛЕТ

Литературно-критический историко-теоретический иллюстрированный журнал **ноябрь-декабрь** № 6 (115) 2001

Выходит шесть раз в год
на русском языке

Учредители:

члены 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.ru

Редакция:

Л.Р. Гучмазова
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. Челомбитко-Беляева

Творческий совет:

Н.Н. Боярчиков
Д.А. Брянцев
М.Х. Вазиев
В.Ю. Васильев
С.Н. Головкина
В.М. Гордеев
Е.Ф. Брина
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. Фадеев
Б.Я. Эйфман

**Иностранная
коллегия:**

Айвор Гест (Англия)
Селма Джин Козн
(Соединенные Штаты
Америки)
Юлия Чурко
(Белоруссия)
Юрий Станишевский
(Украина)
Роберт Уразгильдеев
(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. Чигирь
И.А. Чистопашина



На обложке:

Наталья Бессмертнова, русская балерина.
Фото Ларисы Педенчук

Nota Bene

Валерия УРАЛЬСКАЯ
Линия одна – Балет __ 2
Виктор ВАНСЛОВ
К юбилею нашего журнала __ 4

Спектакли, премьеры, проекты

Анна ГАЛАЙДА
Хорошо сбереженный
«Балет о солеме» __ 5
Ольга РОЗАНОВА
Баланчин – пермские вариации __ 7
Юлия ЧУРКО
Вольный перевод
с языка вечности __ 10
Сергей ЧУЯНОВ
Явление Эсмеральды с характером __ 13
Лейла ГУЧМАЗОВА
Слоны и вещи __ 15
Светлана НАБОРЩИКОВА
Йусуф Казанский __ 17
Информ-Балет __ 20
Сергей ДОРОХОВ
Еще один сезон балетного танца __ 26

Юбилеи

Наталья Бессмертнова, Михаил Лавровский __ 28

Портреты

Александр ДЕМЧЕНКО
Людмила Телиус __ 30

Книги

Светлана НАБОРЩИКОВА
Игорь Стравинский на кончике пера __ 33
Нина СВЕТЛАНОВА
140 Либретто и 101 рассказ __ 34
Владимир КОЛОБОВНИКОВ
Принцесса Малика __ 34

История

Алексей ЛОПАТИН
Свободный театр Людмилы Спокойской __ 36

Театральная проза

Олюст ЭРАР
Фанни Эльслер. Жизнь танцовщицы __ 41

За рубежом

Александр КОЛЕСНИКОВ
Прима-балерина собственной жизни __ 45
Нина КУДРЯВЦЕВА-ЛУРИ
Балетная жизнь в сотне километров
к югу от экватора __ 47

Short summary __ 48



Главный редактор
журнала «Балет»
Валерия Уральская.

Когда наступает день рождения, особенно какая-либо круглая дата, принято принимать подарки и поздравления, но это внешняя и довольно приятная оболочка праздника. Но есть и более ответственная сторона, вольное или невольное подведение итогов. А за двадцать лет жизни журнала есть о чём вспомнить.

Прежде всего, хочется сказать о том ощущении, о тех чувствах, которые испытывали мы, собравшись впервые для создания нового журнала. Ведь мы все знали, что в течение почти полувека ведущие деятели балетного театра обращались в правительство с просьбой за (необходимым в то время) разрешением или решением о создании журнала о советском балете. Балете, чьё звучание в мире в начале восьмидесятых годов прошлого века достигло чуть ли своего апогея. Тогда «впередى планеты всей» - воспринималось не фразой или строкой из песни, а фиксацией общепринятого факта. Если попытаться сформулировать наши чувства того момента, главным была ответственность или точнее понимание миссии, возлагаемой на небольшую редакцию, которую возглавила наша звёздная балерина Раиса Степановна Стручкова.

И где бы ни были те первые сотрудники редакции, мы сегодня приветствуем их и поздравляем с двадцатилетием выхода первого номера журнала. За эти годы выпущено 115 номеров, как сложно бы ни складывалась история их подготовки и печати. Кроме того, вышли в свет два дайджеста на английском языке, специальные номера, посвящённые столетию Мариуса Петипа, пятнадцатилетию журнала, и журнал (на двух языках), тема которого феномен русско-французских балетных связей. В конце XX века редакция задумала и начала выпускать спецсерию: материалы к истории балета XX века - свидетельства современников.

Вот уже почти два года у журнала есть приложения: газеты «Линия. Балет» и «Линия. Опера». И у них - свой круг читателей. Заботясь о будущем поколении зрителей и о своём любимом искусстве, редакция начала выпуск детской версии журнала под названием «Студия пяти-па».

Изначально 20 лет назад ставилась задача освещать события и проблемы развития всех видов хореографического искусства. А название «Балет» по замыслу лишь подчеркивает приоритет наиболее официально признанного и высоко профессионального искусства классического танца. Потому вся хореография и вмещалась в слово - БАЛЕТ.

Уже с первых лет публикация в журнале статьи о коллективе любого вида танца или том или ином исполнителе стала считаться престижной. А редакция главной для себя задачей определила аналитический подход к насущным проблемам развития танца во всех его ипостасях. Думаю, что многим памятны такие дискуссии на страницах журнала, как «Классическое наследие», «Современное и современность», «Балетмейстер - профессия или призвание», «Круглые столы», участники которых обсуждали театральные спектакли, гастроли, фестивали.

Многие подписчики с первого номера и до сих пор все двадцать лет сохраняют номера журналов в своих архивах. Для многих начинающих свой путь в журналистике критиков, журнал был первым изданием, где обретался

серьёзный опыт публикаций. Первые шаги многих молодых артистов, хореографов были поддержаны именно на наших страницах.

Доброжелательность и профессиональная требовательность, уважение и достоинство, стремление понять и слабые и сильные стороны объекта критики были и остаются главным принципом для сотрудников редакции и приглашаемых редакцией авторов. А если случались неудачи и ошибки, они всегда выносились на обсуждение общественного руководства, коим выступает редакционная коллегия, творческий и экономический советы редакции.

Сегодня в числе их членов есть и те, кто все двадцать лет прошли вместе с журналом, разделяя с ним и с его сотрудниками их горестные и радостные минуты, обсуждали планы и статьи, макеты, поддерживали голосованием выбор призёров «Душа танца», и те, кто представляет новое поколение деятелей хореографического искусства. Сегодня редакция приносит им свою благодарность и поздравление с двадцатилетием.

Мы поздравляем и благодарим учредителей журнала - Министерство культуры России и Комитет по культуре Правительства Москвы. Спасибо и за советы, и за веру, и за материальную помощь.

Мы благодарим театры, где проходят наши вечера и концерты, магазины, салоны, где распространяется наша продукция, фирмы, в разные годы оказывающие журналу помощь. Редакция журнала, вступая в своё третье десятилетие, от всего сердца благодарит своих постоянных читателей и очень надеется не разочаровать их в своей дальнейшей работе.

В. Уральская

ВСЕГО ЛИШЬ ДВАДЦАТЬ ЛЕТ ИСПОЛНИЛОСЬ ЖУРНАЛУ, НАЗВАННОМУ ИМЕНЕМ ВЕЧНОГО ИСКУССТВА, А У МЕНЯ ТАКОЕ ОЩУЩЕНИЕ, ЧТО ОН БЫЛ ВСЕГДА. СЕГОДНЯ НЕВОЗМОЖНО ПРЕДСТАВИТЬ НОРМАЛЬНОЕ РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ БЕЗ УЧАСТИЯ ЖУРНАЛА "БАЛЕТ". КАК СВИДЕТЕЛЬСТВО ЭТОГО - БЕЗУКОРИЗНЕННЫЙ СТИЛЬ И СЛЕДОВАНИЕ ВЫСОКИМ ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИМ ПРИНЦИПАМ, ШИРОТА ОХВАТА СОБЫТИЙ В ПУБЛИКУЕМЫХ МАТЕРИАЛАХ И ГЛУБИНА АНАЛИЗА БАЛЕТОВЕДЧЕСКИХ СТАТЕЙ.

ТАЛАНТОМ И СТАРАНИЯМИ КОЛЛЕКТИВА РЕДАКЦИИ НА СТРАНИЦАХ ВАШЕГО ЖУРНАЛА АНАЛИЗИРУЮТСЯ И ОБОБЩАЮТСЯ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ ЖИЗНИ ИСКУССТВА ТАНЦА ВО ВСЕМ ЕГО МНОГООБРАЗИИ, ТЩАТЕЛЬНО ИССЛЕДУЕТСЯ ЕГО ИСТОРИЯ, ВОЗРОЖДАЮТСЯ ЗАБЫТЫЕ ИМЕНА И СОБЫТИЯ.


БЕЗ ПРЕУВЕЛИЧЕНИЯ СКАЖУ, - ВАША ПОДВИЖНИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЭТО ПРИМЕР СЛУЖЕНИЯ ИСТИНЕ И КРАСОТЕ, ЧТО ПОДТВЕРЖДАЕТСЯ ВЕЛИКИМ МНОЖЕСТВОМ ПРЕДАННЫХ ВАМ ЧИТАТЕЛЕЙ.

ОТ СЕБЯ ЛИЧНО И ВСЕХ, КОМУ ДОРОГИ СУДЬБЫ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ ИСКРЕННЕ ПОЖЕЛАЮ ПРОЦВЕТАНИЯ И УСПЕХОВ В ТВОРЧЕСТВЕ.

ВАШ

МИНИСТР КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

МИХАИЛ ШВЫДКОЙ



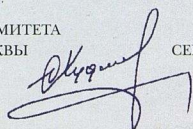
Редакционной коллегии
журнала "Балет"

УВАЖАЕМЫЕ ГОСПОДА!

РАДЫ ПОЗДРАВИТЬ ВАС С ДВАДЦАТИЛЕТИЕМ ВЫХОДА В СВЕТ ПЕРВОГО НОМЕРА ЖУРНАЛА "БАЛЕТ". ВАШЕ ИЗДАНИЕ - ОДНО ИЗ НЕМНОГИХ В СЕГОДНЯШЕМ МИРЕ РОССИЙСКОЙ ПРЕССЫ, КОТОРОЕ С ЗАВИДНЫМ УПОРСТВОМ И ДОСТОИНСТВОМ ДЕРЖИТ МАРКУ ПРОФЕССИИ И НЕ ПОДВЕРЖЕНО ПРЕХОДЯЩЕЙ МОДЕ. ИМЕННО ЗА ПРЕДАННОСТЬ ДЕЛУ, КОТОРОМУ ТАЛАНТЛИВО СЛУЖИТ КОЛЛЕКТИВ РЕДАКЦИИ НА ПРОТЯЖЕНИИ ДВУХ ДЕСЯТКОВ ЛЕТ, ПОМОГАЯ НАМ - ВАШИМ ЧИТАТЕЛЯМ ГЛУБЖЕ ПОНИМАТЬ ИСКУССТВО СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ, МЫ И ЛЮБИМ "БАЛЕТ". ЖЕЛАЕМ РЕДАКЦИОННОМУ КОЛЛЕКТИВУ ДАЛЬНЕЙШИХ ТВОРЧЕСКИХ УСПЕХОВ, НОВЫХ ВСТРЕЧ С НАСТОЯЩИМИ ГЕРОЯМИ СЦЕНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ЧУТКОГО, ВНИМАТЕЛЬНОГО ЧИТАТЕЛЯ.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ КОМИТЕТА
ПО КУЛЬТУРЕ МОСКВЫ

СЕРГЕЙ ХУДЯКОВ



К ЮБИЛЕЮ НАШЕГО ЖУРНАЛА

Журналу «Балет» исполнилось двадцать лет. Много это или мало? Много, если мерить жизнью одного поколения, которое за это время почти всё сменилось и в работе журнала, и в хореографическом искусстве. Мало, если мерить ходом истории и художественной жизни, которые хотя и движутся семимильными шагами, но, несомненно, принесут еще много новых, неведомых и больших свершений.

Не все нынешние читатели журнала знают, в каких муках он рождался. Уже с 1940-х годов балетная общественность ставила вопросы о его создании. Но власти никак не могли на это решиться. Говорили: о балете и так пишут театральные и музыкальные журналы, зачем ещё один новый журнал? Нам, старым членам редколлегии - В.Уральской и Г.Иноземцевой, Г.Челомбитко и автору этих строк - в конце 1970-х годов приходилось, помогая крупнейшим деятелям хореографии Г.Улановой и Р.Стручковой, Ю.Григоровичу и П.Гусеву, К.Сергееву и Р.Захарову, Л.Лавровскому, которые, конечно же, играли в этом деле решающую роль, сочинять и подписывать письма, направляемые в различные инстанции и в прессу о необходимости создания специального балетного журнала. Приходилось обивать пороги и произносить речи, указывая, что такие журналы существуют во всех развитых странах мира, наша страна, первая в области балета, специального журнала не имеет, что наносит ущерб самому хореографическому искусству.

В конце концов, все эти усилия возымели действие, в 1981 году журнал был создан и к Новому году вышел его первый номер. Возглавила журнал выдающийся деятель хореографии, талантливейшая балерина и педагог, человек с общественной жилкой Раиса Степановна Стручкова. Многие годы она отдавала журналу все свои силы и душу, обеспечив не только его регулярный выход, высокий научный и литературный уровень, но и большой общественный резонанс в нашей стране и за рубежом. На первых порах журнал неизбежно имел идеологизированный характер. В те годы он иначе просто не мог бы существовать. Но главным его содержанием всегда были актуальные вопросы развития балетного театра, творческие проблемы хореографии.

Очень большие трудности пережил журнал в 90-е годы. Об этом надо сказать, потому что читатели, регулярно получавшие журнал, думали, что всё благополучно, и не представляли себе, какими усилиями достигался его постоянный выход. В годы, когда закрывались и прекращали существование многие художественные журналы, «Балету» пришлось отчаянно бороться за выживание. Выход буквально каждого номера был под угрозой. Не хватало финансирования,

осложнились отношения с типографиями и бюрократическими инстанциями. Руководству журнала приходилось решать, помимо творческих, множество хозяйственных, финансовых и организационных проблем (например, заново регистрировать журнал, оформлять в Министерстве печати, готовить всякую документацию, «пробивать» новое помещение и т.п.).

Достаточно сказать, что был момент, когда журнал попал в руки некоего проходимца восточного происхождения, который, действуя на правах заместителя главного редактора, едва не приватизировал журнал, пытаясь превратить его в средство личного обогащения. Но наш здоровый коллектив вытолкнул авантюриста и наладил работу журнала.

В этот сложный период большую роль в судьбе журнала сыграла его нынешний главный редактор Валерия Иосифовна Уральская. Она проявила незаурядный организационный талант и энергию в перестройке журнала, добиваясь финансирования, ища и находя спонсоров, заинтересовывая театры, обновляя авторский актив, сходя или прорывая бюрократические препоны и рогадки.

Ныне многие из этих трудностей уже позади. Но и сейчас приходится уже идти на бой не столько за выживание, сколько за улучшение качества журнала (его содержания и оформления). Двадцать лет назад трудно было представить, что наряду с журналом «Балет» будет выходить газета «Линия» и первый в мире детский журнал о балете «Студия пяти-па». А делает это всё один и тот же коллектив.

Обновилась и редколлегия. В неё входят крупнейшие балетоведы и критики, в том числе иностранные. Украшением редколлегии является крупный знаток истории и современного зарубежного балета Е.Суриц и талантливый ученый и журналист В.Вульф. Расширился авторский актив, в журнале появились новые имена, замечен приток молодёжи.

И хотя мне, как старому члену редколлегии, приходится иногда ворчать и выражать неудовольствие то падением дисциплины внутри редакции, то неудачными материалами, прошедшими в публикацию, то недостатками оформления или другими слабыми моментами, которые всегда бывают во всякой творческой деятельности, но я горжусь тем, что стоял у истоков журнала и прошёл с ним весь его творческий путь.

Каковы бы ни были трудности, которые приходится преодолевать сейчас, журнал набирает силы. Не сомневаюсь, что и дальше он будет отвечать интересам и творческим замыслам деятелей хореографии.

Виктор Ванслов
действительный член Академии художеств России



Хорошо сбереженный «Балет о соломе»

Анна ГАЛАЙДА



Владимир Кириллов. На фото сверху: Екатерина Сафонова, Роман Маленко.

Впервые после шестилетнего перерыва балет Московского музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко сделал, как говорится, «покупку» в магазине балетного prêt-à-porter – балетного «готового платья»: Дмитрий Брянцев в качестве нового спектакля для руководимой им труппы выбрал старинный (он родился в 1789 году) балет «Тщетная предосторожность» в версии Олега Виноградова, апробированной на сценах Ленинградского Малого оперного (1971) и Мариинского (1994) театров.

«Тщетная предосторожность» давно заслужила репутацию самого старого из дошедших до нас старинных спектаклей. Эпоха ее создания канула в вечность через две недели

после премьеры балета, когда в Париже пала Бастилия. Жан Доберваль поставил свой новый балет в Бордо, куда уехал, поссорившись с дирекцией Парижской академии музыки. В своём творчестве он, ученик и последователь Жана Жоржа Новерра, оказался даже радикальнее своего учителя – великого реформатора балета. Следуя своему правилу: «Мне недостаточно услаждать зрение. Я хочу вызывать интересы сердца», этот «Мольер танца» (так его называли современники) вывел на сцену не богов и не героев античной мифологии, а живых людей – крестьян из «деревни в окрестностях Парижа», как определил место действия сам хореограф. Вызовом стало и само название спектакля – «Балет о соломе,

или От худа до добра всего один шаг». С той поры оно неоднократно менялось («Лиза и Колен», «Любовники, или Тщетная предосторожность», «Обманутая старуха», «Худо сбереженная дочь», «Жанет и Колен, или Деревенская свадьба», «Лиза и Колен, или Тщетная предосторожность»), как менялись и имена хореографов, создавших свои версии и редакции произведения, и даже композиторов: фамилию Луи Герольда, создавшего партитуру балета, в 1864 году сменила фамилия Пьера Гертеля, сочинившего свою музыку для новой постановки «Тщетной» в Берлине по заказу Поля Тальони. Неизменной оставалась лишь сценарная основа – как правило, самая недолговечная компонента балетного спектакля:

положенная в её основу жизненная ситуация оказалась типичной для всех времён и народов.

В России произведение Добервалья появилось в 1800 году на московской сцене, именно у нас позже (в 80-х годах XIX века) окончательно укрепилось и её нынешнее название.

В 1960 году начался новый этап биографии балета – Фредерик Эштон ставит собственную «Тщетную предосторожность» для Королевского балета в Великобритании и традиционной музыке Гертеля предпочитает полузабытую музыку Герольда.

Вслед за англичанином к партитуре Герольда обратился и Виноградов, что помогло ему более достоверно воспроизвести внешнюю форму старинного спектакля – хорошо знакомые по описаниям XVIII - XIX веков (и прежде всего Эжена Гюса) портретные зарисовки героев, сценические коллизии, мимические сцены, а также танцы – с лентой (Pas de ruban), саботьеров. И в то же время, постановщик не отказывается от достижений, обретенных балетным театром в течение двух веков, которые отделяют современную «Тщетную предосторожность» от её первоисточника.

Спектакль Виноградова – это не только балет о любви крестьянина Колена и фермерской дочери Лизы, о неуступчивости мамы Марцелины, желающей устроить счастье дочери с придурковатым сыном откупщика Аленом. Как и спектакль Эштона, «Тщетная предосторожность» Виноградова – это еще и балет о балете. Старинные балетные приёмы в нем не утрируют, а с юмором, наслаждаясь, обыгрывают.

Художник Вячеслав Окунев, оформивший московскую версию спектакля, пародирует сусальную красоту традиционного пейзажного пейзажа: сцена заключена в узорчатую золоченую раму кулис, а задник внутри неё расписан в гжельском стиле с пасущимися возле бело-голубого крестьянского дома бело-голубыми коровами. Вместе с тем, Виноградов пластически «оркеструет» незатейливую музыку Герольда головоломными хореографи-

ческими пассажами последних лет балетного прогресса. Но двойные фуэте героини и сложнейшие поддержки в дуэтах с Коленом сочетаются у Виноградова с лексикой XVIII века, с её пластическими традициями. Например, в игровых эпизодах второго акта постановщик лишает балерину привычных пуантовых туфель, напоминая нам о том, что во времена первой Лизы – мадам Теодор – о возможности приподниматься на пальцы еще и не подозревали, а в адажио свадебного па де де на все лады

как ни странно, ощущение премьеры возникло только ко второму спектаклю, который был отделен от первого целым месяцем. За это время обрели стройность массовые сцены спектакля, а театр показал нам, как представляется, настоящую Лизу. Новое приобретение труппы Н.Щелокова обладает и всеми достоинствами, и всеми недостатками воспитанницы Воронежского хореографического училища. Её Лиза кокетлива, резва, задорна. Артистка технически крепка и умело создает иллюзию

виртуозности, ей неведом страх перед сценой, ее не смущает отсутствие полноценного мастерства у партнера. Роману Маленко, ещё предстоит постигать суть характера Колена. Пока что он демонстрирует лишь физическую выносливость, что, кстати, для исполнителя роли Колена немаловажно. Балерина составляет гармоничный ансамбль с Антоном Домашевым, который пополнил галерею своих ярких эксцентрических ролей партией Марцелины, и с интеллектно проявившими себя в спектакле Дмитрием Романенко–Аленом и Дмитрием Ерлыкиным–Мишо.

Что же касается первого спектакля, то здесь блестящие актеры Владимир Кириллов (Марцелина), Антон Домашев (Ален) и Алексей Григорьев (Мишо) оказались брошены на произвол собственного обаяния – ни Роман Маленко–Колен, ни Екатерина Сафонова–Лиза оказались не в состоянии включиться в предлагаемую им веселую игру.

«Тщетная предосторожность» оказалась тем реактивом, который обозначил «химический» состав труппы Театра имени Станиславского и Немировича-Данченко. Группа его больших мастеров по-прежнему одерживает творческие победы, демонстрируя высокий уровень мастерства. Они лидируют в ответственных спектаклях и на гастролях. Менее впечатляющи выступления молодых. Видимо, руководству балетной труппы следует не только смело выдвигать новых исполнителей на ответственные партии, но и тщательнее, требовательнее работать с ними.

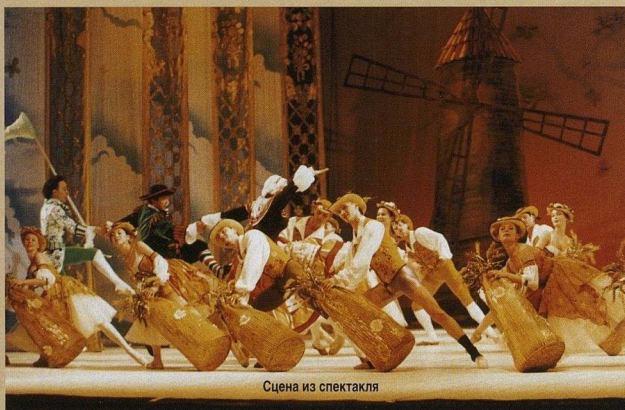
Фото Д.Куликова и В.Лапина.



Антон Домашев



Наталья Щелокова



Сцена из спектакля

варирует элементарные батманы, требующие от современных танцовщиков мастерства и ощущения стилистики XVIII века в исполнении мелких движений.

Комический сюжет, многообразие игровых сцен, отсутствие обязывающих масштабных кордебалетных ансамблей и наличие в труппе идеальных Лизы и Колена – давно не получивших значительные новые партии Наталии Ледовской и Виталия Бреусенко – сделали «Тщетную предосторожность» идеальной для Театра имени Станиславского и Немировича-Данченко репертуарной новинкой. Однако,

Ольга Розанова

Баланчин - пермские вариации



«Сомнамбула»

Следует, вероятно, начать с глубочайшей благодарности всем, кто придумал и осуществил этот проект. После премьеры стало очевидно, что событие получается экстраординарное. Баланчин и Пермь – сочетание неожиданное: ведь даже знаменитой труппе Мариинского театра Баланчин дался не сразу. Тем поразительнее то, что мы увидели. Мое восхищение замечательной труппе, постановщикам – Барту Куку и Марии Калегари, репетиторам и художественному руководителю балета Кириллу Шморганеру, музыкальному руководителю и дирижеру Вадиму Мюнстеру. Я вдвойне признательна инициаторам проекта, обратившимся к балетам, еще не освоенным нашими столичными труппами, и не могу не оценить точность их выбора. Одноактные сочинения разных жанров и стилей представляют Баланчина с разных сторон.

В выступлениях американских коллег на проходившем параллельно симпозиуме возник непривычный для нас ракурс творчества Баланчина (в основном в связи с «Сомнамбулой»): мистические тяготения хореографа и своеобразие поэтики его сюжетных балетов. Воздавая должное проницательности коллег, попробую взглянуть на увиденное несколько иначе.

Пермская премьера позволяет признать Баланчина полноправным наследником хореографов-классиков и в то же время – подлинным новатором.

«Сомнамбулу», при всей ее оригинальности, можно отнести в разряд балетов романтизма.

Здесь я солидарна с теми, кто обнаруживает содержательные параллели с «Жизелью», «Копелией» и даже «Петрушкой». У меня возникла еще одна ассоциация – с первенцем балетного романтизма «Сильфидой». Прежде всего – явное сходство драматургии и общей поэтики. При всей недоговоренности и лаконизме фабулы «Сомнамбулы» здесь, как и в «Сильфиде», противостоят два мира, которые невозможно соединить или хотя бы примирить. «Посредником» между ними может стать только Поэт, Мечтатель – человек не вполне от мира сего. Разница в том, что «мир иной» представлен здесь одной Сомнамбулой, но и в балете Баланчина это странное существо, подобно Сильфиде, затаилось по соседству с людьми, занятыми традиционными утехами. Как и Сильфида, Сомнамбула увлекает героя и приносит ему гибель. Определенное сходство есть и во взаимоотношениях других персонажей, притом, что здесь они едва намечены. Например, Кокетка, уязвленная изменой Поэта и затевающая против него интригу, функционально близка Горну и Эффи, вместе взятым. Барон, наносящий Поэту смертельный удар, – колдунья Мэдж. И хотя трудно объяснить вспышку ревности и бешеную ярость Барона, во всю ухаживающего за Кокеткой (ведь о его отношении к Сомнамбуле не известно ровным счетом ничего – странная дева является только Поэту), в финальной сцене Баланчин высказывается весьма определенно. Сомнамбула возвращается к мертвому Поэту и забирает его в свой мир – огонек ее

свечи скользит над землей и исчезает. В «Сильфиде» гибнут оба героя, но смысл финала тот же: выход за рамки обыденного не возможен без жертвы.

Итак, у нас есть основания признать «Сомнамбулу» модернизованным парафразом «Сильфиды», а Баланчина – преемником и обновителем идейно-художественного направления, названного «романтизмом», прибавив к этому термину приставку «нео».

Иное дело «Доницетти-вариации» – типично баланчиновский опус: ни фабулы, ни декораций, только музыка и танец. Тема балета – Вариации, а предлагаемые обстоятельства – состав участников. Он необычен, существенно отличаясь от такового, скажем, в «Теме с вариациями» на музыку Чайковского. Там, в соответствии с названием, варьировалась хореографическая тема. Здесь при всем старании вычислить тему не удастся: слишком быстро и «беззаконно» чередуются разнообразнейшие комбинации па. Темой для дальнейших разработок оказывается соотношение танцующих – солистов и ансамбля, дам и кавалеров и т.п. Увлекательная игра в «чет» и «нечет» задана изначальной «диспропорцией» участников: парой солистов (Балерина и Первый танцовщик) и тремя «тройками» ансамбля каждую из которых составляют один кавалер и две дамы. Вариантов «сочетаний» – не в пример «четной» «Теме с вариациями» – сколько угодно, что и демонстрирует Баланчин.

Но вот что примечательно: калейдоскопическая сюита вариаций (около 20 номеров)



«Доницетти-вариации»



«Концерто-барокко»

организована по логике гран па с соответствующими разделами формы – антре, адажио, вариации, кода. Центр балета и его композиционное «ядро» – па де де солирующей пары. Кроме того, ведущая пара участвует в развернутом общем антре и общей коде. Баланчин нашел место и для фуэте балерины, и для турдефорсов ее кавалера, придав затасканным трюкам неожиданную свежесть. Но и остальным

участникам «Вариаций» есть, где блеснуть мастерством.

Баланчин не был бы Баланчиным, если бы обделил хоть одного исполнителя. Поэтому кордебалет получил, помимо вариаций, красивое адажио, сразу за па де де солистов. Закономерно для хореографа и объединение всех танцовщиков – без различия в «чине» – в мощном унисоне финала. И все же Баланчин в

данном случае не забывает о порядке, присущем гран па, хотя не упускает случая и пошутить на этот счет. Место для комористической интермедии найдено безошибочно – после па де де. Исполнители поочередно выходят на сцену и застывают в странноватых позах: что-то вроде партерного арабеска, но головы опущены на согнутую в локте руку, словно притомившись в ожидании своих танцев, они задремали на ходу

как солдаты на долгом марше. И тут одна шустрая танцовка, оценив ситуацию, выбегает на авансцену, торопливо проделывает без музыки несколько па на пуантах, но, потерпев фиаско, сконфуженно возвращается на место. Что хочет этим сказать Баланчин? Что быть балериной дано не всякому? Скорей всего, именно это, но тогда и его верность балетным канонам, завещанным нам Петипа, не должна показаться причудливой.

Да, в «Доницетти-вариациях» Баланчин, не прибегая к декларациям, признается в верности Петипа – конструктору хореографических форм. Но тут же демонстрирует и собственное понимание того, как надобно распорядиться с завещанными дарами. Как может быть никто другой из его современников, Баланчин распознал метод Петипа и, опираясь на него, смело двинулся дальше по пути, проложенному фокинской «Шопенианой» и лопуховской танцсимфонией «Величие мироздания». Путь этот пролегал в царстве гармоний и ритмов – царстве Музыки. Здесь она устанавливала порядок, диктовала законы, пробуждая фантазию хореографа, способного ее услышать. Баланчин оказался «законопослушным», чутким и благодарным поданным этого волшебного королевства, и его тайны открылись ему.

Классический танец у Баланчина несколько иной, чем у Петипа. Главное отличие в том, чему служит, что выражает танец. Баланчин любил утверждать самостоятельность своих танцевальных композиций. Среди его обширнейшего наследия таких немало – хотя бы те же «Доницетти-вариации». Однако вершинами его творчества признаны те произведения, в которых хореограф ведет диалог с музыкой свободно, не связывая себя никакими обязательствами. Взаимоотношения с музыкой могут складываться различным образом, но в любом случае Баланчин выступает ее истолкователем, прислушиваясь лишь к собственному внутреннему голосу, собственной интуиции. И есть в числе его сочинений уникальное, посвященное музыке и только ей. Это «Концерто-барокко» на музыку И.-С.Баха (Концерт для двух скрипок и струнного оркестра – ре минор). Музыка является здесь центральной и главным героем балета.

Мысль о ней – о ее сути и форме – воплощена с таким поразительным мастерством, что самое главное воспринимается непосредственно даже неискушенным в композиционных тонкостях зрителем. Однако, всмотревшись профессиональным взглядом, можно обнаружить несколько смысловых уровней, открывающих всю глубину концепции и совершенство художественного решения. Первый и самый очевидный уровень – полифонический строй хореографии, заявленный с самого начала благодаря точно

найденному составу исполнителей (восемь танцовщиц – кордебалет и две солистки) – и искусной разработке танца. Кордебалет, разделяясь то на двойки, то на четверки, «обменивается» фразами и словами, нередко завершая дружеские беседы унисонной концовкой.

Эффекты танцевальной полифонии усиливают две протагонистки, как эхо перекликающиеся друг с другом. Плотная танцевальная материя кажется точным отражением музыки, ее пластическим дубликатом, но на самом деле это не так. Танец природен, но далеко не идентичен музыке и осуществляется с ней по принципу контрапункта. Он обладает собственным ритмическим рисунком и собственной «фактурой», которые балетмейстер накладывает на музыку, достигая впечатления насыщенного – «скрипичного» звучания при камерном составе исполнителей. Общее настроение первой части (*Vivace*) мажорно, а навеваемая ею ассоциация – коллективное действо, совершаемое дружно и уверенно.

Во второй части (*Largo, ma non troppo*) все изменяется. Скрипки выпевают нежно-ласковую мелодию и, вторя ей, на сцене возникает дуэтное адажио одной из солисток с неожиданно появившимся партнером. Кордебалет утрачивает прежнюю активность и самостоятельность, превращаясь в сочувственный аккомпанемент центральной паре. Вторая солистка, незаметно исчезающая в начале второй части, возвращается, но, встретившись с первой, быстро покидает сцену, и дуэт возобновляется, достигая кульминации в томительно-протяжных взлетах балерины на руках у кавалера. Так в абстрактной композиции выступает намеренный пунктиром сюжет, получая продолжение в заключительной третьей части (*Vivace*).

Как и в первой части, на сцене снова кордебалет, к которому вскоре присоединяются солистки, но долгого согласия уже нет. Музыка окрашивается в тревожно взволнованные тона, а в быстро сменяющихся рисунках и переменах кордебалета то и дело слышатся требовательные, даже повелительные нотки. В чем же причина беспокойства? В отношениях солисток. Их диалог напоминает спор, даже ссору. Та, что блаженствовала и томилась в адажио с кавалером, пытается восстановить мир и вступить в диалог, но вторая упорно отказывается, укоряя за «измену». Кордебалет стремится повлиять на них, призвать к согласию. Выстроившись фронтально позади протагонисток, танцовщицы передвигаются по сцене акцентированными скачками на пуантах, уплотняя настойчивый музыкальный ритм резкими взмахами рук. И перелом наступает. Обиженная солистка берет реванш: первый и единственный раз она танцует соло – пролетает по диагонали

большими жетом вдоль склонивших корпус до пола артисток кордебалета, после чего начинает «оттаивать». Вняв, наконец, увещаниям друг друга, протагонистки, как прежде, вступают друг другу согласными репликами. Но вновь задается призыв кордебалета (музыкально-хореографическая реприза аккордов-скачков на пуантах), и обе солистки включаются в общее движение, все чаще растворяясь в хоре подруг вплоть до финального аккорда.

Заключительный раздел третьей части – ее высшая точка – оказывается генеральной кульминацией всего балета. Ритмичные па всех участников подобны оркестровому тулти с двумя форте. Танец заражен деятельной энергией, как бы рвущейся из оков ритма, но на финальном ритенуто умиротворенно стихающей.

Обнаруженный нами «сюжет» или, точнее, подводное действие поддержано еще одним – самым общим «планом», формирующим драматургическую структуру балета. Первую и третью части сближает принцип симметрии, положенный в основу построения танцевальной формы. Вторая контрастно противопоставит им асимметричностью пространственных решений. Контраст усилен и характером танцевальных па: в крайних частях преобладают по-разному акцентированные движения на пуантах – четкие, короткие, динамичные. В средней – танцовщицы передвигаются простыми шагами, взявшись за руки, образуя фигуры хоровода, или пребывают в статике. Конструктивная логика балета ясна: деятельному ритму и строгой гармонии первой части противопоставит лирический «беспорядок» второй, преодолеваемый в третьей. Но при всем различии частей, они оказываются связанными между собой множеством тонких, но прочнейших нитей – хореографическими мотивами. Знакомые движения и их сочетания, меняясь ритмически и интонационно, возникая в новом контексте, являют процесс вечного обновления и развития и вместе с тем устанавливают строгую закономерность этого процесса, вносят необходимый порядок в прихотливую игру форм.

Баланчин мыслит танцем как музыкант, его метод симфоничен, но постижение музыки глубоко личностно, и в Бахе он услышал свое. С профессиональным достоинством хореограф-музыканта Баланчин проникает «внутрь» музыки, чтобы вывести «ее закон, ее начала». Он переносит на плоскость сцены и делает зримой мысль композитора о Гармонии, рождающейся из строгой упорядоченности формы. Служение Гармонии для Баланчина сравнимо с нравственным императивом, которому должны подчиниться и своеволие чувств и прихоти фантазии. Так слышит Баха Баланчин. Так можно определить и его собственное художественное кредо.

Вольный перевод с языка вечности

Жизнь художника во всех её проявлениях, внешних и внутренних, еще раз привлекла внимание Эйфмана в первый год нового тысячелетия. Почти через 20 лет после своего первого серьезного размышления на эту тему – балета «Мастер и Маргарита» – хореограф вернулся к ней, усложнив задачу. Он сочинил либретто, не имеющее на этот раз прямого литературного источника и лишь косвенно использующее пьесу Мольера о Дон Жуане.

Хореограф хочет постичь духовную жизнь человека, осваивая все более глубокие пласты сознания, ранее не доступные хореографии. Также обращается к темам, связанным с процессом художественного творчества, взаимодействием действительности и искусства.

«Где найти ту границу, за которой кончается обыденная жизнь и начинается творчество? – задается вопросом сам хореограф. – В жизни художника эти две стороны напоминают сообщающиеся сосуды, где мешаются радость и страдание».

Эйфману всегда было присуще стремление к драматизации искусства. В «Дон Жуане» оно, кажется, достигло высшей точки. Эйфман сливает две сферы – театр и жизнь – в своем спектакле. В мире тотальной артизации лиц действуют все – как в жизни, так и на сцене. Артисты играют крестьян, обыкновенные люди превращаются в фантастических клоунов. Слуга Дон Жуана Сганарель надевает маску господина и играет его роль, а сам легендарный герой трансформируется то в благородного рыцаря, то в бессовестного врага, то в страстного влюбленного, то в циничного соблазнителя, чтобы, в конце концов, оказаться своевольным актером. Атмосфера всеобщего театра подчеркивается и сценографией – красным занавесом с золотыми кистями, наличием двухуровневой площадки, контуром здания, как бы вмещающего в себя все действие. Играет и сам Мольер. По воле хореографа, придав его образу лёгкую

шаржевость, мягкую гротескность, он разыгрывает свою жизнь с юмором, как одну из глав всемирной «человеческой комедии». Он не теряет его даже тогда, когда впадает в отчаяние и барабанит по доске стола, за которой укрылась с любовниками его молодая жена, и когда описывают имущество театра. Даже после смерти он отправляется в последний путь, весело улыбаясь и приветствуя зрителей. Мольер уходит в бессмертие, уезжая на той самой

функциональную образность находки балетмейстера. Этот же экипаж увозит Мольера в вечность. И кто впрягся в него – актеры или их герои, или те и другие вместе, – разоборать трудно. Да и надо ли? Ведь театры существуют по своим законам, часто непонятным для непосвященных. Сценические персонажи живут, бывало, веками, продлевая жизнь авторам.

Несомненно, Эйфман так или иначе присутствует во всех своих персонажах, его отно-

шение формирует облик и крестьян, и аристократов. Велик соблазн найти связь между образом стареющего, становящегося физически немощным, но сильным духом Мольера и возможными раздумьями хореографа о собственном возрасте. Но, конечно, делать этого не следует, конкретные черты творца размыты и преобразены художественной фантазией. Художник всегда больше своих героев и вмещает в себя многих из них. Мольер также расслаивался на разные



типажи, не клонирующие его самого. Известно, что как актер он одинаково хорошо исполнил партии Поэта и Торговки рыбой, что хотел играть Дон Жуана, но лучшей его ролью стал Сганарель. Именно с Мольера начинается неоднозначная трактовка вечного образа Дон Жуана, предыстория его уходит еще в Средние века и связана с многочисленными легендами о человеке жестоком, необузданном в своих любовных утехах и наказанном за это Небом, отвергнутом людьми. Легенды эти постоянно подпитывались реально существующими лицами. Одно из них – некто дон Мигель, он пережил Мольера на три года и был похоронен под церковной плитой, которую каждый входящий в храм попирает ногами. Много знал о существовании любовнобольных мужчин и автор либретто оперы В.-А.Моцарта «Дон Жуан», друг самого Казановы – Лоренцо да Понте. Он, как и многие другие до него, безоговорочно осудил распут-

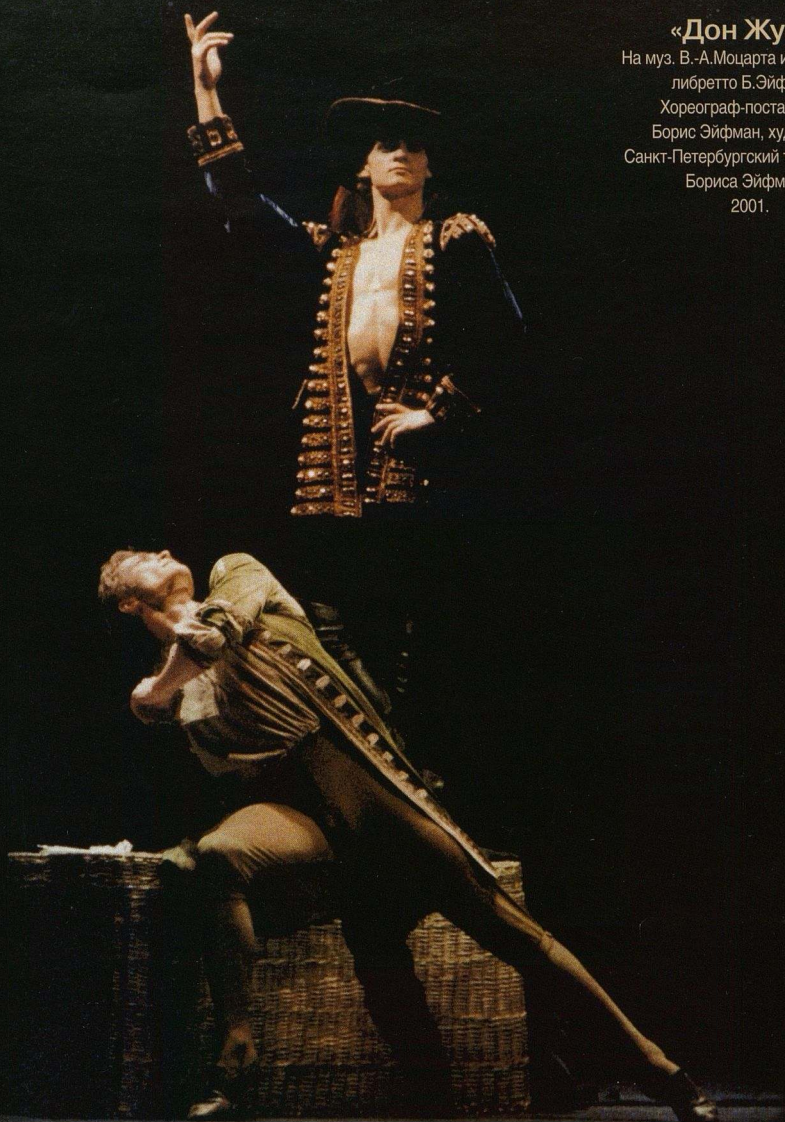
«Дон Жуан»

На муз. В.-А. Моцарта и Г. Берлиоза,
либретто Б. Эйфмана.

Хореограф-постановщик
Борис Эйфман, художник...

Санкт-Петербургский театр балета
Бориса Эйфмана.

2001.



ника и богохульника. Но Моцарт, фрагменты оперы которого вместе с музыкой Берлиоза стали основой партитуры балета Эйфмана, увидел в Дон Жуане не пороки, а извечное стремление человечества к красоте, любви и земным радостям, романтический протест против сковывающих его свободу норм и бездушного прагматизма.

Обратившись к этому образу, возможно, одним из первых в XXI столетии, Эйфман, тем не менее, не вступил в дискуссию. В трактовке его хореограф не претендует на особые открытия, ибо интересуется не столько Дон Жуаном, сколько Мольером, а мифический испанец нужен ему, чтобы подсветить, сделать более

многокрасочным образ реально существующего французского драматурга. Вечно молодой красавец, дуэлянт, покоритель женских сердец Дон Жуан (его роль прекрасно исполняет новая молодая «звезда» труппы А. Турко и Ю. Ананян) является определенной альтернативой Мольеру (И. Марков, А. Галичанин), живущему в обыденном мире, немолодому, парящему в тазу больные ноги, и к тому же, несчастному рогиносцу. Дон Жуан в большинстве своих побед свободен от чувств, он – торжество сильной плоти, Мольер же связан по рукам искренней любовью, он слаб и болен. У него, по словам поэта, «на душу тело надето». С бессильно повисшими руками драматург полулежит в кресле, в то

время как порождение его фантазии стремительно атакует и искушает женщин, и моцартовская гармония сменяется звуком, напоминающим глухое рычание зверя. Но было бы слишком просто думать, что противопоставление образов преследует цель развенчания телесного начала и возвышение духовного. Взаимосвязь двух характеров сложнее и глубже. Для драматурга его герой является собственным alter ego и антиподом, предметом зависти и негодования, отражением и преобразованием. Но есть и то, что их явно объединяет: стремление к манящему и недостижимому идеалу, олицетворенному вечной молодостью, красотой и женственностью, некоей ускольза-

ющей мечте (недаром партию Донны Анны и Арманды танцует одна и та же балерина Е.Кузьмина и неотразимая и молодая Н.Поворознюк). Даже диссонанс между физическим и духовным, идеальным и реальным, который присутствует как в образе Мольера, так и Дон Жуана, находится как бы на периферии замысла Эйфмана. Главное для него – показать Творца, который является для хореографа высшим проявлением человеческой сути. Причем Эйфман всячески избегает какой-либо возвышенности, торжественности, высокопарности тона, наоборот, будто специально он заземляет великого драматурга, погружает его в бытовую суету, показывает обыкновенным человеком.

Дихотомия главных героев, «многопроблемность» сдвоенного образа Мольера–Дон Жуана (кстати, в балете «спарены» и героини: разных женщин–Мадлен и Эльвиру, Арманду и Донну Анну играют всего две актрисы В.Арбузова и А.Солонская, Е.Кузьмина и Н.Поворознюк) вписывается в концепцию общего замысла Б.Эйфмана: показать новый уровень понимания балетом сложности жизни и умения запечатлеть ее в пластических образах.

Хореограф все более интеллектуализирует свою художественную модель мира и стремится отразить его гетерогенность, амбивалентность, разнонаправленность. Постановщик создает в спектакле насыщенную смесь смыслов, сплетает ткань из разноцветных нитей. Иногда ткань эта как бы распадается на отдельные сцены. Многие из них совершенны и являются, так сказать, маленькими шедеврами, другие выглядят несколько бледнее. Менее удались постановщику финальные эпизоды с появлением фигур Людовика XIV и «Каменного гостя», вернее, «госты». Хотя упоминания о статуях женского пола, являвшихся герою, встречаются в старинных легендах и мифах, в наше сознание более прочно вошли мужские образы, созданные сценой. К тому же, в спектакле появление женщины-мстительницы не удалось ни хореографу, ни художнику. (Будет очень обидно, если бестрепетные перья записных критиков обрушатся на менее удачные сцены,

не оценев блистательных эйфмановских находок).

В качестве приема, скрепляющего драматургию, в балете успешно используется принцип контраста. Так, курьезный, но с серьезным подтекстом (не так важен человек, как его маска), эпизод, где Дон Жуан и Сганарель подменяют друг друга в играх с Эльвирой, сменяется помпезной, устрашающей сценой торжества inferнальных сил, олицетворенных людьми в пурпурных одеждах, погребаящими Мольера под грудой тяжелых тканей, а затем изобретательнейшей и смешной картиной, в которой оживленно едят, пьют, и весело напиваются девушки, приведенные Сганарелем. Художественной антитезой началом бала, с

навала с его культом животного начала и подчеркнутым вниманием не кверху, а к низу человеческого тела. Не признавая запретов, балетмейстер пользуется теми средствами, которые считает необходимыми. В спектакле он самым дерзким образом соединяет натуралистические аксесуары с предельной условностью, приемы хореографии XIX века с авангардом. «Каждая новая идея рождает новую технику, – говорит Эйфман. – Я стараюсь быть свободным в ее выборе. Когда рождается новый спектакль, я забываю все, что делал и узнал раньше. И заново открываю для себя танец и изобретаю движения. Я думаю, что балет будущего – это танец на стыке разных стилей».

Владение разными стилями, умение

влияться в форму, предложенную первоисточником, Эйфман не раз демонстрировал уже сейчас. Психологизм и социальность являются ведущими сферами в балете «Братья Карамазовы», созданном по роману Ф.Достоевского; изысканное рококо оставило явный отпечаток на стилистике «Женитьбы Фигаро»; натурализм Э.Золя сказался на приемах, использованных в «Убийцах» (по роману «Тереза Ра-



его закованными в броню чопорности, гордыми чеканно строгими движениями испанских аристократов, являются откровенно балаганные сцены с крестьянами. Две девицы, на которых почти одновременно женится Дон Жуан, беспардонны, вульгарны, и их с уморительными ужимками и лихими трюками по быстрому «окручивает» пьянчужка-поп на потеху зрителям. Здесь царствует смеховая культура «низовых» жанров искусства и становится заметным стремление хореографа найти новые краски, расширить выразительные границы балета. Эйфман вообще мало пользуется эффемерными, свойственными классическому танцу – язык его свободен и не окован нормами. В народных сценах постановщик, приобретая, возможно, с возрастом более жесткий взгляд, делает определенные шаги в сторону модерн-танца, с его значительно менее эстетичной лексикой, а, может быть, преследуя свои художественные цели, воспроизводит поэтику кар-

кен); трагический, философски углубленный взгляд отличает «Реквием», поставленный на музыку В.-А.Моцарта. В «Дон Жуане» ощутимо влияние эстетики барокко, с ее осознанием условности всякого порядка и гармонии, экспрессией и динамикой мыслей и чувств, пониманием личности как противоречивой и многогранной, представлением об игровой, театральной природе мира.

Балеты Эйфмана являются всегда «вольными переводами» на язык танца великих творений мирового искусства. На подобную смелость отваживаются немногие. Еще меньше оказывается тех, кто создал бы хореографические произведения, художественно сопоставимые с оригиналом. Эйфману это удастся. Но главная заслуга балетмейстера видится все же не в этом. Он дает пластически яркую и убедительную интерпретацию мира, создает свой, уникальный и самобытный его образ.

Фото Дмитрия Куликова.

Сергей ЧУЯНОВ

Явление Эсмеральды с характером

«Эсмеральда» стала одним из «вечных» сюжетов мирового балета, а точнее – российского. Чуть не все театры бывшего СССР ставили этот балет на музыку Цезаря Пуни, а роман Виктора Гюго «Собор Парижской Богоматери» как бы «продвигал» балет к широкому зрителю. Настоящая натуральная козочка смиренно шла за романтической цыганкой и завершала торжество эстетики драмбалета на столбчатых и периферийных сценах. Пришло время, и история, случившаяся в средневековом Париже более половины тысячелетия тому назад, вновь возлюбовала зрителя. И не только из-за шикарных костюмов на балу в доме Флёр де Лис, но и для того, чтобы соотрадать обманутой и невинно убиенной Эсмеральде.

В Нижегородском академическом театре оперы и балета имени А.С.Пушкина вариант либретто «Эсмеральды» предложил сам хореограф, главный балетмейстер Виталий Бутримович. Из действия исчез поэт Пьер Гренгуар, оно стало проще на одну сюжетную линию, и в чём-то беднее, ибо нищий поэт как бы «уравновешивал» и выстраивал вместе с Эсмеральдой линию романтической любви. В прологе появляется одинокая Гудула (Т.Омаева) с ребёнком на руках, засыпает, а цыгане забирают девочку (Эсмеральду) и уходят, женщина, проснувшись, сходит с ума, так начинается спектакль. Либреттист более трезво посмотрел на коллизию, и получилось, что Феб довольно ветреный возлюбленный (как Альберт из «Жизели»). А Эсмеральду всё-таки казнят, несмотря на протесты и мольбы Квазимодо. Клода Фролло Квазимодо сбрасывает с крыши Собора Парижской Богоматери. Содержание балета изменилось в деталях, ситуациях, но именно так Бутримович «выровнял» сквозное действие, стержнем которого и стала судьба Эсмеральды.

Отдельные сцены запоминаются своим драматизмом: выборы «короля» шутов, появление на площади Эсмеральды, сцена заточения молодой красивой цыганки в тюрьму. Либреттист раздал всем по страстям. Гудула всю жизнь ненавидит цыган, потому что те украли у неё младенца. Потом, через годы она видит её, свою дочь, в руках палача и умирает в одиночестве. Мрачный архидиакон Клод Фролло страстно влюбляется в Эсмеральду. Эсмеральда жалеет невинно схваченного и брошенного в тюрьму Квазимодо. Флёр де Лис гневно выгоняет из своего дома «любимицу народа», в которую влюбился её жених Феб де Шатопер. Наконец, своего приёмного отца Клода Фролло (именно так обозначены их отношения) ненавидит и убивает Квазимодо.

Бутримович живёт в традициях классического танца. Он их хранит, развивает и каждым спектаклем доказывает, что его (классический танец) ещё рано сдавать в архив. Тамара Каченко не зря передавала ему во время учёбы в ГИТИСе секреты народно-сценического танца. Он показал себя примерным учеником и Пети-па, и Горского. Больше – Горского. Достаточно посмотреть на поставленный им народный праздник на площади перед Собором. В массовых танцах пляшут молодые горожанки, а мужчины показывают свою хватку и удачу.

Эта стихия жизни толпы дополняется игровым «кулачным боем», красивым цыганским танцем, в котором солируют три грациозные цыганочки, радующие пластичностью и виртуозностью, дарованными природой и отделанными педагогом-репетитором спектакля Ольгой Резепиной. В этой большой праздничной танцевальной композиции много сольных характерных вариаций. Например, Шут в исполнении А.Печенева (многосообщающего именно в этом амплу).

Совсем другой «стиль» хореографии на балу у Флёр де Лис. Здесь как бы учтён весь опыт русского балетного театра. Это торжество классически холодноватых линий, изысканных поз, утончённых церемоний почти ритуальной паваны. И в драматургию, и в хореографию этой сцены включены многочисленные вариации подруг Флёр де Лис и друзей Феба, блестящих кавалеров с налётом галантности повес. Бутримович выстроил бал, как гран па в красивом интерьере сценографа Натальи Хренниковой. Но в каждую массовую сцену он закладывает взрывное ядро, которое «держит» драматизм внутри каждой части спектакля. В сцене перед Собором это появление Квазимодо. На балу у Флёр де Лис – разоблачение Феба. А в шествии Эсмеральды на казнь появление её матери Гудулы и признание в ней своей дочери.

Сложная задача встала перед дирижёром-постановщиком Владимиром Бойковым. Музыка балета – собрание сочинений Ц.Пуни в редакции Р.Глиэра, Р.Дриго, А.Симона и С.Василенко («отдельные номера»). Все они указаны в программе спектакля. Опытному маэстро, каким является Бойков, предстояло собрать всё это и стильно выровнять, заретушировав такое «погурри». И хотя о музыке Пуни всегда писали и пишут, как о «не отличающейся своеобразием музыкального материала и не поднимающейся над уровнем иллюстрации», ещё никому не удавалось переубедить артистов балета (иногда и очень знамени-

ты), что под неё неудобно танцевать. Эти старые балетные композиторы владели как Ремесленники (в средневековом понимании этого слова) своими цеховыми секретами. Не скажем, что они ныне утрачены. Но на непосредственность, наивность (в том числе и мелодий, созданных в помощь танцу) мы смотрим со снисходительностью и отягощёнными многочисленными знаниями, информацией и скепсисом, как опытом ошибок и поражений прошлого, почти не в силах воспринять эту музыку без предвзятости. Бойков и оркестр театра исполняют музыку балета так, что дают нам почувствовать мелодию, в которой слышатся эти утрированные страсти, страхи, «лобзания», ужасы, угрозы и страдания от неверности, обмана и несправедливости.

Квазимодо – Сергей Куракин удивительным образом сочетает в себе таинственность, недожонкую физическую силу, фрейдистский клубок разнообразных страстей и доброту, которая и движет им во всех перипетиях и коллизиях балета. Балетмейстер выстроил рисунок этой партии, живопису хромающую «говорящую» походку и выразительнейшие прыжки. Последние стали для артиста настоящей пластической палитрой, и он пользуется ею в полной мере.

Один из самых запоминающихся – дуэт Квазимодо и Эсмеральды в первом действии балета. Контраст красоты цыганки и уродство звонаря похож на диалог, когда горбун не решается назвать красоту красотой и очередной своей судьбы. Это понимание воплощено в его пластическом монологе, который и завершает первое действие спектакля. Он умоляет пощадить невинную красавицу. Артист не жалеет красок, используя весь свой богатый актёрский опыт. В самые драматические моменты он делает свою фигуру и движения рук и ног впечатляюще уродливыми, выкидывая правую ногу вперёд, часто сгибая и перегибая корпус. Болтающиеся, но цепкие его руки рождают поначалу отталкивающий образ. Этим «болтанием» он удлиняет руки, а прыжки заканчиваются согнутым почти у земли корпусом.

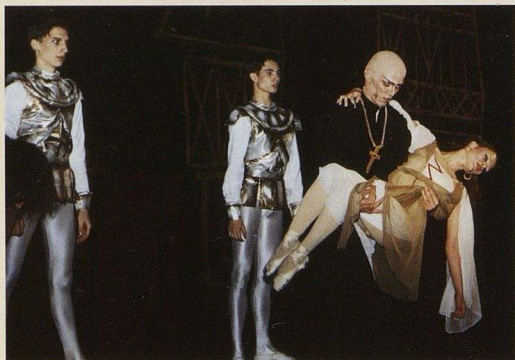
Квазимодо – некий центр, вихрь, сила, которая привносит странную энергию в жизнь толпы. Тайные страсти горбуна олицетворяются судорожными движениями, когда он буквально вьётся по земле. Уродливую его плоть сжигает огонь трагедии. И светом человеческого сострадания освещена его душа, когда он вырывает Эсмеральду из рук палача. Его фигура, мечущаяся среди колоколов Собора, запоми-

нается, как яркий финал спектакля, точку в котором ставят слезы на глазах звонаря, жимающего в руках бубен подаренный ему Эсмеральдой.

В партии Эсмеральды в премьерных спектаклях выступили две молодые солистки Марианна Чемалина и Марина Снигур. Движение М. Чемалиной отмечено лёгкостью и музыкальностью. В первой же сольной вариации Марина Снигур демонстрирует красивый лёгкий прыжок по диагонали сцены, завершая почти каждое движение грациозным (иногда немного манер-

Лысов. Сычёв – классический кавалер. Его поддержки безупречны. Он хорошо владеет лексикой классического танца. Лучшим стал их дуэт с М. Чемалиной, полный неподдельного чувства в отличие от дуэтных танцев с Флёр де Лис, закованных в латы этикета. Тем не менее, обоим исполнителям этой партии придётся ещё немало поработать над тем, чтобы танец с Флёр де Лис по тональности и содержанию отличался от дуэтов с Эсмеральдой. Тем более, что балетмейстер «раскрасил» их в совершенно разные эмоциональные цвета.

старых огромных деревьев. Правда, интерьеры сцены бала у Флёр де Лис напоминают чуть ли не дворец одного из Людовиков. Мастерство сценографа проявилось и в костюмах, очень образных, выразительных, созданных с большой культурой, знанием эпохи и учётом специфики театрального жанра, то есть балетного спектакля. Нет надоевшей условной балетной униформы. Блестящий красавчик Феб одет в костюм серебристо-золотой гаммы. Клод выделяется в толпе чёрной сутаной, коричневым колетом, на котором грозно посверкивает рас-



ным) ударом кистью руки в бубен. Трепетность своей героини актриса показывает в сцене утешения страдающего Квазимодо.

Задача исполнительниц партии Эсмеральды осложнилась тем, что именно на неё ложилась главная коллизия спектакля (Эсмеральда – Феб). Молодой, но очень способной балерине М. Снигур ещё не хватает трагических красок и в танце, и в актёрской игре, которые бы обозначили переход её состояний от радости в первых сценах до трагедийности в сценах последующих. Но в исполнительской индивидуальности Снигур есть что-то от ...Улановой. В её бесплотности и лёгкости, простоте и безыскусности есть что-то очень сильное, «с характером». Поэтому так заманчивы перспективы работы балерины над этим образом.

Феба танцуют «принцы» балетного репертуара театра – Леонид Сычёв и Александр

Партии Флёр де Лис исполнили Ольга Шёлушкина и Яна Дубровина. Рисунок партии украшают красивые аттитюды. Дубровина прекрасно фиксирует позы в пафосных подержках в балльных сценах.

Клода Фролло Павел Смаев сконструировал из постоянно прямой спины, голого черепа и выразительных поз повелевания, жесткости и жестокости, неумолимости и непреклонности. Слово «сконструирован» в данном случае точно выражает саму концепцию этой партии.

Художник Наталья Хренникова в полной мере использовала возможности живописного задника. Собор Парижской Богоматери подан условно, как бы чертёжно, без деталей в виде химер, фигур иудейских царей над порталом входа. Мрачные картины ночного средневекового Парижа решаются контурами стволов

пяте. Красный капюшон палача, лёгкая и красивая туника на Эсмеральде, бархат и золото штор в сцене бала – всё это моментально вводит в образный мир спектакля и создаёт атмосферу художественной достоверности.

Нынешние сценографы подчас злоупотребляют «ребусами» для театрального бомонда. Часто за суперусловностью скрывается банальная творческая несостоятельность, отсутствие мастерства. «Эсмеральда» – значимый спектакль для нижегородской балетной труппы. В этом спектакле участвовали не только ведущие солисты театра, но и 14 выпускников первого выпуска хореографического отделения Нижегородского театрального училища, который состоялся в этом году. По сути дела, это первый спектакль новой формации, нового поколения нижегородского балета.

Лейла ГУЧМАЗОВА

Опыт работы постановщиков contemporary dance с российскими труппами можно пересчитать по пальцам. И с оговорками: Паскалин Веррье, Карин Сапорта и Улла Гайгес ставили на учениц школы Николая Огрызкова с поправкой на детские возможности. Те же Карин Сапорта и Пал Френак работали с екатеринбургским «Балетом Плюс» Андрея Петрова, но труппа была обескураживающе мало «размята» знанием танцевальных техник. Эстер Гал, сотрудничая в Петербурге со сборной командой импровизаторов, не претендовала на создание сценического спектакля, как не претендуют на него педагоги случайных мастер-классов, в лучшем случае ограничиваясь итоговым сейшн. Спектакль Вань Су «Откуда и куда» балета «Москва» рассыпался настолько быстро, что остался вопрос: «А был ли мальчик?».

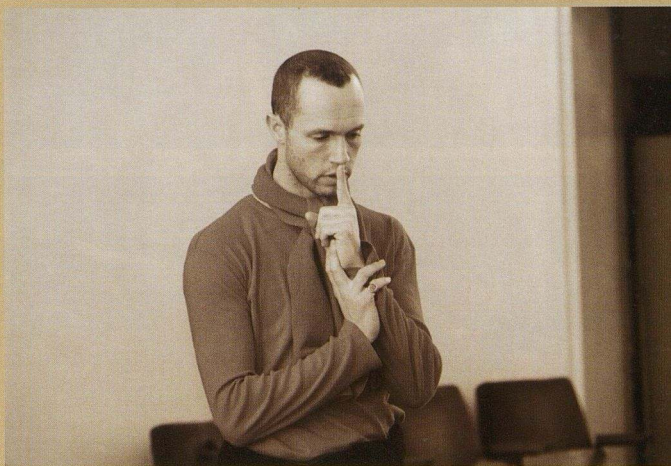
Случай со «Взломом» нетипичен, но для российских условий в нем есть логика. Танцовщики Русского Камерного балета «Москва», занимаясь в организованном «Золотой маской» классе техники contemporary dance у педагога Пола Селвина Нортон, захотели танцевать его спектакль. Привели его в Балет «Москва» и предоставили худруку Н.А. Басину решать организационные вопросы. Нелегкие, как всегда. В итоге в проекте принял участие Нидерландский институт театра и Культурный центр посольства Нидерландов в Москве, а к постановке был принят готовый спектакль Нортон «The Rouge Tool» сделанный им для Batsheva Dance Company в Тель-Авиве (1996 г.).

Карьера Селвина Нортон с трудом укладывается в представления российских профессионалов танца. Врач в «первой жизни», поклонник спорта и break-dance, в 1988-м он оказался в труппе Бени Бланкерта, примитившего Нортон на вечеринке в любительском дансинге. На четвертом году карьеры танцовщика он начал ставить, и его «Joppy Parisk» оказался в числе самых интересных постановок Фестиваля современного танца в Гааге в 1992 г. Ко времени московской одиссеи Нортон успел поработать танцовщиком в труппах Аманды Миллер и Уильяма Форсайта, а главной своей удачей считает с самого начала работу с артистами высокого класса: «Где бы ни работал, получал столько же, сколько отдавал». Он не делает различий между танцовщиками с классической и неклассической подготовкой, выделяя тех, кто умеет распоряжаться своим телом. А свою «языковую смесь» моделирует из классической техники, релиза, импровизации, стараясь заставить каждый сустав тела двигаться отдельно.

«Классический балет для меня отделяет артистическую деятельность от техники. Мы привыкли работать на зеркало, а 50 процентов пространства остается неиспользованным», — комментирует Нортон. И настаивает на «обратном пути» — от позы к идее, чтобы танцовщик действительно владел материалом, а не работал на публику. Потому в его классе танцовщик думает о перцепции, а не о чистоте батманов.

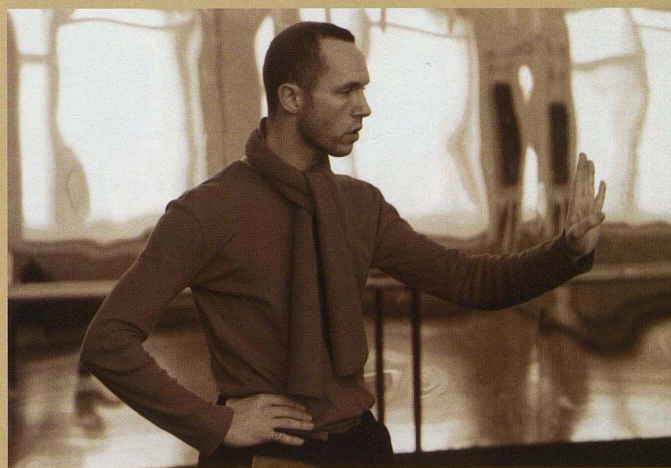
Очевидно, с каким интересом склонные к спортивно-балетному перфекционизму артисты Балета «Москва» взялись за работу. Гуттаперчивый «The Rouge Tool» вмещает столько смыслов, сколько их способны вложить в него и танцовщик, и зритель. Предпочитая слово «драматургия», а не «содержание», Нортон дает волю ассоциациям, лишь направляя их ссылками. Они могут быть определенными: стоящие тут и там на сцене бумажные слоны склоняют прикинуть, как традиционная японская техника складывания листа оригами

СЛОНЫ

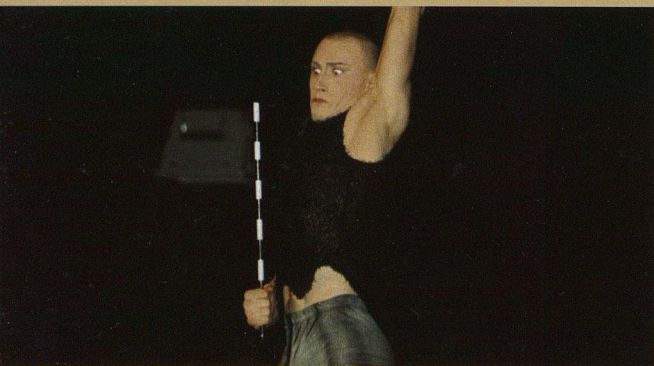
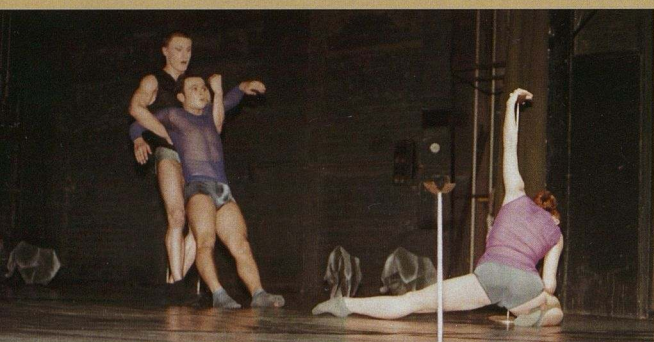
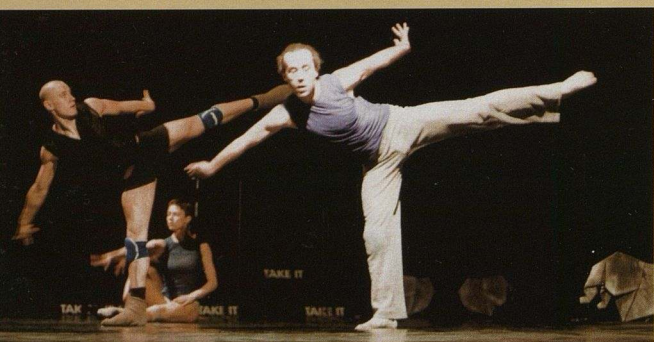


Пол Селвин Нортон:

«Главное — научить танцовщика владеть формой, а не показывать ее публике».



И ВЕЩИ



применима к телам танцовщиков. А заодно примерить на человеческое сообщество историю из жизни слонов – именно эти высоко организованные коллективные животные изгоняют из своего круга того, кто не отвечает общим требованиям и нормам, «бешеного слона».

Так проявляется драматургический мотив «бешеного слона» (один из вариантов перевода «The Rouge Tool»), изгой, человека-не-как-все. У Нортон это не главный герой и не солист, скорее, модератор сквозного действия. Его соло, любимое у Нортон и в оригинальной постановке исполняемое им самим, широко трактует слишком человеческое – как мы сами строим себя, как сами себя душим, какими трудами дается отличие от себе подобных. А в абсолютно блистательном и абсолютно адекватном смыслу постановки соло Романа Андрейкина этот особенный человек выглядит еще и как проказник, забавный и жестокий одновременно.

Нортон не изменил своему праву на организацию действия, и хотя в спектакле есть части, требующие импровизации, ее основу танцовщикам он задал сам. Потому техника выглядит настолько четко, будто движения препарировали на рабочем стекле микроскопа. Эффект усиливается набором предметов, среди которых существуют танцовщики, и операционные лампы тут гораздо невиннее хромированных прутьев-опор. Артисты расплаывают на них конечности, превращаясь в экспонат музея антропологии, вмиг обретая музейную законченность и отстраненность. Чем острее поза, тем больше в них бликов кустакера, тем яснее они кажутся крепленными к черной витрине сцены рукой дотошного коллекционера. Но не антролога, а биолога или даже энтомолога, притом знатока нравов нечеловеческого сообщества. Работая с телами людей, а не прочих млекопитающих или шестиногих, он обнаруживает, что от человеческих эти нравы разнятся только терминологией.

Нортон ведет еще дальше. В «The Rouge Tool» он заложил собственный интерес к заболеванию, выделенному психоаналитиком Оливером Саксом, при котором люди пытаются принимать форму всего увиденного вокруг себя. Так не буквально и не согласно чужой воле танцовщики принимают облик неодушевленных фигурок оригами или полных тихой экстастики музейных экспонатов. Вещь обретает человеческие черты, человек их утрачивает. Тут кстати наблюдение с другой стороны, психолога Уинникотта о транзитных объектах, которые служат буфером между человеком и окружающим миром и постепенно тоже наполняются комплексом черт «хозяина». Чем дольше мы «общаемся» с вещью, тем ближе она нам становится. И тем неохотнее пускаем в свой овеществленный миропорядок чужих, но живых людей.

Давно надоевшая ватерлиния начала века все-таки пришла по русскому contemporary dance. При удручающем отсутствии среды и хора автономных голосов в нем стало больше одним хорошим спектаклем. Как принято под занавес, о значении: опыт «открывания мозгов» в работе над сценически готовым продуктом действительно бесценен. Балету «Москва» выпала удача стать транзитным объектом между официозом и андеграундом и со своей участью артисты справились блестяще. Нортон оговорил свое право ревизировать спектакль, если он не значит в афише больше двух месяцев. Будем надеяться, что при столь ответственном подходе «The Rouge Tool» не рассыплется, не обрстет пустыми красотоми, спровоцирует на что-то собственное, в конце концов.

Светлана НАБОРЩИКОВА

ЙУСУФ КАЗАНСКИЙ

«Сказание о Йусуфе»

Балет в трех действиях.
Музыка Леонида Любовского;
либретто Рената Харриса
по мотивам одноименной поэмы Кул Гали;
хореографы-постановщики
Николай Боярчиков и Георгий Ковтун;
сценография и костюмы
Андрея Злобина и Анны Ипатьевой;
музыкальный руководитель и дирижер Игорь
Лацинич;
педагоги-репетиторы
Евгения Костылева и Виталий Бортяков.
Татарский государственный академический
театр оперы и балета имени М.Джалиля.

Новый спектакль «Сказание о Йусуфе» критики поспешили назвать маленькой эстетической революцией, хотя, казалось бы, какие потрясения нужны казанскому балету? За исключением достойных репетиционных помещений, труппа давно имеет все необходимое: испытанный классический репертуар (в том числе, безусловно «выездные» «Баядерку» и «Лебединое озеро»), крепкий кордебалет, отличных солистов. Есть в республиканской столице хореографическое училище, этой весной появился свой Международный балетный конкурс, на фестиваль балета имени Р.Нуриева ежегодно съезжаются международные звезды. Театр, претендующий на звание балетного центра (а Казань успешно реализует свои претензии в деле), должен иметь в репертуаре неповторимые черты, – это ясно. Долгие годы визитной карточкой был бережно возобновляемый «Шурале». Периодически появлявшиеся спектакли на национальную тему так и не смогли потеснить прославленное творение Ф.Яруллина и Л.Якобсона. Нынешняя попытка казанского балета обрести новое лицо, судя по первым спектаклям, оказалась весьма удачной.

«Сказание о Йусуфе» – не первое обращение балетного театра к истории героя, известного на Востоке как Йусуф Верный, а на Западе именуемого Иосифом Прекрасным. «Легенда о Иосифе» была одной из последних постановок Михаила Фокина в дягилевской антрепризе, первым балетным опытом Рихарда Штрауса и первой главной ролью Леонида Мясина. В семидесятые для балета Венской оперы поставил свою «Легенду» Джон Ноймайер. 1925 годом датирована самая знаме-

нитая интерпретация ветхозаветного сюжета – «Иосиф Прекрасный» Касьяна Голейзовского. Процесс рождения четвертого «Иосифа» был нелегким, и лучше об этом расскажет автор музыки Леонид Любовский: «Этот балет Боярчиков задумал давно. Первое либретто было подчеркнуто философским и называлось «Иосиф в колодце». Предполагалось, что музыку напишет Альфред Шнитке, но сотрудничество с ним не сложилось, и хореограф обратился ко мне. Поначалу я отказался, так как считал темы великих книг слишком высокими. Но со временем пришел к выводу, что этот балет надо делать, потому что тема современна. Всегда современны предательство и пороки человеческие, и всегда найдутся абсолютно чистые люди, такие, например, как академик Сахаров».

На титульном листе партитуры композитор сделал пометку: «О зависти, предательстве и красоте». Красота не заставляет себя ждать: открывающийся занавес демонстрирует все атрибуты дорогого спектакля. Ничто не указывает на аскетизм пустынного пейзажа, художники Андрей Злобин (сценография) и Анна Ипатьева (костюмы) смакуют детали и наслаждаются красками. Живописный колорит пустыни включает цвета выжженной земли, каменистых, иссеченных песчаными бурями склонов, насыщенных переливов неба. Густонаселенный египетский акт ослепляет блеском пирамидальной конструкции, сверканием шуршащих золотой мишурой одежд, роскошью головных уборов. Сильнодействующее сочетание варварской пышности и воспитанного вкуса отсылает к стилистике первых Русских сезонов, а установленный посередине сцены горизонтальный станок со скошенными краями напоминает о сценографии Бориса Эрдмана в легендарном «Иосифе» Голейзовского. Но лишь напоминает, ибо в «Йусуфе» принципиально иное ощущение пространства.

Спектакль Голейзовского с его геометрически четкой декорацией, отсутствием кулис и черным бархатом задника был устремлен вдаль, в необъятный простор горизонтали. Казанский спектакль направлен ввысь. Задекорированная поверхность, скрывающая линейную жесткость очертаний, делит сцену на нижнее, «жилое», и верхнее, открытое, «небесное» пространство, куда в итоге отправится свершивший свою земную миссию герой. Порой отсутствие выраженной перспективы не

лучшим образом сказывается на сценах ее требующих. В частности, страдает эпизод, в котором караван уводит героя в бесконечность пустыни. В спектакле Голейзовского он был одним из лучших, а в казанской постановке каравану просто некуда идти – дали нет. Остается затянута имитация долгого движения – ходьба по кругу, переход из кулисы в кулису и т.д. В итоге исчезает тема странствий, мучительного пересечения границы миров, оставления отчего дома.

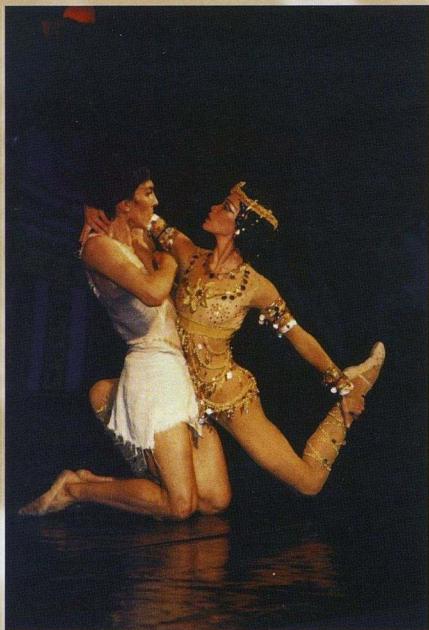
Впрочем, тяготы судьбы Йусуф переносит легче, нежели его московский предшественник. В либретто Рената Харриса он не обыкновенный слабый человек, а избранник Божий, с рождения наделенный таинственной силой и чудодейственными возможностями: самостоятельно выбирается из колодца, беседует со звездами, исцеляет Фараона, преображает порочную Зулейху, останавливает египетские бедствия. Трактовка вечного сюжета, запечатленная в литературной основе спектакля – памятник болгарской поэзии XIII века «Йусуф китабы» («Книге о Йусуфе») прекрасна и наивна, как и подобает великим сказаниям, прошедшим перекровку в литературно-фольклорном горниле.

Для Николая Боярчикова (в спектакле он работает с Георгием Ковтуном, отвечающим за постановочную часть) Йусуф – необычный герой. Его Германн, Царь Борис, Григорий Мелехов, Макбет и совсем недавний Фауст терзались противоречиями, ужасались злу в мире и пытались изжить его в собственной душе. Герой-праведник впервые привлек внимание хореографа, хотя с точки зрения построения действия казанский спектакль продолжает начатое в «Фаусте». В нем также ощущимой настойчивое желание соединить несовместимое – зрелище и размышление, мистирию и философскую притчу.

Признаки последней угадываются в первом акте («Йусуф и братья»), самом длинном, временами даже монотонном, но исподволь затягивающем в свое успешное русло. В продолжение истории («Йусуф и Зулейха») – усталый зритель сполна вкушает яркой театральности. Здесь учтены все правила драматургии большого балета: в точке золотого сечения помещен дивертисмент разнохарактерных танцев и сцена дуэта-обольщения.

В зрительном образе финала («Йусуф и Фараон») стремление красиво подать фило-

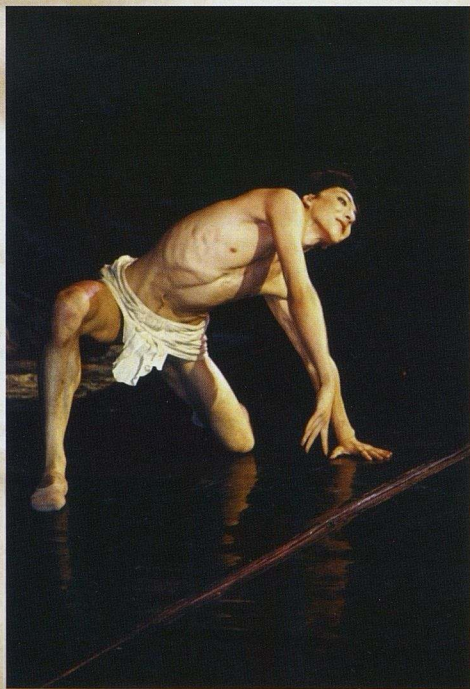
Нурлан Канетов, Елена Кострова



Сцена из спектакля



Артём Белов, Елена Щеглова



Нурлан Канетов

софскую значимость главного события – вознесения героя особенно заметно. Результат получается неоднозначным, но об этом ниже.

Бояричков верен себе в изложении сюжета: в постоянной «работе» его характерный прием – метафорические образы и ансамбли. Распоряжаются людскими судьбами священные жуки-скарабеи – затянутые в изумрудно-зеленое трико Бахытжан Смагулов и Татьяна Вдовичева. Их третьим партнером по искусному танцевально-акробатическому этюду становится огромный шар, из которого и выходит к зрителю Йусуф. Ловко работают длинными плетями беспольные существа в красно-оранжевом – болезни, истязющие Фараона. Трогательные вариации на тему па де бурре исполняют оберегающие Йусуфа звезды – единственные персонажи балета, поставленные на пальцы.

Эти белоснежные светила, снисходящие к Йусуфу в моменты испытаний, напоминают пародийных пасхальных ангелочков, окружающих Маргариту. Ирония авторского комментария органична для сцерцоно-карнавального «Фауста», но в лирической тональности нового балета выглядит не очень уместно. Также как и чрезмерная брутальность натуралистического жеста, которым характеризуется окружение героя. У него много недоброжелателей: жест отрицания, презрения, агрессии требуется часто, чем и пользуется Георгий Ковтун, известный любитель сценических драк и боев.

Жестокость поставленных им сцен насылиа временами угнетает, но, к счастью, в казанском спектакле, в отличие от «Купца Калашникова» и «Капитанской дочки», не рвут рубахи на груди и не вываливают из мешка отрубленные головы.

Зато очень уместен в стилистике спектакля жест ритмизованный, условный, исключающий как натурализм, так и чисто балетную манерность. Движения Фараона (Рифат Абулханов и Денис Мочалов) подчеркнута весомы и медлительны даже в минуты тяжелых переживаний; влюбленная Зулейха, тщетно пытающаяся сохранить сановное величие, более порывиста и нервна. Этнографическую окраску их соло и дуэтам придадут приметы «египетского стандарта»: вскинутая и чуть вперед поданная голова, профильное положение корпуса с акцентом на стопы и согнутые в локтях руки.

Отдельная тема – пластический портрет Йусуфа, которому отведена львиная доля сценического повествования. В свое время Касьян Голейзовский подробно описывал своего Иосифа, незабвенного Василия Ефимова: «пластическая тональность танца – скорбная, надрынная, грим – глаза, обведенные густой

тенью, постав фигуры – опущенные плечи, округлая спина».

Казанский герой сделан в иной манере. У молодого солиста татарского балета Нурлана Канетова библейский лик и повадка встревоженной лани, пугливой, но гордой и стремительной. Среди его достоинств упомянутые Голейзовским «легкий прыжок, гибкость и вкус», мягкие, упругие мышцы, придающие танцу кантиленность, особый талант длить позу, насыщая остановленное мгновение всевозможными пластическими нюансами.

И все же самое существенное в исполнении танцовщика словесному описанию не поддается, ибо относится к сфере невербальной. Любимый в Казани Рудольф Нуриев определял ее неожиданно и точно: «А у вас были от него мурашки по коже?», – ревниво спрашивал он друзей о танце одного из именитых своих коллег.

Появление на сцене казанского Йусуфа позволяет пережить это редкое и счастливое состояние, чудо прикосновения к тайне творчества, артистическому колдовству. Возможно, что дело здесь не в способности к утонченному лицедейству, а в идеальном совпадении актера и персонажа. В любом случае Нурлана можно поздравить и посочувствовать. Такая роль одновременно и счастье, и бремя: отныне все, что он сделает на сцене, будет поверяться ее высокой планкой.

Другой исполнитель партии – юный лауреат Артем Белов уверенно чувствует себя в прыжках и вращениях, но Йусуф – не его герой. В своем спектакле он безоговорочно уступает первенство Зулейхе – приме-балерине труппы Елене Шегловой. В отличие от своей тезки, пикантной и непосредственной Елены Костровой, она танцует не заманчивое приключение, а иссушающую, в прямом смысле, до состояния мумии доводящую страсть. Заостренные линии ее графичной пластики, истоვისки жеста и внутреннее ощущение свершающейся трагедии сглаживают неловкость от чрезмерной «красивости» финальной сцены.

Проблема финала неизбежно должна была волновать создателей балета: под занавес почти трехчасового спектакля необходим был какой-то новый прием, неожиданное художественное средство. Постановщики наконец-то ввели в действие верхнее пространство и подчеркнули расстояние, отделяющее свободный полет Йусуфа от каменяющей в недрах пирамиды Зулейхи.

Композитор прибегает для финала радикальную смену тембра (плотная оркестровая звучность уступает место фортепианному соло), новую форму подачи звука (живой оркестр сменяет магнитофонная запись) и, самое

главное, еще не использованный тип мелодики. Первый раз в балете звучит столь протяженная и откровенно лирическая тема.

Расчет был точен: мелодия а la Таривердиев воплощает представление о совершенной красоте, обещающая долгие мир и гармонию. Но вот беда, в русле достаточно жесткой, порой аскетичной музыки, сделанной по всем правилам современного симфонизма, она воспринимается телом чужеродным. Красота ее по-салонному слащава, притом, что суховатое фортепианное звучание уступает оркестру в чувственном богатстве, а запись, в сравнении с дыханием живой музыки, звучит не отстраненно (как, вероятно, было задумано), но плоско и одномерно.

Наверное, это единственный большой просчет в мастерски написанной партитуре. В целом получилось то, что нужно, а именно: хорошая симфоническая музыка, учитывающая специфику балетного жанра. Дробность традиционно-номерной структуры преодолевается сквозным тематическим развитием. Короткие и емкие темы звезд, страдания, обреченности, рассказа, варьируясь и обрастая побочными лейтмотивами, образуют насыщенную архаическими тембрами интонационную ткань.

Впечатление цельного симфонического полотна отчасти обманчиво, в этой музыке очевидна столь необходимая для жанра мобильность материала, возможность перестановки или замены эпизодов-номеров. Композитору-симфонисту подобное качество партитуры не слишком приятно, но воображению постановщика обещает дополнительный простор.

Для умного хореографа партитура Любковского – замечательное поле деятельности. В ней есть главное достоинство балетной (и не только балетной) музыки – детально сделанный образ движения. Объем и многогранность придают ему постоянная смена метра и обилие прихотливых ритмических рисунков. Необходимость постоянно считать вряд ли радует танцовщиков, привыкших к традиционной дансантиности.

Да и оркестрантам, специализирующимся на классическом репертуаре, необходимо время для освоения иного стиля. Тем труднее задача дирижера, ведущего спектакль. Успех «Йусуфа» не в последнюю очередь зависит от того, насколько крепко будет он держать массивную музыкально-танцевальную конструкцию балета. На премьере тяжелую роль атланта с честью исполнил музыкальный руководитель постановки и главный дирижер театра Игорь Лациниц.

Фотю Никиты Чумакова.

Третья Мекка

Пермский балет отмечает свое 75-летие, хотя кажется, что существовал он всегда: настолько плотно и комфортно занимаю пермяки свою нишу в балете мировом.



Сцена из спектакля «Доницетти – вариации»

Известная за рубежом как «Чайковский-балет», молодая пермская труппа, однако, формировалась под сильным влиянием двух своих старших собратьев – балета московского и ленинградского. Старт был взят в 1926-м году, когда разрозненные хореографические попытки оформились в идею открытия стационарного коллектива. Под водительством артиста Большого театра Б.Шербинина на местной сцене поставили «Жизель», и с тех пор балетные спектакли в Перми стали идти постоянно.

Другой значительной вехой становления и развития пермской балетной труппы стала ленинградская эпоха в годы войны. Эвакуированные в Пермь и область театр оперы и балета им. С.М.Кирова и ленинградское хореографическое училище во главе с самой А.Я.Вагановой «подавали» московское влияние и поставили перед пермяками высокую планку старой петербургской школы. Благодаря Вагановой, которая ходатайствовала об освобождении из пермских лагерей своей питомицы Е.Н.Гейденрейх, незадолго до войны отправленной на трудовые работы за рассказанный в кулуарах Мариинки анекдот, воздействие питерцев на пермский театр удалось продлить на долгие годы. Вплоть до 50-х, когда, наконец, Гейденрейх было разрешено вернуться в Ленинград, она оставалась на посту художественного руководителя пермской балетной школы, открытой по единодушному желанию местных властей в 1945-м году, сразу после эвакуации театра и балетной школы в Ленинград.

Пермское хореографическое училище с самых первых своих шагов и служило гарантом стабильного и творческого развития местного балета. В школе, а следовательно и в театре всегда ориентировались на высокий художественный вкус, развивали в своих учениках – будущих артистах творческое начало, способ-

ствовали постоянному обновлению профессиональных задач и тем самым обеспечивали поступательное движение вперед.

Это движение вышло сначала на всесоюзные, а затем и на европейские пути к середине 70-х годов, когда о Перми заговорили как о

третьей балетной Мекке после Москвы и Ленинграда. Труппа театра, целиком состоящая из выпускников местной школы, все активнее привлекает к себе внимание практиков, теоретиков балетного театра, зарубежных импресарио и рядовых зрителей, которые съезжаются в Пермь на балетные премьеры.

Юбилейные даты здесь начали широко отмечать в 1976-м, в эпоху балетмейстера Николая Боярчикова, который собрал коллекционный состав исполнителей (Л.Кунакова, Г.Шлягина, Л.Фоминых, Л.Шигулина, А.Лисина, Н.Дьяченко, Н.Павлова, О. Ченчикова, М.Даукаев, Ю.Петухов, Г.Судаков, К.Шморгонер и др.) и осуществил со своей командой спектакли, которые произвели настоящий театральный бум не только в самой Перми, но и далеко за ее пределами («Ромео и Джульетта», «Чудесный мандарин», «Три карты», «Слуга двух господ», «Царь Борис», «Орфей и Эвридика»).

Спустя десять лет, к своему шестидесятилетию, пермская балетная труппа была широко известна во всем мире, практически ежегодно гастролируя в странах Европы, Америке, Австралии с классическим репертуаром. В обозримом прошлом эпоха 80-х была едва ли не самым продуктивным временем для театра, где создавались новые яркие спектакли, шлифовалась классика, активнее чем прежде менялись поколения исполнителей, источник которых – пермское хореографическое училище – на зависть не иссякал, несмотря на спрос столичных театров на талантливые пермские кадры.

Во главе театра с 1983 по 1989 гг. стоял выдающийся хореограф Вахап Салимбаев, чьи спектакли «Спартак», «Семь красавиц», «Холодное сердце» и «Каменный идол» навсегда вошли в золотой репертуарный фонд, хотя и не были сохранены в афише последующие годы. И вот – 75! Круглая дата – не большая и не

маленькая, но все-таки побуждающая пристальнее взглянуть в историю «золотого» (Боярчиков) и серебряного (Салимбаев) веков пермского балета. Как и старшие собратья – Большой и Мариинка – нынче он живет под руководством своего бывшего артиста – Кирилла Шморгонера. В собственной постановочной деятельности он предпочитает обращаться к тем произведениям, в которых в 60-70-е сам участвовал как исполнитель («Раймонда», «Шахматы»), пробует себя в абстрактном балете («Симфонические танцы» Рахманинова), приглашает хореографов из-за рубежа («Пер Гюнт» Б.Стивенсона). Но главное, что делает Шморгонер, – прививает пермской труппе язык хореографического эсперанто: на базе театра вот уже не первый год совместно с американскими партнерами осуществляется долгосрочный проект по постановке балетов Джорджа Баланчина («Тема с вариациями», «Кончерто Барокко», «Сомнамбула» и др.). С этой благородной задачей – вести пермский балет в контекст международной балетной жизни не только на уровне гастролей, но и на уровне творческого мышления – и встречает пермский балет свое 75-летие. Нет никаких причин, чтобы не поздравить его искренно и благодушно.

Сергей КОРОБКОВ

Оставить – в неприкосновенности

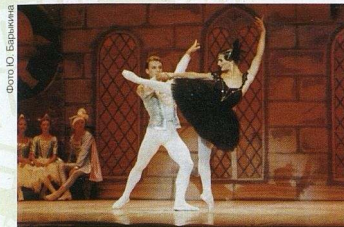
САМАРСКИЙ БАЛЕТ ПОКАЗАЛСЯ В МОСКВЕ

Минувшим летом балетная труппа Самарского театра оперы и балета, выступая в Москве, показала два своих спектакля – «Эсмеральду» и премьеру – «Лебединое озеро».

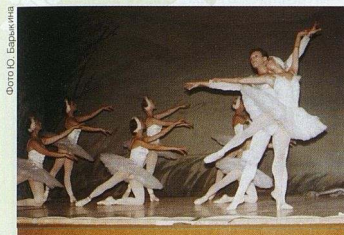
Первая постановка «Лебединого озера» на куйбышевской-самарской сцене была осуществлена в 1934 году балетмейстером Е.Лопуховой. В 1940-м спектакль возобновлялся Н.Даниловой, которая позже ещё дважды обращалась к «Лебединому» – в 1954 и 1968 годы. В 1971-м балет ставили А.Шелест и Р.Вагабов, а в 1978-м – И.Чернышева. Каждая последующая версия чем-то отличалась от предыдущей. И всё же контуры основного хореографического ядра – «лебединых» актов Л.Иванова и танцевальной сюиты М.Петипа со знаменитым па де де в сцене бала сохранялись с возможной точностью. Такова и последняя постановка И.Чернышева, спектакль продержался в репертуаре 23 сезона.

В начале сезона 2000-2001 художественный руководитель балетной труппы Никита Долгушин предложил перенести на самарскую сцену свою оригинальную версию «Лебединого озера». В качестве сценарфа и художника по костюмам пригласили парижанина А.Васильева. Однако после некоторых колебаний в театре решили всё же оставить в неприкосновенности версию 1978 года, обновив оформление и костюмы.

С солистами и артистами кордебалета работали лучшие педагоги-репетиторы театра – О.Гимадеева, В.Пономаренко, Н.Мальгина, Т.Сергеева. Самарская труппа малочисленная, нет притока профессионально подготовленных молодых танцовщиков – воспитанников ведущих хореографических училищ страны, а те, кто в течение десятилетий «держал» на себе весь классический и современный репертуар, увы, за чертой пенсионного возраста. В связи с этим



А. Тетченко, А. Шалин



Ю. Емельянова, А. Шалин

на требующие отточенного мастерства партии приходится вводить порой совсем молодых, неопытных танцовщиков. Выручает самоотдача и большое желание работать. Но о сценических откровениях, изысканности и стильности танцевальной пластики в этих условиях говорить пока не приходится.

На первом представлении возобновленного «Лебединого озера» не было традиционного совмещения партий Одетты и Одиллии. Одетту танцевала совсем юная Ю.Емельянова, выбор которой, очевидно, не случаен и является свидетельством перспективности артистки. Одетта Емельяновой лирична, нежна, линии её танца гармоничны и красивы, но техника исполнительницы ещё далека от совершенства, что не позволяет ей пока создать образ возвышенной одухотворённости и глубины. Более артистичной, уверенной и раскованной была А.Тетченко – Одиллия, но и она пока не безупречна.

После болезни постепенно восстанавливает форму А.Шалин, исполнивший партию Зигфрида. Но хочется пожелать артисту, оттачивая технику, стремиться к более углублённой, живой и непосредственной интерпретации образов.

В «лебединых» актах кордебалет, в котором были заняты учащиеся хореографической школы, порадовал ровностью линии и слаженностью.

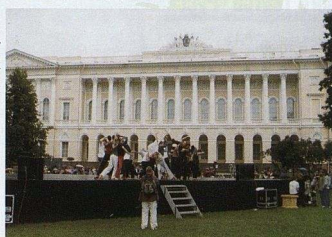
А.Васильев создал впечатляющее сценическое оформление, премедв персонажей балета в ауру рыцарского средневековья, воспроизведя многочисленные атрибуты эпохи – интерьер старинного замка с рыцарскими вензелями, лепными украшениями, живописными панно и витражами. Правда, чрезмерно громоздкой оказалась ограничивающая сценическое пространство массивная ограда замка, у которой разворачивается действие первой картины. Зато эффектно смотрится подёрнутое дымкой призрачное озеро. Художественно-постановочная часть (руководитель М.Соловьёв), да и все производственные цеха театра, потрудились добросовестно. Несколько испортил общую картину оказавшийся не на высоте сценический свет, от чего особенно пострадали «лебединые» акты.

К сожалению, не отличалось вдохновением звучание оркестра (музыкальный руководитель и дирижёр В.Коваленко). Причём, отмеченные издержки и шероховатости качуют из одной постановки театра в другую.

Валерий ИВАНОВ

«Схедиа» с острова Гидра – Импровизация в Санкт-Петербурге

Труппа современного балета «Схедиа» из Греции была представлена в Санкт-Петербурге минувшим летом в рамках празднования 300-летия северной столицы. Коллектив был создан в 1996 году на базе исследовательской деятельности, которую с 1994 года проводит в творчес-

Пластическая импровизация вблизи
Михайловского дворца Санкт-Петербурга

ких мастерских в Афинах и на острове Гидра греческая танцовщица и хореограф Анастасия Лира. «Схедиа» также является мастерской, где вырабатываются следующие художественные принципы: импровизация; хореографическое действие, соответствующее пространству; использование классической музыки (вместе с тем нередко «Схедиа» танцует в тишине).

Ансамбль за время своего существования представил около 50 спектаклей с хореографией Анастасии Лира. В труппе около 40 танцовщиков и артистов. Для каждого нового пространства возводится специальная сценическая площадка, этим достигается соответствие эстетики танца окружающей среде. Городской пейзаж, парковая зона также органично вписываются по замыслу художественного руководителя в спектакли «Схедиа».

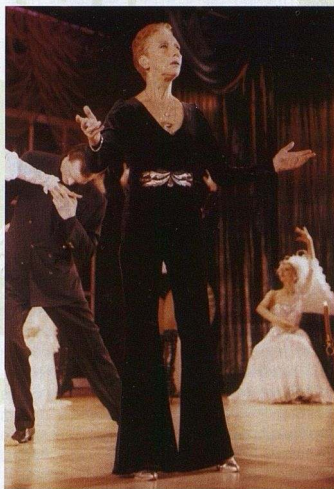
(Соб. инф.)

О танцевальном лете в Санкт-Петербурге

Среди многочисленных летних выступлений заметны традиционные вечера в Эрмитажном театре с участием звезд петербургской сцены. 5 июня состоялась премьера балета-феерии «Гарольд и Мод» на сцене БДТ имени Товстоногова. Постановка и либретто Алексея Кононова по роману К.Хиггинса, главные роли исполнили: Алла Осипенко, Юлия Махалина и артист Мариинского театра Антон Луковкин.

Балет на музыку Дюка Эплингтона, Глена Миллера (с голосом Эдит Пиаф), состоящий из двух актов, пролога и эпилога, длится недолго, примерно полтора часа, за это время успевает промелькнуть множество картин, у каждой из

которых свое настроение. Гарольд (Антон Луковкин) – 18-летний юноша, разочарованный в жизни, занимающийся постоянным инсценировкой самоубийства, цель которых – привлечь внимание своей матери к отсутствию у него интереса к жизни. Миссис Чейзен, мать Гарольда (Юлия Махалина) – светская дама, яркая и соблазнительная женщина, с определенным взглядом на мир; по ее мнению, Гарольду необходимо найти достойную девушку, которая заполнит пустоту его жизни. Истинные чувства Гарольда ей мало понятны. Вся первая картина это не получающийся диалог матери и сына. А.Луковкин, равнодушно развалившийся в кресле, с безразличием и отчуждением слушает мать или вяло шагает, погруженный в свои мысли. Ю.Махалина в ослепительном вечернем платье, красуясь пред самой собой, пересекает сцену в быстрых tours chaines, надеясь завладеть вниманием сына, отталкивающего ее при попытках обнять, или усесться к нему на колени. Сны Гарольда и Мод (А.Осипенко), отдельные друг от друга, но находящиеся в одной пространственной плоскости, – первый намек на их встречу. Первый акт – страстное танго, в котором молодость и играет со смертью, примеряя ее маску, и первое пробуждение Гарольда от меланхолии при встрече с Мод. Романтическая 80-летняя женщина, катающаяся с зонтиком на велосипеде, заражает юношу жаждой жизни. А.Луковкин, заметно волнуясь, несколько торопливо делает серию туров: признак влюбленности или пре-



Алла Осипенко

мьерная дрожь? Фантазия ему рисует свадьбу с Мод: он во фраке осыпает ее цветами. Алла Осипенко, вызвавшая бурную реакцию зала своим появлением в пышном свадебном платье, кружится в его объятиях. Ю.Махалина, сменявшая очередную экстравагантный костюм на открытое платье, застаёт сына в таком же одинонии, изображающего ее смерть, что влечет за собой окончательный разрыв в их отношениях, Гарольд убегает из дома. Теперь он устремился на свидание с Мод и признается ей в любви.

А.Осипенко мелкими шажками, словно смущаясь, убегает от него, но Гарольд подхватывает

ее на руки, и они уступают нахлынувшему чувством. Яркая и запоминающаяся сценка – это примерка Мод своих платьев и шляпок, перебирание воспоминаний, прекрасных мгновений жизни. Последний вдохновенный вальс с открыленным от любви Гарольдом не может отдалить принятое решение – Мод умирает, оставляя после себя слова, которые помогут юноше преодолеть волны жизни: «Живи! Люби! Это так прекрасно!» Мод поднимается наверх, просветленный Гарольд уходит, замирает посреди сцены его мать, оранжевый костюм которой одиноким пятном режет глаза.

В балете нет классических рас, статичных позиций, но жесты, пластика, пируэты и быстрая смена настроений запоминаются красивыми мгновениями. Нередко дополнительные штрихи вносят «слова автора»: Алексей Крылов появляется на сцене в виде ангела с крыльшками на самокате и вручает Мод и Гарольду белые шарики – символы любви, как обручальные кольца. Поспает серебристыми блестками (снегом, звездами?) укутанных простынями влюбленных. Балет явно не ставит целью поразить зрителя технически сложными движениями, скорей передаёт заразительную веру в прекрасное и удивительное.

На фестивале «Звезды Белых ночей» настоящей звездными стали два вечера. Первый, 4 июня, «Балеты Михаила Фокина», собравший огромное количество зрителей. Среди привычных «Шопенианы» и чуть более редкой «Жар-птицы» выделялась «Шахеразада», главные партии в которой исполнили Фарух Рузиматов, и дебютировала в роли Зобеиды Диана Вишнева. Они составили взаимно внимательный, жаркий и сексуальный дуэт, в котором возбуждение переходит иногда в судорожную потребность другого тела. Д.Вишнева в какие моменты была не уверена и целиком доверялась Ф.Рузиматову, что делало Зобеиду непривычно податливой.

Долгожданным подарком всем поклонникам Ульяны Лопаткиной и Игоря Зеленского стала «Баядерка» (8 июня), в которой они исполнили партии Никии и Солора.

Безупречное, чистое исполнение Игоря Зеленского, вызывающего восторженные отклики публики. Тихий, незамутненный сомнениями танец Ульяны Лопаткиной. Классическое, вечное... А после спектакля – полчас непрерывных аплодисментов, поднятые занавеса при уже выключенном освещении, крики «Браво!», слова благодарности. Плюс ко всему – оббитый живыми розами и пионами бортик оркестровой ямы (красивый шаг тайного поклонника балерины?), от которого партер наполнился цветочным ароматом, окончательно довершив очарование этого вечера.

27 июня на сцене театра «Зазеркалье» прошел второй показ спектакля «Времени больше не будет» с Фарухом Рузиматовым. Премьера состоялась не так давно в Эрмитажном театре, где вместе с танцовщиком в постановке задействованы Сергей Мучеников (МДТ «Европа»), а также эпизодическую роль исполняет сын самого Ф.Рузиматова. Спектакль – парафраз романа Ф.М.Достоевского «Идиот». Это хореодрама, и тот, кто пришел на блистательного Рузиматова, увидят его в непривычном амплуа. В одном человеке совмещен образ князя Мышкина, Ро-

гожина и Иисуса Христа. «Акомпанирует» им доктор Шнейдер (С.Мучеников).

Музыка Г.Малера с ее приливами сил и резкими громкими надломами ведет за собой героя. В хореографии есть уже несколько знакомых по Adagio из симфонии Г.Малера №5 движений. Это attitudes с заостренными, рассекающими воздух ладонями, грудь, подставленная навстречу ветру и злу. Медленные passe, developpees с загнутой стопой переходят в тонкие, до предела натянутые арабески. Заметно то, что эта работа интересна, прежде всего, самому Рузиматову.

Анна БОГОДИСТ

Вести из Московского Государственного Театра «Русский Балет»

В течение двух месяцев (с 3 июля по 3 сентября) на сцене театра «Ромен» проходили «внутримосковские» гастроли театра «Русский балет» Вячеслава Гордеева. Приуроченные к 20-летию юбилейному сезону, они включали лучшие спектакли репертуара: «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Копеллия», «Жизель», «Дон Кихот», «Наядя и рыбак» и другие.

В спектаклях были заняты как ведущие солисты труппы – Наталья Ашихмина, Майя Иванова, Татьяна Проценко, Анжелика Тагирова, Светлана Устюжанинова, Юрий Булгака, Сергей Пулырев, Дмитрий Проценко, Константин Телятников, так и молодёжь, только что пришедшая в театр.

«Русский балет» дал 54 спектакля, в которых было много очень интересных вводов.

Майя Иванова дебютировала в одной из сложнейших ролей классического репертуара – Жизели. Высокая, тоненькая, с ногами удлинённых пропорций и пластичными, выразительными руками, с лёгким воздушным прыжком – Иванова словно создана для романтического репертуара. Безусловно, что и над техникой танца и над актёрской стороной роли Ивановой ещё предстоит много работать, но это дело будущего. Ведущая балерина театра Анжелика Тагирова впервые исполнила партию Китри в балете «Дон Кихот». Обаятельная и артистичная, она практически безупречно справилась со всеми техническими трудностями этой виртуознейшей партии.

Ирина Аблицова – выпускница Красноярского училища 2001 года – пришла в «Русский

балет» несколько месяцев назад и сразу же стала «стремительно» вводиться в репертуар: Китри в «Дон Кихоте», Одиллия в «Лебедином озере», Джанинна в «Наяде и рыбаке» – вот далеко не полный перечень удачно исполненных ею ролей.

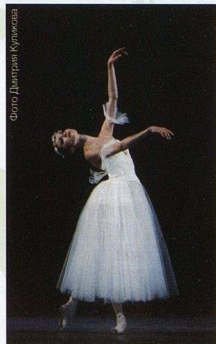
В спектакле «Наядя и рыбак» был ещё один интересный дебют. Наталья Ашихмина – в партии Ундины. Отточенная техника танца, строгость рисунка, понимание и чистота стиля хореографии Петипа помогает ей привнести на сцену атмосферу романтического балета.

Один из самых опытных танцовщиков труппы Дмитрий Проценко дебютировал в «Жизели» в партии Ганса. Роль эта обычно малотанцевальная, но образ Ганса, созданный актёром, полностью принадлежит балетному театру. Все детали, все нюансы роли сценически и хореографически продуманы, выверены и сделаны. Ганс – фигура глубоко трагическая. Вся огромность его чувства к Жизели дана масштабно, как и характер. Особенно трагичен он во втором акте, когда ясно осознаёт, что он не нужен, что сила его чувства даже пугает Жизель. Что-то ломается в этом сильном человеке, и он перестаёт бороться. Выпускник Красноярского училища 2000 года Антон Гейкер, завершивший свой первый театральный сезон, на «сверхзвуковой скорости» практически за два дня был введён на роль Франца в «Копеллии» и Маттео в «Наяду и рыбака». Он был красив и элегантен, показал не только отличную выучку, но также артистизм, обаяние и незаурядное чувство юмора.

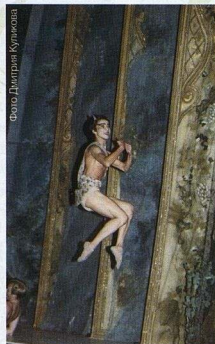
Бекжан Куанышев (выпускник Алматинского училища 1998 года) введён в три спектакля. В «Лебедином озере» он станцевал Шута – ироничного насмешника и философа, Арлекина в «Щелкунчике» и совершенно ошеломляющий успех имел в роли Пана в «Вальпургиевой ночи». Только что пришедший в труппу Дмитрий Муравинцев (выпуск 2001 года Московской академии хореографии, класс М.Михайлова) успешно дебютировал в Неаполитанском танце в «Лебедином озере» и в «Щелкунчике» в партии Щелкунчика-куклы, доказав, что и в небольшой роли можно запомниться.

Закончив «московские» гастроли, труппа начала репетиции «Золушки» (хореограф – В.Гордеев, художники – И.Акимова и Ю.Устинов) и Гран па из «Раймонды».

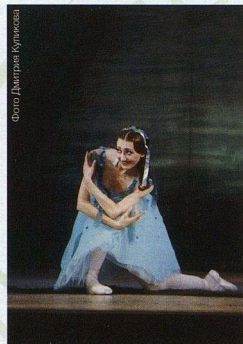
Елена КОЗЛЕНКОВА



Майя Иванова – Жизель.



Бекжан Куанышев – Пан.



Наталья Ашихмина – Ундина.

Билет в Большой за полторы минуты

Электронная система продажи билетов введена с началом нового сезона в Большом театре России

Уже на открытие нового сезона в Большом театре России часть зрителей попали в театр по новой электронной системе продажи билетов. Кое-что в жизни Большого театра все же меняется. Заглянем в его святая святых – кассы, вокруг которых всегда столько волнений и споров. **Владимир Аркадьевич ТИМОШЕНКОВ**, начальник Отдела реализации рассказывает:



Фото Алексея ЕРАЖНИКОВА

– Разработчики из Санкт-Петербурга, программисты ВИКУ им. В.Ф. Можайского называют свою систему «Театральная электронно-информационная», и она имеет широкую сферу применения, – рассказывает Владимир Аркадьевич. – Разрабатывалась же она по нашему техническому заданию, в нее закладывалась не только купля-продажа билетов, но система заявок, выполнение договоров, определение льгот и расценки, распределение по фондам, последующий бухгалтерский учет, наконец, специфика Москвы и статус самого театра. На электронную продажу многие театрально-зрелищные предприятия и кинотеатры сейчас переходят, но делается это на примитивном уровне. Нам было важно не просто продать, но упорядочить сами подходы и принципы распределения билетов в Большой. И мы этого с помощью системы достигнем.

Удобство не только в том, что теперь весь зал Большого театра на экране, и по мере реализации билетов, он закрашивается в свои цвета – заполняется. Мы можем теперь комплектовать билеты по фондам, принимать или не принимать заявки, контролировать возврат. Машина одновременно считает деньги и места (проданные и непроданные), сбрасывает в свободную продажу не выкупленные из брони билеты, блокирует, когда нужно, продажи; она способна быстро создать репертуар, предложить на тот или иной спектакль три разные расценки – полную, валовую, льготную, – и все это за полторы минуты. Раньше 2041 билет ежедневно вручную принимался, обрабатывался, передавался дальше, затем учитывался и пр. Сегодня это кажется невероятным.

Теперь у вас есть возможность, позвонив по телефону, заказать билет через оператора. Мы по-прежнему продаем билеты за 45 дней. В свободную продажу на каждый спектакль поступает 163 и 77 для льготных категорий граждан.

Как только пройдет эта свободная продажа, в электронный банк сбрасывается все нереализованное через кассу и невостребованное по фондам. Вы называете свое имя, если есть возможность, у вас оператор принимает заявку, если нет, предлагает передвинуть на другое число, сообщает дату, когда вам следует выкупить билет. Во-вторых, начала действовать продажа через Интернет. Заходите на сайт Большого, ищете форму заказа, заполняете и отправляете по электронной почте. Мы примем, рассмотрим и сообщим возможности. На сегодняшний день «Ивана Сусянина» уже более 120 человек придет в Большой таким образом. С ходом прогресса, надеемся, возникнет законодательная база для электронных расчетов (сейчас ее в нашей стране нет) и мы будем принимать пластиковые карточки, списывая с них заочно деньги за билеты. Пока что люди должны приходиться за билетом лично в кассы, потеряете немного. Надеемся также, что в перспективе можно будет купить заказанный вами билет в любой кассе Москвы.

Дирекция рассматривает возможность продажи в Москве билетов в Мариинский театр, и наоборот, Мариинский театр сможет торговать билетами в Большой. Следующий замысел нашей администрации – пятидесятипроцентная скидка на билеты в день спектакля для льготных категорий граждан. Мы хотим, чтобы по социальным ценам в зал Большого попадали те, кто это заслужил всей своей жизнью.

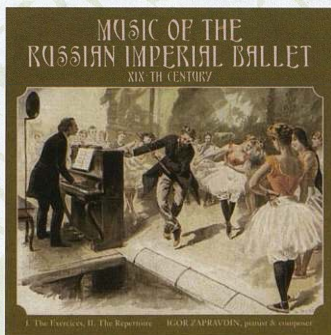
Напоследок Владимир Аркадьевич наугад выбрал курсором несколько ближайших спектаклей, проверить «загрузку» – «Иоланта», «Пиковая дама» перевалили за восемьдесят процентов. Щелкнув на «Лебединое озеро», получаем моментальную загрузку всего зала – нет даже редких белых квадратов, «продано на корню». Действительно умная машина, чувствуется, что нужно людям.

К. АЛЕКСАНДРОВ

«Музыка русского императорского балета»

Так называется компакт-диск, записанный в Вене пианистом Игорем Заправдиным. В нем воссоздается история балетной музыки XIX века на основе репертуара выдающихся танцовщиц прошлого – Фанни Эльслер, Марии Тальони, Карлотты Гризи, Фанни Черрито, Марфы Муравьевой, Екатерины Вазем, Пьерины Леняни, Матильды Кшесинской, Анны Павловой, Екатерины Гельцер.

В компакт-диск, наряду с музыкальными фрагментами из хорошо известных балетов («Корсар», «Арлекинад», «Сильфид») включены фрагменты балетов малоизвестных или совсем забытых: «Камарго», «Лилия», «Бандиты», «Роксана – краса Черногории», «Дочь сне-



Обложка компакт-диска



В.Малахов, И.Заправдин и Ю.Бурлака после спектакля в Венской Штаатсопера (2000 г.)

гов» А.Минкуса; «Сарданапал» П.Гертеля; «Пери» Ф.Бургмюллера; «Газельда», «Мраморная красавица» Ч.Луни; вставные номера на музыку Р.Дриго к балетам «Гарлемский тюльпан», «Весталка»; «Принц-садовник» А.Давидова и многие другие, всего более тридцати фрагментов.

В балетоведении существует термин «классическое наследие». И когда речь заходит о нем, то имеют в виду, в основном, точное следование авторскому хореографическому тексту, при этом все словно забывают о том, что при постановке спектакля хореограф работает также и с музыкой.

В XIX веке, по прихоти знаменитых тогда танцовщиц, часто производилась перестановка из балета в балет отдельных музыкальных фрагментов, дававших возможность балеринам показать себя в наиболее выигрышных сольных вариациях. В связи с этим возникла большая путаница с авторством музыки, невнимания к сохранению темпов и ритмов, даже нарушение стиля исполнения.

Вероятно, именно поэтому компакт-диск, выпущенный Игорем Заправдиным, представляет интерес и для профессионалов и для поклонников балетной музыки XIX века. Мысль о записи подобного диска зародилась у него и солиста театра «Русский балет» Юрия Бурлаки давно. Им хотелось вернуть к жизни, извлечь из «небытия» лучшие страницы музыки незаблужденно забытых балетов XIX века, у большинства которых партитуры не сохранились, а остались лишь в старинных клавирах и скрипичных репертуарах.

Поисками нотного материала занимался в основном Бурлака, перерывший массу музыкальной литературы, работавший в архивах нотных библиотек Московской консерватории,

Большого театра, Музея имени Бахрушина, куда было достаточно трудно попасть.

Пианист Игорь Заправдин – выпускник Музыкально-педагогического института имени Гнесиных, окончивший его по двум специальностям: классическое фортепиано и композиция. В течение ряда лет он был концертмейстером балета в Музыкальном театре имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, в Детском музыкальном театре, в театре Классического балета под руководством Н.Касаткиной и В.Василёва, в театре «Русский балет» Вячеслава Гордеева. В настоящее время работает в Вене, в Штаатсопер.

Помимо занятий с балетной труппой, Заправдин неоднократно выступал и как аккомпаниатор с Евгением Нестеренко, Ольгой Шалаевой, Мстиславом Растроповичем, был официальным концертмейстером на балетных конкурсах в Москве, Париже, Варне, Санкт-Петербурге, Токио, Люксембурге.

Сотрудничал со знаменитым танцовщиком Владимиром Малаховым как концертмейстер его творческих вечеров, а также как музыкальный руководитель двух его постановок: балетов «Баядерка» и «Бал-маскарад» – последней премьеры Венской Штаатсопер.

В планах Игоря Заправдина запись следующего компакт-диска (музыкальный материал в основном собран также с помощью Юрия Бураки), который будет включать скрипичные соло из балетов XIX – начала XX веков, входивших в репертуар Большого и Мариинского театров. Среди них: Л.Минкус – «Золотая рыбка» и «Фаметта»; Л.Делиб – «Ручей», «Копеллия» и «Сильвия»; Р.Дриго – «Эсмеральда», «Арлекинад»; А.Арендс – «Саламбо» и другие. Партию скрипки будет исполнять лауреат Международных конкурсов Зухра Дундерски, фортепиано – Игорь Заправдин.

Елена КОЗЛЕНКОВА

«Самый русский балет на немецкой земле»

Во время «Дней Баварии в Москве» в столицу традиционно приезжает Мюнхенская школа хореографии, руководитель Констанс Вернон, бывшая прима-балерина Городской оперы (Западный Берлин) и Баварской государственной оперы в Мюнхене, танцовщица большого артистического диапазона, редкой музыкальности и точного музыкального стиля. Сейчас она преподаёт классический танец на отделении хореографии в школе.

Три года назад немецкие гости выступали в концерте вместе с воспитанниками Московской академии хореографии. На этот раз партнёром юных танцовщиц из Мюнхена стали артисты труппы «Русский камерный балет «Москва» (концерт состоялся в помещении театра имени Моссовета).

В первом отделении мюнхенские школьники показали два одноактных балета – «Партитура» (на музыку И.С.Баха) и «Вальсы» (на музыку И.Штрауса). Оба произведения выстроены таким образом, чтобы наиболее выигрышно представить воспитанников старших и выпускных классов. Кстати, здесь и учатся, и преподают выход-

цы из бывших республик Советского Союза, в частности, в этой школе работает Александр Прокофьев. Будучи педагогом Московского хореографического училища, он выпустил немало интересно заявивших о себе артистов, например, Андриса Липу, Алексея Фадеечева, Ирека Мухамедова и Юрия Клевцова. Сама Вернон с большим пиететом относится к вагансовской методике и многое из её системы использует в своей преподавательской практике. «Мы самый русский балет на немецкой земле», – говорят о себе учащиеся школы в Мюнхене. При школе создан Фонд имени Хайнца Бозля, безвременно погибшего танцовщика. В нём слиты средства, получаемые государственной школой, и финансовые вложения продюсерских организаций. Фондом также руководит Констанс Вернон.

Труппа «Русский камерный балет «Москва» объединяет три очень разных по своим эстетическим пристрастиям коллектива. Представителей двух из них мы увидели на концерте. С интересом были приняты номера «Графического балета», которые перемежались с фрагментами из «Фестиваля цветов в Дженчан» и «Щелкунчика», «Дон Кихота».

На концерте присутствовала Ольга Лепешинская, связанная многолетней дружбой и с Мюнхенской школой, и лично с Констанс Вернон.

В.КОЛОБОВНИКОВ

Фестиваль на Рудобельщине

На обособленном островке Рудобельщины летом происходило счастливое событие – второй фестиваль «Берагиня», посвященный приобщению детей и молодёжи к региональному фольклору.



В белорусском провинциальном городке замечательно сотрудничают городская администрация во главе с Иваном Паршутой и уникальные специалист этно-фольклорист Николай Козенко.

«Мы на нашей Рудобельщине делаем всё возможное для того, чтобы народная культура развивалась и передавалась детям, они понесут её через третье тысячелетие и передадут даль-

ше», – так говорит Иван Паршута. Редкое понимание самой сути проблемы со стороны хозяйственного руководителя. Все жители района собрали деньги, чтобы фестиваль состоялся. Участники – малыши из трёх ясель-детсадовских комплексов, группы аутентичного фольклора, в которых носители традиционной культуры старшего поколения выступают вместе с подростками и молодёжью, победители регионального конкурса школьных танцевальных пар – исполнителей народно-бытовых танцев.

В городском парке была развёрнута огромная, многожанровая выставка народного декоративно-прикладного искусства: резьба по дереву, образцы соломоплетения, изделия из лозы, живопись, вышивка, вязание и многое другое. Экскурсоводами по выставке были школьники. Они интересно, подробно объясняли особенности того или иного произведения в орнаменте, цветовой композиции, изобразительном решении, всё серьёзно и основательно, на уровне научной студенческой работы. Всем запомнился «мастер-класс», который провели на сцене парка по белорусскому народно-бытовому танцу представители трёх поколений династии Вергунов, во главе с Сергеем Иосифовичем и Евгенией Петровной (идущих к своему семидесятилетию!) Это был звёздный час белорусской науки. Научно-практическая конференция «Традиционная культура и дети: проблемы сохранения и преемственности». Её опубликованные материалы – значительный вклад в историю и теорию славянской этнографии. Для фольклорных праздников, организуемых Н.Козенко, характерно естественное, органичное сотрудничество в них учёных и практиков. Фестиваль открылся выставкой «Рудобельский край в изобразительном искусстве», основные произведения которой составили картины доктора искусствоведения, профессора Леонида Дробова. Оказал честь фестивалю своим присутствием живой классик национальной науки, автор многих книг по истории эстетической мысли Беларуси Владимир Михайлович Конон.

Эмилия ШУМИЛОВА

«Моя вишня под окном»

В течение трёх лет усилиями Краснодарского научно-методического центра культуры (КНМЦК) готовился конкурс русского танца «Славься, Русь моя!» Множество «мастер-классов» проводили педагоги и балетмейстеры Москвы и Краснодара, интересные семинары-практикумы, творческие лаборатории, – всё это отразилось на конкурсе.

Изначально было важно, чтобы каждый его участник шёл в своей работе к теме конкурса именно от слова «моя»: «Моя вишня под окном», «Моя свернувшаяся клубком у реки станица», «Мой славный город», «Мой самое синее в мире» море!, «Мой пахнущий свежим хлебом дом», «Мой поле из тысячи маленьких рыхлых солнц-подсолнушков», «Мои дорогие сердцу люди»... И от такого личного, малого – к общему, ёмкому понятию Русь.

95 коллективов и солистов (2125 человек) отобрано на первом туре. 185 хореографических постановок просмотрено и проанализировано краевым жюри (председатель Людмила Нагай-

цева, известный специалист народного хореографического искусства на Кубани, в прошлом заведующая кафедрой хореографии Краснодарского института культуры, ныне заместитель директора Краснодарского муниципального хореографического училища, кандидат искусствоведения).

Творчески переосмысливая и развивая традиционную русскую хореографию, балетмейстеры любительских коллективов демонстрировали новые конструктивные решения: «Я в саду была» и «Канарейка» Анны Зенцовой (Туапсинский район), композиции Натальи Гомоновой «Русь православная», «Ой да, по речке», «Потеха» (Сочи), «Каляда» Татьяны Фёдоровой (Анапа), «Золотая Кострома» Елены Слабоусицкой (Ейск). Интересное решение либретто показали Светлана Орская в постановке «Снегурочка» (Щербиновский район), Елена Мельникова в «Калинке» (Приморско-Ахтарский район), Светлана Степаненко в «Посмешках» (Кропоткин).

Сохраняя традиции русского народного танца, старались бережно адаптировать варианты русской народно-сценической классики хореографы Галина Кирячек (Каневский район), Галина Гогина (Калининский район), Анатолий Маленко (Темрюк), Светлана Иванова (Армавир), Валерий Шедогуб (Крымск), Анна Круглая и Елена Дмитриева (станция Елизаветинская, Краснодар). А многоцветную, красочную круговерть разнообразных русских танцев представил в своей «Праздничной ярмарке» Александр Дергачев из гимназии искусств Славянска-на-Кубани, это фрагмент из хореографического спектакля по «Сказке о Попе и его работнике Балде» А. Пушкина.

Отрадное впечатление произвели местные ансамбли бального танца, они пропагандируют русскую бальную хореографию, русский бытовой танец, берегут и развивают традицию не только в рамках своего жанра, но открывают дорогу возобновлению массового танцевания на городских, станичных, дворовых и семейных торжествах. Известно, что сейчас русского народного танца гораздо больше на сцене, чем в народном обиходе.

Жюри отметило также появление находок в авангардно-современных стилях хореографии (особенно в стилях «фолк-поп», «фолк-джаз»). Впечатляющим зрелищем стал заключительный концерт лауреатов и дипломантов краевого конкурса русского танца, который состоялся в Краснодарской краевой филармонии (главный балетмейстер и режиссёр концерта Александр Литовченко, художественный руководитель и балетмейстер Государственного ансамбля песни и пляски «Казачья волиница»).

Т. МАШКОВА,
старший научный сотрудник
Краснодарского краевого научно-методического центра культуры

«Москва» — Севастополю

Летние гастроли провёл в столице театр Русский камерный балет «Москва», предложив зрителям произведения классического наследия, а также современную хореографию. По окончании выступлений в Москве труппа отправилась



Екатерина Сорokolотова

в Севастополь. Творческие связи коллектива с прекрасным городом, ставшие уже традиционными, возникают и развиваются благодаря шефству над Севастополем Правительства Москвы. На этот раз театр показал черноморцам одиннадцать спектаклей, в том числе «Шолениану», «Жизель», «Щелкунчик», «Лебединое озеро», «Дон Кихот», «Взлом», «Откуда и куда», «Ни о чём не жалею», а также два гала-концерта.

О том, как проходили гастроли свидетельствует письмо зрителей севастопольцев Натальи Кравченко, Виктории Петрук, Ольги Слепоговой, Веры Чумбуридзе, Татьяны Махно: «Мы, севастопольцы, выражаем глубокую благодарность и говорим большое спасибо Правительству города Москвы, её мэру Ю.М. Лужкову за культурную поддержку города-героя и шефские связи с черноморцами, благодаря чему мы имеем возможность смотреть спектакли театра Русский камерный балет «Москва» под руководством Н.А. Басина.

Как нам стало известно, в этом году балет «Москва» празднует своё десятилетие, из которых шесть последних лет он регулярно приезжает на гастроли в Севастополь. Шесть лет мы смотрим интересные постановки этого балетного коллектива.

Спасибо московским мастерам за то, что они каждую встречу с нами делают неповторимой и незабываемой.

Зрители восторженно принимают гостей, Театр имени Луначарского, в помещении которого проходят гастроли, всегда переполнен. И нас не покидает ощущение праздника, радости, огромного духовного удовлетворения.

Особенно нравятся нам выступления ведущей солистки театра Екатерины Сорokolотовой.

Дважды лауреат международных конкурсов артистов балета имени Ю. Григоровича в Ялте, она привлекает красотой пластики, выразительностью, одухотворённостью танца. Каждым его мгновением балерина глубоко трогает, волнует, завораживает зрителя».

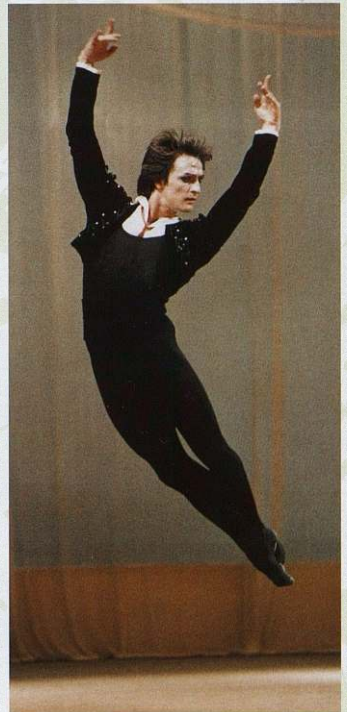
(Соб. инф.)

Ирек Мухамедов попрощался со сценой

В Лондонском театре Колизеум состоялся прощальный концерт известного танцовщика Ирека Мухамедова. В прошлом солист Московского классического балета, затем Большого театра, обладатель Гран При Международного конкурса артистов балета в Москве, он покинул Россию в конце 80-х годов и обосновался в Лондоне. Работал как солист в Английском Королевском балете, сотрудничал с Кеннетом Мак-Милланом, по истечении контракта с Ковент-Гарденом создал свою гастрольную группу, выступал также в составе различных коллективов. Несколько раз приезжал в Москву, где пытался в своих интервью убедить публику и поклонников в собственном международном успехе. Его творческая форма однако, этого не подтверждала.

Концерт в Колизеуме, объявленный как балетно-вокальный, был двухчастным и собрал полный зал. Мухамедов много танцевал сам, а также показал номер в собственной хореографии с участием детей, в котором солировал. В концерте были заняты артисты из разных стран и компаний. Россию представляла Алтынай Асылмуратовой. На естественный вопрос соотечественников, оказавшихся в тот вечер в театре и на приеме – что будет дальше делать Мухамедов, 41-летний артист только пожал плечами. Красноречивый жест лишь подтвердил давно известное – в труппе Большого театра он бы протанцевал гораздо дольше.

(Соб. инф.)





Павел ДОРОХОВ,
Президент
Федерации танцевального
спорта России

Сезон 2000-2001 годов оказался очень удачным и знаковым для Федерации танцевального спорта России. В октябре 2001 года ФТСР отмечает десятилетие со дня своего официального образования. За это время небольшое сообщество энтузиастов бального танца превратилось в мощную, хорошо структурированную спортивную организацию в 73 субъектах России: около тысячи танцевально-спортивных клубов, в которых около 70 тысяч человек, высоко квалифицированный судейский корпус, наконец, мощная национальная плеяда талантливых, одержимых педагогов и тренеров.

Впервые в истории советского и российского спортивного танца наша лучшая латиноамериканская пара Дмитрий Тимохин и Анна Безикова стали чемпионами Европы. Отлично выступили и спортсмены-латинисты молодежной возрастной категории: Евгений Степанов и Мария Гончарук из Астрахани завоевали звание чемпионов мира, а Алексей Сильде и Анна Фирстова из Санкт-Петербурга стали серебряными призерами. Начиная с 1997 года по инициативе ФТСР международная федерация учредила чемпионаты мира у 14-15-летних юниоров. Москвичи Александр Муретов и Ольга Серпикова завоевали в этом году чемпионский титул в европейской программе.

Определились ведущие турниры страны - крупнейшее открытое соревнование страны «Рашен Опен» (ежегодно, в конце октября в Москве в Универсальном спортивном комплексе ЦСКА). Золото на нем также ценно, как и золото на официальном чемпионате России, фестивале танца в Блэкпуле и на ведущем европейском турнире - Открытом чемпионате Германии в Мангейме.

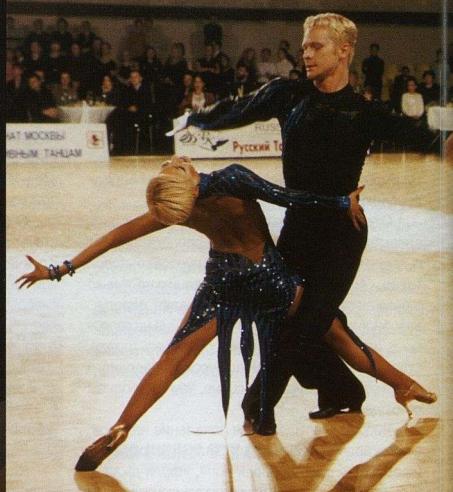
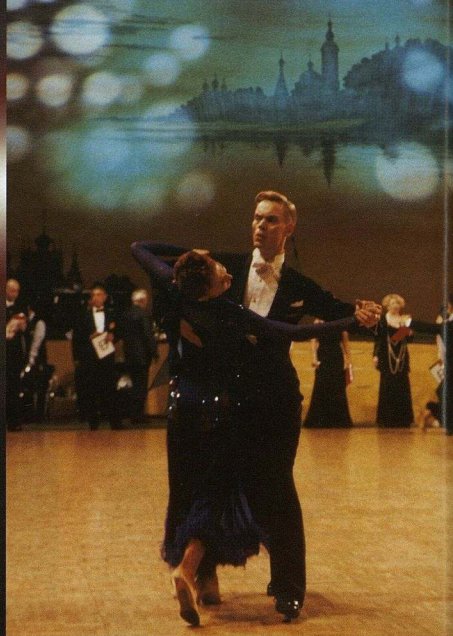
Возрастает популярность традиционного международного Кубка Спартак по спортивным танцам. Впервые он разместился в Спортивном комплексе «Олимпийский» в прошлом году и собрал около 20 000 зрителей за два дня. Этот турнир отличает постоянный поиск новых ярких идей по вкрапленню элементов шоу-бизнеса в спортивное соревнование.

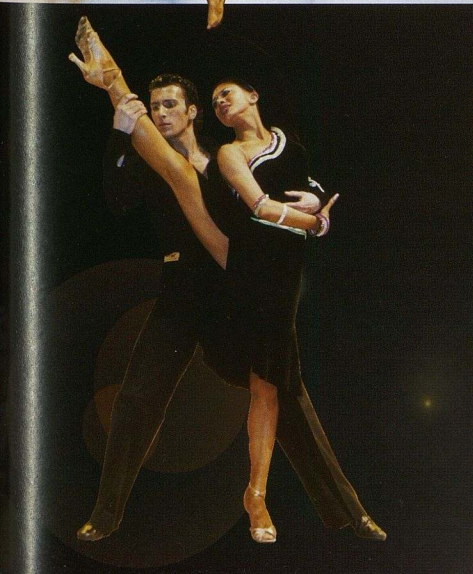
К наиболее известным российским турнирам, имеющим уже давнюю историю, следует отнести: Открытый чемпионат Республики Башкортостан по спортивным танцам в Уфе, Открытый чемпионат Москвы по спортивным танцам, Открытый Кубок СНГ по спортивным танцам в Санкт-Петербурге, традиционный международный Кубок по спортивным танцам «Золотое кольцо» в Москве, традиционные международные соревнования по спортивным танцам «Россия» в Нижнем Новгороде, традиционный турнир «Золотой Рог» во Владивостоке.

В прошедшем сезоне заявили о себе новые турниры, имеющие все основания стать традиционными: Кубок «Русского клуба» в Москве, Открытый Кубок Динамо по спортивным танцам в Москве, соревнования на Кубок Мэра Москвы, Открытый Кубок ЦСКА по спортивным танцам в Москве.

Крупнейшим событием в жизни нашей федерации является вручение ежегодной национальной премии «Экзерсис» за достижения в развитии танцевального спорта. Церемония проходит в марте. В прошедшем сезоне она вручалась в 22 номинациях как за достижения в 2000 году, так и за деятельность в последнем десятилетии минувшего века.

Фото Юрия Стефанова.





ЕЩЁ ОДИН СЕЗОН БАЛЬНОГО ТАНЦА
глазами фотохудожника Юрия Стефанова

ПОЗДРАВЛЯЕМ
С ЮБИЛЕЕМ
НАТАЛИЮ ИГОРЕВНУ
БЕССМЕРТНОВУ

Двойной юбилей отметила Наталья Игоревна Бессмертнова: одновременно с днем рождения пришло 40-летие творческой деятельности на подмостках Большого театра. Природное изящество и одухотворенность позволили балерине органично и в то же время самобытно вписаться в образный ряд классического репертуара. Хрупкая, порой почти неумовимая интонация приносила повизну в известную партию. Редкая интуитивная филигрань в трактовке классических образов завораживала спомпнутностью и прозрачностью. Оставаясь верной собственному стилю, Бессмертнова со всей естественностью прорастала и в том, что на первый взгляд, казалось ей несвойственным. Непзбывно одинокая Одетта превращалась в преданную Фриггию, самоотверженно любящая Жизель – в итpивую Китри, русская лебедушка Анастасия из «Ивана Грозного» – в мечтательного ребенка Машу из «Щелкунчика», грациозная гавель Ширин в надрывно-перемеичивую и бесшабашную Риту – Марго из «Золотого века»...

Наталья Бессмертнова – обладательница истинной артистичности и врожденной музыкальности – безусловно, является мастером тончайшего психологического портрета! Ее талант доверительно и точно раскрывался в спектаклях, созданных супругом и творческим лидером блестящей балетной эпохи Юрием Григоровичем.

ПОЗДРАВЛЯЕМ
С ЮБИЛЕЕМ
МИХАИЛА ЛЕОНИДОВИЧА
ЛАВРОВСКОГО

Все-таки природа, если и отдыхает на детях выдающихся людей, то в отношении Михаила Леонидовича Лавровского она не отказалась потрудиться, за что ей «спасибо» от верных поклонников замечательного танцовщика, отмечающего в этом году свой бо-ый день рождения. Амплитуда его перевоплощений – от Ромео и Толубой птицы, Ивана Грозного и Аргынова до Ферхада, Зигфрида и Спартака – всегда оказывалась высокой и напряженной до предела. Театральная работа под руководством великого педагога Алексея Ермолаева являла собой кропотливое и стройное создание из элементарных па и хореографических изысков объемного цельного характера – характера звезды балета Большого театра. Выверенная концентрация на образе создавала неповторимую по силе энергетику, волнами накатывающую в зрительный зал. Это особый талант. Умелое, равномерное распределение экспрессии и сдержанности, такта и агрессии говорит о многогранности психологических красок, коими свободно и виртуозно Михаил Лавровский вписал свое имя в историю русского балета. Сегодня оно звучит как легенда. Тем более, что в наше время весьма ощутимо отсутствие тех редких в своей романтической провозительности чувств и мыслей, что с удивительной щедростью несли зрителю представители славного поколения Большого театра, к которому имеет счастье принадлежать Михаил Лавровский.



фото: Дарья Паданюк



Жизель. Справа: «Умиравший лебедь»

ЛЮДМИЛА ТЕЛИУС:

«АРТИСТ, КАК ПРАВИЛО, В ДОЛГУ НЕ ОСТАНЕТСЯ...»

– Людмила, вся Ваша жизнь связана с Саратовом: рождение, учёба, балеринское положение. Можно ли добиться высокого художественного класса, живя в провинции?

– Да, школу танца я прошла в Саратовском хореографическом училище у Нины Алексеевны Максимова, ученицы знаменитой Вагановой.

Это была школа тяжких трудов и строгости необычайной. Как все дети, и ленилась порой, и обижалась на неё. А с годами поняла: что лучшего наставника нельзя желать. Кто прошел через руки Нины Алексеевны, все без исключения танцуют на профессиональной сцене, украшая балетные труппы многих театров. И если нам, к примеру, что-то говорит имя её ученицы Татьяны Чернобровкиной, солистки Музыкального театра имени Станиславского и Немировича Данченко, то есть ли лучшая аттестация педагога?!

После окончания училища меня приняли в труппу Саратовского театра оперы и балета, и началась вторая школа. «Марафон» балерины прошла «от и до», – кордебалет, всевозможные «двойки», «тройки», небольшие сольные партии. И каждой из этих стадий я очень благодарна, в них крупница итогового комплекса. Немалая польза была от постоянных выездов в другие города, удавалось бывать и в Большом, и Марининском театрах, в моей любимой Риге, куда по старой памяти родители навещивались каждый год.

– Считаете ли Вы, что возросшее техническое мастерство, о котором всё чаще слышишь, теснит природу классического балета?

– Ответить на такие сомнения можно только банальностью: без техники в балете обойтись абсолютно невозможно. Не владея ею, не сделаешь ровным счетом ничего. Кроме того, техника подчас впечатляет сама по себе. Поэтому с традицией аллодисментов во время исполнения какого-либо «каскада» приходится мириться. Зрителю хочется выразить свое

восхищение, да и артисту приятно, когда зал понимает сложность выполняемых па. Сама я когда-

то очень много работала над техникой – это был совершенно необходимый этап.

Сейчас больше наслаждаюсь творчеством. Красивое тело, сильные и эффектные движения –

это может быть и в спорте. Искусство требует другого – образа, внутреннего состояния.

Чтобы добиться этого и затем донести до зрителя, танцовщик должен располагать той

душевной организацией, которая позволяет чутко отзываться на музыку и сюжетные перипетии. И мне

кажется, даже самый блестящий кунштюк не сможет оказать такого глубокого и длительного

воздействия, как по-настоящему яркий образ. Лично на меня самоцельная

техника впечатления не производит. Воспринимаю её только как исходную стадию многоступенчатого художественного акта.

– В Ваших работах меня всегда занимает Ваша страсть к кардинальному артистическому перевоплощению. Причем, в рамках отдельно взятой партии, скажем, в «Лебедином озере» и «Щелкунчике» и в спектаклях, кажется, созданных на основе яркого драматического характера: «Кармен-сюита», «Гойя»?

– В Ваших работах меня всегда занимает Ваша страсть к кардинальному артистическому перевоплощению. Причем, в рамках отдельно взятой партии, скажем, в «Лебедином озере» и «Щелкунчике» и в спектаклях, кажется, созданных на основе яркого драматического характера: «Кармен-сюита», «Гойя»?

– В Ваших работах меня всегда занимает Ваша страсть к кардинальному артистическому перевоплощению. Причем, в рамках отдельно взятой партии, скажем, в «Лебедином озере» и «Щелкунчике» и в спектаклях, кажется, созданных на основе яркого драматического характера: «Кармен-сюита», «Гойя»?

– В Ваших работах меня всегда занимает Ваша страсть к кардинальному артистическому перевоплощению. Причем, в рамках отдельно взятой партии, скажем, в «Лебедином озере» и «Щелкунчике» и в спектаклях, кажется, созданных на основе яркого драматического характера: «Кармен-сюита», «Гойя»?



– Актёр произносит текст, созданный драматургом – слово в слово. Музыкант следует написанному композитором – нота в ноту. И у каждого актера или музыканта одно и то же получается по-разному. Примерно то же и у танцовщиков: хореографическая партитура одна, а трактовки порой весьма и весьма различаются. В этом и состоит специфика исполнительского искусства. Очень многое зависит от конкретного артиста, от того, что он сумеет вложить в предлагаемый материал. Недаром балетмейстеры часто ставят спектакль в расчете на ту или иную индивидуальность.

Когда я работаю над различными партиями, пытаюсь находить и акцентировать в них именно различие, то неповторимое, что есть в каждой из них. Может быть, поэтому не сказала бы, что у меня есть какая-то одна любимая партия. Любая по-своему дорога. К тому же, как бы там ни было, все мы «субъекты» и порой значимым оказывается твоё настроение: сегодня хочется станцевать что-то трагическое, завтра наоборот. Но вообще-то предпочитаю партии, в которых есть драматизм, эмоциональные всплески. Естественно, при условии настоящей музыки и интересной хореографии.

– Каково сегодня социальное положение российского артиста балета, ради чего, во имя чего он должен заниматься своей профессией, выходить на сцену?

– Разумеется, не ради зарплат. Когда гастролируешь за границей, не только в Штатах, Англии, Испании,

но даже в Южной Корее или Латинской Америке, и, отвечая на расспросы коллег, говоришь о её размерах, там не верят. Остается одно – голый энтузиазм.

Во имя чего? Жизнь в искусстве многое искупает. Искупает и наши ничтожные гонорары (по крайней мере, они таковы на провинциальной сцене), и бытовые дрязги, от которых в нашей стране никуда не денешься. Всё перекрывает любовь к делу, которым занимаешься. О балете я мечтала с детства. Мне удаётся жить в танце – и это счастье. Нелегкое. А бывает ли вообще счастье легким?

И потом, я имею возможность прожить кроме своей собственной множество других жизней. Обычно это яркие, высокие судьбы.

К тому же не будем забывать замечательную российскую публику. Ведь танцовщикам очень важно чувствовать, что зал с ними, что он излучает свою энергетику.

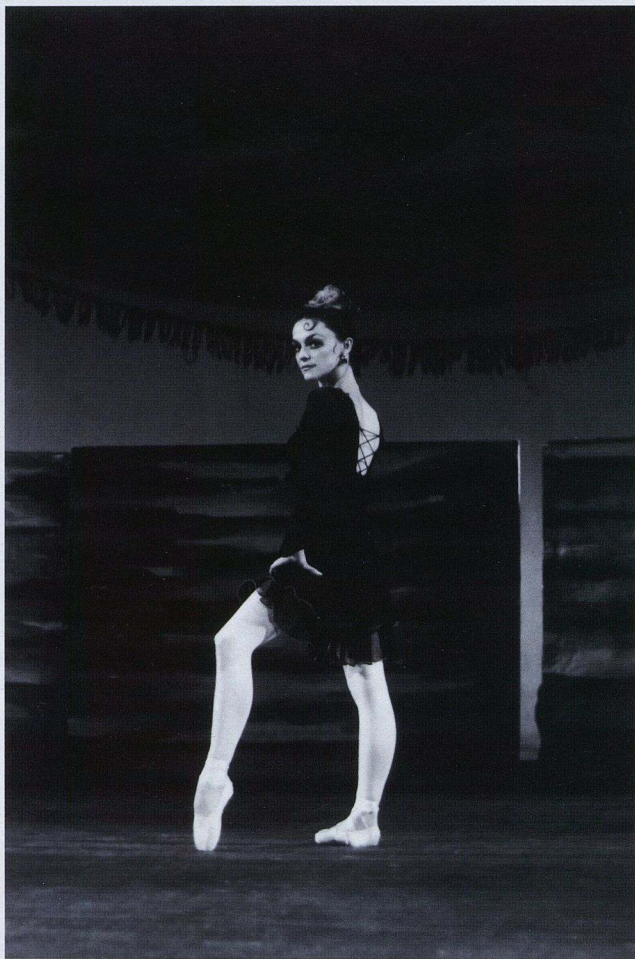
Артист в долгу не останется: отразив всю сфокусиро-

ванную на себе энергию, непременно вернёт её зрителям, причем, умножая многократно.

Что такое балет? На первый взгляд – нечто зримое, (физически осязаемое и потому едва ли не приземленное, – формы тела, поза, жест, движение. Но если тело «завучит», а движение будет «пропето», то произойдёт их преобразование в искусство.

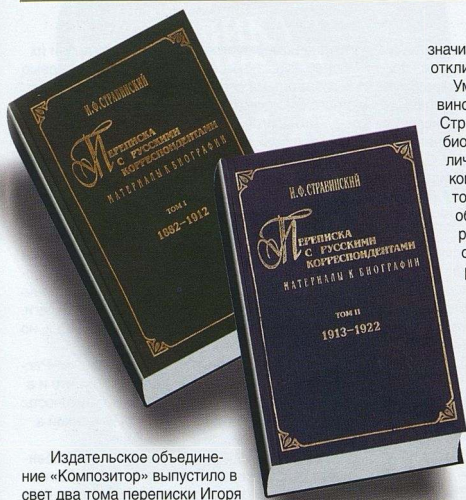
Для меня, как и других, балет соединился неразрывно с музыкой. Они говорят об одном и том же, сливаясь в симфонию звука и хореографической пластики.

Беседу вёл Александр ДЕМЧЕНКО



Кармен

Игорь Стравинский: жизнь на кончике пера



Издательское объединение «Композитор» выпустило в свет два тома переписки Игоря Стравинского с русскими корреспондентами.¹ К радости профессионалов и любителей балета, основная его часть посвящена первому двадцатилетию XX века, когда понятия «Стравинский» и «русский балет» были почти тождественны. У двухтомника есть скромный подзаголовок – «Материалы к биографии». На самом деле, профессор Московской консерватории Виктор Варуц (составитель, редактор и комментатор текстов) «закрыл тему», ибо трудно вообразить более полную и точную биографию «великого Игоря». Любое описание, будь то беллетристика или научный труд, покажется бледным по сравнению с тем, что рассказали о Стравинском его корреспонденты и сам Игорь Федорович.

«Предлагаемое издание, – пишет В.Варуц, – в определенном смысле полное собрание документов, связанных с И.Ф.Стравинским, которые написаны по-русски и опубликованы в российской печати». Именно связанным со Стравинским, подчеркивает он. То, что в издание включены письма композитора и ответы его адресатов, удивления не вызывает, – такова основная цель публикации эпистолярных источников. Дополнительный интерес этим книгам сообщает другое обстоятельство: отдельный пласт повествования составляют упоминания имени Стравинского в письмах и дневниках его современников. Обычно эта часть эпистолярной поэматости в заключительный комментарий, и первоначально В.Варуц намеревался сохранить эту традицию. Но в результате «связанное со Стравинским» оказалось столь велико по объему и значительно по содержанию, что было включено в общую хронологию источников и стало полноправной частью целого.

В разработке темы «о Стравинском» достойно участвуют почти всегда корректные комментарии, завершающие публикацию каждого документа. Можно только восхищаться дотошностью Варуца-архивариуса: кроме мнения составителя, в этих послесловиях отражена практически вся многоязычная стравиниана. Свои штрихи в портрет героя внесло и фундаментальное приложение «Отзывы в русской прессе на исполнения сочинений Стравинского»,

значительную часть которого составляют отклики на балетные спектакли.

Умелая комбинация разделов «Стравинский о себе» и «современники о Стравинском» придает эпистолярной биографии «даль свободного романа»: личные и художественные пристрастия композитора освещаются с различных точек зрения, не всегда лестных для объекта внимания. В итоге противоречивая фигура творца новой музыки оказывается в центре переплетения разнообразных сюжетов. Обозначу лишь некоторые, связанные с историей замысла и создания балетов.

Неизвестные сведения о появлении «Петрушки» читатель получает, благодаря настойчивости Варуца-дешифровальщика. Ему удалось прочесть черновики писем А.Бенуа, хотя специалистам известно, что и в чистовых вариантах его почерк труден для понимания. Новые источники позволяют более точно представить процесс рождения балета: видно, как подробную, стилизованную трактовку сюжета, предложенную художником, композитор корректирует в сторону максимальной концентрации и укрупнения основных драматургических линий.

Далеко не всегда процесс сближения художественных «воль» и выработки общей концепции был так плодотворен. Впервые опубликованные письма Л.Бакста проливают свет на историю несостоявшейся постановки «Антония и Клеопатры» (группа Иды Рубинштейн, 1917 год). Бакст, видимо со слов Рубинштейн, предлагает план зрелища, количество сцен, характер музыки, уточняет финансовую сторону. Стравинский, обсудив эти вопросы, сомневается в благополучном исходе дела: «Моя роль естественно сведется к сочинению определенного количества номеров. Вот тут я должен серьезно поговорить с тобой или с Жидом (автор либретто – С.Н.). Ибо хочу узнать толком, как вы собираетесь ставить Шекспира. Если вы его будете ставить <...> в духе пышных постановок «Святого Себастьяна» и «Елены Спартанской», то я решительно не представляю себе связи между музыкой, которую мне интересно было бы сочинить и такого рода трактовкой Шекспира. Ибо музыку «настроений», как бы она хороша ни была сама по себе (как, например, «Святой Себастьян» Дебюсси), я себя не чувствую способным сочинить» (т.II, №899, с.413-414). Здесь отчетливо звучит позиция, характерная для Стравинского-соавтора. Он с готовностью идет на партнерство, но избегает участвовать в предпрятиях, где его роль вторична. Свое непосредственное участие в постановке и вхождение во все детали спектакля композитор считает само собой разумеющимся. Также как и некоторые принципы авторского письма, от которых ни при каких обстоятельствах не может отказаться.

Последнее подтверждает эпистолярная история еще одного неосуществленного проекта – «Литургии», задуманной Дягилевым летом 1914 года. Скептическое отношение Стравинского к этому замыслу прослеживается с самого начала. Вероятно, сказывается усталость от

напряженной работы у Дягилева (в письме к Бенуа он с раздражением упоминает «этого стареющего дирижера с моноклом и мальчиком Мясиним»), и временное охлаждение к балетному жанру. Но, как предполагает комментатор, окончательным поводом отказаться от создания балета становится сообщение Дягилева о том, что «действие надо поддерживать <...> не музыкой, а звуками, то есть гармоническим наполнением уха. Источник наполнения должен быть непонятен, переливы гармонических соединений должны быть незаметны для уха <...> Ритм не имеет абсолютно никакого значения уже потому, что не должно быть слышно начало и конец звука...» (т.II, №769). Можно представить себе реакцию автора «Весны священной» на предложение писать музыку, где ритм не только не является основным формообразующим элементом, но и вообще «не имеет никакого значения».

Отношения с Дягилевым, переписка с ним и о нем, – отдельная глава повествования, своего рода роман в романе. Сюжеты его многочисленны, а содержательный спектр простирается от иронии до трагедии. Нередко превратности судьбы работодателя и друга Стравинский воспринимает как свои собственные. В частности, разрыв Дягилева с Нижинским повергает его в глубокое уныние: «Для него (Дягилева – С.Н.) все конечно, – пишет он Бенуа, – для меня же, быть может, надолго отнята возможность увидеть что-либо ценное в области хореографии...» (т.II, №547). Все могло бы переменить письмо (впервые опубликованное без сокращений), где Нижинский пытается привлечь Стравинского на свою сторону, рассказывая о перспективах собственного предприятия: «Самое важное предложение – это один богатый немец, который предлагает около миллиона франков на поднятие нового дела, <...> мне предлагают вести всю художественную сторону дела и большие деньги. Заказывать декорации, музыку и т.д. буду я. Но я не даю им пока определенного ответа, пока не получу от тебя известий» (т.II, №588). Судя по всему, опальный хореограф их так и не дождался: Стравинский остался верен Дягилеву и потерял гениального соавтора.

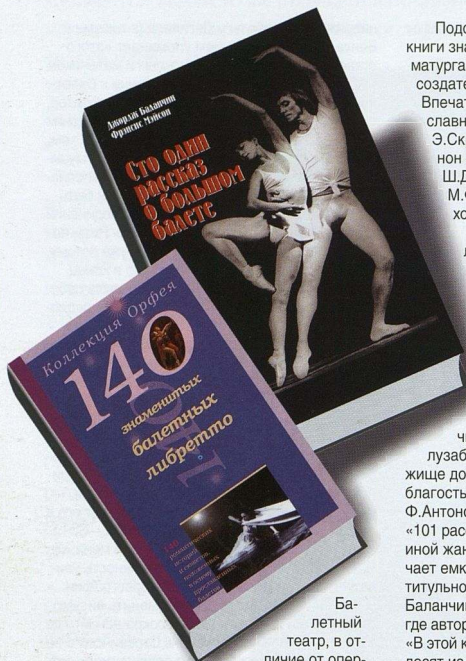
Эпистолярно-критическое описание жизни и творчества Игоря Стравинского завершается 1922 годом. Позади у балетного Стравинского скандально-триумфальные Русские сезоны. Впереди конец дягилевской антрепризы и содружество с Джорджем Баланчинным.

Нетрудно предположить, что, начиная с середины 20-х годов, число русских корреспондентов композитора и русскоязычных откликов на его спектакли начинает постепенно сокращаться. Оставшимся на родине поклонникам и оппонентам Стравинского все труднее переписываться с ним, а тем более упоминать его имя в печати. К счастью, отечественное забвение, длившееся долгие годы, вряд ли повлияло на бытие стравинианы вне России. Думаю, что русскоязычных источников западного происхождения, связанных со Стравинским, хватит еще на несколько томов, а исследовательский энтузиазм и энергия Виктора Варуца поспособствуют их выходу в свет.

Светлана НАБОРЩИКОВА

1. И.Ф.Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Том I: 1882-1912. Том II: 1913-1922. Москва, издательский дом «Композитор», 1998-2000.

140 либретто и 101 рассказ



Балетный театр, в отличие от оперного, не обласкан вниманием энциклопедистов.

Поэтому явление в нашем балетном пространстве сразу двух справочных томов — факт сам по себе знаменательный. Тем более что эти издания представляют совершенно разные подходы к изложению балетных сюжетов.

«140 знаменитых балетных либретто»¹ отвечают всем требованиям, предъявляемым к академическому труду: концепция логична и стройна; научный аппарат безупречен; имена, названия и даты выверены. Профессор Уральской консерватории Любовь Серебрякова (автор концепции и научный консультант) обозначает тему книги как «400 лет балета в зеркале его истории», отмечая, что издание задумано как своеобразный офферториум — «принижение» юбилейной даты. Четыре века балетной литературы отражены в нескольких разделах, посвященных европейскому и русскому балету XVIII–XX веков. Последовательность изложения позволяет воссоздать запечатленную в текстах и строении либретто эволюцию сюжетов, жанров, стилей, и тем самым представить обширную панораму балетного театра.

Из длинного списка литературных источников Л. Серебрякова выбирает те, что легли в основу «композиторских» балетов, то есть были созданы композиторами именно в жанре балета, с учетом его специфики и с опорой на конкретный сценарий. В ряду музыкантов не только признанные балетные авторы — Ц. Пуни, Л. Делиб, Р. Дриго, П. Чайковский, И. Стравинский, С. Прокофьев, но и композиторы, чьи произведения по тем или иным причинам покинули сцену — К. Монтеверди, Ж.-Б. Люлли, Г.-Ф. Гендель, К. Шимановский, С. Рахманинов.

Подобное ограничение не мешает авторам книги знакомить читателя с выдающимися драматургами-либреттистами и балетмейстерами-создателями хореографических текстов. Впечатляет даже выборочное перечисление славных имен: Ж.-Б. Мольер, П. Корнель, Э. Скриб, А. Сумароков, Ж. Ано, Ж. Симеон — среди либреттистов; Ж. Ж. Новвер, Ш. Дидло, И. Вальберх, М. Петипа, А. Горский, М. Фокин, К. Голейзовский, Р. Пти — среди хореографов.

Впервые в истории издания балетных либретто в России особое внимание уделяется начальному периоду истории балета, в частности хорошо представлено балетное барокко, ныне переживающее свой ренессанс. Благодаря кропотливой работе авторов в стличных архивах, некоторые литературные изложения ранних балетов вообще впервые оказываются доступными широкому читателю, в том числе и либретто полузабытых русских спектаклей — «Приблудливая добродетель» И. Старцера, «Увенчанная благодать» С. Давыдова, «Молодая молочница» Ф. Антониоли, «Осада Цитеры» Кремена и др. «101 рассказ о большом балете»² представляет иной жанр, специфику которого точно обозначает емкий английский оригинал «Stories». На титульном листе издания стоит имя Джорджа Балланчина, ему же принадлежит предисловие, где автор объясняет принципы отбора либретто: «В этой книге собраны рассказы о балете. Пятьдесят из них нам давно знакомы и многими любимы, это балеты классического репертуара. <...> Остальные, а именно пятьдесят один балет, выбраны из множества новых постановок, появившихся уже после того, как в 1968 году вышла моя книга «Новый сборник рассказов Балланчина о большом балете» (в частности, спектакли Д. Арпино, Д. Крэнко, К. Макмиллана, Д. Робинсона, М. Бижара, Т. Тарп — С. Н.). В своей новой работе я задался целью выявить основные тенденции в современном балете и проследить за процессом возникновения классического балетного репертуара. <...> Балет — отнюдь не слова (поэт и критик Эдвин Денби заметил как-то, что в балетных спектаклях за вечер не услышишь не единого глупого слова). С другой стороны, если эти слова тщательно подобраны, и если их не слишком много, у читателя возникает мысль: «Пожалуй, на это стоит взглянуть своими глазами» (с.5-6).

Зачем же по поводу тщательно подобранных и немногочисленных слов может служить идеальной характеристикой вышеупомянутых «140 либретто». В книге Балланчина, написанной в содружестве с главным редактором «Ballet review» Фрэнсисом Мейсоном, слов много, а выбор их не всегда удачен. В свое время Балланчин сравнивал создание балета с приготвлением ияичницы. Если применить кулинарную аналогию к «Рассказам», то они напоминают сверхкалорийное блюдо, где смешано множество ингредиентов: сообщения о датах премьер и составе исполнителей; различные версии постановок, включающие не только изложение сюжета, но и информацию о музыкальном и танцевальном ходе действия; истории создания балетов с многочисленными деталями — от художественных до бытовых; пространственные цитаты

титанов американской балетной критики и их менее известных собратьев по перу; интервью с создателями спектаклей; отзывы именитых деятелей искусства и т. д.

Технология «все включено» не предполагает необходимой в справочных изданиях строгой организации материала. Описание балетов помещены не в алфавитном порядке, и от Бижара читатель непосредственно переходит к Петипа, а от Хельстеда к Гершвину. Отсутствует библиография, нет алфавитного и предметного указателей, на совети редактора книги Гарольда Кьюблера многие неточные даты и имена европейского происхождения. Погрешности заокеанских издателей продолжают их русские коллеги. Смущает помещенная на обложке хорошая, но неуместная фотография Е. Максимовой и А. Лиель в «Галатее», о которой нет речи в «Рассказах» (справедливости ради отмечу, что и в «140 либретто» допущена подобная оплошность: книгу открывает фотография М. Плисецкой в неупомнятой автором «Айседоре»).

Несмотря на вышеперечисленные особенности изложения, читатель поглощает «Stories» с жадным аппетитом, чему есть несколько причин. Во-первых, щедро выплеснута разнообразная информация о ранее неизвестных или знакомых понаслышке постановках; во-вторых, авторство нашего великого соотечественника Балланчина, о котором на родине еще нет ни одной монографии; в-третьих, (и это главное) размышления мастера Би, всегда краткие и изящные, независимо от того вспоминает ли он о спектаклях Маринского театра, формулирует принципы работы хореографа с музыкальной партитурой, рассуждает о преемственности балетных традиций или дает оценку мастерам прошлого. Похоже, что в собственных историях он педантично следует правилу, выказанному на странице 175: «Подробные объяснения необязательны, чтобы смотреть балет и наслаждаться им».

Нина СВЕТЛАНОВА

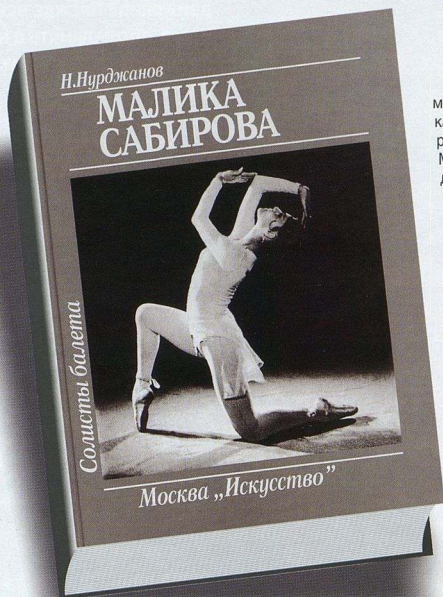
1. 140 сорок знаменитых балетных либретто.

Урал. Л.Т.Д. 2001.

2. Д. Балланчин, Ф. Мейсон. 101 рассказ о большом балете. Пер. с англ. У. Сапциной. Москва, «Крон-пресс», 2000.

Принцесса Малика

Имя Малики Сабировой нынешней аудитории, заполняющей залы во время балетных спектаклей, мало что говорит — её уже нет с нами почти двадцать лет. Да, была такая известная балерина в Душанбе, гастролировала в Москве, танцевала в Большом театре, давала творческие вечера... Но представители старших зрительских поколений помнят её как блистательного мастера, и приезды этой принцессы танца (а Малика по-таджикски — значит принцесса) из Душанбе в Москву, её выступления в спектаклях и концертах становились ярким событием. Великолепная классическая школа (Ма-



лика — воспитанница педагогов Ленинградского училища, а по его окончании наставником Сабировой стала Галина Уланова), эмоциональность и осмысленность танца, окрашенного изысканными восточными интонациями, придавали исполненным ею партиям академического репертуара неповторимо своеобразный характер. А её участие в Первом международном конкурсе артистов балета в Москве! Те, кто видел тогда Малику на сцене Большого театра, до сих пор вспоминают об этом восторженно.

С того времени прошли десятилетия, новые кумиры поражают ныне воображение зрителей. Однако балетное искусство живо преемственностью — преемственностью традиций, опыта, мастерства. И потому следует всячески приветствовать монографию Н. Нурджанова «Малика Сабирова», выпущенную издательством «Искусство» в серии «Солисты балета», поскольку здесь подробно анализируется творческая деятельность артистки в контексте общего развития советской многонациональной хореографической культуры.

Низом Хабибуллаевич Нурджанов, доктор искусствоведения, в течение многих лет занимается изучением проблем таджикского театрального искусства, в том числе и балетного, стараясь прежде всего сохранить в памяти людей образ его лидера, его звезды — Малики Сабировой.

В книге — семь глав. Они как бы образуют семь ступеней, по которым шла артистка к вершинам мастерства. Но в этих главах-ступенях вы не найдёте сухого академического разговора «о творческой деятельности» — повествование Нурджанова (при всей его профессиональной скрупулёзности) глубоко эмоционально. Он пишет о своей героине с любовью, даже с восхищением. Собранный автором огромный материал позволяет ему вести рассказ именно в такой тональности — ведь речь идёт об уникальном явлении ушедшего в прошлое многонационального советского искусства.

У таджиков испокон веков музыка и поэзия воспринимались как единое целое, как неразрывная связь звука и слова. Музыка усиливала образно-душевное воздействие поэтического мира, его орнаментики, восприятие его смыслового ритма. Если великие таджикско-персидские поэты чувствовали мелодию стиха, понимали единую общность сочетания поэзии и музыки, то и Сабирова своим танцем, своей необыкновенной пластикой делала зримой душу музыки, которая помогала ей писать картину человеческих отношений, чувств, состояний.

Нурджанов, анализируя искусство Малики Сабировой, ищет и находит в её исполнительской манере черты, сближающие и обогащающие классический танец артистки с традициями национальной хореографии. И сама эта

гармония русского балетного академизма и таджикской пластики, подчеркивает автор монографии, рождалась из музыки. «Малика с детства жила в мире музыки, — пишет он, — и стала балериной с музыкальной душой. Тело её превратилось в послушный инструмент, который мог реагировать на любой звук, держать любой ритм, проявлять любое чувство, преображаясь в зависимости от музыки и её стиля. Балерина всегда исходила из музыки, глубоко чувствовала её... Даже самые обыденные движения, жесты, простой ход на пальцах, позы в пантомимных сценах обретали музыкальность. Это выглядело чудом».

Н. Нурджанов подробно разбирает партии Сабировой и классического, и современного, и национального репертуара. Их было фантастически много, о чём свидетельствует приведённый в конце книги список. Но, думается, наибольший интерес представляет глава «Устремлённость к совершенству», где автор как бы вводит читателя в творческую лабораторию балерины, рассказывая о том, как работала Малика с выдающимися мастерами Галиной Сергеевной Улановой, Асафом Михайловичем Мессерером, Евгением Сумбатовичем Качаровым, последний, кстати, «передал» Сабировой концертный репертуар великой Гельцер, партнёром которой он был. А Уланова, вспоминая Малику, говорила: «Для меня Малика была дочерью... У меня есть несколько учениц, но больше всех я любила Малику. У неё были такие человеческие качества, которые бывают редко... Она так хотела всё узнать».

Книгу завершает глава «Таджикская балерина покоряет мир», которая как бы подводит итог тому, что оставила нам в наследство замечательная балерина Малика Сабирова. А оно настолько значительно и богато, что приходишь к мысли: чтобы ни случилось в наше непредсказуемое время, звезда принцессы многонационального советского балета не может, не должна погаснуть, она призвана светить нам и впредь.

Владимир КОЛОБОВНИКОВ

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".



Алексей ЛОПАТИН

СВОБОДНЫЙ ТЕАТР ЛЮДМИЛЫ СПОКОЙСКОЙ

Что остается от балетного танца, пластического движения? Прежде всего, образ, потом память о нем. Замысел отдельно взятого балетного спектакля можно восстановить по эскизам костюмов и декораций, записям хореографического рисунка и мизансцен, воспоминаниям современников и документам постановочной практики, свидетельствам прессы и т.д. С эстрадным же танцем дело обстоит гораздо сложнее. Его исполнение не должно превышать 5-7 минут, исполняется чаще всего без декораций, эскизы костюмов художники чаще всего не сохраняют, балетмейстеры-постановщики почти никогда не фиксируют (не записывают) план хореографического рисунка. И так, почти ничего, — только память движения, подтвержденная редкими воспоминаниями современников, может быть, зарисовками или фотографиями, и уж совсем редкими откликами прессы тех лет. Словом, реконструкция эстрадного танца дело хлопотное и не всегда благодарное. Но бывают источниковедческие находки, воссоздающие интересные и бесспорно яркие явления и образцы хореографического творчества на эстраде, они заставляют вспомнить не столь часто всплывающие в истории балета имена эстрадных исполнителей.

Людмила Аполлоновна Спокойская (1902-1976), эстрадная танцовщица 20-30-х годов XX века, несмотря на «мимо-летности» природы своего жанра, тем не менее, оставила по себе живую память у современников. Не обошли ее своим вниманием и специалисты в области изучения истории отечественной эстрады. Ей посвящены несколько вдохновенных страниц в книге Натальи Шереметьевской «Танец на эстраде». О танцовщице ею же написана статья в недавно вышедшем фундаментальном лексиконе «Эстрада России. Двадцатый век». Л. Спокойская родилась в 1902 году в Санкт-Петербурге. С раннего детства ей привили любовь к искусству, театру, самостоятельному творчеству. К десяти годам маленькая Люся, как многие девочки ее возраста, проявила склонность к «исполнению» (на домашней «сцене») и «сочинению» оригинальных танцев. Но девочка оказалась, увы, «переростком» для хореографического училища, и она была отдана в хореографическую студию, В.Д. Москалёвой, там «класс усовершенствования» вела знаменитая балерина Ольга Преображенская. Люся довольно быстро попала в этот желанный класс, там, под руководством Преображенской и проявился более серьезно дар «сочинителя» и «исполнителя» танцев-миниатюр, который и привел затем Спокойскую на эстраду.

В неопубликованных мемуарах танцовщицы «Дитя и волшебство», хранящихся, как и весь архив Л. Спокойской в рукописном отделе Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки (СПбГТБ) в фонде известного собирателя эстрадных материалов Г.М. Полячка, подробно описывается, как юная Спокойская пришла к мысли работать непременно на эстраде, а не в классическом балете. Самый первый хореографический опыт, предложенный самой О. Преображенской, показал, что талантливой ученице оказалось тесно в рамках классической школы балета, она, казалось, прививала будущим артистам готовые движения и точно заученные позы. Первый танец, поставленный Люсей Спокойской («Жалоба Ингрид» на музыку Э. Грига) был принят Преображенской безоговорочно, и она поддержала своего «лягавого щенка» (как она её любовно называла) в желании работать в области эстрадного танца. Кроме балетной студии Москалёвой и «класса усовершенствования» Преображенской, Спокойская затем окончила вечерние курсы при Петроградском хореографическом училище. Окончила, но в классический балет не пошла, видимо, очень сильным оказалась «раскрепощенная интуиция», которую она вкусила, создавая свою первую танцевальную миниатюру.

В 20-е годы на эстраде были особенно востребованы танцовщицы с классической выучкой. Академические театры Петрограда и Москвы не сразу и не вдруг заполнились рабочей публикой, как это было принято считать в советском театроведении. Массовый зритель по привычке продолжал ходить в кинематограф, где помимо самих кинокартин исполнялись эстрадные divertissements. Более образованная и обеспеченная публика стремилась заполнить залы многочисленных театров миниатюр, кабаре, которые еще продолжали быть популярными у довольно большого числа горожан. В такие театрики, приносящие в те годы хоть какой-то заработок, и дающие при этом довольно свободное ощущение самостоятельного творчества, и поступила работать Л. Спокойская. НЭП вернул в сферу зрелищно-развлека-

тельной культуры города частные антрепризы, увеселительные заведения. Танцовщица начинает выступать (в паре с Михаилом Мономаховым) в театре «Вольная комедия», а также в одном из последних в Петрограде-Ленинграде частных театров миниатюр «Свободный театр» (художественный руководитель и один из антрепренеров Г. Юдовский). Этот период артистической жизни Спокойской всегда рассматривается несколько вскользь, как бы мимоходом. Упоминается один или два эстрадных номера в ее исполнении, пара значительных в истории хореографии имен (Касьян Голейзовский), но не оценивается должным образом собственно хореографическое своеобразие этой эстрадной танцовщицы, не определяется ее место на эстраде 20-х годов. «Танцовщицу всегда привлекала возможность создания острых психологических характеристик», — пишет Н. Шереметьевская, и далее приводит в доказательство лишь исполнение Спокойской пантомимы «Жизнь женщины» (в постановке Н.В. Петрова). На этом характеристика эстрадных танцев-номеров Спокойской как бы исчерпывается, а сами танцы называются «типично характерными» или «номерами салонного жанра». Вне сферы внимания остаются дуэтные танцы Спокойской с Михаилом Мономаховым и другим ее партнером Александром Максимовым (его, кстати, не упоминает никто из ранее писавших об актрисе). Почти ничего не говорится о танце «Качуча», поставленном для Спокойской на музыку Исаака Дунаевского не кем-нибудь, а Голейзовским. Понятно, что после очень сильного исполнения ею «Танго смерти» (под пение Леонида Утесова) в «Свободном театре», образ актрисы прочно соединился, слился с образом женщины-вамп.

Но такая однозначная оценка несколько обедняет представление о танцовщице, о сыгранных, а вернее, станцованных ею образах. Да, время НЭПа диктовало определенный стиль, которому стремилась соответствовать и молодая актриса. В дуэтном танце она искала «основной принцип ясного, логически оправданного движения», — как она пишет в письме к Голейзовскому от 12 июля 1928 года. А для достижения этой большой цели она стремится ни много, ни мало, «изобрести новый язык — язык движения». Но эта масштабная задача, конечно, была под силу только такому новатору, как Касьян Голейзовский. Несмотря на то, что через некоторое время Спокойская перестанет танцевать в балетном дуэте совсем, из сотрудничества с Голейзовским она вынесет много важного, а мысль о «ясном, логически оправданном движении» пронесет через все творчество. Конкретно же о танце «Качуча», постановку которого К. Голейзовским не фиксирует даже фундаментальный труд Н. Черновой «Касьян Голейзовский» (М., 1984), говорит сама Спокойская в упомянутом уже письме к балетмейстеру, в нем она раскрывает драматургию танца, его насыщенность четким сюжетом.

По материалам архива Г.М. Полячка в СПбГТБ, где хранится большая часть архива Спокойской, и документам из фонда Е.П. Гершуни в рукописном отделе Российской Национальной библиотеки, удалось выяснить примерное количество ее эстрадных танцев-номеров: около сорока. Обо всех подробно не расскажем, упомяну лишь наиболее яркие явления на эстраде того времени: танцы «Апаши», «Босьяки», «Лезгинка», «Эксцентрикский» (в паре с М. Мономаховым), «Спортивный» (с А. Максимовым), целая череда испанских танцев — «Карменсита», «Болеро», «Бой быков» и другие.

Спокойская продолжала часто встречаться с Голейзовским в пору своей активной работы (после закрытия «Свободного театра») в Ленинградском мюзик-холле. Именно здесь и состоялась премьера ее литературно-хореографической сюиты «Социальные портреты». Но прежде чем подробно остановиться на них, хотелось бы напомнить лишний раз о другом эстрадном танце, который создала сама Спокойская: героический этюд «Интернационал». Казалось, после Айседоры Дункан танцевать под музыку пролетарского гимна, значит, обречь себя на заведомый провал. Спокойская не побоялась представить свое видение образа революции. Она напрочь «забыла» о той «Свободе на баррикадах» во фригийском колпаке, с которым ассоциировался образ Дункан, и предложила оригинальное решение. Правда, оно уже сильно было привязано к политической атмосфере страны в 1930 году. Но разве знаменитый танец Дункан не был столь же конъюнктурен в начале 20-х? «Великий перелом» в истории советского государства уже произошел. Советские художники стремились заручиться каждый своею «охранной грамотой». Спокойская не была исключением, она была дочерью своего времени и не миновала этих процессов. Но ее искренний порыв в танце «Интернационал» нисколько не обесценивается той утопической идеей, которая овладела советским обществом. Она, безусловно, как и Дункан, танцевала не идею коммунизма в чистом виде, а передавала порыв, стихию, свободу. В отличие от своей предшественницы, ее образ был трагистирован. Романтическая идея революции в античном хитоне переросла в более мужественный и конкретный образ юношеской борьбы. На его голове – будёновка с красной звездой, он задрапирован в красное полотнище знамени, на одной ноге – краги, в руках нечто вроде сабли, из которой в конце танца к зрителям летит многометровая красная лента. Спокойская создает не советский, а былинный образ русского воина-богатыря, почти Алёши Поповича. Но в то же время образ несет в себе и конкретные черты реального красноармейца-будёновца. Это снижение сыграло «двусмысленную» роль, превратила фигуру воина в объект эротической размытости и неопределенности, некоей бесполости. Чуть позже, в середине 30-х годов, знаменитые сталинские парады на Красной площади, широко стали демонстрировать подобную пластику. Женский тип этого времени постепенно претерпевал определенную ломку. Он все более тяготел к маскулинизированному образу. Спокойская одной из первых на эстраде показала подобный образ в танце. Она очень боялась, что эстрадный этюд «Интернационал» критики сочтут пресловутым «танц-плясом с идеологией». Актрисе не хотелось также быть похожей на балетных исполнительниц, классических танцовщиков Е.П.Гердт и М.А.Дудко, которые незадолго до этого показали танец на «актуальную тему» под названием «Классическое адажио в плане марксистского миропонимания». Такое решение современной темы, по

мнению Спокойской, не могло дать должного эффекта и было обречено на провал. Подобные затеи были безрезультатным поиском новых форм, а зрители реагировали на них недоуменно и в зале звучал смех. Образ Спокойской в этюде «Интернационал» ничего общего не имел с таким прямолинейным художественным мышлением. Своей двойственностью он резко дистанцировал зрителя от конкретности и узости «марксистского миропонимания», показывая образ еще не привычного, еще не заштампованного героя – Красноармейца.

Но вершиной творчества Л.Спокойской, конечно же, стала галерея «Социальных портретов», созданная артисткой в содружестве с мастером художественного слова на эстраде Антоном Шварцем (родным братом знаменитого драматурга Евгения Шварца). В этой литературно-хореографической сюите впервые в истории нашей эстрады танец органично сочетался со словом. Подбор литературного материала осуществил для «Социальных портретов» знаменитый поэт Михаил Кузмин. В те годы уже клонилась к закату его громкая, и даже скандальная слава, отчего поэту и приходилось заниматься ради заработка подобными монтажами. Кузмин, руководствуясь знани-



ями, вкусом и, бесспорно, конъюнктурой времени, выбрал отрывки из поэзии Пушкина, Эмиля Верхарна (в переводе В.Брюсова), А.Безыменского, Карла Маркса (!!!), Э.Толлера, Ф.Гладкова, П.Ампа и др. Конечно, сегодня легко поспорить с принципами такого «идеологического» монтажа. Но тогда еще свежи в памяти были «Живые газеты», агитпоезда, следовавшие за ними «синие блузы». Подобное сочетание не стыкующихся на первый взгляд текстов, давно уже было

опробовано на советской эстраде. Но вместе с танцем слово, становящееся идеологическим оружием, никогда еще не соединялось. Ни до, ни после «Социальных портретов» никому в голову не приходила такая идея – слить воедино танец и звучащее слово. Однако в «Социальных портретах», был еще один, принципиально новый для танцев атрибут – маски, которые придумала и изготовила сама Спокойская. Три маски: «Женщины Запада», «Банкира-капиталиста» и «Подхалима», поразительно напоминают эксперименты Вс.Мейерхольда в области театрального гротеска, его поиск, выражаясь словами Б.Алперса «театра социальной маски». Необычное соединение танца, пантомимы, звучание поэти-

ческих и прозаических литературных текстов, смена плакатно-карикатурных масок, – всё это раскрывало не столько узкую тему «Социальных портретов» (целая вереница недобродяг страны Советов), сколько погружало зрителя в более обширную тогда для всего человечества проблему наступления на человека глобального урбанизма, грозящего стереть, раздробить индивидуальное лицо, заменив его маской. Поиск конкретной «социальной маски» заставил Спокойскую искать новые средства выражения в пластике. Она уже не травирует образы, но четко делит их на женские и мужские. В двух «портретах» актриса пластическими средствами создаст мужские образы. Она целенаправленно избирает для этих двух персонажей карикатурные маски, считая, что у мирового порока – не женское, а мужское лицо.

Образы Спокойской, на первый взгляд, будто из разряда привычных героев «Заката Европы». Танцевально-литературный гротеск Спокойской-Шварца после волны пропагандистских перехлестов в непримиримой критике Запада обретает более изощренный (по сравнению с Агитпропом) художественный язык. Во-первых, в череде героев «Социальных портретов» появляется наш советский «подхалим». Правда, очень напоминает образ «врагов-вредителей», который чуть позже (в 1937-м году) возьмет на вооружение сталинская пропаганда. Но тогда, в середине тридцатых, этот образ воспринимался несколько по-другому. После расправы над всеми уклонцами, оказалось, что как-то проглядели самое главное – сформировавшегося советского бюрократа, выросшего на почве коммунства. Этой «социальной маской» заинтересовались тогда многие советские художники. Затем ею будет широко пользоваться советская эстрада (вспомним образы Аркадия Райкина и других эстрадных исполнителей).

От стопроцентной идеологичности спасал необычный синтез искусств – чтецкого и эстрадного танца. Он, то отдалял, то приближал портреты этих «социальных масок», а не сами лица, которые в ту пору все больше нивелировались, дойдя, в конце концов, до известной «безликости» советского человека. Спокойская намеренно прикрывала свои «социальные портреты» масками, устроила этот «социальный маскарад», она целенаправленно подключала слова там, где бесильна была хореография, и наоборот. Это давало возможность создания целостного подвижного, пластического, объемного художественного образа всей литературно-хореографической сюиты, объединенной единой волей и замыслом.

«Социальные портреты» были вершиной хореографического творчества Л. Спокойской. Но и раньше их, и позже (в 30-50-е годы) танцовщица создала запоминающиеся эстрадно-хореографические миниатюры: фронтовой эстрадный танец с использованием куклы «На закате бродит пара», острые сатирические образы в танцах «Невеста из Крестостреста», «Блатмейстер, или Танец-басня» «Не все коту масленница», «Марш с фашистом «O, don libber Augustin» (также с использованием куклы). Красивым был танец «Травести» «Чеченка», танцевальный номер с использованием масок «Забавная игрушка: Мишка, Машка и Петрушка». А также, словно продолжающие галерею «Социальных портретов» танцы – «Дипломат, или Комментарии излишни», «Поджигатель» и многие другие.

Личная судьба Л. Спокойской складывалась не столь успешно. Она вышла в середине 20-х годов замуж за оперного певца Сергея Михайловича Казбанова, с которым познакомилась в пору совместной работы в 1924 году в театре «Вольная комедия». Он пел в Малом оперном театре и, видимо, пропал в годы сталинских репрессий. Спокойская была красавицей, и ею увлеклись многие. Среди них выделяется имя прославленного дирижера Евгения Мравинского, любовное письмо которого сохранилось в архиве танцовщицы. Она была очень стильной, удивительно пластичной, яркой женщиной. Ее эстрадные образы запечатлели лучшие фотографы того времени – братья Булла, Моисей Соломонович Напельбаум и другие.

Спокойская активно работала на эстраде вплоть до 50-х годов. Потом все труднее стало поддерживать форму. После переезда в Москву она оставляет сцену, но находит себя в новом качестве: окончив профессиональное художественное училище, занялась станковой живописью, попробовала себя и в скульптуре, и в графике. Талант настоящего художника ярко проявился еще в пору работы на эстраде, тогда она самостоятельно (и как художник, и как блатмейстер) задумывала эстрадный номер, отталкиваясь от живописного образа, делала и эскизы костюмов, и мастерила их, сама же исполняла маски для своих номеров.

Эта женщина никогда не была старой, но долгие годы была очень одинокой. Пыталась убежать от этого разъедающего душу чувства, устроившись жить в Ленинградский Дом ветеранов сцены. Но и там было не спрятаться от судьбы. Не по душе ей был весь уклад ветеранского быта, стариковский образ жизни. От природы активная, динамичная, спортивная (занималась балетным экзерсисом и спортивной гимнастикой до конца жизни), она нашла себя в последние годы жизни только в живописи.

Фото Моисея Напельбаума.





САЛОН-МАГАЗИН БОЛЬШОГО ТЕАТРА



Балетная, гимнастическая и репетиционная обувь 🏛️ Разогревочные и сценические костюмы 🏛️ Комбинезоны и купальники 🏛️ Одежда для шейпинга и аэробики 🏛️ Театральный грим, парики, аксессуары, сувениры 🏛️ Аудио и видеокассеты 🏛️ Художественные изделия и пр.

Москва, ул.Петровка, д.3. Тел.: (095) 292-04-94, 292-66-50.

ФАННИ ЭЛЬСЛЕР ЖИЗНЬ ТАНЦОВЩИЦЫ

FANNY ELSSLER

(продолжение)

И, наконец, обратим внимание еще на одну деталь: старший сын в семье Эльслер постригся в монахи, тогда как три дочери вошли на подмостки. И Фанни тоже не станет вести аскетичный образ жизни – она столкнется с многими превратностями, сопровождающими её профессию. Но они не мешают ей оставаться ревностной христианкой. Возможно, некоторые ситуации в какой-то мере шокируют брата Тишайшего, но он не перестает видеться с сестрой, и никто не поручится, что в вечер премьеры он не молится в монастырской келье за успех нового балета.

Когда Фанни сделалась знаменитостью, её происхождение стало обрастать легендой. Рассказывали, будто её мать была торговкой овощами и носила свою крошку на урок балета в коробе за спиной.

Согласно другому устоявшемуся преданию, золотшвейка Тереза Принстер превращается в бедную торговку старьем, которую Фанни застаёт за её убогим занятием, вернувшись в Вену в зените славы и благополучия. Эта версия, изобретённая актрисой Агнесой Вальпер, не имеет под собой вообще никаких оснований. Фанни не могла, живя сама в довольстве, оставить мать в нищете. К тому же Тереза Принстер умерла в 1832 году – прежде, чем её дочь стала всемирно признанной танцовщицей.

Людвиг Шпейдель, отрицающий легенду о коробе, приемлет, однако, другую выдумку. «Общезвестно», – говорит он, – что Гайдн, прародитель венского вальса, был крёстным отцом малышки Фанни и вложил ей в пелёнку золотую монетку». Очаровательная деталь – хотелось бы, чтобы она оказалась верной. Но дадим себе труд сопоставить даты. Гайдн, умерший 31 мая



1809 года, мог лишь с высоты небес – последнего своего приюта – наблюдать крещение Фанни, родившейся 23 июня 1810 года.

И, наконец, легенда повелевает, чтобы самая знаменитая из австрийских танцовщиц дебютировала в известной труппе, откуда вышло большинство её товарок и соперниц, – в труппе Хоршелъта. Фанни Эльслер сама не раз поднимала голос против этой ошибки, распространявшейся в биографических справочниках. Притом она даже вкладывала в это известный пыл, стремясь, по-видимому, отместить вежкою связь с труппой, которая привлекла внимание полиции.

Итак, не у Хоршелъта, а в театре у Коринфских ворот дебютировала Фанни Эльслер, когда ей не было ещё и семи лет. Её выдающиеся способности поражали Омера, обладавшего в этом театре полнейшей властью. Всеми признанный мэтр соблаговолил обратить внимание на девочку и стал посвящать её в секреты своего искусства.

Омер был одним из столпов классической хореографии, которой предстояло выдержать яростные атаки на рубеже 1830-х годов. Методы его преподавания имели как бесспорные преимущества, так и не менее очевидные недочёты. Главным преимуществом были систематические упражнения, развивающие гибкость корпуса и укрепляющие мышцы, которые более всего задействованы в танце. К работе у станка – самым важным упражнением, столь же необходимым танцовщице, как гаммы пианисту, – добавлялось изучение движений и комбинаций, содержащих азбуку хореографии: упражнения на пальцах, рон де жамб, жете баттю, пируэтты, антраша. В то же время французская школа предполагала наличие обязательного

стиля. Она требовала строгости, отрицала всякое украшательство, каждую позу выстраивала согласно канонам классической красоты.

Естественно, Фанни Эльслер восприняла технику и приобрела вкус, грацию, манеру, характерные для французского стиля. И Омер как педагог оказал ей в этом неоценимую услугу. Но она подвергалась риску власть под его руководством в крайности классической системы: стать холодной, добиваясь точности, заглушить строгостью исполнения свой природный темперамент.

Дурное воздействие академического образования было предано анафеме во время гастролей одной из любимых учениц Омера в Италии. Её привёз туда человек, являвшийся одним из самых интересных персонажей в истории театра XIX века, знаменитый импресарио Барбайя.

Бывший официант, разбогатевший в неаполитанских притонах, он арендовал королевские игорные дома и стал директором театра «Сан-Карло» и тюремщиком России, которого принудил к длительному сотрудничеству; в Вену Барбайя приехал в 1822 году, когда политические события прервали его разнообразную и прибыльную деятельность, и взялся поставить на широкую ногу Керитгертортеатр. Он привёз с собой итальянскую труппу, где примадонной была Изабель Кольбран, будущая жена Россини, а первым тенором — знаменитый Давид. Барбайя бросил свои войска в достопамятную борьбу, которая на долгие годы разгорелась в Вене между итальянской музыкой, представляемой Россини, и музыкой немецкой, героически защищаемой Вебером. 1823 год закончился окончательным поражением немцев. А игроку Барбайе снова повезло.

Во время пребывания в Вене ловкий импресарио, точно чувствующий талант, не потерял остроты зрения даже в плену дарования мадемуазель Зонтаг — он тотчас заметил редчайшие способности двенадцатилетней танцовщицы по имени Фанни Эльслер. И, уезжая в 1824 году в Неаполь, добился разрешения взять с собой девочку, чтобы завершить в Италии её артистическое образование.

Чему же в 1824 году могла научить балерину Италия?

На первый взгляд итальянский танец следовал канонам французской школы. И Франция представляла в Италию множество её представителей. В миланской «Ла Скала» Каролина Питро противопоставляла в первые годы XIX столетия свою французскую сдержанность всплескам темперамента итальянки Терезы Монтичини. Яростная война, дивившаяся между двумя артистками, отражала не только личное соперничество, но и острейший конфликт двух систем, двух темпераментов, дисциплины и порыва, науки и фантазии.

При помощи интриг Терезе Монтичини удалось изгнать соперницу, но французский танец всё же сохранил свой престиж, благодаря таланту Анселен, Финар, Ваг-Мулен, Каррей — лучших танцовщиц «Ла Скала». Тереза Коралли, которая также пользовалась в «Ла Скала» громадным успехом, носила лишь итальянское имя, а по крови была француженкой. Вигано и его жена, красавица Мария Медина, жили в Париже и часто посещали класс Доберваля, оказавшего на них очень большое влияние. Преемник Вигано, Гальцерани, утверждал превосходство французских танцовщиков и пытался им подражать. Французский танцовщик Бретен, вначале холодно принятый миланцами, которые ожидали от него невиданных трюков, в конце концов, заставил их полюбить свой сдержанный и изысканный стиль. Французское влияние доминировало в Академии танца, основанной в Милане в 1813 году и готовившей артистов для «Ла Скала». И, наконец, именно французы вдохновляли балетных композиторов при выборе ими тем для своих сочинений. Как и в Париже, модны были мифологические сюжеты. Политические балеты, вроде «Генерала Коли в Риме», где на сцене появлялся папа в окружении кардиналов и принимался обсуждать условия мира, предлагаемые Французской республикой, сменялись великими античными легендами, скажем, о Титанах, о Прометее, — балете на музыку Бетховена о легендарном герое, которого танцевал Вигано.

Незвизрая на авторитет французских хореографов и успехи их учеников, итальянский темперамент плохо уживался с чужими принципами. Он то и дело стремился вырваться из оков академизма и временами ломал все рамки, порывисто следуя своей неистовой природе. Итальянский танцовщик был скорее виртуозом, нежели художником; всё своё мастерство он употреблял на то, чтобы исполнить акробатический прыжок, показать чудеса устойчивости, навертеть побольше головокружительных шпуртов. Итальянская танцовщица также вкладывала в танец неумённую энергию — она плясала с живостью, с огнём, со страстью. И никогда не возникало опасения, что её исполнение, подобно манере большинства французских балерин, будет грешить излишней строгостью. Бесспорно, временами она казалась вульгарной, но, уж во всяком случае, её никак нельзя было упрекнуть в холодности и монотонности.

Балериной, идеально соединившей наиболее яркие черты итальянского танца и выразительный язык пантомимы, была Антонietta Паллерини, которая на сцене «Ла Скала» исполнила основные творения Вигано. Место, которое Антонietta Паллерини занимала на Севере, на Юге принадлежало Брюнолли. Эта артистка, звезда неаполитанского театра «Сан-Карло», также выделялась живостью исполнения и яркой вы-



разительностью мимики. Пример итальянских виртуозок, которых Фанни Эльслер видела и в «Ла Скала» и в Неаполе, заставил её всецело отдаться природной живости, которую сдерживали уроки Омера. Она увидела танец, напоённый жизнью, насыщенный движением, действием. Она поняла, что красота её танца должна выражаться не холодной академической пластикой, что она призвана художественно интерпретировать человеческие чувства, и, прежде всего, воплощать главную силу, правящую миром, — силу любви, силу желания. И она осталась женщиной, вместо того чтобы превратиться в идеальную заводную куклу, чудо-автомат. Удачные дебюты в Неаполе придали ей уверенности в том,

что изображать страсть следует жизненно и правдиво, прибавляя к чистому танцу выразительность жестов и мимики. Италия стала для Фанни Эльслер школой актёрской правды и чувственной выразительности. Однако питомица Омера не забыла первого своего учителя. Выразительность танца не заставила её отказаться от академического стиля. Её деликатный австрийский вкус, утончённый французским воспитанием, оградил её от вульгарности реализма. Танец Фанни был живым, но без излишней разнузданности, без резких вихляний бёдрами, он был чувственным, но не похотливым. Уже тогда начали вырисовываться черты исполнительского стиля Эльслер: свобода в сочетании с академизмом, темперамент, не мешающий отточности движений, правда чувств, никогда не переходящая в бытовизм. Под итальянским солнцем в ней вывели черты, свойственные обыкновенно латинским артистам. В своих творениях Фанни остается верна классическому стилю, но её классика выходит за рамки привычных строгих форм, это настоящее классическое искусство с его гармоничным выражением живой красоты.

Когда в 1827 году Фанни Эльслер вернулась в Вену, соотечественники не сразу оценили её по достоинству. На сцене Кернтнертортеатра царил иностранцы, и вещи долго не желали замечать девочку из предместья Гюмшендорф, которая стояла знаменитостей, прибывших издалека. И если один из критиков уже в 1827 году предвещал вернувшейся из Италии танцовщице блестящее будущее, понадобилось много времени, прежде чем глас этого пророка стал вырази-

телем общей надежды её соотечественников. Фанни пришлось совершить ещё одно путешествие за границу, прежде чем ей удалось доказать родному городу своё превосходство. А пока, понимая, что необходимо получить достойную оценку своего таланта, она направилась в Берлин.

Берлин ничего не мог предложить танцовщице для завершения её артистического образования. Прусской школы танца совсем не существовало, и в этом нет ничего удивительного. Так же как не было и публички, способной подтолкнуть в правильном направлении танцовщицу, стремившуюся к творческому совершенствованию. Одна Рахель

Фарихаген, написавшая прекрасные строки, посвящённые балету, была поистине достойным критиком. Она имела право с презрением отзываться о Publikumschen (публичка, нем.), под которой подразумевала ничтожную толпу зевак. Вообще же берлинская театральная критика не отличалась компетентностью. Глава её, некто Рельштаб, человек во всём посредственный, становился и вовсе идиотом, когда пытался оценивать танец. В своих бессмысленных статьях он пользовался самыми банальными формулировками. Не лучше его был и Теодор

Мюндт, ещё один берлинский критик журналистики.

Однако в Берлине находился двор, мнение которого, сколь бы некомпетентным оно ни было, имело для артистов силу смертного приговора или помилования. Честь быть представленным государям являлась для царя сцены одной из самых желанных форм славы. Прусский король был монархом с большим размахом, и поздравления, слетавшие с его августейших уст, или подарки, получаемые из его рук, были поистине бесценны. Кроме того, в Берлине находилась Опера, из которой Спонтини создал первоклассный музыкальный театр. Ангажемент в нём считался для молодых артистов началом пути, ведущего к славе. Спектакли, появившиеся на сцене Оперы, становились событиями, о которых пресса оповещала весьма широко. Важные сообщения из Берлина гитали театральную хронику и венских газет. Поэтому Фанни Эльслер могла быть уверена, что, если её ожидает успех, в Вене об этом узнают во всех подробностях и слава о ней долетит до её соотечественников, усиленная магией расстояния.



ПРИМА-БАЛЕРИНА СОБСТВЕННОЙ ЖИЗНИ

Все чаще в последнее десятилетие заявляют о себе балетные труппы и исполнители из Юго-Восточной Азии. Возросший технический уровень артистов, их равноправное положение в ведущих труппах мира, бурный рост танцевальных школ различных направлений (в основном, идущих по «русскому пути»), возникновение новых компаний и ярких хореографических имен, привлечение педагогов из разных стран и многое другое заставляет пристально присмотреться к этим процессам. Журнал «Балет» неоднократно обращал свое внимание в направлении противоположном европейскому. Сегодня мы продолжаем наши наблюдения на Юго-востоке.



С
Т
Е
Ш

ЧОЙ ТАЙ ДЖИ - артистический директор Национального балета Республики Корея.

Родилась в Японии, там же получила хореографическое образование, продолжила его во Франции и США.

В Корею приехала в 1983 году как приглашенная балерина для участия в постановке «Шехеразады». В 1987 году она становится прима-балериной Корейского Национального Балета (KNB), исполняет партии Одетты, Китри, Эсмеральды, Медоры, Феи Драже, завоевывает большую популярность, и это становится, поводом к ее переезду в Корею в 1996 году уже в качестве артистического директора KNB. На этом посту раскрывается ее огромная энергия и фантазия, а также незаурядные деловые качества.

С ее именем связано выдвижение большого количества корейских артистов на международные конкурсы. Она сама является членом жюри многих из них - Лозаннского (1999), Азиатско-Тихоокеанского (Токио, 2000), Московского (2001), Казанского (2001), а также представляет на Форуме в Монако (2000).

В 2000 году вышла ее автобиографическая книга - «Я прима-балерина моей жизни». (Sansung Media, 2000).

— Госпожа Чой, в какой ситуации Вы приняли труппу KNB и с чего начали деятельность руководителя?

— Я руковожу балетной труппой шесть лет, и застала то время, когда о классическом балете в Корею практически не знали. Именно не знали — даже гастролы зарубежных балетных трупп, при всем их успехе и резонансе не делали качественного перелома в сознании. Классический балет был чем-то очень далеким, в какой-то мере, чужим. Анализируя ситуацию, я сразу для себя определила главные ориентиры, через которые можно добиться качественного сдвига — русская классика и корейские балерины, учившиеся в России и овладевшие ее школой. Я видела много европейских трупп классического направления, но только в России и Франции их можно назвать абсолютными по чистоте, по строгости художественных критериев. Поэтому для меня не было никаких сомнений, на кого ориентироваться в мире балета.

Тогда по моей просьбе вернулись из Москвы две балерины Джи Юнг Ким и Джу Вон Ким. Им было по восемнадцати лет, они еще не набрали опыта и возраста для первых партий, но я видела их потенциальные возможности. И я совершенно сознательно поставила их в солистки. Через какое-то время они начали оправдывать связанные с ними надежды и сегодня это балерины в полном смысле слова. Обе «прошли» через различные международные конкурсы в разных странах, включая Московский конкурс артистов балета. Джу Вон Ким завоевала бронзовую медаль на последнем, Девятом, а ее партнер Ли Вон Кук получил там же премию как лучший партнер.

— Но солисты, даже самые прекрасные, как, например, известный москвичам по тем же конкурсам Юнг Геол Ким (он сегодня также солист Парижской Оперы) не делают труппу. Они же ведут за собой, дают исполнительские ориентиры. Как я понимаю, основные проблемы вашей компании — достичь хорошего среднего уровня исполнительства?

— Опыт с солистами, которые как бы раньше времени ими стали, я перенесла и на других артистов. Я начала брать еще недоучившихся, но уже могущих выходить на сцену. Занимала их посильной работой, и это давало обоюдный эффект — труппа получала людей, а сами люди быстрее становились на ноги в условиях реального театра.

— Как в этом случае складывался репертуар — я слышал о наличии академической балетной классики и оригинальных сочинениях на традиционные темы корейских легенд?

— Репертуар сочетал и то, и другое. Но надо было идти к большому балетному спектаклю. Для того чтобы его поставить, нужны деньги. Их не так просто получить. Мы должны убедительно себя заявлять. Классический балет, о котором люди знали понаслышке, должен был в буквальном смысле прийти к ним сам. И он пришел — мы начали выступать с отдельными, короткими программами в супермаркетах, в том месте, где собирается публика. Это странно звучит, но мы прошли через это, мы

тем самым обозначали свое присутствие в культуре города и страны.

Второй шаг – создание просветительского цикла «Объяснимый балет». Принцип простой: сценический танец с последующим комментарием специалиста, находящегося тут же на сцене, или на концертной площадке.

– В России это называется абонементом и существует в области симфонической музыки.

– Наконец, постановке большого классического спектакля предшествовала и большая концертная работа – словно балет в разобранном виде. Была еще одна важная внутренняя задача, уже непосредственно публики не касающаяся. А именно: разучивание партий не по видео, что повсеместно распространено, а из рук в руки.

– В России это называется – «из ног в ноги».

– Да, да. Видеопрактику может позволить себе опытный танцовщик. Но начинающие должны работать с балетмейстером, создателем, с Автором. Ибо в таком контакте не только та или иная партии постигаются – идет тотальная профессиональная учеба. Поэтому моя задача как лидера была найти еще одного лидера, потом второго, третьего, то есть добиться приезда в Сеул больших мастеров – Григоровича, Эйфмана, Жана-Кристофа Майло.

И, наконец, надо выбирать вещи, где была бы занята вся труппа. Сидеть без работы – значит, ничего не достигнуть. Профессионалам все итак понятно, вроде бы, нового я не говорю, но для Кореи это – важные истины, и следовать им не так просто, как кажется. Оплоть-таки, потому, что классический балет здесь вовсе не самоочевидная ценность, и он не занял еще в нашей культуре того места и значения, которое бы автоматически обеспечивало нам жизнь. А это значит, в первую очередь, что за все надо платить.

Раньше мы помещались в здании Национального театра, где все было бесплатно. Теперь перешли в гигантский Арт-центр, напоминающий нью-йоркскую Метрополитен опера, и узнали, что такое аренда. У нас там два небольших зала – один отдан под репетиции солистов, другой кордебалету. Когда подходит время сводных репетиций, перемещаемся вниз, в специальное помещение, где репетируем, и только потом получаем сцену, уже почти для спектакля. У нас нет возможности, как в России прогонять новую постановку на подмостках столько, сколько нужно. Рабочий день с 10 утра, сначала класс, затем репетиции примерно до пяти вечера. В труппе 50 человек, включая технический персонал, к ним прибавляются на отдельные спектакли человек 15 учеников, они танцуют бесплатно. На большие спектакли специально подбираем людей. В год даем 80 представлений. Гастролировали в Египте и Израиле (1997), выступали на Азиатском фестивале в Токио (1998), в Бейджунге (Пекине. – А.К.) в 2000 году. Зарплата дифференцирована, в зависимости от того, кто сколько занят в работе и как ее делает. Самая маленькая – 13 тысяч долларов в год, и до 30-ти. (Без комментариев. – А.К.) Бывают премии и дополнительные надбавки 25 долларов за спектакль. Прокат постановок серийный – по 6-8 спектаклей одного названия, затем, через время столько же другого, и т.д.



– В какой мере Вы связаны со школой и что она из себя представляет?

– Со школой много проблем. Она вроде бы существует, но, конечно, сильно отличается от школы в русском понимании. Три раза в неделю ее посещают дети. Вы понимаете, что это, скорее, нечто для души, но не для профессии. Попасть в профессию для кореянки и, особенно, для кореячки проблематично. Ребята поздно начинают танцевать и потому поздно, после Университета искусств, приходят в труппу. Прибавьте, вернее, убавьте, время их призыва в армию, от которой они не освобождаются. Нужно иметь сильную волю, чтобы повернуть упущенные то там, то там возможности и время. А что такое время для балетного артиста и как оно неумолимо, не мне вам объяснять. Таким образом, школа тоже требует кардинального пересмотра самих организационных принципов. И если я соберусь создавать школу, то они, принципы, очевидно, тоже будут близкими к русскому пониманию балетного образования.

– Мне не совсем понятно – если труппа КНВ существует фактически с 1962 года, то почему даже через тридцать лет, в конце 90-х, надо открывать народу словно бы заново классический танец? Каковы тогда вообще приоритеты национальной культуры корейцев?

– Известно, что в Корею любят спорт, и ему много внимания здесь уделяется. Это неспроста. Идеал корейца – мужественность, ответственность перед семьей. Идеал кореянки – дом и семья. Их общий идеал – деятельность, а, точнее, – самостоятельная деятельность. Они с утра до ночи должны трудиться. С перерывом на застолье – с песнями и выпивкой. Поэтому для многих вообще непривычно сидеть в театре, да еще несколько часов и просто смотреть. Они любят сами участвовать. Отсюда, видимо, склонность к спорту, который дает им все вышеназванное: возможность проявить отвагу и лично добиться чего-то упорным трудом и тренировкой. Таким образом, вы видите, что эстетически балет изначально стоит в стороне от традиционных жизненных установок. Посещение театров входит в образ жизни парижанина или венца, немца или англичанина. Для корейца в этом посещении заключено много нового, непривычного. На наших спектаклях присутствовало немало известных лиц с высоким положением и достатком, – они были на балете впервые в жизни.

С ними приходится много работать – чтобы получить финансовую поддержку и па ро аж. Работаем мы более эффективно с их детьми, как с аудиторией более податливой, живой и перспективной, их надо научить видеть балет, уважать артиста. Взрослых же надо переучить, а это сложнее. На «Лебедином озере» у нас полный зал.

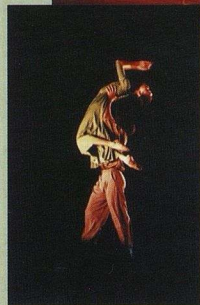
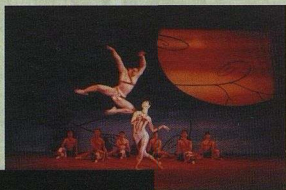
– Может быть, это в какой-то степени заслуга менеджмента?

– У нас мало административных работников, все делают все – и деньги считают, и за руль автомобиля садятся, и встречают, и провожают. Многое у нас передоверено технике – билеты на спектакли распространяются через интернет, там, а также в газете есть наша постоянная страничка, они посещаются. Через эту связь мы многое можем осуществлять, а главное постоянно напоминать о себе.

Беседу вел Александр КОЛЕСНИКОВ

Нина КУДРЯВЦЕВА-ЛУРИ

Балетная жизнь в сотне километров к северу от экватора



Сингапур. Город-государство, остров площадью приблизительно в 675 квадратных километров, отделенный от Малазийского полуострова и государства Малазия проливом шириной менее 3 километров. С

другой стороны полоска воды чуть шире отделяет его от Индонезии, которую можно видеть с высоты небоскребов делового центра. Население - 3,5 миллиона человек, 77% - китайцы, а также малайцы, индийцы-томилы, индонезийцы. Европейцев среди граждан всего 2%, в основном, британцы. 9 августа Сингапур отметил 36-ю годовщину независимости. Независимости сначала от Британской империи, а потом и от Малазийской Федерации. О том, как устроена жизнь в Сингапуре, говорить можно очень долго, но нас, разумеется, интересует балетная жизнь.

Первая балетная школа, Сингапурская Балетная Академия, была открыта в 1958 году братом и сестрой Го. Оба они получили балетное образование в школе «Сэдлерс Уэллс». Как почти все частные школы, СБА была и осталась непрофессиональной. То есть учащиеся занимаются не каждый день, не получают всего объема специальных дисциплин, не получают общего образования. Тем не менее, очень многие западные танцовщицы, выдающиеся артисты и хореографы начинали свою балетную карьеру именно в таких частных школах. Сейчас в Сингапуре их девять.

Я была в одной из них. Ее открыла бывшая ученица СБА, Сильвия Маккули. Школа пользуется большой известностью, чтобы в нее попасть, приходится записываться и ждать своей очереди. Студия располагается на верхнем этаже одного из многочисленных торговых центров. Меня пригласили на репетицию Адажио с четырьмя кавалерами из «Спящей красавицы», которое было включено в программу традиционного полугодового концерта. Стали знакомиться: Аврора - юрист, тоненькая, хорошо сложенная китаянка, лет 26-ти; кавалеры - все разных профессий, один из них представился как «плай-бой». Они все постарше и сложены похуже. Я подумала: «О Боже, что мне им потом говорить?! Это совсем как в советские времена в каком-нибудь заводском клубе!»

Завуча знаковая музыка в записи, (пианист стоит слишком дорого), и к моему вящему удивлению юрист абсолютно профессионально, выворотило, дотанцовало, легко и грациозно исполнила целиком казенную редакцию, - все на де

бурье, пируэты, туры с выходом в экарте, обводки в аттитюд... Невероятно! Я бывала в нескольких частных школах в Америке, но такого уровня не видела нигде.

Вспомнилось, что «Аврора» с шести лет занимается в школе Сильвии Маккули. Родители не хотели, чтобы она стала профессионалом, так как танцами много не заработаешь, и вот она приходит три раза в неделю по вечерам после работы, как и ее партнер, делает класс и репетирует. Да еще платит педагогу за эту возможность. Я была тронута невероятно такой бескорыстной любовью к балету. Мне думается, что в сегодняшней России, где больше нет заводских клубов и дворцов пионеров, такие частные школы, где могли бы заниматься и дети и взрослые, люди разного возраста и степени подготовленности (разумеется, классы разделяются соответственно), очень нужны. Это помогло бы воспитывать интерес к искусству танца, отвлекло бы молодежь от менее здорового времяпрепровождения, а главное, создавало бы «зрительские кадры». В Америке сейчас возникает множество Центров балета для непрофессионалов при профессиональных труппах. Преподают там и классика, и модерн, и фланко, и степ, и джаз. Но цель одна.

К сожалению, мне не удалось посмотреть спектаклей Сингапурского Театра Танца. Я поехала только на класс за пледом моего отъезда. Труппа была создана тринадцать лет назад под патронажем президента Республики Сингапур, господина Онг Тэнг Ченга, и с самого начала имела небольшую государственную дотацию, которая с годами значительно возросла, хотя помощь спонсоров все равно необходима. Поначалу компания состояла из семи танцовщиков. Создатели ее - Го Су Ким и покойный Антони Тэн (оба выпускники СБА), оба отдали много лет педагогической и балетмейстерской работе. Госпожа Го - младшая сестра создателей СБА. Самый младший их брат, известный в Европе и Америке хореограф Го Шу Сан, после занятий в СБА в 70-е годы учился и танцевал в Амстердаме, работал с Руди ван Данцигом и другими известными мастерами голландского балета, а затем, начав ставить, переехал в Америку, сочинил множество спектаклей для Вашингтонского Балета, для Американского Театра Балета при участии М.Барышникова, для Бостонского Балета и других трупп. Завоевал первую премию за хореографию в 1983 году на конкурсе в Варне. В 1987 году после тяжелой болезни Го Шу Сан скончался в Нью-Йорке в возрасте 37 лет.

В репертуаре Сингапурского Театра Танца, в труппе которого сейчас уже 22 танцовщика, несколько работ Го Шу Сана, в том числе «Ромео и Джульетта» С.Прокофьева. Всего же репертуар компании насчитывает 65 названий. Среди них «Жизель» и III акт «Раймонды», Пролог и III акт «Спящей красавицы», «Коппелия»; «Рубины» из «Драгоценностей» Дж.Баланчина, балеты И.Клилана, Н.Дуато; «Штелл» Р.Уэрлока, известные работы современных американских и австралийских хореографов; постановки сингапурских балетмейстеров, в том числе основателей компании - Го Су Ким и Антони Тана. Из разнообразия репертуара можно понять, что танцовщицы имеют хорошую профессиональную подготовку.

В классе занимались все вместе. Из-за малочисленности состава все танцуют все, - нет звезд, нет иерархии, говорят, нет даже зависти,

но в это поверить трудно. Танцовщицы более старшего поколения, работающие в труппе с ее основания, преподают в СБА, откуда в театр берут наиболее способные в качестве стажеров и «дотягивают» их уже в труппе. Однако большинство танцовщиков - приезжие. Кто из Австралии, с которой в силу географического положения, связи очень тесные, кто из Китая с материка, кто из Тайвана, Японии, Филиппинских островов.

Педагог, он же балетмейстер-репетитор, постановщик двух или трех вещей, идущих в репертуаре, и исполнитель ряда игровых партий, Эдмунд Страйн, англичанин, учившийся в Школе Королевского балета в Лондоне. Был ведущим солистом в Лондон Сити Балет, работал с Г.Самосовой, Л.Сеймур, А.Прокоским. Считается специалистом по школе Э.Чеккетти, с 1999 года является почетным членом Общества Чеккетти. Надо сказать, что многие его комбинации напомнили мне классы Асафа Михайловича Мессерера. Правда, когда Эдмунд сказал, что давно не давал «чистого Чеккетти», я не удержалась и спросила: «А кто может нынче знать, что такое «чистый Чеккетти?»

Насмотревшись за последние годы классов и спектаклей западных компаний, и французских и американских, я привыкла к идеальной дотянутости стоп, прекрасной постановке бедер, чистоте позиций при частом отсутствии пластичности, кантилены, сухих руках, жесткой постановке корпуса и головы. Тут, к моему удивлению, все было почти что наоборот. При трудных технических и особенно координационно замысловатых комбинациях артисты справлялись с ними паразитивно легко, широко занимая площадку, высоко поднимая ноги, зависая в воздухе на больших прыжках (в западных труппах я вообще не видела в классах больших прыжков и широких танцевальных комбинаций). Может, в самом деле Чеккетти? А вот как раз стопы и позиции оставляли желать лучшего. Но все артисты танцевали, выполняя любую комбинацию, что напомнило мне незабвенную «старомосковскую» школу.

Кроме вышесказанного меня поразил пианист. Как ни странно, не русский эмигрант, что я часто встречала, а сингапурский китаец играл так, как играли когда-то в классах в Большом театре Владимир Кудрявцев, а позже Эмма Липпа.

Принято считать, что в Сингапуре мало уделяется внимания культуре. Возможно, и прагматичное правительство слишком много было дел и забот о том, как превратить залосунотное колониальное местечко в процветающий, безопасный, благоустроенный по высшим, западным стандартам остров-государство. Сейчас дошла очередь и до культуры. С каждым годом на гастроли приезжают все большее количество зарубежных коллективов (за несколько дней до моего приезда закончили выступления Американского Театра Балета), музыкантов, которые играют соло или с местным симфоническим оркестром, певцов. Организует гастроли частное агентство, но спонсоры стали охотнее (вслед за правительством) инвестировать деньги в искусство. Строится громадный, ультрасовременный Центр Искусств с двумя зрительными залами, галереями для выставок, ризитными студиями. Он должен открыться в следующем году. Будем надеяться, что российские коллективы будут также включены в его программу.

БАЛЕТ

SHORT SUMMARY

THE NOTES OF THE EDITOR-IN-CHIEF VALERIA URALSKAYA AND THE WELL-KNOWN RUSSIAN AESTHETICIAN AND MUSICOLOGIST VICTOR VANSLOV, OPENING THIS ISSUE, ARE DEVOTED TO THE 20TH ANNIVERSARY OF THE PUBLICATION OF THE "BALLET" JOURNAL'S FIRST ISSUE. HERE AUTHORS RECOLLECT THE BASIC MOMENTS OF THE HISTORY OF THE JOURNAL'S CREATION, SPEAK ABOUT ITS TODAY'S PRINCIPLES AND PROBLEMS OF BALLET CRITICISM IN GENERAL.

THE RESPONSES TO THE LATEST PREMIERES OF THE RUSSIAN THEATRES ARE PUBLISHED IN THE REVIEW SECTION: ANNA GALAIDA SPEAKS ABOUT "LA FILLE MAL GARDEE", RUNNING AT MOSCOW MUSICAL THEATRE; THE WELL-KNOWN CRITIC OLGA ROZANOVA

FROM PETERSBURG GIVES HER COMMENTS CONCERNING THE FIRST NIGHT PERFORMANCES OF THE BALLETS BY BALANCHINE IN PERM; THE CRITIC FROM BYELORUSSIA JULIA CHURKO EXPRESSES HER OPINION OF "DON GIOVANNI" AS STAGED BY BORIS EIFMAN; SVETLANA NABORSCHIKOVA ANALYZES THE STAGING OF "KAZAN JUSUF" IN KAZAN, AND SERGEY CHUYANOV REPORTS "ESMERALDA" FROM NIZHNY NOVGOROD.

IN THE SECTION "PORTRAITS", THE JOURNAL DWELLS ON THE SOLOIST OF SAMARA OPERA AND BALLET THEATRE LUDMILA TELIUS. THERE ARE ALSO CONGRATULATIONS ADDRESSED TO THE OUTSTANDING DANCERS OF RUSSIAN BALLET: OLGA LEPESHINSKAYA,

NATALIA BESSMERTNOVA, AND MIKHAIL LAVROVSKY.

NEW PUBLICATIONS ON BALLET ARE REPRESENTED IN THE "BOOK" SECTION. THERE THE AUTHORS OF THE JOURNAL ANALYZE STRONG AND WEAK POINTS OF IGOR STRAVINSKY'S COLLECTION OF LETTERS AND COLLECTION OF LIBRETTOS.

THE FOREIGN SECTION OF THE JOURNAL IS COMPOSED OF THE STORIES ON MODERN DANCE IN THE SOUTH-EAST REGION: ALEXANDER KOLESNIKOV AND NINA KUDRIAVTSEVA-LURY REPORT THE SITUATION IN SEOUL AND SINGAPORE. THE "BALLET" JOURNAL CONTINUES PUBLISHING THE NOVEL "FANNI ELSLER" BY AUGUSTE EHRHARD.

ПРЕМЬЕРА «ВЛАДИМИРА БУРМЕЙСТЕРА»

Вышла в свет книга «Владимир Бурмейстер» – первая из серии «Балетный круг», которой редакция журнала «Балет» начинает издательскую деятельность. Серия будет знакомить читателей с неизвестными страницами творчества мастеров хореографии, определивших облик балетного искусства XX века. Рукописи, планируемые к изданию, вбирают в себя самый разнообразный литературный материал. Так, в частности книга о Бурмейстере является сборником дневниковых записей, статей, заметок о своих спектаклях, написанных хореографом в разное время. В книгу вошли также свидетельства тех, кто работал и жил рядом с этим ярким мастером балетного театра, отклики прессы, редкие фотографии. Издание стало возможным в результате благотворительного спектакля «Эсмеральда» в хореографии Владимира Бурмейстера на сцене Московского музыкального театра имени К.Станиславского и Вл.Немировича-Данченко. Сбор от него был направлен на создание книги. Серия «Балетный круг» продолжится в ближайшее время книгой «Раиса Стручкова» Галины Беляевой-Челомбитько.



РЕДАКЦИЯ
ЖУРНАЛА
«БАЛЕТ»
СОВМЕСТНО С
МОСКОВСКИМ СОЮЗОМ
ХУДОЖНИКОВ
ОРГАНИЗУЕТ ВЫСТАВКУ
«ТАНЕЦ И О ТАНЦЕ»
- живопись,
- графика,
- скульптура.

Все желающие принять участие
в выставке могут обратиться
в редакцию.

Контактный
телефон:
288-24-01.

Как подписаться на журнал «Балет», которому в этом году исполнилось 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) - 120 руб. + оплата почтовых расходов на пересылку.
На 1 год (6 номеров) - 240 руб. + оплата почтовых расходов на пересылку.
- 4 Вы приобретаете журнал в самой редакции по цене 42 рубля 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!
Выходит в свет второй номер детской версии журнала «Балет»
«Студия Пяти-па»

**Лауреаты
приза
«Душа танца»
2001 года**

**«МАГ ТАНЦА»
Юрий Григорович**

**«МЭТР ТАНЦА»
Михаил Лавровский**

**«РЫЦАРЬ ТАНЦА»
Леонард Гатов
Мирра Кольцова
Александр Мунтагиров**

**«УЧИТЕЛЬ»
Нинель Кургапкина
Евгения Фарманянц**



Эноотека

*В мире
элитных вин*

Журнал «Эноотека» – это:

- глубокое, всестороннее знакомство со всем многообразием мира вина;
- встречи со знаменитыми виноделами и негосиантами, с ведущими экспертами в вопросах виноделия, винной торговли и ресторанный бизнеса;
- советы ведущих сомелье, искусство подачи вина, культура винопития;
- эксклюзивная и оперативная информация обо всех новостях «винной жизни»;
- классификация и рейтинги вин, ресторанный рейтинг и многое другое.

Подписаться на наш журнал можно через Агентство подписки и розницы.

Индекс в подписном каталоге 38558.

Стоимость подписки на полгода – 360 рублей, на год 720 рублей.

Адрес редакции:

127018, Москва, Сушевский вал, 47
тел. 219 2870, 219 2877,
219 2878, 219 3260

Адрес электронной почты:

enoteka@cityline.ru