

БАЛЕТ [1] 2002

BALLET



Премьеры
балетной
России

Лауреаты
«Души танца»

Второй
«Евро-фестиваль»

Обменные
гастроли:
Большой -
Мариинский

Куклы мечтают
о балете

январь-февраль [1] 2002



Юрию Николаевичу
Григоровичу – семьдесят пять.
Но его творческой активности,
энергии, неистощимой
фагазии могут позавидовать его
молодые коллеги.

Сколько и где, в каких городах и
странах украшают сцену его
спектакли, сказать невозможно:
они поистине завоевали мир,
стали знаменем времени.
Григорович-хореограф XX века,
отразивший в своих
произведениях его
противоречивый и трагический
облик.

И зрителю будущего,
тому, кто придёт в театр в
третьем тысячелетии,
они расскажут о тех,
кто жил в двадцатом веке,
о чём они думали,
что их волновало.

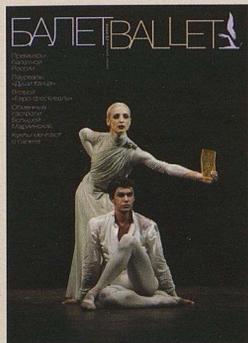
Коллектив редакции журнала
«Балет» сердечно поздравляет
Юрия Николаевича с юбилеем,
желает ему здоровья, счастья,
вдохновения!



БАЛЕТВАЛЕТ



Литературно-критический, историко-теоретический иллюстрированный журнал январь-февраль № 1 [116] 2002



На первой странице обложки:
Илзе Лиела и Николай Цискаридзе
в балете «Пиковая дама»
Фото И.Захаркина

Выходит шесть раз в год

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:

С.В.Наборщикова
И.В.Абросимова
Е.И.Козленкова
Г.М.Мартынов

фотокорреспондент

Д.М.Куликов

Художественное оформление и
предпочтательная подготовка:
Студия «Мохин Дизайн»

корректор

В.М.Колобовников

компьютерный набор

Э.И.Васильева

Отпечатано в типографии
"RIDO", г. Нижний Новгород
тел./факс: (8312) 75-14-04
представительство в Москве:
ул. Расплетина, 5
тел./факс: (095) 943-76-87

Журнал зарегистрирован
в Министерстве печати и информации
Рег. №01604
© "Балет", 2002

Главный редактор:

В.И.Уральская

Редакционная коллегия:

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

Творческий совет:

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

Иностранная коллегия:

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

Светники по экономическим вопросам:

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

Nota Bene

2 УРАЛЬСКАЯ

История прочитая, но не прочитанная

Спектакли, премьеры, проекты

4 МОДЕСТОВ

«Здрави князи и дружина»

10 СЕДОВ

Призрак выигрыша

11 КРИСП

Пети вновь подтверждает свой
величественный талант

13 РАТАНОВА

Балетмейстер без кулинарных рецептов

18 Второй Европейский фестиваль
современного танца

Школа

22 Вечное движение

23 Набиля Валитова:

«От театра нигуда не уйдешь»

24 ИНФОРМ-БАЛЕТ

Выставки

30 АБРОСИМОВА

И создал человек куклу

«Душа танца». Лауреаты-2001

32 АЛОВЕРТ

Юрий Григорович и созданный им театр

33 ГРИГОРОВИЧ

Супермен

34 УЛОПАТКИНА

«Кургапкина, как мое зеркало»

35 Т.ВАСИЛЕВСКАЯ

Курс Леонарда Гатова

Актеры и роли

36 Е.КОЗЛЕНКОВА

Светлана Устюжанинова

39 Г.ИНОЗЕМЦЕВА

Многоликий репертуар Инны Гинкевич

За рубежом

44 В.ИГНАТОВ

Джон Ноймайер воскрешает Библию

46 Е.КОЗЛЕНКОВА

«Академия Русского балета» в Токио

48 Short summary

nota bene



Главный редактор журнала «Балет»
Валерия Уральская

Прошёл первый год Нового века: подознательно ожидаемых принципиальных программных перемен не произошло. Предсказанные фантастами и кинематографистами войны и террористические акты в ином измерении дали себя знать жестоко, но традиционного для XX века оскала не изменили.

В культуре же осмысление XX века ещё потребует времени, равно как и творческих, исследовательских усилий, вызовет немало споров и столкнет немало взглядов — лишь бы они не изничтожили друг друга, служили осознанию истории и поступательному развитию. Отдадим должное тем исследователям, кто среди официальных мифов и искусственных построений, нанизанных на идеологические «шампуры», не дал исчезнуть ярким страницам литературы, театра, музыкальной культуры, не вписавшимся в политизированную картину культурной жизни.

Время сделало массово доступным любую информацию, отразив самое себя в искривлённом зеркале конъюнктурных оценок. Традиционные для движения отечественной исследовательской мысли философские лабиринты оказались закрытыми за ненадобностью. Поверхностность восприятия явлений культуры сделалась едва ли не единственным оценочным принципом. «Бездуховка», за которую мы еще десятилетие назад винили западный мир, с легкой руки «казачьих» журналистов водрузилась на нашей территории. Нужды нет, что пострадало общественное сознание, формировавшееся веками: поля осмысления событий сменились с плюса на минус и с минуса

на плюс. А вместо надежд, что в поменявшемся (свободном!) мире вот-вот обнаружится возможность свободной ориентации и личного выбора в содержании культуры как цивилизации, вновь нависла опасность превратного её толкования и сознательного искажения.

Робкое (не скрою, иногда принимающее реактивное, бездоказательное и совсем не интеллигентное выражение) восприятие индивида, как и опыт осмысления творимой на глазах истории, рушатся, не повзрослев, под мощным давлением авторитарной информации, нередко питаемой все той же официальной поддержкой. Сблзсан вынести приговор, с одной стороны, и с привычным удобством признать его единственно верным — с другой, в понимании такой, казалось бы, многозначной и полифоничной области как культура, нивелируют личность, лишают ее достоинства выбора. Осмысление истории культуры имеет смысл только тогда, когда сберегается контекст и когда многообразная картина явлений и фактов, которые были в обществе и сегодня стали его историей, не подвержены веяниям переходящей моды. Ради неё мы забываем традиционно важные для отечественной ментальности ходы и мотивы: анализировать, исследовать, выстраивать причинно-следственные связи.

Мы бы не заговорили об этих, может быть, не простых для практического сознания, но достаточно известных теоретически постулатах, если бы не обеспокоенность складывающимися в новое время приоритетами, нетерпимостью к суждениям, взглядам, поступкам, их оценкам как в творческой, так и в балетоведческой — шире — в общественной среде.

Коснулось это непосредственно и нашей редакции, атакованной мелкими репликами журналистов, поддержанных не информированными издателями на своих газетных страницах. Не считая необходимым спорить или отвечать на эти реплики, тем не менее, сообщаем своим читателям, что такого рода «выпады» не остались нами незамеченными, более того этим объясняется появление данного NB.

Наш журнал прошёл свой двадцатилетний путь вместе с активной историей своей страны, движением её общественного сознания и отражающего его искусства. Считая своим долгом оставить потомкам свидетельства и факты XX века, старейшины редакции в дополнение к регулярной периодике журнала выпустили уже два специальных номера о хореографическом искусстве XX века. Мы назвали их «Материалы к истории балета XX века. Свидетельства современников». Имея в виду безусловно субъективную трактовку

тех или иных событий. Но именно многообразие впечатлений и позволит создать собирательную картину, а выбор приоритетов здесь за читателем. Безусловно, каждый человек в праве по-своему воспринять, оценить и осветить то или иное событие и имеет все права быть выслушанным. Мы планируем при благоприятных условиях продолжить эту работу как в печатной, так и в электронной версиях журнала.

Мы исходим из того, что сложившийся перекрёсток путей, судеб, политических и идеологических приоритетов, порой не допускающий права на зелёный светофор талантливому и самобытному, и составляет сгусток истории культуры XX века, особенно, в России.

И ничего вычеркнуть из этой особой исторической эпохи уже нельзя. Так как всё, что происходило в России, имело отношение ко времени, теперь принадлежащему прошлому XX веку. Изучать эту историю возможно лишь в совокупности реалити и фактов. Видимо, не следует также упускать из виду и то, что, несмотря на всю неординарность позиций, XX век воспринял от XIX из «рук в руки» традиции и целые культурные пласты, но трактовал их по-своему, выразив к ним своё отношение и понимание.

Каковы же наши шаги в будущее, сколь связаны они или свободны от прошлого, позволено ли, отсекая одни пласты, с чистого листа читать предшествующие? Вопросы отнюдь не только философско-теоретические. Если хотите, кроме эстетического они имеют ещё два аспекта. А именно, этический и эмпирический. И особенно в такой сложно фиксируемой культуре как танец и таком сиюминутно воссоздаваемом искусстве как театр.

Хотелось бы, чтобы конъюктурность вкупе с личными амбициями не перекрывали бы путь к истинной цели и возможностям художественного процесса.

В любом стиле, приёме, почерке, направлении могут быть созданы как талантливые, так и проходящие или неудачные спектакли. Но объявление одного из путей приоритетным, более того, попытки это концептуально обосновать — вот что наиболее опасно. Так и хочется воскликнуть: «Остановитесь, господа! Мы уже это имели. Ровно со знаком наоборот».

Попробуем нарисовать картину современного отношения к сценической хореографии (балет классический, балет современный, театр танца, народные ансамбли танца, пластические авторские группы), скажем, на примере классического танца — балета. С одной стороны, стало модным и знаковым объявление

Валерий Модестов

«Здрави князи и дружина...»

Известно, что Московская Русь, Древний Рим, сказочный Восток никогда не становились для Юрия Григоровича поводом неких исторических интерпретаций. Их пытались так истолковать другие, и это вполне понятно - настолько убедительно проступали линии истории сквозь сюжеты «Ивана Грозного», «Спартак», «Легенды о любви», что становились почти программными. Художественное совершенство принималось за исторические раздумья. Может ли быть оторвано одно от другого в гармоничном спектакле - тоже вопрос. Художественное видение мира у хореографа, конечно не абстрактно, оно опирается, часто питается эстетикой времени, эпохи, культуры. Но главным в его спектаклях всегда были страсти человеческие. В хореографических образах Григоровича живет настоящая поэзия, а в спектаклях царит танец.



Наталья Балахничева (Анастасия) и Роман Артюшкин (Иван).

Премьера новой редакции балета «Иван Грозный», которую Григорович осуществил для труппы Кремлевского балета на сцене Государственного Кремлевского Дворца, и через четверть века подтвердила жизненность его установок, хореографических идей и новаций. Хореопозма о «грозном веке» нашей истории, как и в дни первых премьер в Большом театре (1975), в Гранд-Опера в Париже (1976), поражает цельностью, логикой сценарной разработки, философической глубиной, оригинальностью и изяществом художественных решений.

Было ли изначально задумано, или все определил случай, но в возобновлении спектакля на сцене бывшего КДС видится явная символика. Балет идет в Кремле, вблизи исторической резиденции царя Ивана IV, соборов, в которых он молился, усыпальницы, где покоятся его бранные останки, неподалеку от Красной площади, вблизи Лобного места, с которого звучали царские указы. Так или иначе, исторический контекст еще более, чем это было раньше, входит в спектакль, корреспондируется со всей прошлой и нынешней кремлевской ситуацией: беспощадной борьбой за трон, собиранием Иваном Грозным под свою длань земель русских, а ныне их перераспределение и незавишенная судьба. Таким образом, новая версия, надо ожидать, окажется перед лицом все той же критики, как и четверть века назад.

Тогда, вооружившись цитатами из В.Ключевского и С.Соловьева, упрекали Григоровича в искажении российской истории (будто кому придет в голову изучать историю по операм и балетам), намекали на западнические мотивы в образе Курбского (что было тогда сродни доноситеству) и бранили за Звонарей, которые-де не там и не о том звонили. Кому-то спектакль казался «слишком мрачным», «мистическим» и «перенасыщенным религиозностью». Позже, когда Григорович уйдет из Большого театра, к списку его «вин» добавятся еще «оправдание oprичнины», «изображение Грозного носителем нравственности» и «верноподданничество».

Разумеется, ничего подобного в том спектакле не было и в нынешнем тоже нет. В нем есть огромное, распахнутое историческое пространство, и это дает каждому смотрящему свободно трактовать увиденное. Это вообще свойство больших художников (вспомним спектакли Юрия Любимова в Театре на Таганке, хотя там режиссерский расчет на аллюзии был программным).

Творческая и эстетическая задачи Григоровича иные, они намного масштабнее и глубже. «Иван Грозный», названный Кшиштофом Пендерецким «подлинным шедевром хореографии», — размышления Мастера о вечном: жизни и смерти, добре и зле, человеке и его страстях. И все это в потоке времени, в различных ипостасях и ракурсах. В достижении таких глобальных целей определяющую роль сыграла музыка Сергея Прокофьева (в основном из филь-

ма «Иван Грозный»), превращенная композитором Михаилом Чулаки в балетную партитуру. Музыка эта волновала Григоровича давно, и только в ней следует искать контуры хореографического замысла. Как и возвышенная суровость иконописного оформления художника Симона Вирсаладзе также питается прокофьевским эпосом.

Сутью феномена «большого балета Юрия Григоровича» была и остается уникальная палитра танцевально-пластических средств, которыми Мастер передает содержание балетного спектакля, и объединяет остальные искусства, в нем соучаствующие. Несмотря на обилие персонажей, балет этот о судьбе одного человека, своего рода эпическая «монодрама» в пластике, все в ней направлено на раскрытие главного образа — Ивана Грозного. А сам спектакль представляет собой последовательность развернутых сцен-фресок, связанных между собой темой главного героя и Звонарями, они представляют народ во всем многообразии его настроений, взглядов, суждений и порывов, нечто вроде хора в греческой трагедии, комментирующего основные события и участвующего в них. Танец Звонарей поставлен необычно: это многообразно разработанные прыжки, создающие атмосферу тревоги, приготовления к битве, радостного ярмарочного гулянья с веревочными каруселями и пр. Звонари начинают и кончают спектакль (Евгений Горбачев, Артем Зыков, Михаил Михайлов, Иван Фадеев, Сергей Смирнов, Сергей Колесов).

Группа бояр, контрастирующая им, вся поставлена «вниз», на полу, стелющимися движениями, пресмыкающимся танцем-пантомимой. Григорович обладает уникальным даром органически сплавлять пантомиму, классические и народные элементы в целостные танцевальные образы — точные по содержанию, драматически наполненные, эмоционально выверенные и композиционно законченные. Он безжалостно отбрасывает самые новаторские свои находки, если они отвлекают от основной линии хореографического образа или «утяжелают» его, мешая восприятию главного.

Царь Иван в исполнении Романа Артюшкина молод, энергичен и полон державных планов. Монологическая часть его партии построена на сложных и высоких прыжках, температурных вращениях. В его танцевальной композиции чувствуются сила и воля самодержца, готового во имя поставленной цели сместь на своем пути любые препятствия.

После выхода девушек-невест, их изумительного по простоте танца, когда царь выбирает одну из них, начинается единственная в спектакле сцена, где Иван предстает не самодержцем, а влюбленным юношей, забывшим на какой-то момент обо всем на свете. Первый его дуэт с Анастасией — Натальей Балахничевой наполнен красотой и силой возникшего вдруг чувства, надеждой на будущее. В созда-

Сцена из спектакля. Иван — Роман Артюшкин.

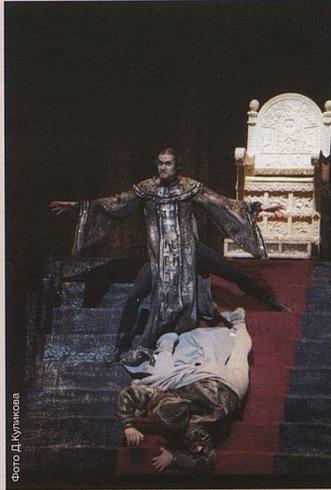


фото Д.Куликова

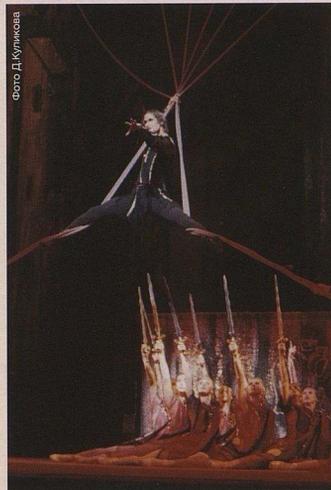


фото Д.Куликова

Сцена из спектакля. Иван — Роман Артюшкин.

нии образа Анастасии чувствуется рука первой исполнительницы этой роли – несравненной Наталии Бессмертновой, которая постаралась подчеркнуть природные краски индивидуальности юной балерины – мягкость и «певучую» кантилену, что придало танцу большую одухотворенность.

Партия Курбского в ее начале – типичный прием портретирования своих героев, к которому Григорович часто прибегает, вернее, прием этот им давно и плодотворно разрабатывается в виде самостоятельных хореографических монологов. Здесь иные краски. Здесь у влюбленного в Анастасию Курбского – Айдара Шайдуллина классические линии приобретают нерешительные «стелющиеся» формы, нарушаются «всплесками» обиды, зависти, беспомощного гнева, но тут же гаснут.

Звонари ударяют в набат, сзывая народ на борьбу с полчищами иноземных захватчиков и начинается кульминация первого акта, одна из самых впечатляющих хореографических картин в Театре Григоровича, стоящая рядом с Погоней в «Легенде о любви», Апиевой дорогой и Виллой Красса в «Спартаке» – массовая сцена, названная в либретто – Бой. Создание танцевального полифонического действия с одновременным развитием и многообразным переплетением сразу нескольких танцевально-пластических тем – задача абсолютно новаторская, не имеющая аналогов в балетной практике поньше. Сегодня, спустя двадцать пять лет, мы можем наблюдать, ко всему прочему, как дар симфонического мышления Григоровича окончательно отлился в классическую форму большого спектакля. То есть это не счастливая находка своего времени, а открытие, пережившее его.

В едином вихревом танце хореограф сталкивает четыре контрастных стихии: ураганный набег иноземцев, героический отпор русских воинов, радостный полет Вестников победы и гротескный, масочный танец Ликов смерти. Апогеем и логическим завершением композиции становится танец Царя Ивана – триумфатора. Кремлевская труппа под руководством Андрея Петрова демонстрирует здесь собранность и прекрасное чувство цолого.

Оплакиванию погибших посвящен траурный монолог Анастасии на музыку «Мертвого поля» из «Александра Невского». Но это и дума ее об Иване, дума всех женщин, чьи мужья на том мертвом поле.

Вновь – Звонари. Возвещают победу русского оружия. Ликующий танец победителей сливается с народным (на музыку «Русской увертюры»), центром его становятся Иван и Анастасия. Но короткое счастье, над ними ступают тучи боярской ненависти. Внезапная болезнь Ивана толкает Бояра на очередной заговор – опустевший трон не дает им покоя. Один из них уже взбирается на престол, но из-за спинки трона появляется вдруг, чудом выздоравливший Иван. В бешеной злобе он душит крамольника и сбрасывает по ступеням вниз. Властной рукой мечет в бой свой посох, и тот возникает в пол и замирает символом непоколебимости царской власти.

Здесь, в сцене «Грозен Царь», которая и сегодня захватывает драматизмом, уместно вспомнить еще об одной художественной новации Григоровича: он как никто другой умеет превращать конкретные предметы в метафорически значимые. И возникает не только еще одна краска, а своего рода партнер, участник действия, органично вpletенный в хореографическую ткань постановки. Таков здесь посох, многозначно обыгранный и осмысленный – в руках Царя он становится то опорой и поддержкой Ивана в трудные минуты жизни, то костылем безумца, то грозным орудием борьбы и мести, то палкой путника и монаха, то скорбным крестом...

Многогранен образ Ивана не только в первом акте (юный самодержец – влюбленный юноша – герой – стра-

дающий в недуге человек – грозный царь), но и во втором: счастливый муж – самодержец – убитый горем человек – жестокий мститель – кающийся грешник. Второй акт начинается дуэтом счастливых Ивана и Анастасии, это танец зрелого мужа и красивой, одухотворенной женщины. Они благодушат судьбу и друг друга за подаренное им чувство и надеются пронести его до самой своей смерти, которая, оказывается, поджидает одного из них совсем рядом. Зреет новый боярский заговор в главе с Курбским, который в последнюю минуту отталкивает от себя кубок с ядом. Сцена отравления Анастасии поставлена на музыку скерцо из Третьей симфонии. Кубок передается по кругу, никто из бояр не решается на царсубийство, но вот на высоком постаменте, появляется она сама, и чья-то неразличимая, трясущаяся рука протягивает ей отравленное вино.

Монолог Ивана, «оплакивающего» смерть Анастасии, построен на вихревых вращениях и прыжках, в нем будто слышатся воли и стоны, в безумии он катается по полу, ползет, простирая руки к небу, прося «суда Божьего, суда справедливого», наконец, угрожает невидимым врагам. Композиция эта потрясает своим трагизмом и почти мистическим слиянием музыки и танца. Поэтому детский хор, исполняющий «Преданы мы ныне», звучит, как хор ангелов, оплакивающих безвинную смерть, а в появлении Анастасии в погребальном наряде видится «знак свыше». Сцена эта, заканчивающаяся дуэтом Ивана с призраком, по силе человеческого горя и страданий, переданных средствами хореографии, видимо, не имеет равных в балетной практике.

Кульминационная сцена второго акта – опричина, в которой разворачивается оргия и расправа над Боярами. После нее Иван остается один. Начинается его последний танцевальный монолог – монолог не царя, а истерзанного сомнениями и душевными муками человека. Возникающие в разгоряченном мозгу Ивана мысли материализуются в фигуры ангелов с серебряными мечами в руках, которые якобы поддерживают его в непреклонной борьбе с внутренними и внешними врагами. Желание Ивана соединить ускользающие от него веревки колоколов сродни иступленному стремлению Царя объединить Русь, во что бы то ни стало... но концы веревок в руках Звонарей – в руках народа.

Мизансцену распятия Ивана высоко на веревках можно прочесть как вопль души кающегося властителя, он пытается оправдать перед потомками свои деяния («смутным временем»? И этот смысл будет вполне органичен балету, он так задуман, что содержит больше «многозначий», чем логически определенных выводов, он уводит смотрящего в широкое пространство истории и страстей человеческих. Поэтому совершенно нелепо искать в балете идеологических и социальных мотивов. «Иван Грозный» как театральное сочинение заключает в себе проблемы музыкальной интерпретации, исполнительства, танцевальной композиции, драматургии и формы, словом, исключительно эстетические проблемы, тем интереснее. И это не так мало для нашего театра, для труппы Кремлевского балета, которая с готовностью и самоотдачей воплощает творческие предложения хореографа.

А потому закончу строками-пожеланиями неизвестного автора «Слова о полку Игореве» (конец XII века), которые не были услышаны ни Иваном Грозным, ни всеми последующими нашими правителями, но которые еще раз гулко прозвучали в ограде древнего Кремля, в балете современного хореографа и хореомыслителя Юрия Григоровича:

Здравя князи и дружину,

Живите и не ведайте обид,

Князьям и верной их дружине – Слава!

Истомлённый страстью

НИНА АЛОВЕРТ

Ролан Пети не впервые обращается к повести А.С.Пушкина «Пиковая дама». В 1978 году он создал балет «Пиковая дама» для Михаила Барышникова, премьера состоялась в Париже, в театре Camps Elysees. В 1968 году Ролан Пети увидел Михаила Барышникова. Он сразу понял, что перед ним – гений. Хореограф предложил советскому правительству балет «Пиковая дама» для Барышникова и труппы Кировского театра. Хореограф соглашался работать бесплатно, но ему отказали. Пети смог осуществить свою мечту только тогда, когда Барышников поменял труппу театра имени Кирова в Ленинграде на Американский Балетный Театр в Нью-Йорке. Тогда впервые и состоялась эта работа в марсельской труппе.



Михаил Барышников – Германн.

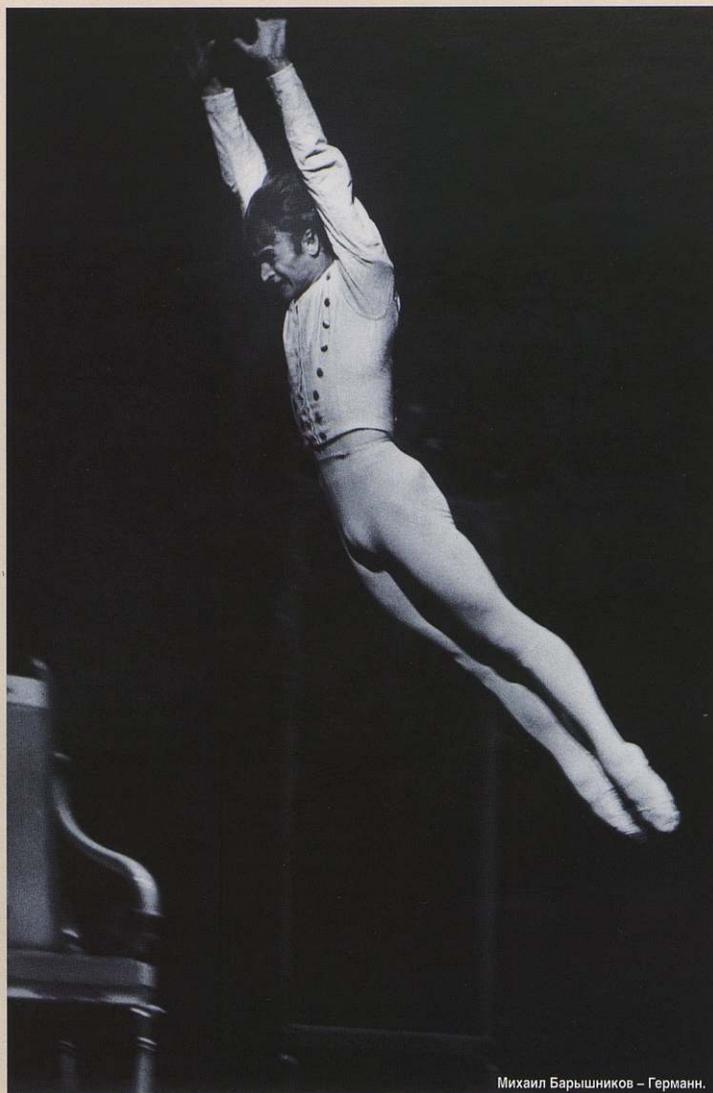
В 1978 году Пети использовал музыку П. Чайковского к одноименной опере. Балет не стал хореографической иллюстрацией литературы, а предлагал своё видение Пушкина средствами классического танца и свободной пластики. Получилась хореографическая поэма о мятущейся человеческой душе. Суть образа Германа, созданного хореографом и артистом, совершенно соответствует словам Пушкина: «Он имел сильные страсти и огненное воображение». Страсть Германа в балете Пети была не столько стремлением выиграть и разбогатеть, это была страстная мечта о чуде: о тайне трех карт, известных только Графине. Кроме Германа, по первоначальному замыслу хореографа, в балете значительную роль должна была играть и

Графиня (ее в спектакле и танцевала на пальцах молодая балерина Жаклин Рай). Центральной частью балета становились отношения Германа и Графини. Но Барышников воспротивился такой концепции, считая, что она противоречит повести Пушкина. В итоге в парижском варианте тема Германа и Графини осталась лишь слегка обозначенной. В целом балет, поставленный с расчетом на мощную актерскую индивидуальность Барышникова, и оказался по сути его моноспектаклем. Хореографическое решение образа Германа было главной удачей Пети.

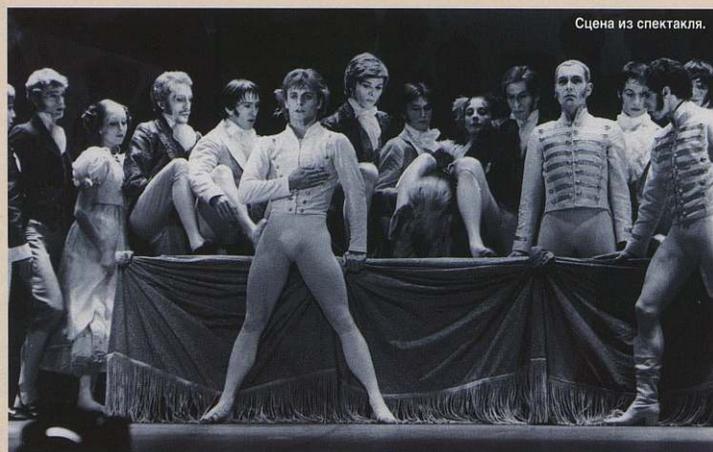
Спектакль был оформлен художником Андре Борепером очень лаконично, под стать «небытовому» хореографическому решению темы: на фоне

серо-жемчужного задника на сцену при смене картин выдвигали ряд предметов, условно обозначавших место действия (стол в игорном доме, ширма и зеркало в спальне Графини и т.д.). Две передние кулисы были оформлены как две греческие колонны, которых так много в архитектуре Санкт-Петербурга. Обе серые колонны были обвиты широкими черными траурными лентами. Существовал только один рисованный задник – ряд все тех же петербургских колонн в искаженной перспективе: колонны уходили в бесконечность, стремясь соединиться где-то в невидимом пространстве. А между колонн летели, как листья, гонимые ветром, игральные карты.

Поскольку балет сохранился только на чьей-то видео-кассете, которая



Михаил Барышников – Германн.



Сцена из спектакля.

вряд ли когда-нибудь будет доступна широкому зрителю, я постараюсь воссоздать словесный образ спектакля.

...Поднимается занавес, пустая сцена освещена отдельными пучками световых лучей, падающих сверху, как свет уличных фонарей. Откуда-то из глубины, из бесконечной тьмы выходит Германн, закутанный в черную пелерину, и начинает свой безрадостный ночной путь («ночь, ледяная рябь канала»). Осторожно вытягивает вперед ногу и ступает в фонарный световой круг. И вдруг взметнулся, приподнялся на полупальцах, разрушил свое таинственное движение – и вот уже мчится по сцене, томимый, терзаемый ещё скрытой, ещё непонятной нам страстью. Затем метания переходят в нарочито-тяжелый бег на полной ступне, сначала по кругу, потом по спирали к центру сцены – сдерживает себя человек, усмиряет душевную бурю. Ещё может ее усмирить. Останавливается и снова начинает свой торжественно-трагический ход теперь уже прямо на зрителя, осторожно и бесшумно вступая в световые пятна. Следующая затем сцена в игорном доме поставлена в гротескном стиле и кажется каким-то сатанинским шабашем. Продуманно-уродливы и механически-безжизненны движения игроков и дам, даже проигравший в минуту отчаянья не меняет свою жуткую кукольную пластику, подчиняясь какому-то однообразному внутреннему ритму. Перед открытием очередной карты вся масса игроков склоняется над столом, во главе которого сидит банкомет с набеленным лицом, и все вместе делают быстрые однообразные движения руками, как бы заклиная карты. Игрок, вынимая карту, открывает руку ладонью к зрителю. И новая пара подходит к столу, повторяя заученные движения, включается в игру. Ни карт, ни выигрыша в реальном, материальном воплощении нет. Идет страшное, ничем не завершающееся, завораживающее взгляд бесовское игрище. В стороне на стуле неподвижно сидит Графиня в высоком парике и черном плаще. За столом также неподвижно стоит Лиза (Эвелин Дезю). И всем им противостоит единственный живой человек – Германн, одиноко бродящий своими кругами ада среди игроков. Нет сомнений, что он должен погибнуть при соприкосновении с этим миром. Постепенно игра отодвигается на задний план, Графиня «оживает» и медленно, поддерживаемая Лизой, начинает

двигаться вдоль сцены. Для тех, кто знает оперу, ее пушкинские и непушкинские слова, это знание придает дополнительное значение некоторым сценам. Так, первый проход Графини поставлен на музыку «романса любимого Лизы», на слова стихотворения Батюшкова «Подруги милые». И вот на последнюю музыкальную фразу романса, сопровождающую слова: «И что ж осталось мне в прекрасных сих местах? Могила!» – Германн впервые встречает Лизу.

Впрочем, Лиза большой роли в балете не играет. Встретившись с ней наедине, Германн начинает дует с Лизой как бы невольно, какой-то фальшивой улыбкой отвечая на радостное внимание девушки. И весь дует поставлен на музыку к словам «Мой миленький дружок, любезный пастушок» – в стиле менуэта, но несколько иронически. Пастораль звучит отчаянным диссонансом с темными страстями, которые мучают душу Германна. И вдруг Германн прерывает менуэт, оставляет Лизу безмятежно «порхать» по сцене и взывает вверх в тех изумительных прыжках, который умел делать только один молодой Барышников. Это взрыв чувств совсем не любовных: Германну пришла в голову счастливая идея использовать влюбленность Лизы в своих целях. И тогда он возвращается из мира своего возбудленного воображения в реальный мир и вновь танцует с Лизой церемонный менуэт. Минуэт кончается вариацией Германна-Барышникова, смысла которой Лиза по своей наивности не понимает.

В балете первое объяснение Германна с Графиней происходит на балу. Среди гостей, погруженных в полутьму, они одни, выделенные светом, ведут между собой странный диалог: на бурный хореографический монолог Германна ответом является неподвижность Графини.

Хореографический монолог Барышникова не только страстно-умоляющий, он носит и слегка сексуальный характер. Германн готов выкупить тайну трех карт самым дорогим, чем он владеет: своей дружбой, своей молодой любовью... А Графиня поднимает вверх руку: «Карты? А Бог?!» И тут в балете и происходит первый душевный срыв Германна, замечательно выраженный резким изменением самой пластики.

Красивый, строгий хореографический рисунок сменяется хаосом искаженных движений классического танца. Распластанная в плоскости фигура Германна – тело танцовщика развернуто прямо на публику в плие по второй позиции – как бы пригвождено к полу,

а верхняя часть корпуса перегибается из стороны в сторону и руки мечутся по воздуху. И опять сдерживает себя Германн, выходит вперед к рампе и застывает на полупальцах, раскинув руки с опущенными кистями, затем выпрямляется и уходит нарочито медленно, уже не оборачиваясь.

После этой сцены второй дует с Лизой на музыку арии Германна «Я имени её не знаю и не хочу узнать» уже воспринимается иначе, чем первый, пасторальный. Германн соблазняет Лизу стремительно и отчаянно, но в этом соблазне совершенно нет ни влюбленности, ни сексуального интереса, то есть, нет намеренной лжи, это стремительное оболечение духа. Но Лиза страстные порывы души Германна принимает за объяснение в любви.

Интересно построен дует с Лизой, по принципу классического балета: выход, адажио, вариации, кода. Только дуэты Пети – не «любовные разговоры», а напротив, встреча двух героев, душевно разединенных. Даже в коде герои по-прежнему разобщены и друг друга не слышат, а вариации – не обмен «репликами», вариации героев «Пиковой дамы» – это их внутренние монологи.

Действие в доме Графини начинается с изумительно поставленного и исполненного монолога Германна, Пети сочинил его на скрипичное вступление к этой картине. Все виртуозные прыжки и пируэты Барышников танцует с такой неспитимой легкостью, его приземления так мягки и бесшумны, что создается полное впечатление бесшумного проникновения Германна в дом.

Затем – сцена в спальне, монолог Графини был малоинтересен. Во время объяснения с Графиней Барышников совершает одно из чудес своих технических возможностей: он вдруг перелетает по диагонали сцену в прыжке, вытянувшись в воздухе в одну линию, как пловец, прыгающий в воду с большой высоты – это последняя отчаянная просьба, вопль о милости – и падает плашмя к ногам Графини. Этот же немислимый полет он повторяет в казарме, когда его воображению является Графиня. Но в казарме, пока он летит через сцену, Графиня исчезает, и Германн падает в пустой световой круг.

Объяснение в спальне Графини (в повести) оканчивается тем, что Германн, вынимает пистолет и Графиня умирает. В балете нет никаких лишних аксессуаров, пистолета нет. Германн в порыве отчаяния поднимает Графиню за плечи в воздух, и она падает из его рук на пол мертвая. Германн замирает над ней, глядя вверх голов зри-

теля, куда-то в пространство за пределами зрительного зала. Выбегает Лиза, кружит в отчаянии большими жете вокруг страшной неподвижной группы: Германн-Графиня. А на лице Германна выражение ужаса сменяется тем временем спокойным раздумьем. Напрасно Лиза хватается за плечи и пытается заглянуть ему в глаза. Внезапно Германн приходит в себя, трезво, совсем трезво подходит к Лизе, целует ее в лоб – прощается, не прощая просят – и уходит.

Сцена в казарме не очень удалась хореографу.

Картина в игорном доме. Новь начинается шашаб заведенных механизмов. И зрители только увлеклись разглядыванием персонажей, как внезапно из кулис вылетает Германн.

В игорный дом Барышников-Германн не приходит, не прибегает – именно вылетает внезапно из кулис как бы в испугении, последним напряжением всех душевных сил. (И это производило на зрителей такое сильное впечатление, что французы в зале ахали вслух). Барышников летит спиной к зрителю из передней кулисы почти прямой, как солдатик, долетает до середины просцениума, поворачивается в воздухе (!) лицом к зрителю и бесшумно опускается на пол (причем в аккуратную пятую позицию) на одну только секунду, чтобы тут же повернуться лицом к карточному столу.

Первый раз, вынув карту, он идет с ней прямо на публику и вдруг внезапно открывает вытянутую вверх руку ладонью вперед – как бы показывая нам карту. Убедившись, что чудо сбывается, вторую карту открывает после умышленной паузы, наслаждаясь своим могуществом. Третий раз берет карту, прижав руку к сердцу. И долго не поднимает ладонь, но уже не в предчувствии победы, но как у порога смерти, стараясь задержать роковой момент. Соперник открывает карту первым, и Германн падает на колени перед появившейся внезапно Графиней, которую он один на сцене видит. Затем падает на спину и на спине ползет от нее. А Графиня идет за ним медленно как рок, как смерть, как мстящая женщина.

Сцена сумашествия Германна оставила у меня чувство неудовлетворенности, хотя сам Барышников, естественно, забываем.

Посмотрев «Пиковую даму», записала свои впечатления. Я старалась найти такие слова, чтобы читатели могли вместе со мной пережить первый незабываемый момент: Германн-Барышников, истомленный страстью, трагически и торжественно впервые вступает в фонарный световой круг.

Фото Н.Аловерт

Призрак выигрыша

Ярослав Седов



Сцена из спектакля «Пиковая дама».

фото Д. Куликова

Ролан Пети всю жизнь мастерски вводил балет в сферу самых интеллектуальных областей творчества – философии, литературы и симфонической музыки. Он создал столь выразительный пластический язык, что на него удалось «перевести» крупнейшие произведения мировой литературы – «Собор Парижской богородицы», «Сирано де Бержерак» и даже «В поисках утраченного времени», где замысловатая вязь танцевальных кружев становится аналогом текста Марселя Пруста. А уж «Пиковая дама» – давняя знакомая хореографа; в 1978 году он ставил ее для Михаила Барышника на музыку оперы Чайковского. Казалось бы, кому как не Пети, воплощать коллизии «Пиковой дамы» в пластике?

Однако в работе над новой версией, созданной для Большого театра, Пети не устоял перед соблазном вернуться к удачно найденной в свое время теме «юноша и смерть». Он придал ситуации пикантность, представив Германа (Николай Цискаридзе) чувственным и утонченным, а Графиню (Илзе Лиэпа) холодной и безжалостной. Но к основной драматической коллизии «Пиковой дамы» хореограф остался совершенно равнодушен. Илзе (Светлана Лункина) Пети уделил лишь пару танцевальных комбинаций. Он не позаботился не только о разработке сюжета, но даже об элементарной логике. Герман Ролана Пети, в отличие от героя Пушкина и Чайковского, бредит картами с самого начала. Действие лишается психологических перипетий и сводится к схватке главных героев, для которой хватило бы концертного номера.

Образы персонажей остались едва намеченными. По существу Пети ограничился тем, что выигрышно воспользовался данными двух главных исполнителей: завидными линиями и эмоциональностью Николая Цискаридзе и острой пластикой Илзе Лиэпы. Но когда артисты встречаются с крупным постановщиком, ждешь, что они приобретут новые артистические качества, поднимутся на более высокий творческий уровень, откроют для себя и публики неожиданные перспективы. Артисты честно пытались это сделать. Но остались при своих прежних достоинствах и проблемах. И, несмотря на несопоставимые амплуа (танцевальное у Цискаридзе и мимическое у Лиэпы), оказалось, что главная проблема у них общая.

Действие поставило перед ними размытые и противоречивые актерские задачи, которые пришлось решать на свой страх и риск. Получилась игра в актерскую работу, а не перевоплощение. Цискаридзе не подчиняет свою пластику эмоциям героя, а «примекает» эти эмоции (порой выходит путаница: в разгар игры герой остается уравновешенным, а в спокойных эпизодах вспоминает о своем сумасшествии). Лиэпа, на наш взгляд, не передает гнева и ужаса Графини. Вместо того чтобы вызвать отклик публики, постараться произвести сильное впечатление, артисты предлагают посмотреть, как они изображают чувства. К сожалению, эмоции не соединяются с пластикой, находки – с заимствованиями, а все вместе не складывается в художественное целое.

И точно также не стыкуются танец и музыка. В свое время Пети великолепно работал с самыми сложными симфоническими произведениями. Но в данном случае, небрежно «нарезанные» куски Шестой симфонии Чайковского использованы, как подручное средство показать танцы, будто собранные из комбинаций, не вошедших в основные балеты хореографа. Как только музыкальные образы выходят на первый план, Пети безжалостно обрывает тему, чтобы не «увязнуть»: его пластическая мысль движется совершенно иначе, нежели музыкальная мысль Чайковского. Сходным образом Пети строит хореографию в «Пассакалии», дополняющей одноактную «Пиковую даму». Он не обращает ни малейшего внимания на музыку Веберна и то складывает, то рассыпает танцевальные фигуры, напоминающие «Агон» Баланчина.

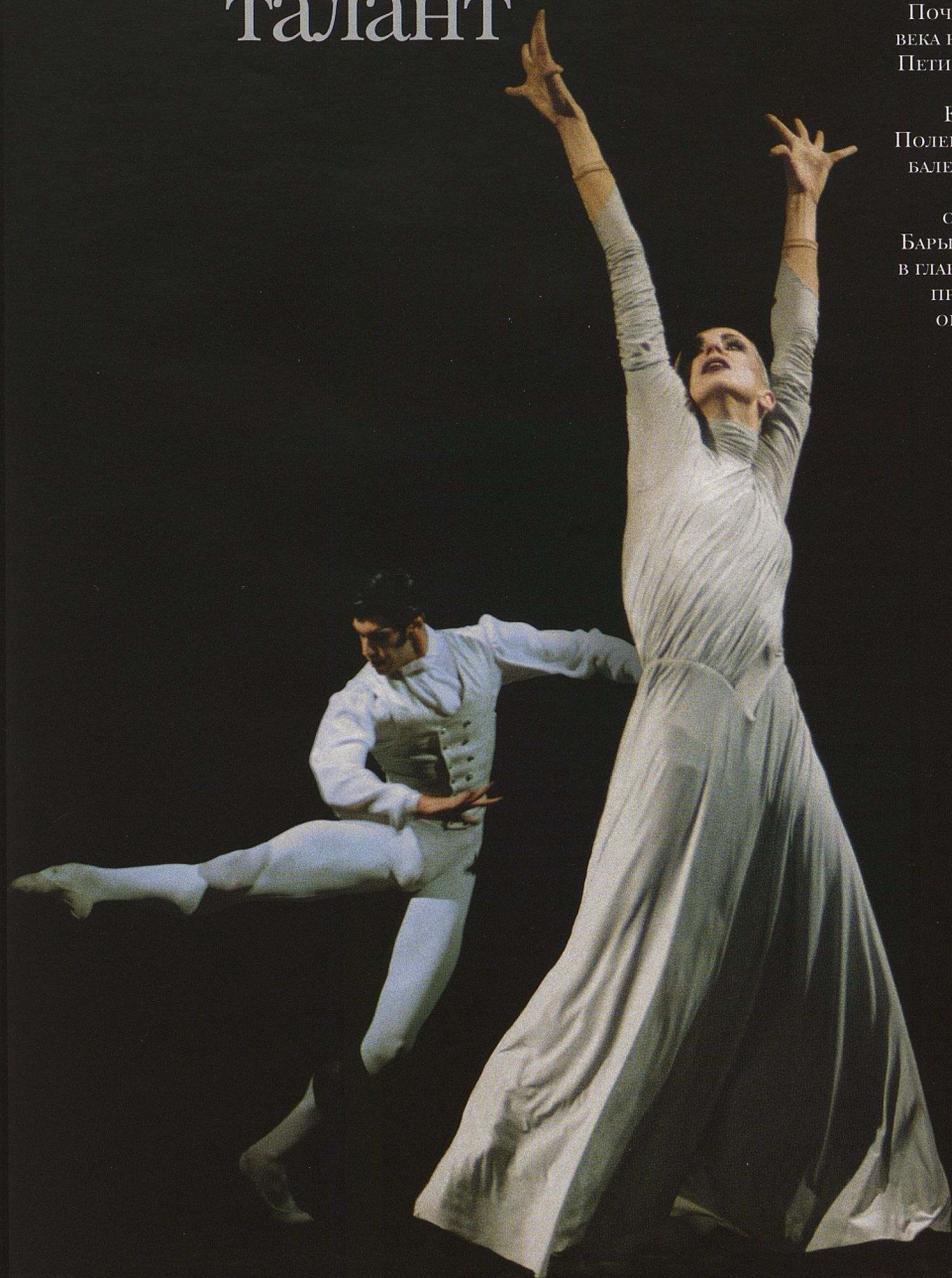
Опытные сценографы Жан-Мишель Вальмон и Лиза Спинаделли оформили «Пиковую даму» элегантно минималистскими композициями с абрисами карт. Но с масштабами сцены Большого они не справились. Их работы не подчинили себе пространство, а остались декоративными панно, сиротливо мерцающими в глубине полутемной сцены. Напряженная атмосфера возникла лишь в игре черно-красной светотени заключительной картины. В остальном же декорации навевали не фантасмагорию, а скуку.

Приглашая Ролана Пети в Большой, руководство театра было вправе рассчитывать на крупный выигрыш – художественное и даже историческое событие. Ведь легендарный хореограф впервые в жизни ставил новый спектакль специально для труппы Большого. Но «Пиковая дама» спутала карты. Выигрыш оказался призрачным.

Пети вновь подтверждает свой величественный талант

Почти четверть
века назад Ролан
Пети поставил в
Театре
Елисейских
Полей красивый
балет «Пиковая
дама»
с Михаилом
Барышниковым
в главной роли –
проклятого и
обреченного
Германна.

спектакли, премьеры, проекты



Илзе Лиела (Графиня) и Николай Цискаридзе (Германн)

фото И. Захарова

Перевод с английского Наташи Дيسانаяке

Теперь, для вечера своих балетов в Большом театре в Москве, Пети вернулся к пушкинской повести. От хореографии прежнего балета ничего не осталось. Опять использована партитура Чайковского, но на этот раз Шестая симфония, последовательность частей в которой изменена и марш исполняется в конце. В этой постановке гораздо глубже, чем в спектакле с Барышниковым, рассматривается сюжетно-тематическая канва, исследуется мрак, таящийся в лихорадочном поиске Германном тайны трех выигранных карт, хранимой Графиней. Лиза, героиня повести, становится всего лишь дополнением к этой истории. Стержнем работы для Пети стала дуэль между призрачной старой Графиней (Ильзе Лиена играет ее блестяще, с горькой напряженностью и паукообразной линией, напоминающей Луизу Буржуа) и одержимым Германном, готовым сделать что угодно, лишь бы раскрыть тайну карт, – готовым, как Пети прочитал в переводе Жюда, «даже стать ее (Графини) любовником».

Сцена из спектакля «Пассакалья».

фото Д. Куликова



Подтекст придает постановке загадочность. Этот балет выглядит галлюцинацией, сновидением, его действие происходит в беспокойном обществе, каким оно видится охваченному игорной лихорадкой Германну. Пети вновь обращается к теме всепоглощающей страсти, но здесь это жажда власти, которую может принести карточный стол, а не сексуальное опьянение, которое воспламеняло его балеты, от «Юноши и смерти» до недавних работ – «Camera obscura» и «Клавиво».

Восхитительные декорации, с призрачными намеками на место, где все подчинено картам, выполнены архитектором Жан-Мишелем Вилмоттом, который также оформил «Клавиво», а элегантные костюмы выполнены Луизой Спинателли. И, как двигательный нерв всей постановки, Николай Цискаридзе. Мы знали этого артиста как сильного танцовщика и, когда представлялась возможность, как сильного актера. В роли Германа Пети придал его достоинствам форму, отрегулировал – и усилил – их. Это портрет, ошеломляюще созданный хореографом и танцовщиком. Цискаридзе победоносно врывается в каждое трудное па, созданное для него Пети, но никогда не позволяет демоничному, обреченному Германну спрятаться за виртуозностью. Эмоциональная бравурность его игры, смесь надменности, очарования, отчаяния и – превыше всего – маниакальной силы действительно очень высокой пробы. В битве с Графиней и в финальном агонизирующем

падении Цискаридзе раскрывает нам сердце и душу образа. А вместе с ним и Пети. Балет исполняется с великолепной увлеченностью артистами Большого театра, которые – в сценах в игорном доме и на балу – становятся обрамлением для происходящей драмы, а Светлана Лункина прелестна в роли Лизы.

Пети не только великий хореограф, но и проницательный составитель программ. В качестве прелюдии к «Пиковой даме» он восстановил изысканную «Пассакалью», поставленную им для балета Парижской оперы в 1994 году. В нем исполнена музыка «Пассакалья» Веберна, которой предшествуют пять оркестровых пьес. Думаю, что это один из самых тонко «вычерченных» балетов, которые я видел за последнее десятилетие. Центральную пару (Светлана Лункина и Ян Годовский – оба безупречны) сопровождают шесть других пар. Их костюмы в строго бежевых и белых тонах предполагают принадлежность к античности. Танцовщики здесь подобны атлетам при

дворе царя Миноса. Движение растягивается в удлиненные волнообразные формы, образует грозди, раскрывается, исследует линейные возможности и не имеет иного определения, кроме музыки, как ее слышит Пети, а услышал он ее с идеальной утонченностью и грацией. Весомость звуков Веберна, плотность музыкального действия, таящиеся в музыке загадки выражены и сбалансированы в движении высокообразного академического стиля. Занимательно то, что эта хореография молода по своей отваге и зрелая в своей определенности: немного найдется других мастеров, способных, как Пети, создать эссенцию опыта, который одновременно является и эликсиром юности.

«Пассакалья» была исполнена превосходно и расцвела в чернильно-темной – без декораций, с одним лишь светом, – безбрежности московской сцены. Тем пророкам, которые брызжат о гибели Большого Балета, хочется сказать, что по чистоте и выразительности выучки – в радости танца – эти исполнители были такими же прекрасными, каких я когда-либо видел в этой великой труппе. Оркестр Большого театра под руководством Владимира Андропова восхитительно исполнил оба произведения. Этот вечер был великолепным подтверждением мощи Большого Балета. И не менее великолепным подтверждением мастерства Пети.

Клемент Крисп,
«Файнэншл таймз», 31 октября 2001 г.

МАРИЯ РАТАНОВА

Балетмейстер без кулинарных секретов

В Мариинском театре состоялась премьера трех балетов Джона Ноймайера на музыку Антонина Дворжака, Мориса Равеля и Альфреда Шнитке. Первые два – перенос уже существующих спектаклей, третий – эксклюзив для Мариинской труппы.

Джона Ноймайера любят в петербургских балетных кругах, некоторые – даже страстно. Любят с тех времен, когда возможности знакомиться с произведениями зарубежных хореографов были ограничены. С той поры мы привыкли считать Ноймайера автором длинных интеллектуальных хореодрам на великие шекспировские или символистские ибсеновские сюжеты. Несколько пластических ипостасей одного героя; действие, одновременно происходящее на двух этажах; монологи-рефлексии главных персонажей; изощренная система пластических метафор, позволяющая увидеть «изнанку личности», постоянный хореографический психоанализ... За этот интеллигентный интеллектуализм, за философскую сложность, дополненную, к тому же, строгой нравственной позицией, его в Петербурге и любят. При этом кто-то готов простить ему за это отсутствие чистого театрального трюка, игры, легкомысленной и моторной дансатности, – а кто-то именно за это считает его скучноватым.

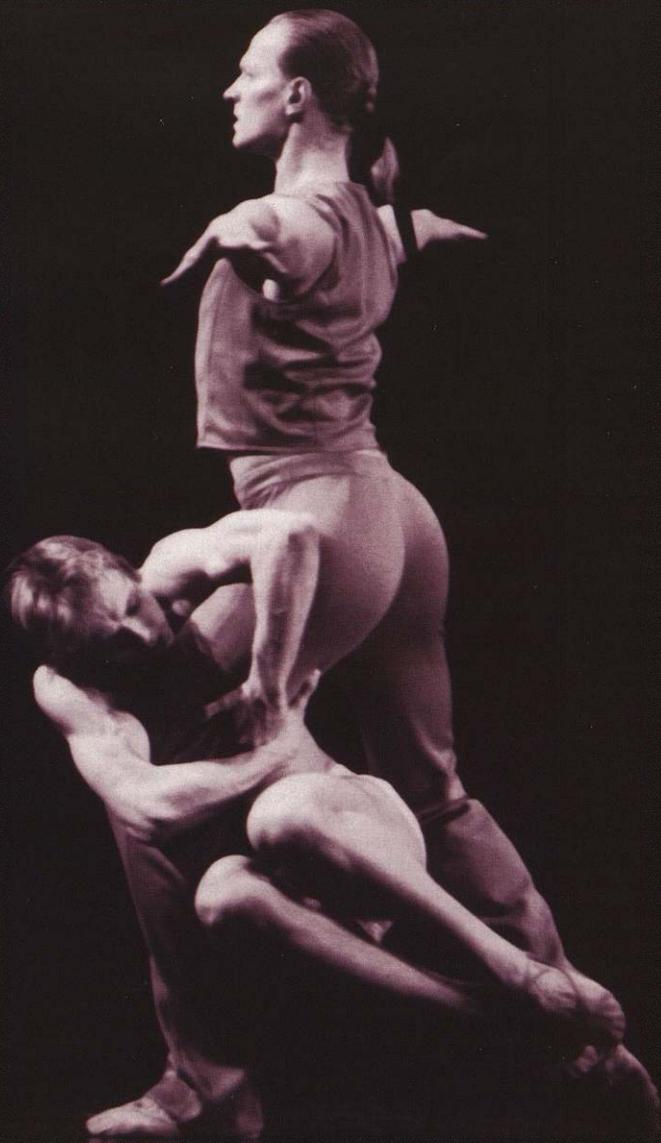


Фото Н.Вазиной

Сам Ноймайер видит себя продолжателем традиции «большого балета»: литературная основа, многоактная форма, разветвленный сюжет, чередование сольных и массовых танцев. Тем неожиданной было увидеть на премьере три коротких одноактных произведения. Два из них – бессюжетные, оживленные и очень дансанные.

К нам привозили раньше похожие балеты с неопределенными, чисто ассоциативными названиями. Например, «Произвольности» Глена Тетли на музыку Пуленка (Танцтеатр Гарлема), или «Fearful Symmetries» Питера Мартина (Нью-Йорк Сити Балле), которые не обязательно были в полном смысле симфоническими балетами, однако предполагали отсутствие «истории», ассоциативный хореографический текст. Трудно было представить себе еще лет пять назад, что маринские танцовщики с такой легкостью откажутся от блестящей техники и от вынятных ролей, и с удовольствием втянутся в эту игру визуально-пластических ассоциаций.

Джона Ноймайера – это первый крупный западный балетмейстер-модернист, поставивший в Маринке эклектичный балет, – и пригласили, как почтенного гуру, выводить классическую Маринскую труппу из состояния младенчества. Как Баланчин, приехав в Америку, начал с постановки Серенады для струнных Чайковского, которую потом окрестили «учебником неоклассики», так Ноймайер для первого знакомства с Маринской труппой выбрал «Spring and Fall», балет, впервые поставленный им в 1991 году в Гамбурге.

Очевидно, что этот балет должен был стать своего рода посвящением петербургских танцовщиков, выросших на репертуаре XIX века, в модернистскую эстетику мастера, возможностью освоить современный танцевальный язык, где нет подпорки в виде традиционной классической техники, и требуется танцевать всем телом, имитируя естественное движение.

В «Spring and Fall», симфоническом балете на музыку Дворжака, смесь классики с танцем модерн красиво дополнена элементами чешского фолка. На пресс-конференции Ноймайер представил первую вещь как «странный способ взаимодействия с Мариусом Петтипа», который внедрял в классику элементы фольклора. Чешский фолк Ноймайер преподнес с парижским шиком. И маринский ансамбль на сцене родного театра неожиданно приобрел совершенно европейский вид.

В «Spring and Fall» (в русском переводе «Весна и осень») на музыку Серенады для струнных ми мажор Дворжака нет почти ничего осеннего, ничего из области «падения» или «увядания», зато почти все – про весну и ее разнообразные проявления. Это весенние игры юношей и девушек, их любовные ожидания, выливающиеся в центральный дуэт, это пульсация плоти, изображенная через элементы фольклорного танца и гимнастических игр, подчеркнутая простонародной естественностью костюмов. Это балет о пробуждении чувства и чувственности, его материя – свободное движение юных тел, поэтому торсы юношей обнажены, а волосы девушек распущены, что придает им естественную, ненаигранную привлекательность. Девушки по-деревенски просты, и в то же время – соблазнительны. (Диана Вишнева, в паре с Максимом Хреbtовым, это особенно подчеркивает, тогда как в танце Жанны Аюповой больше стилильной народности, поэзии простоты). И эту соблазнительность им тоже придает влетенный в танец оттенок чешского фольклора. Весь балет построен на мягком, непрерывном движении: spring and fall, взлеты и падения. И если отбросить неясные рассуждения хореографа о «темной и светлой стороне мира», о водопадах и источниках (как о смысле названия «Spring and Fall»), то можно просто определить эту скромную, хотя и изящную вещь, как балет про «нежный возраст».

В танцах мужского кордебалета в третьей части есть момент, когда тесно сплотившаяся группа юношей то мелко пружинит, часто сгибая колени, то мелко семенит, напоминающая о дрожжи новобранцев, еще не вступивших во взрослую жизнь, стоящих на пороге зрелости, у истоков всего – жизни, творчества, искусства.

Именно поэтому, говоря о своих балетах, Ноймайер зря откешивается от Баланчина. Хотя он и прав в том, что его танц-симфония – совсем другого толка, отсылки к Баланчину в его хореографии очевидны. «Spring and Fall» – балет про неискушенность. Утро жизни, атмосфера начала всего здесь выражаются чисто пластически, и местами возникают прямые ассоциации с «Серенадой» и «Аполлоном». В то же время, сравнение помогает понять разницу двух типов балетмейстерского мышления.

Если Баланчин создает кристаллическую структуру, то Ноймайер – импрессионистическую картинку, текучий, меняющийся танцевальный текст. Для него важен лирический message, заключенный в хореографии. Для него существенны рисунок, цвет, живописный эффект.

Хотя Ноймайер сохраняет названия музыкальных частей, как в традиционной танцсимфонии, его балет – не чисто абстрактный. Здесь есть намек на конкретность места действия – танцы на природе, есть персонажи, и есть конкретное жизненное содержание: невинные игры и пробуждение страсти в дуэте.

Несмотря на бессюжетность и кажущуюся ненавязчивость «Spring and Fall», Ноймайер и здесь остается самим собой. Его балет все же отчетливо декларативен. Здесь русские танцовщики проходят посвящение в другую балетную веру: им предлагают стать в танце самими собой, раскрыть все свои душевные и физические ресурсы. Здесь утверждается не парадность, но лирическая интимность балетного зрелища, это танцы не на публику, а для себя. Это тип танцевального театра без звезд. И это балет демократичный, просветительский, подчеркнута антиимперский.

По сравнению с невинностью «Spring and Fall», «Now and Then» («Теперь и тогда») на музыку фортепианного концерта соль мажор Равеля (его премьера состоялась в Канадском Балете в 1992 году) гораздо более брутален. Здесь также нет сюжета. Однако и это не чистая абстракция. Здесь есть персонажи и намек на некую историю.

Равелевский концерт, созданный в 1930-31 годах, перекликается по духу с написанным чуть раньше Каприччио для фортепиано с оркестром Стравинского: тот же принцип соревнования солирующего инструмента с оркестром, те же безумства фортепианных пассажей. Возможно, поэтому «Now and Then» так неотвязно напоминают баланчинские «Рубины», созданные на музыку Каприччио. Здесь, как и в «Рубинах», в костюмах и декорациях превалирует красный цвет (художник Зак Браун); беззастенчивый, стаккатный танец кордебалета пытается угнаться за бешеным музыкальным ритмом; а в наэлектризованном воздухе возникает атмосфера откровенных эротических игр. Однако если у Баланчина дьявольскому трюкачеству музыки вторит шутство пластических деформаций, то у Ноймайера движения сами по себе – холодны, абстрактны, лишены баланчинской провокативности. За исключением тех случаев, когда Ноймайер включает в хореографию подчеркнутую знаковый жест. Так, в первой части, в какой-то момент, мужской кордебалет поднимает и медленно переносит по воздуху девушек в обтягивающих трико, замерших, как сомнамбулы, в классических арабесках и экарте. Здесь танец очищается до абстракции. Во второй же части, в адажио, жест партнера, заносщего руку над головой партнерши, стоя за ее спиной, и проводящего ладонью с сомкнутыми и направленными вниз пальцами резко вниз перед ее лицом, говорит об интимном контакте.

Иначе говоря, Ноймайеру недостаточно чистого движения, чтобы сказать все, что он хочет сказать. Мы бы не назвали такой балет «plotless», или «storyless», как называл свои балеты Баланчин. Ноймайер более конкретен. Его хореография – не пластическая параллель музыке, в ней возникает гораздо больше жизненных, чем музыкальных ассоциаций. Прочитывается эскизный сюжет: некая девушка «плывет» по жизни (движется в ритме кинематографического «рапида», вытягивая позади себя то одну, то другую ногу в attitude alongee), а жизнь нелетает на нее враждебным ураганом: в лице атлетов в красных спортивных трико, по моде 1920-х годов, и бесстрастных, марионеточного вида, девушек – тоже в красном. Их физкультурные упражнения и затесавшийся в их ряды «маленький солдат», отдающий честь, (в блестящем исполнении Андриана Фадева) отдаленно намекают на эпоху ранних 1920-х.

«Now and Then» – череда столкновений и встреч. Главная встреча героини – центральный дуэт, тягучий и изысканный, поставленный на равелевское адажио. Эти встречи можно трактовать лишь как пересечения визуальных форм, как столкновения контрастных пластических ритмов. Ноймайер, одев весь ансамбль в обтягивающие однотонные трико, строит свой балет как игру линий на красном фоне. Однако для формирования полноценного впечатления одних линий и па ему явно мало. Балет выглядит не как танц-симфония, происходящая только здесь и сейчас, а как воспоминание о каком-то событии, навеванном музыкой. Помимо красоты и изящества визуального ряда, нас увлекает идентификация никак не обозначенных персонажей, разгадывание времени и места действия, несных сюжетных перепадов. Лихорадочный ритм танцев кордебалета намекает на сумасшедшие ритмы города, а откровенные касания в дуэте – на встречу, изменившую жизнь героини.

Как выяснилось, и танцевать «Now and Then» можно по-разному. Светлана Захарова и Илья Кузнецов трактуют балет как неоклассическую абстракцию, а страстный дуэт Дианы Вишневой и Даниила Корсунцева вносит в него реальную драму.

Как ни странно, новый балет «Звуки пустых страниц» на музыку Шнитке, поставленный для Мариинской труппы, оказался наиболее предсказуемым. Мы узнали здесь того Ноймайера, который в 1990 году привозил к нам ибсеновского «Пер Гонта» на музыку, специально написанную Шнитке. «Микросмос в макросмосе», реальные сферы и воображаемые, метафизика и спиритуализм – все эти слова из комментария Ноймайера к «Пер Гонту» оказались применимы и к нынешней премьере.

«Звуки пустых страниц» – типично модернистский балет: интеллектуальная рефлексия хореографа на тему музыкального произведения. В данном случае – альтовый концерт Альфреда Шнитке. На музыку Шнитке Ноймайер ставил не раз. Помимо «Пер Гонта», он использовал произведения композитора в балетах «Трамвай «Желание», «Отелло» и «Медea». У двух художников немало общего: в их склонности к рефлексии, философствованию, рациональному анализу. Шнитке сопутствует Ноймайеру там, где требуется построение сложных аналитических схем по исследованию неординарных, драматических человеческих судеб. «Звуки пустых страниц» – двойная рефлексия. Шнитке в Концерте для альта говорит о своих взаимоотношениях с музыкой, о творчестве на грани смерти. Ноймайер рефлектирует по поводу этих размышлений, сводя их к символическому сюжету: композитор-герой в его трагических несовпадениях с реальностью и напряженном, на грани срыва, диалоге с музыкой, полное растворение в которой означает момент его физической смерти. Шнитке считал эту музыку пророческой, через десять дней после окончания работы у него случился

инсульт, заставивший композитора заглянуть за черту, и лишь какое-то время спустя он смог начать «второй круг жизни». В балете Ноймайера этот круг завершился. Замышляя балет, хореограф вспоминал Шнитке, умирающего в Гамбурге. Так возник образ пустых страниц, которые уже никогда не заполнятся нотными знаками.

Балет, действие которого происходит в полутьме вплоть до самого финала, начинается не с танцевального па, а с линии электрокардиограммы, которую главный герой, стоя спиной к публике в светлом костюме (брюки и пиджак), чертит на больших белых листах бумаги. Музыка Шнитке (рыдающая мелодия альта) вступает в момент, когда линия кардиограммы обрывается и герой падает.

Ноймайер не шадит зрителя, предлагая ему урок нравственности и стоицизма. Картину душевных и физических мук художника (эту роль бесценно исполняет Андриан Фадев) он разворачивает без малейшего театрального отстранения. Он ставит почти клиническую картину агонии и смерти. Кордебалет мужчин, пробега по сцене, срывает с героя одежду, и вот он уже, почти обнаженный, корчится у ног недвижимого персонажа с каменным лицом (Илья Кузнецов), напоминающего образ судьбы (Некто в сером) из «Жизни человека» Леонида Андреева. Надо отдать должное Андриану Фадеву – его пластика в картине этих мук идеально художественна, а игра исполнена подлинного драматизма.

Как и в «Пер Гонте», действие разделено на сферы – реальную и символическую: сферу музыки и сферу небытия, откуда музыка приходит в реальный мир. В реальности кордебалет враждебных персонажей терзает художника. Но стоит появиться Музыке, и у героя открывается второе дыхание.

Если два первых балета поставлены на стройный ансамбль, то третий рассчитан на конкретных исполнителей-звезд, и без них он вряд ли может состояться. Едва ли в отсутствие Ульяны Лопаткиной символический образ Музыки, персонажа в черном трико, обретет такую же значимость. Пластика, обыгрывающая ее удлиненные линии и способность изгибать свое тело до странных, неправильной формы, геометрических фигур, будто замешанных с полотен абстракционистов; смысл, который она этому образу придает: музыка-медиатор, передающая голоса и звуки иного мира, – все это, по-видимому, создано в соавторстве с балериной.

Джон Ноймайер, директор Гамбургского балета и титан современной хореографии, проводит Мариинский ансамбль от первого опыта в свободном танце, через опыт линейной абстракции и игры в брутальность, к синтезу этой абстракции и философских рассуждений о судьбе художника в современном мире. Нужно ли понимать так, что этот синтез и есть вершина современного хореографического искусства? Ноймайер строит программу как восхождение по ступеням художественной сложности. Однако, на наш взгляд, выстроена им вершина – это лишь высший пилотаж изобразительности в балете. Ноймайер так же, как и Баланчин, виртуоз, но не в области конструирования спектакля из нескольких па, а в области синтеза разнородных театральных и литературных элементов. О своих балетах Баланчин говорил, что «стряпает» их, как повар. Для каждого балета у него был «кулинарный» секрет. Ноймайер – не кулинар, а скорее ученый. Он сложен, но не загадочен, не декларирует, а не таит секретов, он весь на виду. Возможно, поэтому его спектакли не стали для наших танцовщиц головоломкой. Конечно, увиденные нами балеты – школа мастерства, но хореография в них не безумно сложна, маринские танцовщицы справились с ней превосходно. Не удовлетворившись ролью учеников, они стали украшением этих спектаклей.

Большой театр в Мариинском

ОЛГА РОЗАНОВА

«Лебединое озеро» в постановке Юрия Григоровича, о котором столько говорили в последнее время в Москве, предстало и перед зрительскими глазами петербуржцев. По воле случая своего рода прелюдией к нему оказалось одноименное детище Владимира Васильева, показанное здесь три года назад. Ворвавшись эдаким буревестником, оно наделало немало шума. Всезнающая критика вонзила в жертву беспощадные когти, так что только перышки



полетели. На этот раз обошлось без жертв. Спектакль Григоровича, похоже, удовлетворил всех. Те, кто увидел его впервые, подивились новизне общего решения, стройности конструкции, красоте и осмысленности зрелища. А те, кому он уже знаком, были рады новой встрече. Возьму на себя смелость утверждать, что им, как и мне, новая редакция не преподнесла сюрпризов. Ведь, не считая концовки, все осталось на месте, а незначительные поправки сути не коснулись.

Признаюсь, однако, что эта новая концовка, логически завершающая историю Принца, показалась излишне мрачной из-за сопровождающей ее музыки. Вместо просветленного финала звучит нечто тягостно безнадежное, составленное из фрагмента Интродукции и «пришпиленного» к нему кусочка лебединой темы, завершающей вторую картину. Ума не приложу, — зачем понадобилось подправлять Чайковского, вторгаясь в партитуру не самым деликатным образом. В целом же спектакль производит впечатление вещи капитальной, сделанной рукой большого мастера. Этой редакции суждена долгая жизнь, а ее тридцатилетний возраст можно считать порой юности.

Новое поколение исполнителей вошло в спектакль как в давно обжитой дом. Не отрицая различий между московской и петербургской манерой танца, отметим превосходную работу женского кордебалета, ласкавшего глаз безупречным рисунком линий, синхронностью движений. При всей танцевальной насыщенности

центральных мужских ролей (Принц, Злой гений, Шут) «Лебединое» Григоровича все же остается женским балетом по преимуществу притом, что мужчины участвуют во многих массовых и ансамблевых номерах. Женщиной-солисткам (Невесты Принца) балетмейстер отдал и дивертисмент третьей картины (Бал). Сюита Невест подобна «балету в балете», и здесь нужны исполнительницы балеринского ранга. Среди технических крепких и в разной мере выразительных танцовщиц (на втором спектакле состав был несколько изменен) выделялась Светлана Уварова, станцевавшая Русскую вариацию с той чуткостью к нюансам и импровизационной свободой, какие отличают балерину от солистки. Останутся в памяти и блестящие диагонали — первая «полетная» и заключительная «вращательная» — «испанки» Марии Александровой; и широкий, эластичный танец «неаполитанки» Анастасии Яценко, и холодноватая элегантность «польки» Марианны Рыжкиной.

Как и на прошлых обменных гастролях, поразило количество первоклассных солистов-мужчин, хотя, к большому сожалению, по неизвестной причине в главной роли не выступил Сергей Филин. Оба спектакля танцевал Андрей Уваров — классический балетный Принц и облик, и сутью, и уровнем мастерства. Дважды вышел в роли Шута и Денис Медведев, ослепив феерическим танцем. Мощные прыжки, эффектные позы и вращения продемонстрировали в роли Злого гения Николай Цискаридзе и Дмитрий Белоголовцев. Первый был демонически красив, второй — суров и загадочен, а на большее многотрудный, но одноплановый образ и не рассчитан. Зато, как и в традиционном «Лебедином», широкий простор актерским интерпретациям открывает роль Одетты-Одиллии. Две балерины — Анастасия Волочкова и Анна Антоничева явили не просто разных героинь, но еще и разные способы сценического существования.

Глядя на Волочкову, вы видите красивую, холеную, превосходно сложенную балерину, танцующую уверенно, сочно, «шикарно». Ей удивительно идут и белая и черная пачки, но на красках самого танца смена костюма, а значит и образа, не отражается. В этом танце отсутствуют полуплота и светотени, все подается крупно и звонко, на forte и fortissimo. Анне Антоничевой, напротив, не достает балеринского апломба, умения подать себя как театральное чудо — творение природы и искусства, каковым ее можно назвать без

всяких оговорок. Ноги подобной красоты со времен Максимовой не ступали на подмостки Большого театра. Простые шаги звучат у Антоничевой как музыка, а танец уместно сравнить с пластическим бельканто. И при таких изумительных данных — техническая свобода, владение быстрым темпом, стабильное вращение в обе стороны, что само по себе — явление исключительное. Словом, это танцовщица уникальной одаренности, которой не достает разве что маленькой Божьей искры, чтобы вспыхнуть звездой первой величины.

Надеюсь, эти беглые заметки донесут разнообразие впечатлений от новой встречи с балетом Большого театра. Глубокая благодарность за нее всем организаторам весьма трудоемкого, дорогостоящего предприятия, устроенного с размахом поистине столичным. Размах этот ощущался и в сфере художественной (балет прибыл вместе с собственным оркестром и дирижером) и в сфере сугубо материальной — экономической. Хорошие билеты стоили три тысячи и выше, плохие тоже не дешево. Цена билетов в Мариинском — от 450 до 30. Разница существенная. Но зал на первом представлении был полон, а на втором — почти. При том значительную часть аудитории составили завсегда-таи, раздобывшие пропуски или входные билеты.

На третий спектакль, будь таковой, заполнить зрительную залу, навряд ли, удалось бы.

Это, так сказать, констатация факта, «информация к размышлению». Но были и «столичные штучки» иного рода, экономических причинами не объяснимые.

На первом спектакле Чайковского систематически заглушало нечто звероподобное — совиные уханья, дикие крики, «топы и хлопы» чудовищной силы. Это трудилась группа поддержки, трудилась истоиво, превышая все допустимые нормы, превращая серьезный спектакль в цирковое шоу. Зрители недоумоменно переглядывались: в Питере такое не принято. Второй спектакль прошел без эксцессов. Что тут можно сказать? Известно: даже гениальный Мейерхольд признавал необходимость лаки, но, увидев подобное, наверняка взбунтовался бы и он. Чувство меры не будет лишним и здесь, господа! А в остальном, прекрасная столица, все хорошо, все хорошо! Но — шутки в сторону, гастроли Большого балета — это действительно хорошо, интересно, полезно. Они должны стать и, похоже, уже становятся доброй традицией.

Мариинский театр в Большом

СВЕТЛАНА НАБОРЩИКОВА

Стараниями оргкомитета «Золотой маски» на сцене Большого театра предстала балетная труппа Мариинского театра. Первоначально планировалось ограничиться демонстрацией оригинальной «Спящей красавицы», но, к удивлению московских зрителей, выступление гостей получило продолжение: руководство театра решило украсить гала-концерт вокалистов балетными инкрустациями, показав «Серенаду» и «Tchaikovsky Pas de deux».

Таким образом, петербуржцы предьявили два варианта нынешней репертуарной политики, два ее разнонаправленных вектора.

Первый уходит вглубь театральной истории, знаменуя возвращение к лучшим образцам мариинской сцены (вслед за «Спящей красавицей» образца 1890 года и «Петрушкой» 1920-го планируются реконструировать четырехактную «Баядерку»). Второй направлен к выдающимся балетным достижениям Европы и Америки, демонстрируя настойчивое желание испробовать различные эстетики и стили. В итоге Мариинка, подобно балетной труппе Гранд-опера, намерена представить все срезы истории хореографии – от отдаленной до новейшей, но при этом иметь приоритеты. Нетрудно предположить, что «лица необщее выраженье» будут определять два великих петербуржца – Петипа и Балачин, чьи творения мариинский балет и представил москвичам, объединив их под «началом» третьего своего кумира – Чайковского, равно принадлежащего обоим столицам.

Оригинальная «Красавица» уже просыпалась на московской сцене. В январе 1899-го с нее начали свою деятельность два реформатора – будущий директор императорских театров Теляковский и хореограф Горский. Тогда постановка стала событием сезона и откровением для публики. Нынешний столичный балетоман, ценящий динамизм действия и напряженную событийность драматургии, воспитан на лаконичной «Спящей» Григоровича – Вирсаладзе, и сдержанная реакция на эпически неторопливый спектакль Сергея Вихарева и Андрея Войтенко, была предсказуема. Также, как предугадывалась и немногословность критики, немало потрудившейся после премьеры. Между тем, именно сейчас, когда утихли споры о правомерности балетного аутизма, степени соответствия подлиннику и преимуществам поздних редакций, а спектакль, утратив сенсационность, обрел статус стабильно-репертуарного, настала пора его непредвзятого, лишнего некорректных сопоставлений анализа.

Реализованной задачей этого проекта можно считать появление произведения, где центральный объект внимания и главный герой происходящего – не сюжет, не лексика, не исполнители, не балерина (как ни странно это звучит по отношению к балерино-центристской эстетике Петипа), а само зрелище. Любитель усмотрит в нем китчевую роскошь костюмированных аристократических балов, по сей день сохранившихся в Европе. Знаток прочтет иерархическую систему мифов – собственную историю Авроры и Дезира, подразумевающей борьбу космоса и хаоса, соположения смерти и воскрешения; мифологический образ придворного балета времен Короля-Солнца с его эффектно-театральными взаимодействиями исполнителей, бутафории и аксессуаров; и наконец, опять-таки архетипическое представление о балете-феерии Петипа с определяющим его суть хореографическим сюжетом. Этот сюжет – рождение классического танца из церемониальных ситуаций, статуарных мизансцен и эмблематической пантомимы – выдающееся достижение спектакля, обусловившее, помимо прочего, его удивительную, всепроникающую музыкальность. Благодаря воскрешенной музыкальной архитектонике, три с лишним часа музыки (оркестром дирижировал Борис Грусин) стали истинным пиришеством для слуха. В редакциях, где эпизоды, обозначенные в партитуре как «Сцена», решались классическим танцем, затухала структура музыкального действия с его явным (Петипа продиктованным) сопоставлением драматической, предназначенной для показа действия, и собственно танцевальной музыки. Сегодняшняя версия подчеркнула уникальную способность Чайковского живописать сцены и положения, доводя до уровня симфонического обобщения «проговоренную» пантомимой информацию, и значительно укрупнила центральные танцевальные фрагменты, наподобие вариаций феи в Прологе или Адажио Авроры с четырьмя кавалерами. Ныне они высятся посреди церемониально-пантомимного пространства как музыкально-хореографические дворцы, обязывая их обитателей к сановному достоинству и блеску. Здесь мы подошли к деликатной проблеме исполнения реконструированной «Спящей». Деликатной, потому что органичное существование в этом парадно-декоративном зрелище дается исполнителям непросто. Священные для танцовщиц Петипа понятия «грации и элевации» нынешние артистки не воспринимают в неразделимой паре, намеренно эстетизируя физическое усилие, а свойственное эпохе непринужденное шармерство давно утеряно. В этой ситуа-

ции требуется либо редкая природная музыкальность, позволяющая угадывать нужное ощущение «шестым чувством» (что продемонстрировала Майя Думченко в роли феи Флер-де-Фарин), либо дар стилистической игры, способность к отстраненной и, возможно, чуть ироничной подаче персонажа (в чем преуспела Дарья Павленко-Фея Сирени). С грустью приходится констатировать, что обоим Авраорам московского показа такого рода игровая стихия пока не доступна. Диана Вишнева, воуду-



шевлявшая зал каждым своим появлением, с драматургическим мастерством связала воедино все выходы своей героини. Но представила она не Аврору Петипа, а уверенную и блистательную «международную звезду». Светлана Захарова, уступая Вишневой в точности фразировок и чувстве формы, была великолепна в дворцовых адажио. Идеальные пропорции вписали это совершенное тело в архитектурный строй декорации и тем отчасти компенсировали пресловутое отсутствие образа. Безоговорочно отмечу Игоря Зеленского – непогрешимо-элегантного Дезира первого состава. В том, что он будет хорош в Адажио и сергеевской вариации финала, сомнений не было, но его появление в «пешеходном» (для него) втором акте превзошло все ожидания. Аристократическое достоинство, умение носить костюм, пластическая культура, – солист Егор Императорского Величества Гердт мог бы быть доволен своим наследником.

Обидно, что Москву постигла участь лондонского Ковент-Гардена и нью-

йоркской Метрополитен, где ранее гастролировала «Спящая». Вместе со зрителями этих театральных столиц мы не увидели знаменитой движущейся панорамы, чье отсутствие организаторы объяснили спецификой мариинской машинерии (неужели техническое оснащение Мариинки настолько необычно, что лучшие сцены мира не способны освоить его достижения?). Самое печальное, что исчезновение панорамы – не частная техническая потеря, но серьезное нарушение концепции, о верности которой так много говорили реконструкторы. Исчез важный мифологический мотив – путешествие героя на «запад солнца», в царство мертвых; возник пробел в изобразительной драматургии *belle nature*; пострадала музыкальная логика, в результате чего оркестровая кульминация акта – «ауэровский» скрипичный антракт появился, словно ниоткуда, без какого-либо симфонического нагнетания. Возможно, купирование этого фрагмента действия в ином представлении воспринималось бы не так остро. Но не в случае с мариинской реконструкцией, где положение режиссерской оригинала обязывает ему следовать.

В «Серенаде» проблем с соблюдением авторского текста не было. Ценители аутентичного мистера Би убедились, что обязательство о постановке «в соответствии со стандартами стиля и техники Баланчина» (эта фраза – неизменный атрибут афиш и программ) выполняется неукоснительно. Дух спонтанности, текущий поток сознания стремительные солистки и ансамбль «Серенады» обозначили точно, убрав ранее мешавшие им нарочитые моменты подготовки к движению и убедив в массовом осознании мимолетного баланчинского *preparation*. Вместе с тем, это был чисто русский Баланчин, русский по ощущению и динамике. «Виной» тому, помимо происхождения артистов, – прочтение партитуры маэстро Гергиевым. В ее соитную структуру он внес драматическую концентрированность симфонического цикла, усилив интонационно-тембровую спаянность музыкальной ткани и возвысив Элегию (сделанную Баланчиным финалом) до трагедийного пафоса. Мощный энергетический посыл взволновал публику и воспламенил исполнителей, где первой среди равных была Майя Думченко, поразительно чуткая к нюансам музыкальной интерпретации. Удивительно, что при фирменной баланчинской (то есть, очень непростой) координации оркестра и танцовщиков, не было никаких сложностей с попаданием в темп ансамбля и соответствием индивидуальным темпо-ритмам солистов. Гергиев, ни мало не озабоченный полузависимым положением балетного дирижера, властно вел за собой артистов, а те с радостным вдохновением ему подчинялись.

МЕЧТЫ О ЕВРО

Сейчас, когда марафон II Европейского фестиваля танца в Москве давно закончился, горькое разочарование от его финала притушилось. Несколько заметок о том, как работают идея и механизм фестиваля и почему на российской почве идет заболачивание местности, – здесь.

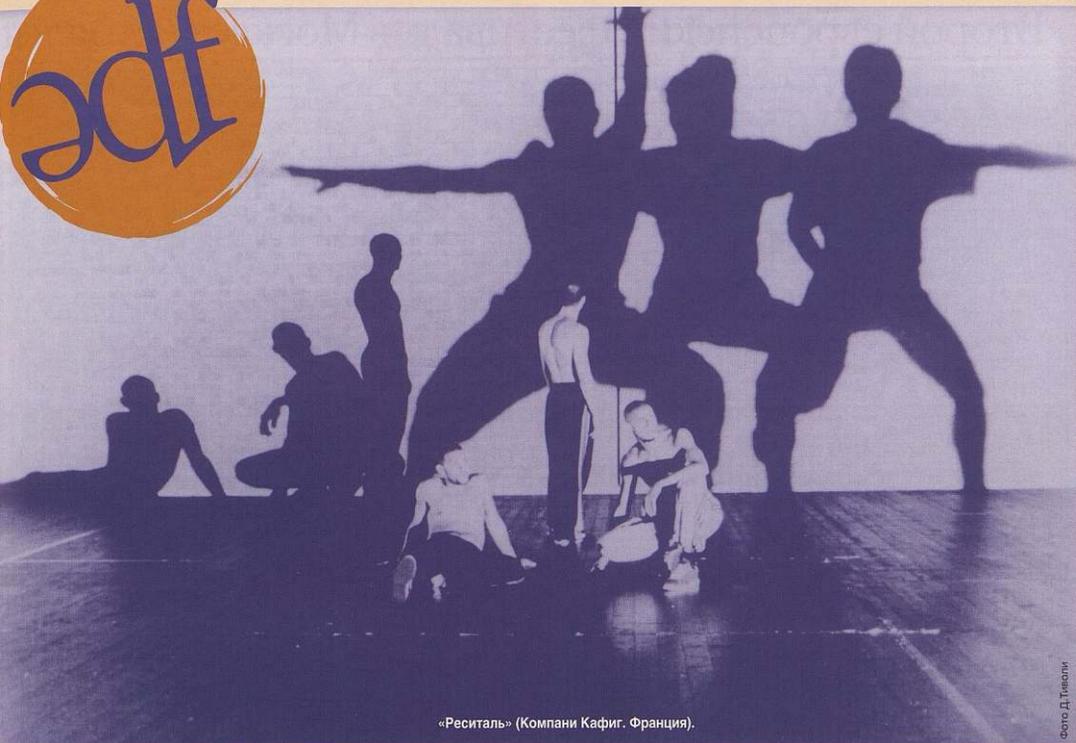
Фестиваль изначально задуман как гигант. Точка приложения «пунктов культурной программы» авторитетных культурных центров – Института имени Гёте, Французского культурного центра, Британского совета, отделов культуры посольств других стран, он очень удобен для объединения усилий. Но как во всяком формально логичном мероприятии, в нем запрограммирована опасность: участники не имеют четко обоснованной потребности соотносить свои вклады друг с другом. Потому даже такой комфортный – другого более комфортного жанра и не придумаешь – для коллажа вид искусства, как современного танца, на московском фестивале-гиганте выглядит невнятно. Может, хочется опередить естественное течение событий: по мере развития фестиваля, в идеале, организаторы должны быть лучше осведомлены о разнотравье трупп в странах-участницах и координировать их планы со своими сильно заранее.

Неоспоримый плюс нынешнего – нестарые спектакли. Коль скоро из любого набора продуктов можно сделать салат, так и нынешний EDF-II неожиданно «употребим» в салатном виде. Проблема в соусе. А оценивая исходные данные – очевидно, что приятность эта из разряда неожиданных.

Труппа «Галили DC» из Нидерландов израильского танцовщика Ицика Галили (послужной список – «Бат Дор» и «Батшева Данс Кампани») открыла фестиваль полифониями Баха, Моцартом и Вивальди. Классическая гармония, над которой жанр скорее иронизирует, чем рассматривает всерьез, оказалась современной более чем, естественной для понимания танца как универсалии («О чем я никому не сказал»). Уже в следующем спектакле Галили забыл о высоком и серьезном, храбро обыграв модные в благополучных странах (как средство встряски вкуса) этно-представления. Его светлость Ритм как первая организующая ценность движения надиктовал способ объяснения с залом: танцовщики извлекали звуки, хлопая по рукам и ногам себя, партнеров, стуча по полу руками и предметами, выкрикивая в такт речевки. Цветные распашонки

для взрослых ясельного возраста доподняли веселое безумье. Но «громкий» прием «Пьяного сада» не заслонил открытость труппы неевропейским влияниям, техническую и ментальную готовность освоить и оживить неевклидово пространство танца.

Смикшировать просветительский пафос EDF, а заодно придать протяженной во времени акции социальный оттенок смогла французская труппа арт-брейка «Компани Кафиг». Ни Французский культурный центр, ни организаторы, Музыкальный театр имени Станиславского и Немировича-Данченко, не могли заранее угадать, насколько актуально политизированным окажется гипотетичный «представитель Франции». Трагичная ирония обстоятельства: труппа французских арабов – танцовщиков хип-хоп была объявлена в афише вслед за не приехавшими из-за событий 11 сентября американцами «Дейтон Данс Компани». Образец демократичной культурной политики и танцующий плакат жизнелюбивой французской установки на тотальное окультуривание всего, что попадает в поле зрения. Проект существует четвертый год, а привезенный спектакль «Рецираль» – не просто форматированный для сцены уличный хип-хоп. К балансировке между искусством сцены и улицы, жанром высоким и низким в нем добавлен поиск равновесия между миром двух культур, классической и национальной. И хотя мавританские мелодии, едва расправившись, неизбежно вязли в ритмах техно, а танцоры шеголяли поверх спортивных штанов во фраках, европейская культура и европейская ирония к культурным ценностям оказалась от «Кафига» страшно далека. Как, к примеру, можно использовать попитры? Как пограничные столбы, для разметки территории. Скрипичный футляр – как опору для передвижения, пзую конечность. Но в контексте узкий микрофон синтезатора казался похожим на кальян, а обычный фронтальный ракурс брейк-данса – египетскими росписями. Танцевал «Кафиг» не блистательно, но профессионально, включая обещанные и особо желанные в России 32 фуэтэ на голове. Редко нигилизм жителей окраины так совпадает с нигилизмом инокультурным. В идеале из ртутной смеси рождается джаз, в практике «Компани Кафиг» – пункт культурной политики цивилизованного государства.



«Реситаль» (Компани Кафиг. Франция).

фото Д.Тяпки

Два спектакля фестиваля, прошедшие с разницей в сутки, составили динамическую пару. Старый знакомый бельгиец Вим Вандекейбус, пару сезонов назад показавший «спектакль-считалочку» на фестивале имени Чехова, ныне привез «Почесывая внутренние поля», с которым может претендовать на место в сердцевине европейского мейнстрима со своим изобретательным и жестким антимаскулинизмом.

Норвежец Йо Стромгрен скорее возглавит авангард, поток новой театральной сентиментальности в духе российского властителя умов Евгения Гришковца. Замечательно теплый ироничный спектакль «Там» вытаскивал на сцену мужчину «среднего» возраста со «средним» количеством комплексов и проблем, укорененных в его советском – или восточноевропейском – детстве. Песни Вертинского и Краснознаменного ансамбля Советской армии для Стромгрена – не одинаковая экзотика, он безошибочно угадывает сферу и степень соответствия того и другого мыслям и чувствам своих героев.

«Гостевой» в программе спектакль из Канады «Лейттема» неожиданно-негаданно, как и в случае с «Кафиг», стал суррогатом отложенной видеоинсталляции Уильяма Форсайта (она была заявлена как действие на Манежной площади, но отменена). При всем же-

лании не относимая к современному танцу постановка могла быть только учебным пособием по использованию видео- и спецэффектов – и в этом смысле, конечно, монтировалась с просветительской установкой организаторов. Но вот аромат безнадежно устаревшей (или еще не отрефлектированной) эстетики 70-х сильно мешал отнестись к спектаклю даже практически-потребительски.

Наконец, о том конечном продукте, на выработку которого, по идее, направлен Европейский фестиваль танца. Два вечера спектаклей из России. Глобальное разочарование. От позитивизма «Русского гала» первого Еврофеста не осталось и следа. Может, к первому опыту такого рода мы были снисходительнее, но на сегодня – ощущения провала. География расширена, привлечены неизвестные Москве труппы, премьеры – сплошь. Только тянет к созданию партии антиглобалистов contemporary. Лучше меньше, но качественнее. Лучше ничего, чем «Марьян спев». Четырехчасовой грандиозный гала-венец столь убийственно низкого уровня провоцирует грустные соображения. Если российские труппы, в которых многие артисты не только смотрели EDF, но и учились в мастер-классах, настолько невосприимчивы и к смыслу, и к качеству своего жанра, то, значит, что-то в происходя-

щем не складывается. Тут уже не до разговоров о природной русской танцевальности и не до ожиданий светлого завтра, которое «вот-вот» явится ввиду многочисленности фестивалей. Осложненная модными идеями эстрада, бесконечные спекуляции на «народном», клоны давно придуманного. Тень надежды – все, что показали на гала – не лучшее, а лишь. Интересных, признанных трупп (исключая ПО-ВСтанцев) на гала не было, а потому получилось представление не лучшего и не сферы. Гала воспроизвел горизонтальный, географически репрезентативный сколок отечественного танца. В этой плоскости – тень надежды, что на самом деле не все так удручающе. Во всяком случае, хочется думать. Завершала и гала, и фестиваль «Свадебка» школы Николая Огрызкова, в отличие от подавляющего большинства показанного, спектакль профессиональный, крепкий, сложный по технике и... недетскости страстей. Конструктор под названием «детский contemporary» так требователен и непредсказуем в результате, что работа в этом отсеке вызывает только сочувствие к затратам сил. Скорее бы российский современный танец дождался взросления поколения артистов, для которого привозные культурные акции – не диковинка, а будни.

Лейла Гучмазова

«Второй европейский фестиваль в Москве состоялся»

Участницы фестиваля-компании современного танца показали свои спектакли, зрители Москвы, Санкт-Петербурга, Нижнего Новгорода, Волгограда смогли с ними познакомиться, критики-журналисты высказали свои оценки.

В ходе фестиваля прошли мастер-классы по современному танцу, семинары «Светодизайн в танце» и «Менеджмент в танце», ассамблея Всемирного танцевального альянса – ВТА-Европа, на которой состоялся отчет Российского центра и было выбрано его новое руководство.

Противоречивые оценки и значимость события вызвали у редакции же-

лимы возможности заранее с ними познакомиться. Первое – с постановкой труппы «Провинциальные танцы» (хореография Йохима Шлемера), подготовленную совместно с Немецким центром культуры и оказавшуюся, к сожалению, достаточно растянутой, за счёт чего утратили силу воздействия его удачные эпизоды. Но, с моей точки зрения, этот театр имел право на показ своей новой работы.

Второе. Театр из Челябинска под руководством Ольги Пона оказался вынужденным заменить спектакль из-за болезни исполнителя главной роли.

Третье. Выпали из участия в фестива-

на сцену, осмыслив происходящее на основе национальных корней.

Всё это имеет право быть представленным на фестивале, так как позволяло нашим зрителям познакомиться с подобными явлениями.

В Центре Мейерхольда Дэвис Фриман показал рождение процесса импровизации, результат которого предсказать невозможно: много зависит от контакта с партнёром. Из показанных 11 этюдов, на мой взгляд, три были интересны, а в целом действие выглядело скучным, неоправданно длинным. В «Русском гала», как в прошлый раз завершающем фес-

«Когда-то и недавно» (Балет Евг. Панфилова. Пермь).



Фото Т.Балашовой

лиание побеседовать с Директором фестиваля Владимиром Георгиевичем Уриным.

– Пресса достаточно жестко высказывалась о данном фестивале по сравнению с предшествующими ему Первым Европейским и американскими, – сказал Владимир Георгиевич. – Но в народе существует суеверие, что второе – всегда комом. Я же не считаю, что у нас так получилось, хотя отдаю себе отчет в достаточно серьезных просчетах, которые мы допустили при организации. К критике же отношусь абсолютно спокойно. Она есть ничто иное, как отражение картины нашей общей атмосферы времени и культуры. У меня всегда только две вещи вызывают неприятие: тон и непрофессионализм. А в остальном каждый имеет право на собственное мнение. Восприятие же зависит от вкуса и интеллекта того или иного смотрящего.

Я, как руководитель, не открещиваюсь ни от чего, что было показано, кроме трёх вещей, где мы шли на риск, поскольку не

ле два коллектива – очень яркий и своеобразный американский коллектив «Дейтон Данс Компани» из-за событий 11 сентября и представление Уильяма Форсайта на Манежной площади, которое, как мы считали, придаст празднику фестивальную атмосферу.

Все остальные позиции я считаю удавшимися. «Галили Данс» из Нидерландов со своим пониманием мира, канадцы (труппа «Два мира» – гость фестиваля), показавшие одно из направлений пластического театра, норвежцы («Йо Стромгрэн Компани») продемонстрировали интересное сочетание драматического артистизма и танцевальной техники... Все они были по-своему интересны.

Возмутителями спокойствия выступили бельгийцы (Ульtima Вез/ Вим Вандейбус) как пропагандисты экстремистских форм современного театра. Мне думается, было важно предложить вниманию зрителя и это, если оно сегодня существует на сцене. Французы («Компани Кафиг») сделали попытку перенести улицу

фестиваль, мы поставили задачу представить новые коллективы, но для этого, вероятно, следовало поискать новую форму подачи.

Обсуждая итоги фестиваля, мы поняли: он оказался растянутым по срокам, что размыло его границы. И это всё вместе не позволило построить его общую драматургию цельно и динамично.

Мне хотелось бы отметить, что фестиваль не носит коммерческий характер. Цель фестиваля – не привозить известные апробированные коллективы, а показать то, что мы не видели, и познакомить зрителей с новыми поисками в сфере современного танца. Мы взяли за это, во-первых, потому что это явление – современный танец – есть часть новой культуры, а, во-вторых, встретились с самозабвенным интересом и самоотдачей той части молодежи России, которая посвятила себя этому виду искусства. В этом направлении мы предполагаем работать и дальше, как дирекция фестиваля и Российский центр ВТА.

Владимир УРИН

XX ЮБИЛЕЙНЫЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС АРТИСТОВ БАЛЕТА ВАРНА – 2002

15 июля – 30 июля 2002 года



I. УЧАСТНИКИ – ДУЭТЫ И СОЛИСТЫ.

Две группы: группа «А» – до 26 лет; группа «Б» – от 15 до 19 лет.

Участники оцениваются индивидуально.

Последняя дата подачи документов – 1 апреля 2002 года.

II. ПРОГРАММА СОРЕВНОВАНИЙ.

Первый тур - Одно па де де или две вариации из обязательного классического репертуара;

Второй тур - 1. Одно па де де или две вариации из классического репертуара;

2. Современный танец, поставленный после 1997 года;

Третий тур - 1. Одно па де де или две вариации из классического репертуара;

2. Современный танец, поставленный после 1992 года.

СПЕЦИАЛЬНЫЕ ПРИЗЫ ПО ПОВОДУ ЮБИЛЕЙНОГО КОНКУРСА.

Информация – полный текст условий конкурса по адресу:

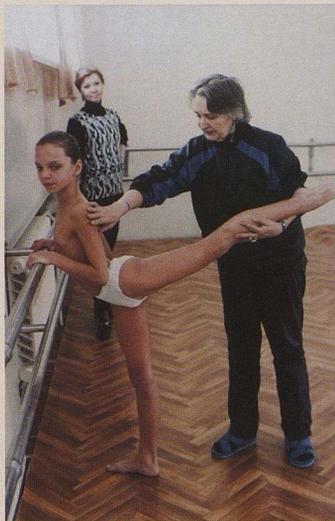
http://www.bulgarianspace.com/music/varna_ibc; e-mail: varna_ibc@mail.bol.bg

Foundation «International Ballet Competition – Varna»

6, Serdika Str., 1 floor, 1000 Sofia, Bulgaria

tel. +359 2 988 33 77, 987 76 08; Fax +359 2 986 19 01

Вечное движение



На снимках: Л.П.Сахарова (председатель приемной комиссии) на приемных экзаменах осенью 2001 года; Цветы - учителю. Отчетно-выпускной концерт - весна 2000 года.

В Перми балет не просто любят. Его обожают со всей страстью суровой уральской души. На него ходят с младенчества и до седых волос, «водят» приехавших из глубинки родственников, приглашают залетевших на Урал иностранных гостей. Так повелось с пермских военных сезонов Мариинского театра, оставившего в тыловом городе не только память о высоком искусстве, но и маленький росточек, из которого выросла пермская школа балета.

Вот уже тридцать восемь лет ее художественным руководителем является Людмила Сахарова. Она стала легендой при жизни. И кто бы из пермяков не оказался в дальних краях, будь то парижский Лувр или Метрополитен-опера в Нью-Йорке, скромный курорт в Болгарии или конкурс артистов балета в Пекине, — непременно услышит в свой адрес: «А, Пермь, да, да... У вас балетная школа, где работает Сахарова».

Знаменитой Сахарову сделали ученики ее тридцати выпуск, в том числе народные и заслуженные, лауреаты конкурсов и просто звезды балета: Галина Рагозина-Панова, Надежда Павлова, Ольга Ченчикова, Светлана Смирнова, Регина Кузьмичева, Татьяна Гурьянова, Наталья Балахничева, Татьяна Предина, Наталья Ситникова, Любовь Фоминиха, Наталья Гусева, перечисление всех имен заняло бы много места.

В чем ее метод? Прежде всего, в строжайшей дисциплине, где слово учителя непререкаемо. Требовательность граничит с жестокостью. Но в этой «каторге» обязательно ощущим аромат творчества. Даже обычные рядовые эскизисы Сахаровой смотрятся как концертные композиции, в них всегда при-

сутствует мысль и чувство. Не забуду, как репетировала она с юной Надей Павловой сцену сумасшествия из «Жизели». У шестнадцатилетней девочки страдания, понытно, не получалось. Сахарова терпела, потом рассердилась не на шутку: «И не получится, потому что ты не чувствуешь настроения, движешься как манекен. Ощущи боль в сердце, почувствуй предательство, а уж потом делай что-то ногами. Сначала головой, сердцем и только потом — телом».

Нынешняя юбилейная дата — возраст серьезный. С тяжелым грузом прожитых лет Сахарова справляется, как с неизбежным обстоятельством, как привыкла справляться с трудностями быта и жизненными невзгодами. Она не хочет никаких воспоминаний и биографических подробностей. Ни слова о детстве в огромной «коммуналке» одного из зданий Донского монастыря, тяжелых годах эвакуации в маленьком мордовском городке, потере родных (брат погиб в Отечественную, отец после «отсидки» пропал без вести на фронте). Все это, считает она, факты ее личной жизни и никого не касаются. Московское хореографическое училище дало профессию и научило работать. А натура всегда была своя, сахаровская. В Перми к ее взрывному характеру и безапелляционным суждениям привыкли. Не то, чтобы смирились, скорее, поняли, какую ценность она представляет для города, и потому воспринимают ее как символическое явление пермского балета.

Она — народная артистка Советского Союза, лауреат Государственной премии, заслуженный учитель РСФСР, почетный гражданин Перми и Пермской области, непременный член жюри Российского открытого балетного конкурса «Арабеск», член совета по

культуре при губернаторе области Юрии Трутнев. Но главной заботой, болью и радостью остается Пермское хореографическое. Родная школа, где почти каждый из педагогов — воспитанник этого учебного заведения. Отношения с «домом Чайковского» (как называют пермскую оперу) складываются непросто: театр хочет получать из училища хороших выпускников, а школа заинтересована в том, чтобы молодежь попадала в столичные театры, где есть возможность более быстрого роста. Но ныне, похоже, начинается эпоха более тесного содружества между школой и профессиональной сценой: в труппу пришло крепкое пополнение, вроде как «лед тронулся».

Город отпраздновал юбилей Людмилы Сахаровой широко, красиво, значительно — сотни поздравлений со всех концов земли, десятки телеграмм от деятелей культуры, множество цветов и подарков... На сцене Академического театра оперы и балета, где пятьдесят семь лет назад начался главный в ее судьбе «пермский период», состоялся вечер, подготовленный художественным руководителем пермского балета Кириллом Ушмаргоном. В мастер-классе участвовали учащиеся хореографического училища и артисты театра. Во втором отделении звезды русского балета представили своеобразие гран па в честь Учителя. А сама виновница торжества смотрела из ложи на происходящий в ее честь бал. И были в ее глазах слезы радости и гордости за школу и учениц. Кто-то из них, оттанцевав, вернется в класс и станет учить других. Вечное движение — не в нем ли истинный смысл профессии учителя классического танца!

Татьяна ЧЕРНОВА

Народной артистке СССР, Лауреату Государственной премии России Людмиле Павловне Сахаровой по случаю юбилея

Ваше имя... Ваше имя, дорогая Людмила Павловна, к началу нового века — больше чем имя. Пароль. Гарант. Знак мастерства. Ваше имя, наконец, уникальная, неповторимая коллекция редких по красоте, изяществу и органе художественных образов, созданных и создаваемых Вашими ученицами.

Даже скептики и циники, балетоненавистники не смогут сделать вид, что они не знают его, Вашего

имени! Ибо то, что сделано Вами за все эти годы и будет сделано впредь — больше, чем воспитание десятков и десятков артистов. Это относится к Искусству с большой буквы: Искусству сбережения традиций и их обновления, Искусству верности высоким идеалам красоты и их развития, профессионального совершенствования, устремленности в будущее.

Может быть, в начале Вашего творческого пути успехи Ваших учениц, их имена и открывали миру Ваше имя, но только поначалу, когда на балетный Олимп поднимались такие разные и такие непохожие Ваши девочки. Их и сегодня немало по всему Белому балетному Свету. Но своим восхождением наверх

они, как и те, первые, обязаны исключительно Вам. Потому что в современном балетном мире «Сахарова» — метка мастера, волшебное клеймо, которое Гварнери и Стравинери оставляли на своих волшебных созданиях.

Пусть будет так и впредь, долго, красиво и по-сахаровски энергично: новые классы, выпуски, вершины.

Ваше имя — больше чем имя. Это надежда русского балета.

Редакция и творческий Совет журнала «Балет»
15.11.2001 Москва.

Набиля ВАЛИТОВА: «От театра никуда не уйдешь»

В конце прошлого театрального сезона Воронежский театр оперы и балета отмечал свое сорокалетие. С момента его основания в феврале 1961 года в труппе работает Набиля Валитова. Сначала как балерина, создавшая на воронежской сцене образы Одетты-Одиллии, Жизели, Джульетты, затем как балетмейстер, восстановивший на воронежской сцене «Шелкунчика», танцы в «Фаусте», «Евгении Онегине». И вместе с тем педагог, среди ее учениц народная артистка России Марина Леонькина и лауреат Гран при международного конкурса в Лозанне, ученица Воронежского училища Катя Меньших. С 1980 года и по сей день Набиля Валитова остается бессменным художественным руководителем балетной труппы Воронежского театра.



Набиля Валитова.

– В семь лет я пошла в национальную школу в Уфе. И дома, и в школе – танцевала. Откуда такая страсть – кто знает?! Ведь артистов никогда и не видела. Обмотавшись платками, напевая себе, выдумывала свои танцы. Однажды мама узнала, что идет набор детей в Ленинградское хореографическое училище. Моя ли страсть к танцу повлияла на ее решение или, скорее, желание дать детям образование и кусок хлеба: училище-то на полном государственном обеспечении... Из трехсот подавших заявления отобрано было только десять человек.

Так вот и начала. Удивительно, но тоски по дому не было. Может, слишком маленькой я его покинула? Но до сих пор помню, как бы ощущаю запах полевых трав. Поле моего аула или какое-то другое? Но... память хранит.

Ленинградское училище успели эвакуировать перед самой блокадой. Обосновались в Перми. Ученицы старших классов жили в городе. Нас же, малышей, поселили за рекой Камой в дачных домиках. Для растопки мы таскали огромные сосновые бревна, такие, что позвонки трещали. Но, несмотря на это, было холодно. Прижавшись друг к другу, стали на кроватях, поочередно переворачиваясь, греть спины. А занятия! Педагог в шубе, шапка на уши натянута, а мы голыми коленками размахиваем: одеться-то не во что были. Приехав на побывку домой, не могла подняться в гору, четыре раза останавливалась, не было сил.

Наш выпускной класс вела Агриппина Яковлевна Ваганова, тогда же, в 1949 году, она предложила мне поучиться еще годик и остаться работать в Ленинграде. И хотя предложения такие делали не каждому, я вернулась домой, в Уфу, ведь мою учебу оплачивала Башкирия. После декады башкирского искусства в Москве в 1955 году я сразу получила звание заслуженной артистки Российской Федерации. Ростислав Захаров тогда писал обо мне: «Она создана для балета». Но в Уфе было несколько прима-балерин и ждать новой партии нужно было достаточно долго.

Так я оказалась в Воронеже, где образовывался новый театр. Во-первых, так хотел мой муж и партнер по большинству спектаклей Яков Захарович Лишиц. Яша был прекрасным танцовщиком, однако звания в Уфе он не получил – мешал пятый пункт. Он наивно думал, что в Воронеже все изменится. Завершил карьеру танцовщика, стал хореографом, педагогом. Второе обстоятельство – нас сманивал Валерий Павлович Титов, назначенный главным режиссером нового

«Франческа да Римини».

Франческа – Н.Валитова, Паоло – Ю.Соловьев.

театра. Один из главных резонов Титова – в Воронеже работает хореографическое училище (в Уфе его в те годы не было), куда можно пойти работать педагогом после окончания танцевальной карьеры.

Первая наша работа в Воронеже – вечер балета: фрагменты из «Красного мака», «Лебединого». Только в августе 1961 года – полноценный спектакль «Лебединое озеро». Я, признаться, была не очень довольна: хотелось танцевать новые партии, а приходилось повторять пройденное. Но в 1962 году с приходом нового директора Николая Павловича Садохина, который пригласил из Минска Константина Александровича Муллера, все изменилось в театре. При Муллере, который и сам поставил замечательные спектакли – «Тропой грома», «Пер Гюнт» и др. – в театре появились молодые балетмейстеры выпускники ГИТИСа. Дине Ариповой принадлежит балет «Песнь торжествующей любви», который шел у нас более 20 лет. Мне посчастливилось исполнять в нем роль Валерии.

После отъезда Муллера главным балетмейстером стал Геннадий Малхасянц. Он поставил «Антония и Клеопатру», «Адама и Еву», «Озорные частушки», «Щетную предосторожность». Думаю, за сорок лет в репертуаре театра было не меньше шестидесяти классических и современных балетов.

У меня характер жесткий – это правда. Но если проявить снисходительность – результата не будет. Чего-чего, а твердости во мне достаточно. Я выступала до семидесятилетнего года. Ушла педагогом в училище, потом вернулась в театр на должность художественного руководителя. Моя задача – держать балетную труппу в рабочем состоянии. Это очень трудно: набор в училище идет очень нелегко. Спорт «выкачивает» способных ребят раньше, чем балет. Получается, что к нам идут те, кто не пригодился спорту. С мальчишками просто катастрофа. Но есть и другая проблема: трудно набрать курс, еще труднее удержать выпускника. Тяжелый балетный труд оценивается безобразно.

Вот состоялась встреча первого моего выпуска. Призnanались в любви. Говорю: как же так? Я же вас даже за мажик из зала выпроваживала! Отвечают: Вы нам привили трудолюбие. И вот я думаю – а можно ли его привить, если изначально его у человека нет? Вряд ли... Успех в работе на три четверти зависит от трудолюбия. Остальное – талант. Нет. Талант – это три четверти трудолюбия.

Своих учеников я редко хвалю. Но если хвалю, не вру. Говорю все время: «Девочки, хвалить вас должны зрители. Я же должна указывать на недостатки». Я самодедка. Аплодисменты – одно. Совсем другое – твое ощущение. Ведь кроме тебя никто не знает, что ты сделала и как могла бы это сделать. Большие мастера говорили в мой адрес добрые слова. Очень приятно, но не дай Бог остановиться на похвале.

Драматическим актерам не разрешают копировать: изначально выбирай свой стиль, свое отношение. У нас же в балете – сделай, как делаю я. Ученик от мастера должен взять хорошие образцы. Дальше – развивайся сам. Но по началу – будь добр...

Боюсь не увидеть в ученике того, кто он есть на самом деле. Боюсь направить по ложному пути. И еще очень боюсь того, что однажды со мной случилось.

После спектакля возвращалась домой счастливая, в цветах и улыбках. Как всегда стала разбирать: а что я нечисто сегодня на сцене выполнила? И вдруг пришла к выводу – все чисто. Ничего не нашла. Все. Точка. Это – самое страшное. Значит, больше не над чем работать, не к чему стремиться? Значит – пора заканчивать.

О чем жалею, так прежде всего о том, что не получила филологического образования. Хотя в свое время можно было окончить заочно.

Вот моя мама русского языка не знала совсем, зато грамотой своего народа владела в совершенстве. Преподдавала в медресе, писала стихи. Помню, как ее сочинения приходили слушать соседи. Многие из них плакали. Мама оставила после себя не одну тетрадку, ислсанную арабской вязью. К сожалению, ничего не сохранилось. Односельчане брали почитать, да так и не возвращали. Сейчас понимаю, сколько сил духовных, сколько тепла дали бы мамыны записки, но тогда... Тогда и значения этому как-то не придавалось...

Ничего, кроме театра, у меня нет. Живу одна. Расписание простое: репетиция – короткий отдых – репетиция – вечерний спектакль. С восьми утра и до девяти вечера каждый день одно и то же. Нет, я не жалуюсь. Пока силы есть – работаю. По природе своей я фаталистка – что на роду суждено, то со мной и будет. Что впоследствии, честно слово, не знаю. Правда, план предстоящих спектаклей у меня есть.

По материалам воронежской печати подготовила
Светлана ПОТЁМКИНА.

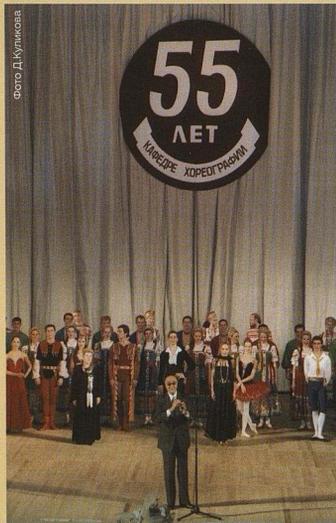
Балет Большого театра — в честь журнала «Балет»



Главный редактор журнала «Балет» Валерия Уральская и министр культуры России Михаил Швыдкой.

Балет Людвиг Минкуса «Баядерка» на сцене Большого театра 23 октября был посвящён 20-летию журнала «Балет». Главные партии в нём исполняли Надежда Грачёва, Мария Александрова, Андрей Уваров. Перед началом спектакля с приветствием к залу обратился министр культуры Российской Федерации Михаил Швыдкой. Он отметил особую важность работы сотрудников журнала в деле просвещения. Министру и первому главному редактору журнала Стане Стручковой были вручены памятные юбилейные значки.

Юбилей хореографического факультета



На юбилейном вечере.

Исполнилось 55 лет кафедре хореографии Российской академии театрального искусства (бывший ГИТИС). Её основателями и первыми руководителями были Ростислав Захаров, Анатолий Шатин. Более полувека хореографическое образование в России ведётся системным образом. За эти годы дипломированными специалистами стали талантливые, твор-

чески одарённые артисты балета. На кафедре постоянно преподают ведущие мастера и специалисты. В последнее время значительно расширена учебная программа, она учитывает сегодня различные танцевальные направления и стили.

Юбилейный вечер состоялся в Концертном зале имени П.И.Чайковского, в нём приняли участие педагоги, выпускники и студенты Академии.

«Пахита» в Имперском балете

В Московском театре «Новая опера» состоялась премьера «Пахиты» в постановке труппы «Имперский Русский балет». Это название прочно закрепилось за Grand pas из одноимённого балета. Впервые балет «Пахита» увидел свет лампы в 1846 году в Париже (композитор Э.М.Дельдезев, балетмейстер Ж.Мазилье), а в 1847 году он был поставлен М.Петипа и Фредериком в Петербурге. При переносе на петербургскую сцену Петипа сделал ряд изменений в хореографическом тексте. Позже, создавая спектакль 1881 года, Петипа добавил новые танцы и Grand pas на музыку Л.Минкуса. В 1919 году балет ушёл из репертуара Мариинского театра. В 1957 году Grand pas возродили в Ленинграде (Петербурге) под названием «Пахита» в хореографии М.Петипа. Впоследствии Grand pas неоднократно ставилось в ряде театров. Хореографическая основа первоисточника, в целом, при возобновлении сохранялась. Под этим названием оно и по сей день «живёт» на российских и зарубежных сценах. В прошлом году «Пахиту» поставила труппа «Имперский балет». Над её возобновлением работал профессор Герман Прибылов, известный специалист в области классического наследия.

Премьера имеет свою предысторию. Г.Прибылов впервые подготовил к изданию клавиш «Пахиты». — Изданию предшествовала длительная и кропотливая исследовательская работа. Печатный нотный текст был утрачен и клавиш восстанавливался по рукописям или копиям с них. Тщательно выверялся, редактировался, приводился в соответствие с музыкальным текстом текст хореографический.

Постановка Grand pas — серьёзный экзамен на профессиональную зрелость для любой балетной труппы.

Композиционная целостность, блестящая разработка хореографических лейтмотивов в ансамблях и вариациях, законченные индивидуальные портреты, непрерывное развитие танцевального материала по нарастающей — все эти качества сделали Grand pas, как это у Петипа часто бывает, «балетом в балете», а со временем помогли ему обрести самостоятельную сценическую жизнь.

И сегодня — это не только «шедевр классического наследия», а живое явление современного балетного театра, не утратившее своего художественного воздействия.

Grand pas — праздник танца и парад звёзд — одно из труднейших произведений наследия. Сложности не только технические, хотя и их достаточно. Ещё важнее — стилистическое единство исполнения всего Grand pas как целостной композиции при одновременном выявлении индивидуального характера каждой из вариаций.

Труппа «Имперский балет» сейчас ещё не обладает необходимым количеством «звёзд», способных не только уверенно справиться с техническими трудностями Grand pas, но и раскрыть его пластический образный строй. Думается, ответственный шаг художественного руководства труппы и постановщика, в конечном итоге, себя оправдает в дальнейшей работе над балетом. Это — шлифовка стиля и манеры, повышение культуры танца всего ансамбля, работа над хореографической и музыкальной фразировкой, точностью и выразительностью пластических и музыкальных акцентов, скульптурной выразительностью поз. Всё это поможет и отдельным солистам полнее раскрыть свою индивидуальность. Приём, оказанный московской публикой на премьере, позволяет на это надеяться.

«Пахита» с успехом прошла в Финляндии, где труппа «Имперского балета» в Культурном центре города Миккеле показала большую гастрольную программу. В неё вошли балет Аллы Сиговой «Воспоминание», «Болеро» Равеля в постановке Николая Андросова, «Жизель» с участием В.Малахова и «Пахита». Это уже не первая поездка труппы в Финляндию. На предыдущих гастрольях уже показы-



Сцена из спектакля «Пахита».

вались фрагменты из «Пахиты», и руководство Центра попросило привести Grand pas целиком.

В поездке принял участие оркестр «Новой оперы» под управлением Евгения Колобова. Успех выпал и на долю декораций к «Пахите» Владислава Костина.

Фестивали в Культурном центре Миккеле, организуемые известными меценатами — супругами Сависоло, становятся популярными. Это способствует укреплению культурных связей с Финляндией. Регулярное участие в них труппы «Имперский балет» во главе с Г.Тарандой — вклад в их развитие.

Владимир СЕРДУКОВ

X «Бенуа де ла данс» пройдёт в Большом театре

Международный приз «Benois de la danse» («Балетный Бенуа») будет вручён на сцене Большого театра 26 апреля 2002 года. Это будет десятая по



счёту церемония, и местом её проведения не случайно выбран главный балетный театр страны. Здесь зарождалась акция «Балетный Бенуа», здесь впервые в 1993 году были названы лауреаты в трёх главных номинациях: лучшая работа хореографа, балерины и танцовщика. С тех пор церемония вручения проходила на сценах разных театров и концертных площадок мира — Париж, Берлин, Варшава, Штутгарт, Москва. В этом году жюри под председательством Юрия Григоровича будет состоять из лауреатов и номинантов прошлых лет. Среди них — Джон Ноймайер, Александр Кельпин, Мари-Клод Пьетрагала, Тойер ван Шайк и другие.

В рамках акции пройдёт международная конференция критиков на тему «Балет — XXI».

«Арабеск»: прощаясь с XX веком

Пермское общество «Арабеск», прощаясь с XX веком, провело в минувшем году опрос любителей театра на тему: «Выдающиеся деятели Пермского балета XX столетия», её и выпустило в свет в конце 2000 года Пермское общество «Арабеск». В эту мнемоническую книгу вошли 28 очерков о самых ярких представителях местного балетной сцены, искусство которых обогатило труппу, способствовало росту её международной известности.

По результатам этого необычного анкетирования два пермских автора — Е.Суботин и М.Серов — написали книгу «Выдающиеся деятели Пермского балета XX столетия», её и выпустило в свет в конце 2000 года Пермское общество «Арабеск». В эту мнемоническую книгу вошли 28 очерков о самых ярких представителях местного балетной сцены, искусство которых обогатило труппу, способствовало росту её международной известности.

Пермская сцена помогла молодым обрести себя, а зрельным мастерам, связавшим с ней судьбу, выявить новые грани таланта. Воздействие было обоюдным, подчеркивают авторы вышедшего в свет издания. В 2001 году Пермское общество "Арабеск" продолжило серию. На этот раз авторы-составители Е. Субботин и М. Серов выбрали иную, более ёмкую форму – сборник. В него входят не только развёрнутое жизнеописание артиста, но и публикации важных для его судьбы документов (в частности, правительственных указов о присвоении званий и наград), отрывки из рецензий и корреспонденций, библиография. Такая композиция позволяет показывать героев в разных ракурсах, а подробности и детали, содержащиеся в материалах, делают портрет более объёмным и



живым. Так, к примеру, выглядят брошюры, рассказывающие о творчестве Марианны Подкиной и Людмилы Шпилуной.

Читатель книги о Юлии Плахте, проработавшем в Перми двадцать лет и выпустившем за это время на сцену 156 артистов, найдёт также письма учителя своему воспитаннику М. Миргарипову, статьи, написанные мастером, воспоминания о нём его бывших учеников, список тех, кто называет Юлию Иосифовича своим педагогом, обширную библиографию.

Евгений Широков не танцовщик и не педагог, и даже не лауреат прошлогодней анкеты, но танец в жизни создателя живописной летописи Пермского балета место занимает немалое. В Перми Евгений Николаевич приехал в 1958 году после окончания Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В.И. Мухоминой, и с тех пор девятая местная балета – герои его полотен. О них рассказывают материалы, собранные в брошюру, подготовленной к 70-летию художника. Здесь же публикуется список «балетных» произведений Евгения Широкова и их репродукции, а также перечень статей, посвящённых его творчеству.

Г.ВИКТОРОВА

Вальс: от рождения к вечной жизни

Небольшое исследование "Вальс" издано в Уфе (1999). Его автор Виктор Германов прослеживает всемирную историю популярного танца от его рождения, не вполне установленного (каждая европейская страна притязает быть его Родиной), и через все остальные этапы его славного пути – Германия, Австрия, Франция, Россия, США.

Отдельные странички посвящены вальсу в XX веке, его конкурсным формам и его будущему. Когда-то человек изобрел колесо, – пишет автор. – С тех пор не видно конца разнообразию приложенных его вечного вращательного движения. Так же не видно конца вальсовому кружению. Вальс будет существовать вечно, ибо его форма так же проста, устойчива и многообразна, как колесо, катящееся по солнечному кругу. Колесо вертится – вальс продолжается! Завершается брошюра методическим приложением и описанием техники движений. Полезная вещь.



(Соб. инф.)

Международные связи пермского института

Пермский институт искусства и культуры давно и активно сотрудничает с учеными и преподавателями разных стран. Международные научные симпозиумы, проводимые на базе кафедры психологии и педагогики под руководством академика Леонида Дорфмана, давно стали своеобразной визитной карточкой вуза и его высокого научного потенциала.

В минувшем году на кафедру хореографии поступили сразу две представительницы хореографии Южной Кореи – Пак Су Джи и Ченг Сун Ким. Пак Су Джи стала студенткой первого курса хореографического отделения и осваивает такие трудные для неё предметы, как русский танец, народный танец, композиция и многие другие. Ченг Сун Ким, известный на родине педагог и хореограф, приехала в Пермь на стажировку. Закончив карьеру как танцовщица, Ченг Сун Ким стала педагогом. В настоящее время она – профессор хореографического отделения Университета, Президент и Художественный руководитель Центра танца в городе Пусане. Она не первый раз приезжает в Пермь. В хореографическом училище учатся выпускники её школы, которые после окончания Пермского хореографического училища уезжают на родину и становятся ведущими балеринами в театрах. На этот раз Ченг Сун Ким приехала учиться сама. В течение десяти месяцев она будет заниматься под руководством ведущих педагогов кафедры хореографии института.

(Соб. инф.)

Юрий Шевчук исполнил несколько раз

Чуть освещена сцена, откуда-то из глубины доносятся тихие гитарные переборы. "Я получил эту роль", – звучит голос, но не хватает исполнителя. Пространство заполняют двигающиеся фигуры, на первый взгляд, существующие отдельно и самодостаточно от музыки из динамиков. В данном случае не танец наполнен внутренним содержанием, а слова диктуют движение и настроение. Почти сразу принимаешь предложенную концепцию: автобиографиче-



ский рассказ о судьбе поэта-музыканта. Жизнь как чередование света и усталости, приливов сил и отчаяния, любви и смерти. "Абсолютно новая "роковая" хореография, антиклассика, выражение смысла русского текста". (Из дневника Эльмиры Шевчук).

"Я получил эту роль" не только название балета, но и лейтмотив действия. Еще до рождения человека предопределен его путь, задана судьба. Но эта роль предполагает не столько радость созидания, сколько тяжесть и ответственность. Самое светлое в жизни поэта – любовь ("Актриса-Весна"). Она освещает все вокруг, дарит новый взгляд на окружающий мир. Самая запоминающаяся мизансцена.

Питер впервые увидел рок-балет "Я получил эту роль" 20 мая 2001 года, тогда как его премьера состоялась в июле 2000 в Череповце. Коллективом (основательное название – Русский национальный театр Череповецкого металлургического комбината "СеверСталь"), насчитывающим 26 артистов, руководит Евгений Максимов, а автором постановки стал Zufar Толбеев. Балет стремится синтезировать классический и народный танец с элементами циркового искусства, кулачных боев, характерных зарис-

совок ("Террорист") и кукольного театра (маски "Актрисы-Весны"). Спектакль отнюдь не выглядит отрывистым и пунктирным, что, возможно, предопределяет песня как малая форма музыкального произведения. Наоборот, песни и ремиксы выстроены так, чтобы дополнять друг друга и в итоге, представить в развернутом виде творчество и жизнь человека – Юрия Шевчука.

Роль поэта-музыканта исполняют три артиста: Андрей Логинов, Андрей Схасырский и Алексей Серов. Сам Шевчук, автор музыки и либретто, после продолжительных аплодисментов, исполнил несколько раз на сцене, поблагодарил артистов и попрощал, чтоб не судили строго, ведь это только первая попытка. Анна БОГОДИСТ

Художественная премия «Петрополь» — 2001 вручена Анастасии Волочковой

Удивительная работоспособность Анастасии Волочковой, смелость, поиск новых непроторенных дорог были оценены учредителями петербургского



Анастасия Волочкова.

художественной премии "Петрополь". Премия основана в 1999 году редколлегией альманаха "Петрополь" (писателем Андреем Битовым, композитором Александром Дольским, режиссером Александром Сокурасовым, писателем Николаем Якимчуком). Символы премии "Петрополь" – бронзовые скульптуры Ксении Блаженной, Федора Достоевского работы Сергея Апполова. Премия от Санкт-Петербурга была вручена в 1999 году Юрию Шевчуку за книгу "Защитники Трои", Юрию Брусовым за выставки 1999 года. Лауреатами 2000 года стали Светлана Крючкова за программу "Назвать мне свиданье...", Лариса Малеванная и Наталья Гонохова за спектакль "Кому любви огонь знаком...", режиссер Юрий Бутусов за спектакль "Клоп", Борис Гребенщиков за альбом "Б.Г. под песни Булата Окуджавы".

Лауреатами премии "Петрополь" 2001 года названы Сергей Юрский, Михаил Шемкин, Вячеслав Бутусов и Анастасия Волочкова. Торжественное вручение премии состоялось в музее-квартире А.С. Пушкина. Надежда БЕЛОВА, Анна УЛЬЯНОВА

Возрождение «Метели»

На сцене Санкт-Петербургского культурно-досугового центра "Московский" (бывшего Дома культуры имени Ильича при заводе "Электросталь") состоялась премьера одноактного балета "Метель" (музыка Георгия Свиридова). Исполнитель – участник хореографического коллектива, руководимого педагогом-балетмейстером Ириной Кузьминой.

Пятнадцать лет назад Ирина Николаевна пришла в этот Дом культуры. Под её руководством азы хореографического искусства постигали дети школьного возраста. Шли годы, маленькие танцовщицы выросли и коллектив И.Кузьминой превратился в юношеский, способный, как оказалось, решать уже более серьёзные творческие задачи.

В качестве музыкальной основы балета "Метель" Ирина Кузьмина взяла Свиридовские "Музыкальные иллюстрации" к повести А.С.Пушкина в исполнении симфонического оркестра под руководством Влади-

мира Федосеева. В спектакле девять картин, словно «обнимающих» жизненную судьбу трёх героев пушкинской повести — Маши, её жениха Владимира и Бурмина, волею случая обвенчанного с нею. В пластическом тексте произведения постановщиком тактично учтены танцевальные возможности артистов-любителей, и они, не скрывая неопытности для них техническими сложностями, демонстрируют эмоционально-выразительное исполнение своих партий. Наиболее привлекателен обязательный образ Марии Гавриловны, созданный студенткой Электро-технического университета Татьяной Шанигиной. Её партнёрши выступали А.Анчоловский (Владимир) и А.Разумихин (Бурмин). Искренняя увлечённость участников спектакля захватила зрительскую аудиторию Дома культуры, который ныне отмечает 70-летие. Он был открыт в 1931-ом — знаменательном — году, когда завод «Электросила» выпустил крупнейший турбогенератор. Спектакль «Метель» тепло встретили ветераны-электротехники (некоторым из них уже исполнилось и 80, и 85 и 90 лет), которые были приглашены на премьеру. Затем состоялся обмен мнениями, во время которого отмечалась важность такой постановки для духовного и эстетического воспитания и самих юных артистов, и зрителей, пришедших посмотреть балет «Метель» на сцене Культурно-досугового центра «Московский» в Санкт-Петербурге.

Виссарион ЗОСИМОВСКИЙ

Премия Фёдора Волкова — Евгению Панфилову

За вклад в развитие театрального искусства Премия Правительства Российской Федерации имени Федора Волкова присуждена хореографу Евгению



Панфилову, создателю и художественному руководителю Государственного театра «Балет Евгения Панфилова» (Пермь). Это второе, начиная с 1999 года присуждение Премии, которой отмечаются (по представлению Министерства культуры РФ) театры, театрально-зрелищные предприятия и творческие работники России. Каждая премия включает в себя специальный приз, почетный диплом и денежное вознаграждение в размере 100 тысяч рублей. Присуждается не более трех премий в год. Церемония награждения лауреатов состоялась на родине Федора Волкова в Ярославле.

(Соб. инф.)

Танцы в тесноте

Московские летние гастроли Государственного театра классического балета, руководимого Н.Касаткиной и В.Васильевым, проходили в помещениях театра «Содружество актёров Таганки». К сожалению, это непривычное для труппы помещение привнесло в её спектакли существенные недочёты и недоразумения.

В афишу вошли шесть названий: классическая «Жизель» (редакция Л.Лавровского), «Золушка», «Щелкунчик», «Дон Кихот», «Травиата» и «Повесть о Ромео и Джульетте» — оригинальные версии, созданные руководителями труппы — Натальей Касаткиной и Владимиром Васильевым.

«Жизель», к сожалению, проигрывает на таганской сцене, хотя и солисты, и артисты кордебалета стараются сохранить стиль старинного романтического балета. Иногда удаётся, иногда — не очень. Жизель Марины Ржанниковой в первом действии не всегда убедительна, а над сценой сумасшествия балерине следует основательно поработать. В.Муравлёв-Альберту порой тоже не хватает эмоциональной выразительности и его дуэты с Ржанниковой-Жизелью не несут той душевной теплоты, кото-



Екатерина Березина (Маргарита)
в балете «Травиата».

рую ждут от них и зрители, и исполнители массовых эпизодов, видимо, поэтому эти сцены и выглядят достаточно формально. Второй, «женский», акт виллис воспринимается иначе. Кордебалет старается демонстрировать изящество и профессиональную культуру. В стиле романтического балета танцуют и М.Ржанникова и В.Муравлёв. Из других участников спектакля более всего запомнился лауреат недавнего Международного конкурса артистов балета в Москве Алексей Борзов, выступивший во вставном па де де. Он хорош не только в «Жизели», но и как озорной шут в «Золушке», как кавалер во французском па де два в «Щелкунчике», как друг Меркуцио в «Ромео и Джульетте» и, наконец, как незадачливый жених Китри — Гамаш в «Дон Кихоте». Причём в этом спектакле он ещё исполняет и цыганский танец.

Слова К.С.Станиславского о том, что «не бывает маленьких ролей» иллюстрирует своим мастерством С.Белорыбкин. Во всех показанных театром спектаклях он разный и только по внешнему облику, но и по внутреннему психологическому состоянию. Если в «Жизели» он — чопорный наставник графа Альберта, то в «Золушке» — любящий отец беззащитной Золушки. В «Травиате» он появляется в образе светского Графа, лишённого человеческих чувств, равнодушного к любви Маргариты и Армана. Совсем другим мы видим его в «Ромео и Джульетте»: здесь патер Лоренцо, наоборот, всей душой — за любовь главных героев, старается помочь им, предостерегает их от необдуманных поступков. И, наконец, лихой и смекалистый Дон Корраско, племянник Дон Кихота, который умело направляет действия своего незадачливого дяди — Рыцаря печального образа.

«Золушка», явно, не рассчитана на такую сцену, неудобную и малую. Отсюда все недочёты по внешнему сценическому облику балета и теснота массовых сцен, когда казалось, что исполнители мешают танцевать друг другу. Действо задумано как яркий искрящийся бурлеск-фейерверк. Здесь как раз смотрелась хорошо М.Ржанникова в роли Феницены.

Спектакль «Щелкунчик» убеждает, что в театре есть прима-балерина — Е.Березина, по праву занимающая это место. В «Травиате» Маргарита у Березиной — образ, исполненный драматизма: сплменная женщина, у которой нет сил отставить право на счастье и которая понимает, что всё тщетно, поздно что-либо изменить в судьбе.

В «Ромео и Джульетте» ярко показался премьер труппы — И.Галимуллин (Ромео). В роли Тибальда — Иван Корнеев, которого мы знаем как хорошего танцовщика и отличного партнёра, здесь он создаёт характер надменного патриция. В «Травиате» Корнеев был пылким Арманом, который полюбил первой страстной и чистой любовью женщину полусвета. Кстати, найденный художником Е.Дворкиной сцениграфический приём — две двигающиеся лестницы, как у В.Мейерхольда в драматическом спектакле, создают свободное пространство, которое позволяет танцовщикам показаться в сольных вариациях более свободно и непринуждённо.

«Дон Кихот» у Натальи Касаткиной и Владимира Васильева сюжетно наиболее близок к Сервантесу. Здесь есть герои, которые присутствуют в романе у классика испанской литературы, но отсутствуют в традиционном балетном либретто, более режиссёрски продумана динамика развития сюжета, в результате спектакль выглядит весёлым и темпераментным.

В.КОЛОБОВНИКОВ

Бакалавры на смену артистам

В Академии Русского балета (Санкт-Петербург) состоялось ежегодное совместное заседание Президиума и Советов УМО. Организация под названием «Учебно-методическое объединение по образованию в области профессионального хореографического искусства» объединяет ведущих специалистов России — педагогов, хореографов, балетоведов, художественных руководителей и директоров хореографических училищ. В числе участников форума, который возглавила ректор МГАХ Борис Акимов и ректор АРБ Леонид Надерсов, присутствовали выдающиеся деятели отечественной хореографии — Наталия Дудинская, Людмила Сахарова, Алтынай Асылмуратова, Николай Боярчиков, Геннадий Селюцкий, Евгений Валукин. Представительное собрание обсудило меры по «поддержке исторически сложившейся системы хореографического образования в России, давшей миру феномен Русского балета». Важная задача, чьей патриотической приподнятости не смогли снизить сухие строки протокола, имеет несколько направлений и охватывает все ступени обучения — от начальной до высшей. В частности, предполагается оказать немалую помощь училищам, разработав «Положение о нетиповых учебных заведениях для особо одаренных детей, подростков и молодых людей». Далее в планы — открытие в ведущих учебных заведениях аспирантуры вкупе с диссертационными советами и введение новой специальности научных работников — «хореографическое искусство». Кроме того (и это, наверное, самое любопытное), предлагается повысить образовательный статус выпускников школы и с этой целью ввести на исполнительных отделениях столичных академий образовательную программу бакалавриата. Таким образом, юный выпускник, ранее получавший диплом о среднем специальном образовании, будет приравнен к выпускнику вуза. Если это предложение удастся реализовать, в недалеком будущем на сцене наших театров выйдут не артисты балета, а бакалавры хореографии.

С.Н.

Визит ансамбля «Веселая» в Норвегию

...Яркие национальные костюмы представителей российских народностей Среднего Урала резко контрастировали с довольно скромной обстановкой Музыкального театра Осло. Уже только одно появле-



Артисты ансамбля «Веселая».

ние на сцене участников фольклорного танцевального ансамбля «Веселая» из Перми, обвенчанных в эти прекрасные костюмы, вызвало бурю аплодисментов, не говоря о высоком исполнительском мастерстве.

Многочисленной публике ансамбль представляла профессор Пермского института искусств и культуры Татьяна Казаринова. В его репертуаре танцы народов, живущих по берегам Камы и ее притоков: русские, удмуртские, татарские, башкирские, коми-пермяцкие. Все они имеют фольклорную основу, в них нашли отражение народные обычаи и обряды.

Выступление ансамбля, впервые посетившего «страну фиордов», стало яркой страницей проходящих здесь Дней культуры России в Норвегии. Они демонстрируют все возрастающий интерес норвежцев к России, российской культуре.

Визит пермяков в Осло — это тоже плод растущей активности россиян, проживающих в Норвегии, которые не только не забывают свои корни, но и стремятся их укрепить. С идеей приглашения ансамбля «Веселая» выступил солист балетной труппы Норвежской национальной оперы Игорь Иванов.

Разумеется, от идеи до её осуществления — путь немалый. Но его преодолели в Норвегии с большой помощью и активнейшим участием Норвежско-русского культурного центра. Он создан здесь в октябре 1998 года по инициативе его нынешнего президента Хелены Хайтман-Косс именно для содействия развитию культурного и социального сотрудничества между Норвегией и Россией.

«В Норвегии проявляется большой и живой интерес к русской культуре, который все больше возрастает с развитием экономических связей и сотрудничества между Норвегией и Россией», — подчеркнула Хелена Хайтман-Косс.

«Это действительно большая радость для нас, — сказал в беседе со мной ректор балетной школы при Норвежской национальной опере Кнут Бредель.

— Ансамбль демонстрирует высочайшее мастерство. Это я могу засвидетельствовать как профессионал». На концерте присутствовали также главы дипломатического корпуса, аккредитованные в Норвегии.

Николай ГОРБУНОВ,
корр. ИТАР-ТАСС

«Русский балет» на берегах Темзы

В Лондоне, на сцене «Сэдлерс Уэллс» (Sadler's Wells Theatre), «Фонд русского искусства и наследия» в рамках программы «Русский балетный сезон» представлял английской публике творческие вечера ведущей солистки Большого театра России Анастасии Волочковой. Вместе с ней танцевали премьер Мариинского театра Евгений Иванченко, прима-балерина Киевского театра Елена Филиппова, его ведущие танцовщицы Денис Матвиенко и Артём Дацшин. А также труппа Московского государственного театра «Русский балет» (художественный руководитель Вячеслав Гордеев) и группа танцовщиц Большого театра Варшавы (Teatr Wielki).

Были показаны две программы. Первая включала «Кармен-сюиту» (хореография Альберто Алонсо), в



Сцена из спектакля «Танцы чародейств Наины».

Солистка — Светлана Устюжанинова.

заглавной партии Анастасия Волочкова, Хосе — Евгений Иванченко. В партии Рока выступила молодая солистка театра «Русский балет» Наталья Ашихмина, балерина ярко выраженной академической манеры танца, отточности формы и «прозрачности» линий. В первую программу входили также па де де из балета «Корсар», показанное элегантно и очень техничной парой Еленой Филипповой и Денисом Матвиенко, па де де из «Баядерки» (акт «Тени»), которое с успехом танцевали Анастасия Волочкова и Артём Дацшин.

С восторгом приняты «Танцы чародейств Наины» из оперы «Руслан и Людмила», одна из недавних премьер театра «Русский балет», восстановленная по редакции юбилейного спектакля Мариинского театра 1917 года, последней работы М.Фокина в России. В изысканнейшей по пластическому языку балетной сцене солировали Светлана Устюжанинова, Анжелика Тагирова и Татьяна Прозенко, показавшие хорошую технику танца, понимание стиля.

Завершал первую программу третий акт «Лебединого озера» в постановке Ирека Мухамедова, который, сохранив в целом сюжетную линию спектакля, перенёс действие в начало XX века. Партию Одиллии убедительно и технически безупречно танцевала Анастасия Волочкова, а Зигфрида — обязательный и элегантный Евгений Иванченко.

Вторая программа включала одноактный балет «Дон Кихот» (хореография А.Горского, редакция Вячеслава Гордеева), куда в очень компактной форме, при сохранении сюжетной линии и стремительности действия, вошли все основные действующие лица и все танцевальные эпизоды знаменитого сочинения.

В спектакле вместе с артистами «Русского балета» танцевали Анастасия Волочкова (Китри), Евгений Иванченко (Базиль) и Артём Дацшин (Эспада).

В этой же программе были показаны ещё две премьерные работы «Русского балета»: сюита из балета «Навья и Рыбак» (солисты Майя Иванова-Ундина, Ирина Аблицова-Джаниана и Антон Гейкер-Рыбак), а также сюита из «Привала кавалерий», где в комедийных ситуациях органично и живо выступили Анастасия Баранова, Константин Леонов, Дмитрий Прозенко и Константин Аверин.

Кроме того, публике были представлены: Гран па из «Раймонды» (солисты Анастасия Волочкова, Евгений Иванченко), Ирина Аблицова (вариация). Которым «аккомпанировали» танцовщицы «Русского балета». Па де де из «Щелкунчика» (хореография В.Вайнонена), исполнили Елена Филиппова и Денис Матвиенко, дует из фоксинской «Шехеразады» — Анастасия Волочкова и Евгений Иванченко.

Спектакли шли в сопровождении «Лондонского гала-оркестра» — самого «балетного» оркестра Лон-



Сцена из спектакля «Кармен-сюита». Кармен — Анастасия Волочкова, Торо — Денис Матвиенко, Хосе — Евгений Иванченко.

дона. Дирижёр — Дэвид Гартфорд, работающий как балетный дирижёр в Ла Скала, с оркестрами Лос-Анжелеса и Нью-Йорка, дирижировавший «Жизелью» с Сильви Гиллем в Ковент-Гардене, стоявший за пультом на балетных спектаклях Парижской оперы и Национального балета Марселя.

Он записал компакт-диск «Сильфида» Х.-С.Лёвенсольда с Датским Королевским оркестром, видеодиск «Спящая красавица» с оркестром Парижской оперы. Неоднократно выступал на Би-Би-Си в балетных программах.

Материал подготовила
Е.КОЗЛЕНКОВА

Донецк и звёзды

Восьмой год Донбасс проводит фестиваль «Звёзды мирового балета» под патронажем супруги президента Украины Людмилы Кучмы. Душой фестиваля, несомненно, становится его вдохновитель и организатор Вадим Писарев. Профессиональный авторитет и личное обаяние танцовщика являются мощным фактором, способствующим актерскому «кворуму» из Англии и Чехии, Австрии и Японии, Венгрии и России, Германии и Бразилии и привлечению спонсоров. «Генеральным» назван I Украинский Международный банк, «главным» — Индустриальный союз Донбасса.



Елена Глурджидзе и Станислав Фечо («Морской разбойник»).



Надежда Павлова и Андрей Евдокимов («Сильфида»).

Основные события фестиваля разворачивались на сцене Донецкого театра оперы и балета имени А.Соловьяненко. В фоие развернут мир красоты от «Versace», «Swarowski», «Кристалл». В календаре праздника — «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Дон Кихот», где успешно занимают воспитанников Школы хореографического мастерства Вадима Писарева.

Дует Анастасии Волочковой (Китри) и чеха Станислава Фечо (Базиль) возник буквально накануне спектакля. Анастасию с нетерпением ждали. Памятным было и выступление Станислава с Еленой Глурджидзе в pas de deux из балета «Морской разбойник» (постановка В.Медведева).

Неизменным участником Донецкого фестиваля является Дмитрий Симкин, а теперь и его сын Даниил. В рамках фестиваля состоялась и премьера одноактного балета Дмитрия Симкина — «Путьчицелла» на музыку Дж.Перголези в аранжировке И.Стравинского, где Дмитрий Симкин выступил не только как хореограф-постановщик, но и редактор либретто Л.Мясина. В спектакле, изобретательно оформленном художником В.Слепякиным (дирижер Виктор Лемко) и воплощенном донецкой труппой, блистали Инна Дорофеева (Пимпелла) и Вадим Писарев (Путьчицелла) а также обратили на себя внимание опытный Максим Вальчик и совсем молодой Евгений Лагунов.

Бесспорно, фестиваль не мог обойтись без солов знаменитых украинских мастеров Инны Дорофеевой и Вадима Писарева.

Не менее горячо были встречены «сценические казусы», случившиеся с танцовщицами повеюле» (так назвал Алексей Ратманский свою юмористическую композицию на музыку М.Глинка) — героинями солистов Зинаиды Воложиной («Кремлевский балет») и Геннадия Янина (Большой театр). Донецк открыл для себя танцовщика театра Классический балет Алексея Борзова (хореографическая миниатюра С.Вокрексенова «Еврейский мотивчик»).

В Гала-концертах участвовали посланцы Венской оперы Шоко Накамура и Борис Небила, Хасан Уманов и Наталия Кунгурцева, солисты Будапештской оперы Алисия Попова и Золтан Надж, Олег Петрик из Львовского театра.

Если «Лебедь» Надежды Павловой был встречен как танец «живой легенды», то pas de deux из балета «Сильфида» с участием прославленной балерины представлял публике солиста Большого театра Андрея Евдокимова. Впервые приехав на донецкий фестиваль, он сразу стал фаворитом публики.

Город жил фестивалем. Прекрасная погода соответствовала приподнятому настроению. Публика заполняла зал и долго не хотела расходиться, особенно в последний вечер, когда подмостки буквально завалили цветами.

Александр МАКЦОВ

«Дон Кихот» по-японски

В репертуар «Токио-Балета» новая версия «Дон Кихота» в постановке Владимира Васильева. Премьера состоялась в токийском концертном зале Бунка Кайкан. Как рассказал постановщик, его задачей было соединение канонических фрагментов балета (Петипа, Горский) с собственными оригинальными мизансценами и композициями таким образом, чтобы сегодняшняя публика прочитывала и воспринимала спектакль классического наследия как можно более живо, современно. Труппа, технические возможности которой хорошо известны и давно восхищали постановщика, с энтузиазмом восприняла его предложения и блистала на премьере очарованием молодых звезд Юкири Сайто и Наоки Такагиши.



Мика Йошиока и Казиро Кимура
в балете «Дон Кихот».

Спектакль идет в оформлении Виктора и Расфаила Волыхских, костюмы изготовлены в московских мастерских фирмы Николая Гришко. Филармоническим оркестром Токио дирижировал Александр Сотников.
Эддт ЮХИМОВИЧ

«Золушка» из Челябинска достигла Тайваня

Оркестр и балетная труппа Челябинского государственного академического театра оперы и балета имени М.И.Глинки гастролировала по Тайваню, практически во всех более или менее крупных городах островного государства (всего таких насчиталось 12), начиная от столицы Тайбэй и заканчивая Джанхуа, где челябинцы были первыми гастролерами в только что отстроенном театре.

За 45 лет существования Челябинский театр и отдельные солисты побывали во Франции, Германии, Испании, Италии, Сирии, Иордании, Кувейте и многих других странах. В 1992-93гг. балетная труппа почти в полном составе гастролеровала по городам Китая, в 1996, 1999гг. – по городам США.

Тайваньские импресарио вложили в выступления артистов значительные средства – около полумилли-



Т.Предина – Золушка.

она долларов. Балетная труппа (в составе 39 человек) впервые работала в сопровождении симфонического оркестра театра. Премьера балета на музыку С.Прокофьева «Золушка» в постановке Владимира Васильева состоялась на Тайваньской земле. Главные партии в спектакле исполнили: Золушка – Татьяна Сулейманова и Татьяна Предина; Принц – Андрей Булдаков и Андрей Субботин; Мачеха – Александр Цваряни, Денис Козлов; Танцмейстер – Сергей Тараторин.

«Наша балетная труппа молодая, все актеры достаточно профессиональные люди, они умеют и любят работать, а это главное в профессии артиста, – заявил художественный руководитель балетной труппы театра, лауреат премии «Душа танца»-2001 Александр Мунтагиров. – В нужный момент актеры умеют собраться и показать на что они способны, даже в малочисленном составе».

Кроме «Золушки» было показано «Лебединое озеро» и три программы симфонической музыки из произведений только русских композиторов (Глинки, Бородин, Стравинский) – таково было пожелание приглашающей стороны. Дирижировал оркестром – Сергей Ферулёв.

Премьера «Золушки» на челябинской сцене состоялась лишь в декабре.

С.ЧАДОВ

Прощаясь с Ларисой Сахьяновой

Глубокой июльской ночью 2001 года перестало биться сердце ЛАРИСЫ САХЬЯНОВОЙ. И заплакло небо Бурятии, дождь прекратился лишь в день прощания...

В последний раз она царила на сцене родного театра – Бурятского академического оперы и балета – возлежала в окружении цветов, наград и всех скорбящих... Непривычно было видеть ее неподвижной.

Сорок лет длился ее танец – от Одетты (первой в Бурятии) до незабываемого весеннего вечера 1986 года, когда Сахьянова со сцены расставалась. Цветы, цветы, цветы, – сколько их было, брошенных к её ногам.

Имя Ларисы Сахьяновой стало символом балета Бурятии, ее искусство оставалось центром духовного притяжения, объединяя, очищало, смягчало сердца. Благодаря Ларисе Сахьяновой, о бурятском балете узнали в мире, она вывела искусство республики на звездную орбиту. Редкий актерский дар «преображения» открыл множество образов, их роднила светящаяся душа – Белый Лебедь, Китри, Жизель, Мехменз Бану... А, Красавица Ангара! В потоке музыки вдруг слышалось взволнованное – «Петьнык!» И неслось в ответ: «Лара!», – и сильные руки возносили ее на высоту головокружительного счастья.

Он – Петр Тимофеевич Абашев, выпускник Ленинградской школы, народный артист России, лауреат Государственных премий России и Бурятии, муж, друг, партнер. В 1958 году они встретились на постановке бурятского балета Л.Книппера, Б.Ямпилова «Красавица Ангара». Дочь священного Байкала Ангара и богатырь Енисей. Сотни спектаклей они танцевали вместе, как правило, являлись первыми исполнителями балетов классических, современных, национальных, первыми представляли искусство республики за рубежом. Именно Л.Сахьянова и П.Абашев выступили инициаторами создания в 1961 году в Улан-Удэ хореографического училища. Л.Сахьянова – первый художественный руководитель. С 1986 года по 1997 гг. до последнего дня жизни училище возглавлял П.Абашев.

Неожиданный уход Петра Тимофеевича стал потрясением и огромной потерей для всех, кто его знал, для балета, для школы и республики. А для Ларисы Петровны, жизнь, похоже, потеряла значение. Она, конечно, выполняла повседневные обязанности, заботилась о старенькой своей маме, ей уже за девяносто, вела классику в училище – курс девочек, умляясь их трогательному отношению, искренне восхищаясь юной красотой каждой. Но все ее мысли возвращались к Нему.

У могилы Петра Тимофеевича она была всего один раз, когда его хоронили. Почему? Кто-то напомнил, что существовал у бурят обычай: жена ходит на кладбище к мужу не должна. Но, Лариса Петровна личность настолько сильная, независимая в своем мировоззрении и поступках, что условности не для нее. Она словно заранее решила, что может «прійти» к Нему только так – навсегда.



В последний раз народная артистка СССР, лауреат Государственных премий России и Бурятии Лариса Сахьянова собрала тысячи людей – почитателей и соратников. Встретились не видевшиеся десятилетия. Пришли те, кто начинал рядом с Л.Сахьяновой в период становления балета (40 и 50-е), кому довелось работать в 60-70-е – плодотворное время молодого национального искусства, кто переживал 80-90-е – трудные годы перемен, и наконец, ученики – надежда на лучшее будущее. Лариса Сахьянова объединила все связанное с балетом Бурятии сегодня. В первый год нового столетия она ушла.

По традиции перед поминовением разжигают костер, все обходит его. Очистительные пламя вместе выск к небу. Оно забирает прекраснейшую дочь своего народа.

Лилия МАРТЫНЕНКО
заслуженный деятель искусств
Республики Бурятия

Памяти Татьяны Устиновой

«Берегите красоту русского танца», – с такими словами не раз обращалась к своим коллегам и ученикам великий хореограф Татьяна Алексеевна Устинова.

Татьяны Алексеевны нет с нами уже два года. И эта фраза, начертанная на памятнике, недавно установленном на её могиле на Ваганьковском кладбище, воспринимается завещанием, наказом тем,



кто посвятил себя пропаганде русского танца.

Памятник из чёрного гранита как бы воссоздаёт страницы раскрытой книги. На одной стороне – портрет Т.А.Устиновой и даты: 19 декабря 1908 года – 23 сентября 1999 года. На другой – рисунок танцующей девушки и надпись: «Берегите красоту русского танца». Архитектор В.Еловский.

(Соб. инф.)



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.

И создал человек куклу...



Тематическая выставка «Мечты о балете», состоявшаяся в галерее «Вахтановъ» (Центральный дом художника на Крымском Валу), удивительным образом преодолевает границы двух, на первый взгляд, столь разных видов искусства. Статичность кукол, берущих начало в скульптуре, и динамичность насыщенного эмоциями танца органично сплетаются воедино. Куклы, повинувшись чудесному воздействию, оживают и оказываются в непривычном для себя пространстве. А балет приобретает новую визуальность, воплощается в несвойственной ему пластике.

Опыт подобного взаимодействия чрезвычайно интересен, поскольку куклы в балете присутствуют давно. «Шелкунчик», «Коппелия», «Фея кукол», «Петрушка», драматургически построенные на сюжетах об оживших куклах, уже не могут восприниматься иначе. А вот балет, получающий жизнь благодаря куклам, — явление совершенно оригинальное. Многоликость и многообразность, представленные в жанровых формах, рассказывают о первых неуверенных шагах в балете, о невероятно тяжком пути постижения профессии, о драматизме срывов и неудач и, наконец, о мастерстве и виртуозности исполнения.

Куклы, одна за другой, вереницей представляют творческий путь артиста балета. И поэтому осуществленная идея Ирины Мызиной, владелицы галереи «Вахтановъ», поражает своей целостностью, несмотря на то, что все куклы (около ста) выполнены разными, как отечественными, так и зарубежными мастерами. Среди них Карин Смит, Фридеричи, Надин Липинлауски, Нел Груттеде, Марлин Энгелер, Эдна Дали, Кейко Комине, Инге Шпигель, Сильвия Везер, Рут Трефайзен, Карл Радеманн, а также Дима ПЖ, Ольга Андрианова, Наталья Победина, Елена Наседкина, Екатерина Соколова, Марина Гусева, Людмила Овчинникова и другие.

Ирина Мызина поделилась своими наблюдениями: «Куклы плачут, бегают, светятся, грустят — тот же эмоциональный мир. Ни картина, ни скульптура не обладают той душой, что присутствует в куклах. Они живые и добрые ангелы. Если художник приносит тоскливую куклу, я знаю, что ее невозможно будет продать, потому что люди хотят счастья, радости, тепла. Кукольник не должен приступать к работе, чувствуя внутренний дискомфорт, иначе это отразится в кукле, как безликость, холодность, жесткость. Технику можно наработать, материалы раздобыть, но если твои руки не дают тепла, кукла не оживет. Именно в этом состоит главное отличие рукодельных кукол от штампованных на фабрике. Проходя через пальцы и настроение мастера, каждая из них приобретает свою индивидуальность и характер».

Фантазия художников-кукольников нашла неожиданное применение при мысли о балете. Каждая кукла уникальна, а кропотливость и тщательность, с которой она выполнена, наделили ее, без ложной скромности, статусом произведения искусства. Замечательна и кукла «Жизель», выполненная десятилетним Колей Цискаридзе, делавшим в то время выбор между профессиями танцовщика и кукольника. И сегодня звезда балета говорит о возможном для себя поприще художника-кукольника по окончании артистической карьеры. Действительно, профессии эти имеют сходство. Кукольник, как и танцовщик, должен иметь бойцовский характер, чтобы целенаправленно и упрямо трудиться над воплощением желаемого образа.

Кукольный художник Дима ПЖ предпочитает не отступать при создании куклы от первоначального замысла, зафиксированного эскизом: «В какой-то степени я этим ограничиваю процесс творчества, поскольку новые мысли возникают постоянно. Куклу я оцениваю — и своих, и чужих — с профессиональной точки зрения, и всегда что-то хочется изменить. По профессии я ювелир, а куклы это, скорее, род деятельности. Идеи возникают отовсюду: из общения, воспоминаний, настроения и фантазий... В каждой работе присутствует момент автобиографичности, но я не артист и специально этого не делаю. Данный вид искусства показывает не тебя, как ты есть, а тебя, как ты хочешь, чтобы тебя увидели. Для меня интересна сама идея, а от ее воплощения — готовой куклы — хочется поскорее избавиться, чтобы не отвлекаться от новых поисков. Поэтому я делаю куклу в единственном экземпляре, мне не интересно ее тиражировать».

Вся притягательность балета, с его детской наивностью и усталой искусностью, репетиционными трико и роскошными костюмами, хрупкостью полета и остротой гротеска, никого не оставляет равнодушным. Даже тот, кто, повзрослев, забыл о своей детской мечте, с нежностью вспоминает ее, побывав на выставке «Мечты о балете».

Арина АБРОСИМОВА



«Лебедь»,
Гизела Шепер
(Германия);
фарфор,
тираж 7.



«Шиповник»,
Марина Гусева
(Россия);
ладол,
тираж 1.



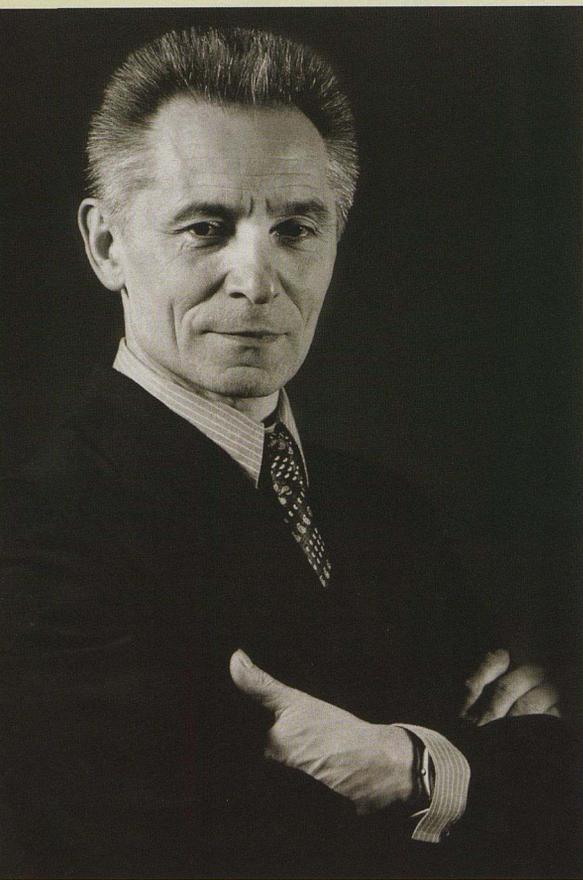
«Нижинский –
Божий клоун»,
Екатерина Соколова
(Россия);
пластик,
тираж 1.



«Лена»,
Агнес Хаммерлинг
(Германия);
фарфор,
тираж 1.

Юрий ГРИГОРОВИЧ и созданный им театр

«Душа танца»



лауреаты приза

«Театр формируется вокруг личности... Один театр отличается от другого тем, что имеет свою жизнь и свою линию в искусстве», — считает Юрий Николаевич Григорович. Именно таким совершенно особым театром и был балет Большого театра под руководством Григоровича (1964–1995).

Пора разобраться с этим ЯВЛЕНИЕМ: театр, созданный Григоровичем в его временном, историческом и моральном аспекте.

Как и в Мариинском театре, где он начинал как балетмейстер, Григорович опирался в Москве на молодежь: молодые танцовщики могут выполнять любые технические трудности, а идеальное исполнение поставленной хореографии — непрекращаемое требование Григоровича (это знамение балетного мира XX века), кроме того, молодые танцовщики острее чувствуют современную пластику и легко идут на эксперименты. Но однажды в театре наступило неизбежное и болезненное время: смена поколений. Проблема поколений существует в каждом балетном театре. Танцовщик к 40 годам, как правило, начинает терять профессиональные качества, но

числе — и в его редакции, хотя ощущение трагедии в спектакле Григоровича все равно осталось», Григорович ставил балеты с трагической коллизией. Он был не первым на этом пути: лучшие советские балетмейстеры направления «драмбалета» постоянно выбирали для своих работ литературные сюжеты с трагическим концом. Но Григорович отошел от реалистического или бытоподобного спектакля и создал иной жанр, жанр романтической драмы и высокой трагедии в балете.

В балетах Григоровича герой всегда сильная или, во всяком случае, — незаурядная личность (в том числе — творческая). Но балеты Григоровича не социальные драмы. Не общество противостоит герою, а космос. В советском балете, я думаю, Григорович первый развил эту тему: человек и космос. Герой, как авторских произведений Григоровича, так и его интерпретации «Лебединого озера», почти всегда стоит перед выбором нравственного пути. С этими проблемами человек обращается к космосу, и космос отвечает ему мраком и смертью. Спартак должен выбрать между властью над людьми в борь-

бе за свободу (а цена этой власти по Григоровичу всегда потеря друзей и любви) или жизнью с друзьями и любимой, но в рабстве. Спартак вопрошает космос — в этом смысл центрального монолога с красным плащом — и, не найдя ответа, делает выбор и погибает. Конец балета: в черноте опустевшей сцены несколько оставшихся в живых персонажей поднимают вверх на щите тело убитого героя и рыдающую женщину. Бездушный космос поглощает эту «пизду».

Столкновение с космосом, в котором архангелы летят с душой погибшей Анастасии («Иван Грозный»), окончательно толкает царя в мир безумия. Потеряв равновесие в душевной борьбе между добром и злом, страшный герой теперь полностью соответствует страшному обществу.

Герой балетов Григоровича — не винтик. Даже в рабстве у него всегда остается свобода выбора. Он может выбрать между жизнью и смертью — как Спартак. Или между нравственным подвигом и обыденной судьбой, как Ферхад. Или между добром и злом, которые одинаково сосуществуют в душе человека. Об этом поставлено «Лебединое озеро». Как печален конец «Каменного цветка»! Выбрав обыденную судьбу и земную любовь, художник теряет способность к прозрению в искусстве. В балетах со «счастливым концом», где герои наиболее схематичны («Золотой век», «Раймонда»), образ «злодея» носит двойственный характер, что и создает тревожный фон всеобщего счастья (или кто-нибудь из героев все равно погибает, как в «Ангаре»).

Не все так однозначно в балетах Григоровича. В ленинградском периоде («Каменный цветок», «Легенда о любви») и раннего московского («Щелкунчик», 1966) невозможность человеческого счастья еще носила, скорее, оттенок печали, чем трагедии. Тоска и ужас — главный эмоциональный стержень последнего авторского балета Григоровича «Ромео и Джульетты» (1979). Здесь концентрация трагедии доведена до предела, декорации — до минимума. В космическом мраке гибнут с равной неизбежностью как невинные души, так и ликующее зло.

В спектаклях Григоровича алые комсомольские повязки, лебединые крылья, царские одежды, доспехи рыцарей — это только приметы времени, в котором происходит действие, как в любом балете. К реальным проблемам эти приметы не имеют отношения. Исторический сюжет — только декорация, на фоне которой разворачивается нравственная жизнь героев.

Внутритеатральные разногласия останутся только историей Большого театра, а мощное явление «театр Григоровича» останется одной из самых замечательных страниц русского балета XX века. Можно сказать, что театр Григоровича — последний театр старой русской культуры XIX века, который пришел к концу XX века к определенному завершению. Влияние этого театра на хореографов XXI века — особая тема. Балеты Григоровича — такое мощное явление жизни духа и хореографических идей, что и поколения артистов иного времени найдут в них созвучные для себя темы, на что зрительское сердце отзовется с прежней любовью.

Нина АЮБЕРТ

СУПЕРМЕН



лауреаты приза «Душа танца»

Всегда, если речь заходит о Михаиле Лавровском – по юбилейному ли поводу, или по какому другому – вспоминаю я одну из зарубежных рецензий на «Спартак». Это было в Англии, в 1968-м, когда мы первый раз повезли туда балет, и Лавровский танцевал на сцене Ковент-Гардена. Успех спектакля был невероятным, интерес к театру тоже – и о Мише, в частности, написали, что он «супермен», и вынесли это определение в заголовок. У нас тогда этот термин не был в ходу. Говорили иначе – герой, личность, освободитель, борец и прочее. И каким бы это ни казалось сейчас высокопарным и ложным, все это – правда, потому что Лавровский был героем, настоящим лидером своего артистического поколения, личностью, много определявшей в 60-е годы в самом исполнительском стиле Большого театра, а значит и за его пределами.

Почему так случилось? Здесь несколько объяснений и все лежат вроде бы на поверхности: выходя из знаменитой танцевальной семьи, генетически предрасположенный к танцу; необыкновенная трудоспособность, полное растворение в творческой задаче, а шире – в самой идее Большого театра, которому он служил. Прибавим ко всему общую ситуацию подъема искусства, явственный энтузиазм и бесконечное доверие, с которым вершились наши работы тридцать-сорок лет назад.

Но все это объяснения внешние. Так работали многие, но Михаил Лавровский был один, был неповторим. Потому что – талантлив! Это понимали все и сразу, и тому не требовалось никаких дополнительных доказательств. Моя первая встреча с ним произошла в 1963-м, на постановке «Спящей красавицы» в Большом театре, он получил партию Голубой птицы. К тому времени Михаил Лавровский был молодым, но признанным премьером, и их неповторимым дуэтом с Натальей Бессмертной уже начинали восхищаться. Именно в 1963-м состоялось их первое совместное выступление в «Жизели», принесшее обоим такую славу, а вскоре и награды Парижской Академии танца – Премию Анны Павловой и Вацлава Нижинского. Затем последовал практически сразу Ферхад в «Легенде о любви». И далее он, естественно, стал исполнителем всех премьерских партий в моих постановках вплоть до конца 70-х годов: Принц в «Шелкунчике», Спартак, Зигфрид в «Лебедином озере», Иван в «Иване Грозном», Виктор в «Ангаре».

Его темпераментный, ярко эмоциональный танец, который всех и всегда восхищал, словно резонировал доблестью. От него веяло настоящей мужской силой, и в ситуации балетной сказочности она своеобразно переплавлялась в подлинную рыцарственность. При этом и в романтическом балете,

и в композициях Петипа, и в современной хореографии он был очень живым героем, как бы изнутри, от себя вносил в этот вечный, часто застылый мир балетных легенд внезапный темперамент, эротическое волнение, жажду любви и готовность действия.

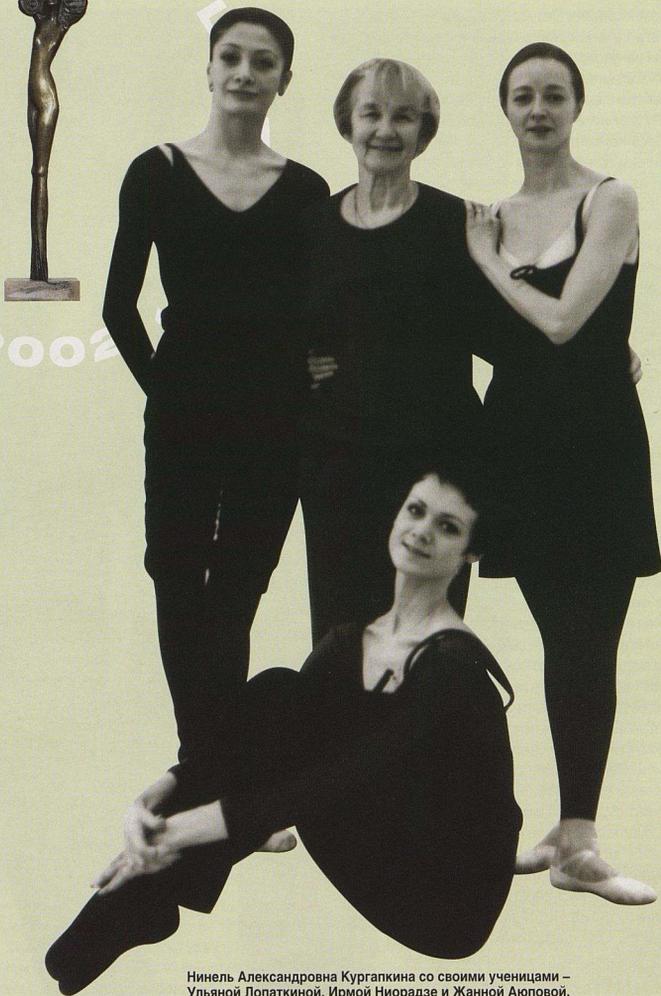
Весь комплекс Лавровского не был придуманным сценическим образом, но органически вытекал из его реальной жизни. Он рано начал сниматься в телебалетах, принесших ему дополнительную и заслуженную популярность – «Ромео и Джульетта», «Мцыри», «Белые ночи», «Три карты», «Федра». Все литературные герои – Ромео, Мцыри, Мечтатель, Германн, Ипполит – и все очень живые, пластичные характеры. В нем помимо страсти к танцу дышала и страсть к сочинительству танцев. Одно время он уезжал руководить балетной труппой в Тбилиси, ставил для телевидения в России, ставил для различных компаний в Испании и Италии, наконец, закономерно пришел к самостоятельной постановке на сцене Большого театра – «Фантазии на темы Казановы». И сегодня меня радует его занятость – он создатель и руководитель балетной школы в Москве, педагог-репетитор Большого театра, куда по-прежнему приходит на класс и неумолимо работает над своей физической формой. Вот она сила балетного характера! Наверное, он уже просто не может сюда не приходиться...

В сущности, на таких людях и держится здание великих театральных идей и великих театров. Они опора, рыцари не только на сцене, они не только гримируются рыцарями на спектакль. Они продолжают так жить, веря в лучшее, искренне переживая за красоту, искренне раскаиваясь в собственных неверных шагах. То есть жизнь Михаила Лавровского и сегодня со сценой напрямую связана. Я даже думаю, он сейчас умудрен объективным знанием Театра, Балета, Танца, знанием каких-то глубинных его основ и законов. Не удивлюсь, если на его рыцарские плечи ляжет новая ноша, и «супермен» ее подхватит, покажет, что такое настоящая поддержка, что такое сильные руки и спина.

Как хорошо, что мы с тобой встретились, Михаил Лавровский!

Юрий ГРИГОРОВИЧ.
Лиссабон,
ноябрь, 2001.





Нинель Александровна Кургапкина со своими ученицами – Ульяной Лопаткиной, Ирмой Ниорадзе и Жанной Аюповой.

Спросите любого артиста балета, и вам подтвердят, что настоящая школа начинается в театре. Училище даёт только базу. Театр эту базу развивает. Именно здесь приходит и физическая сила, и подлинное понимание профессии. И как во всякой школе, в театре важно встретить «своего» педагога. Мое счастье – Нинель Александровна Кургапкина. Она поставила меня на ноги, сделала балериной, прошла со мной этот нелегкий путь театрального становления.

Я пришла в театр «девочкой со способностями». Я искренне любила свою профессию, мне нравилось двигаться под музыку, я получала удовольствие от работы в зале.

Но если ты претендуешь на сольные партии, то одной любви к балету не достаточно. Нужно воспитать в себе целую сумму необходимых профессиональных качеств и технических, и психологических. В первые годы я была просто не готова вести большие спектакли, и предложение, например, станцевать «Баядерку» меня скорее испугало, чем порадовало. Нинель Александровна не только подготовила меня физически, но и помогла избавиться от моих страхов. Истинный педагог, он на пятьдесят процентов психолог. Кургапкина из таких.

Когда я впервые попала к Нинель Александровне, у меня в репертуаре уже были

две сольные вещи – Уличная танцовщица и Мирта. Но мы начали с азоз. Ежедневно шла скрупулезная работа в классе. Во время урока я старалась вставать прямо напротив Нинель Александровны в первом ряду, боялась что-нибудь упустить. Она для меня лучшее зеркало, которое не пропустит ни одной погрешности. Кургапкина работает буквально над каждым движением, придавая значение любой мелочи. В первые годы нашей работы происходили буквально чудеса, после ее уроков менялось мое тело, форма ног, исчезали недостатки. Ее методика оказалась, словно специально для меня придумана. Я оставалась после класса, и мы пробовали фуэте. Мало научить делать движение, важнее объяснить его принцип. Нинель Александровна объясняла удивительно просто, по этапам раскладывая, что делает одна рука, и что в этот момент делает другая.

Она мудро уберегала меня от того, что часто происходит с начинающими танцовщицами, когда те из-за отсутствия опыта берут мощью, напором, не задумываясь о чистоте танца.

Часто можно услышать, что техника в балете не главное, что важнее эмоция, актерское начало. Не соглашусь. Классический балет искусство не спонтанное, не импровизационное, напротив, здесь существуют определённые законы, жесткие рамки. Именно уверенное владение техникой и позволяет артисту быть свободным, эмоционально экспериментировать. Кстати, на репетициях Нинель Александровна никогда не давит, всегда предоставляя возможность искать образ самому. Она работает с тобой как с личностью, коллегой, даже если ты едва начал свою карьеру.

У нас с Нинель Александровной отношения вообще особые, они и дружеские, и ученические, и школьные, и при этом уважительные взрослые. Педагог – это союзник. Он постоянно помогает тебе справляться с твоими не только профессиональными заботами, но и эмоциями, болезнями. Это буфер между тобой и внешним миром, который должен уберечь от негативных эмоций. Я точно знаю, что педагог несет бремя не меньше, чем артист. Сидя в ложе во время спектакля, Нинель Александровна переживает больше меня. Когда ты на сцене у тебя переживание «рассеивающееся», ты должен помнить сразу о многих вещах, педагог же думает только о тебе. Зная слабые места, он волнуется во много раз больше, чем ты. Когда говорят о моих успехах, я знаю, что результат моей работы – это результат нашей совместной работы с Нинель Александровной.

Здоровья и сил моему педагогу!

Материал подготовлен
Елизаветой ШМАКОВОЙ

КУРС ЛЕОНАРДА ГАТОВА

Нынешнюю духовную ситуацию на Кубани определяют, как и везде, множество составляющих – это и традиционные культурные предпочтения, и меняющийся социальный характер взаимоотношений между людьми, национальный вопрос и многое другое. Но есть в культурном пейзаже Краснодара своя составляющая – Творческое объединение «Премьера» – и без нее уже невозможно представить здешнюю жизнь. Это, выражаясь современным языком, структура, и у нее есть автор – народный артист России, лауреат премии Правительства РФ имени Федора Волкова Леонард Гатов.

История вопроса насчитывает десять лет и его можно освещать с разных позиций: как новацию в области управления культурой в кризисный период, как альтернативное объединение людей искусства и культуры, наконец, как фактор эффективного хозяйствования. И все будет вполне правомерно, ибо феномен «Премьеры» замешан на личности одного человека, и эта личность настолько многогранна и противоречива, что продолжает рождать вокруг себя бесконечные споры.

А Гатову только этого и надо...

Природа его успеха, как и метод работы с людьми – вихревое движение, крупный замах, громкий резонанс, масштабное погружение, самая невозможность, почти экстремальность творческого процесса. Что, разумеется, не значит, будто он действует наобум, по наитию – за всем стоит умный расчет сил, средств, человеческих возможностей. Он, конечно, режиссер, это его первая и основная профессия, и ею он владеет феерически. Только режиссуру понимает широко: не как формальное мастерство в сценических рамках, а как огромное творческое жизнеустройство, бурлящее хозяйство художественных проектов, идей, конфликтов и триумфов. В связи с этим и расчеты его, как казалось бы и кажется, превышают допустимые нормы скудной разумности. Вот эта «дельта» – между привычно разумным и возможным и есть Леонард Гатов.

Десять лет назад, в самое неподходящее для дел искусства время рождается его «Премьера» – как насмешка над обстоятельствами. Общество раздирают политические страсти, рушатся творческие союзы, бедствуют лучшие, прославленные коллективы в стране и Краснодаре, а тут начинается местный ренессанс, который вскоре становится и не таким уж местным. Появился симфонический оркестр, органичный зал, молодежный театр, хореографическое училище, а спустя несколько лет Театр балета и биг-бэнд под управлением Георгия Гараняна. Как ему удалось убедить власть в том, что самый короткий и не затратный путь к сердцам людей – искусство, до сих пор не поняв никто. Но случилось так, что самые экстремальные предложения Леонарда Гатова она

поддерживала, принимала и самое главное – послушно финансировала. А когда не хватало средств в городской казне, призывали в помощники спонсоров.

Раньше других Леонард Гатов понял то, что руководители других учреждений искусства края осознали много лет спустя: без помощи ведущих российских мастеров не преодолеть провинциализма и тупой ограниченности. Но мало понять это. Попробуйте увлечь, убедить тех, чье имя принадлежит мировой культуре, чье время расписано по минутам, приехать сюда на постановку, концерт, мастер-класс. И здесь начинается история появления в Краснодаре Юрия Григоровича. Хореограф только что покинул Большой театр, – международная пресса и московские наблюдатели не могли успокоиться, строили планы относительно его дальнейшей судьбы. Гатов прекрасно понимал, что такое Григорович вообще и в тот бурный период – особенно.

Но все бы выглядело дешевым авантюризмом со стороны Краснодара, если бы Леонард Григорьевич не обеспечил тогда, в октябре 1996-го приезд Мастера приемлемыми условиями работы. Гатов понял просто – простейшую! – вещь: Григорович работает только при идеальной организации театрального дела. Возможности коллектива балета, существовавшего с 1992 года, были предьявлены, как они есть, без претензий и позы – вот, смотрите, Юрий Николаевич, что мы имеем на сегодняшний день. Имели «Дивертисмент», балет «Айтуган – дочь Карчи» на музыку Марата Качкарова, «Кармен-сюиту» Ж.Бизе – Р.Щедрина, «Тамань» на музыку кубанского композитора В.Магдалица. Серьезнейшим экзаменом стала «Кизель» А.Адана; ставила Ксения Тер-Степанова, исполнительница заглавной партии на сцене Мариинского театра. В том же сезоне прошла премьера «Тысячи и одной ночи» в постановке А.Дементьева.

Григорович начал с сюиты из «Золотого века», включенного в программу Международного фестиваля «Д.М.Шостакович и мировая музыкальная культура» и решил посмотреть, как труппа с ней справится. О долгосрочном сотрудничестве речь тогда не шла, хотя художественный результат был явлен сразу. Название балета оказалось пророческим, с него, как сейчас говорят, и начался «золотой век» этого коллектива. Сегодня он получил окончательное название – Театр классического балета Юрия Григоровича. Тогда же приехали его ассистенты, педагоги, технические специалисты и Александр Лавренюк, ставший главным дирижером оркестра Краснодарского театра балета. Работа пошла, так, как она могла пойти только с Григоровичем – последовали «Щелкунчик», «Раймонда», «Лебединое озеро», «Дон Кихот», «Спартак» (все в декорациях Симона Вирсаладзе, созданных в мастер-



ских «Премьеры»). Они нашли общий язык – Гатов и Григорович. Нашли общий ритм развития – немедленно, без раскочки, рывком, через хорошее напряжение сил, которое и форму танцовщика держит, и афишу создает, да и вообще обеспечивает достойную жизнь в профессии всем причастным к балету.

Вот, собственно и вся история чудесного сближения двух совершенно незнакомых людей и рождение нового балетного коллектива России. Сегодня их уже 80 человек, труппа неуклонно преодолевает стилистическую пестроту и случайность, рассталась с попутчиками, приобрела ровное, уверенное дыхание. К ним ездят танцевать звезды мирового балета, они уже сами ездят по миру, – Япония, Тайвань, Турция, Франция, Испания, Португалия, Италия. На четыре месяца балет отправляется в турне по США, оттуда – в Англию. Словом, необходимая «стратегическая стабильность» у них уже есть. Дальше – катить, не останавливаясь.

Но право же, как подумаешь, есть во всем этом что-то непознаваемое, секрет, неясность, – отчего ж, бы так и в других местах не рождался классическому балету? Может быть, это награда Краснодару за его вечную любовь к балету? Здесь ведь всегда сходили с ума на гастролях Пермской труппы, Свердловской, Новосибирской, других. Здесь всегда поджидали лета, приезда оперно-балетного коллектива, здесь всегда отдавали предпочтение музыкальным жанрам, не изменяли своему театру оперетты и его актера, словом, практически всегда держалась благоприятная театральная атмосфера. Леонард Гатов еще не раз заставит о себе говорить, он обладает волей менеджера и душой художника.

Татьяна ВАСИЛЕВСКАЯ

Светлана УСТЮЖАНИНОВА

Если вам приходилось бывать на спектаклях Московского государственного театра «Русский балет», то вам, вероятно, знакомо имя Светланы Устюжаниновой. Она танцует Мирту в «Жизели» и Фею Сирени в «Спящей красавице», па де трау и Большого лебедя в «Лебедином озере», Уличную танцовщицу в «Дон Кихоте» и па де трау в «Шелкунчике», Эсмеральду и Пахиту и многие другие, как классические, так и деми-характерные партии.

В «Русский балет» Устюжанинова пришла в 1990 году уже опытной танцовщицей, проработавшей в труппе Свердловского (Екатеринбургского) театра семь лет, лауреатом Международного конкурса «Арабеск-86», где она завоевала 2-ю премию и серебряную медаль.

Позже Светлана призналась как-то, что работать в «Русском балете» она мечтала давно, ещё когда её – тогда студентку 3-го курса Пермского училища – Вячеслав Гордеев пригласил танцевать в гастрольном спектакле «Лебединое озеро» – в партии Большого лебедя.

А её «балетная карьера» началась также в Свердловске, в хореографической студии Школы искусств имени А.В.Луначарского. Света была очень способной и не поддалась упорной и серьёзной на занятиях в балетном классе. Три года спустя, по настоянию самой девочки и по совету педагогов студии родители отвезли её в Пермь, в знаменитое хореографическое училище, которое Светлана окончила в 1983 году в классе известного педагога Лидии Улановой. Сама до самозабвения влюблённая в классический танец,

она смогла и своей юной ученице передать эту увлечённость, привить ей выразительность и осмысленность каждого па.

Светлана, считавшаяся одной из самых сильных учениц, ярко заявила о себе ещё в училищных концертах, исполняя па де де из классических балетов. Её первой крупной партией стала Сванильда в училищном спектакле «Коппелия», которую Устюжанинова танцевала весело и непринуждённо, легко преодолевая все технические трудности, внося в исполнение изящество и «шик».

Её выпускным спектаклем был «Бахчисарайский фонтан», где она танцевала партию Марии. Получив «красный» диплом, Светлана была приглашена в Свердловск, в свой «родной» театр оперы и балета.

Первый год проходил, как и у большинства начинающих артисток балета: шло интенсивное «вживание» в репертуар, каждодневный класс, репетиции, почти ежедневные спектакли, как балетные так и оперные, где Светлана была занята в массовых танцевальных сценах. Но уже полгода спустя она стала выступать в различных «двойках», «тройках» и «четвёрках», где выявилось её превосходное чувство ансамбля.

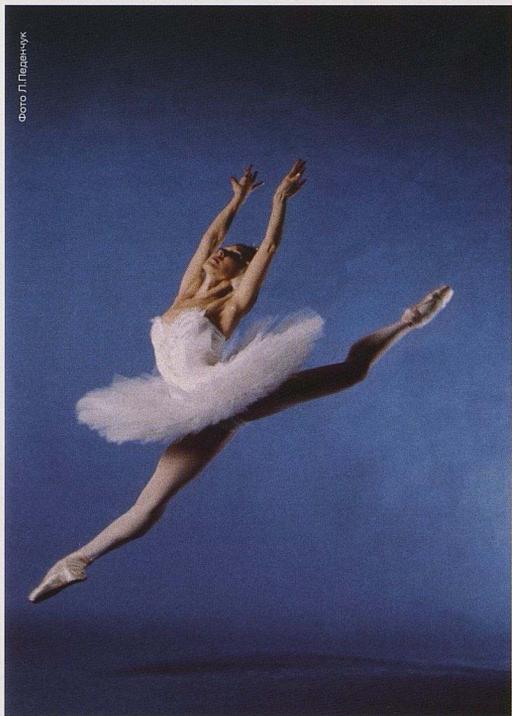
Первой «афишной» ролью Устюжаниновой стала Мирта в «Жизели» – характер сильный, властный, в чём-то даже жестокий. Убеждённая в своём абсолютном праве судить и карать, она – непрерываемая властительница призрачного царства вилис. Холодная и неумолимая их повелительница – Мирта держится от своих «подчинённых» отстра-



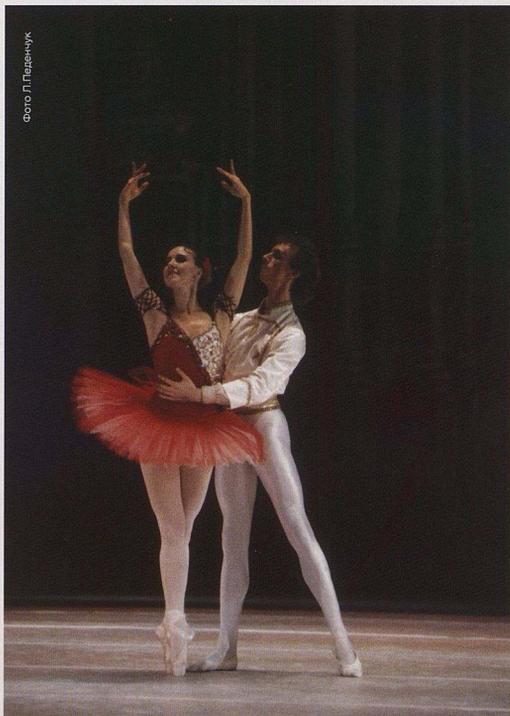
С сыновьями Алёшей и Ваней.



Светлана Устюжанинова (Мирта) в балете «Жизель».



Светлана Устюжанинова в балете «Лебединое озеро».



Светлана Устюжанинова и Юрий Бурлака в балете «Пахита».

нённо, словно сознавая и подчеркивая свою избранность и исключительность. Высокие, стремительные прыжки с поворотом в воздухе, остановки в чётких позах арабеска создают образ силы и властности.

Затем в её репертуар вошли роли Гамзатти в «Баядерке», Музы в спектакле «Пушкин», которую поставили в Свердловске московские хореографы Н.Касаткина и В.Василёв.

Прекрасные сценические данные, высокий, по-мужски сильный прыжок, устойчивость и координация движений, яркий сценический темперамент и обаяние помогают Устюжаниновой создавать в спектаклях яркие и запоминающиеся женские образы.

Интересна в её трактовке партия Уличной танцовщицы в балете «Дон Кихот». Во всём облике её героини – независимость, вызов, даже дерзость. Они в коротких взглядах, бросаемых на «вьющихся» около неё тереро, в быстрых пробежках на пальцах, в резких акцентированных остановках, в чётких позах. А в её танце между бокалами – кошачья ловкость, сдержанная страстность, но при этом он очень классичен.

В Гран па из «Пахиты» Устюжанинова очень эффектна, помимо хорошей техники танца и подчеркнута элегантной манеры, в ней изящество и грация, без которых немислим такой спектакль, как «Пахита».

С партией Феи Сирени в «Спящей красавице» Светлана Устюжанинова встречалась дважды, постоянно совершенствуя и укрупняя её. Сначала – в Свердловске, где спектакль идёт в версии К.Сергеева, а затем – в «Русском балете» (в той же версии, но в редакции В.Гордеева). Опыт работы над другими партиями, возросшая техника танца, более тонкое «проникновение» в музыку П.И.Чайковского помогли танцовщице создать глубокий и поэтический образ. Величаво-грациозная со скульптурной красотой поз, с плавными скольжениями, остановками в позах экарте и арабеск, выразительностью каждого жеста её Фея Сирени – одна из самых совершенных партий Устюжаниновой.

В одной из последних премьер театра – вечер «В честь Фокина» у неё также две интересные работы: одна – Женская мазурка в «Шопениане», где Устюжанинова показала лёгкость и воздушность прыжков, «гравюрность» позировок, умение «раствориться» в музыке, другая – партия Сирени в балетной сцене «Танцы чародейств Наньы» из оперы «Руслан и Людмила», здесь – уверенное владение техникой танца, графическая точность и чистота поз, обаяние и элегантность.

Надо сказать, что практически все партии своего обширного репертуара она готовила и готовит с постоянным наставником – педагогом-репетитором труппы Ольгой Коханчук.

В жизни Светлана Устюжанинова очень милый и общительный человек. С ней легко говорить – она охотно идёт на контакт, рассказывает о себе, о своей работе, о своих планах, о своей семье.

Я знаю Светлану достаточно давно и меня всегда удивляло, как она ухитряется совмещать огромную нагрузку в театре: класс, репетиции, спектакли, гастрольные поездки, учёбу в Государственной академии славянской культуры, которую она окончила в 2000 году по специальности педагог-репетитор на курсе Вячеслава Гордеева, и обязанности по дому. У Светы двое сыновей – Иван и Алексей. Старший (Ваня) учится в школе классического танца Геннадия Ледаха, а младший (Лёша) – пока ещё ходит в детский сад и в музыкальную школу.

На мой вопрос: «Как тебе удаётся?» Светлана отвечает: «Дома помогают все, а вообще-то «крутиться приходится». «Пойдёт ли Лёша по твоим стопам, в балет?» «Пока не известно! Папа – звукорежиссёр театра Станислав Рыбин надеется, что Лёша будет музыкантом».

Е.КОЗЛЕНКОВА

фото В.Платина



Инна Гинкевич (Иродиада) в балете «Саломея».

фото В.Платина



Инна Гинкевич (Главная цыганка) в балете «Эсмеральда».

Многоликий репертуар Инны ГИНКЕВИЧ

Инна Гинкевич, солистка Московского музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, – балерина, которой сама её природа предназначена танцевать классический репертуар. Но не только внешние данные артистки определяют её место на балетной сцене. У Гинкевич и пластическое мышление, и её восприятие хореографического искусства как целостного явления, и образное видение артисткой любой исполняемой ею роли – всё диктуется той школой высокого классического академизма, которую она обрела, занимаясь в Вагановском училище под руководством незабвенной Инны Борисовны Зубковской.

И потому, в какой бы партии ни выступала Гинкевич, всюду вы видите масштабно развивающийся танец, чистоту и гармонию хореографического рисунка, точность в прочтении любых лексических «пассажей» самых различных стилей. Но это отнюдь не значит, что образы, созданные артисткой в спектаклях Театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, однозначны и лишены индивидуальных черт. Наоборот, многоликость характеров, разнообразие пластических и эмоциональных красок отличают сценические портреты, вылепленные артисткой. Этими особенностями отмечены, в частности, и её последние премьеры в спектаклях театра – Главной цыганки в «Эсмеральде», Иродиады в «Саломее», Карлотты Гризи в Па де катре. Обратите внимание – первая партия – характерная, которую как правило, танцуют артистки этого амбула, вторая – современная, рисунку которой прочерчен постановщиком Д.Брянцевым нарочито острыми, ломаными штрихами, вносящими в привычную классическую лексику дисгармонию, разрушающую её логическое развитие, наконец, «капелька» Карлотта – олицетворение незамутнённой целомудренной красоты романтического стиля. И везде героини Гинкевич естественно и органично «вписываются» в действие, везде их отношение к происходящему, благодаря удачно найденным артисткой деталям и пластическим нюансам, точно определено. Пожалуй, наиболее показательно в этом смысле выступление

Гинкевич в «Эсмеральде». По сюжету Главная цыганка здесь – близкая подруга Эсмеральды, она старше, мудрее, лучше разбирается в людях и в жизненных ситуациях. Такова она и у Гинкевич. Танцевальных сцен у цыганки в балете не так уж много, но её эпизод в картине в таверне – это целая новелла. Сначала она просто развлекает своим танцем посетителей, но с появлением Эсмеральды и Феба его психологический подтекст резко меняется, тревогой, предчувствием несчастья, желанием уберечь от него подругу пронизаны движения цыганки, особенно выразительна пластика рук – они буквально кричат об отчаянии девушки, создающей своё бессилие предотвратить трагедию.

И ещё об одном хочется сказать в связи с премьерами Инны Гинкевич. У нас, в балетном театре, почти забыто умение актёром «держат паузу». Но в начале балета «Саломея», наблюдая за Иродиадой Гинкевич, вы убеждаетесь, что нет, это мастерство ещё живёт, ещё сверкает блёстками в творчестве отдельных исполнителей. Царица Иродиада у Гинкевич здесь просто сидит, но столько величия, внутренней силы в неподвижной позе, что несмотря на танцевальную вахханалию вокруг неё, она приковывает к себе внимание, смотришь только на неё, только от неё ждёшь действия...

Однако вернёмся к тому, о чём говорились выше, – об Инне Гинкевич как о балерине прежде всего академического репертуара. Её выступление в Па де катре – это поистине признание любви артистки к классическому танцу. Изящество, грация, музыкальность движений, органичное ощущение романтического стиля балета – перед нами словно возникает бессмертный образ Карлотты Гризи – дамы с фиалковыми глазами, которая была музой двух великих романтиков – Теофиля Готье и Жюльера Перро.

Три роли, три ярких человеческих характера – они свидетельствуют о разносторонности дарования артистки, в творческих возможностях которой – и Эсмеральда, и Одетта-Одиллия, и Китри и Сильфида...

ГИНОЗЕМЦЕВА

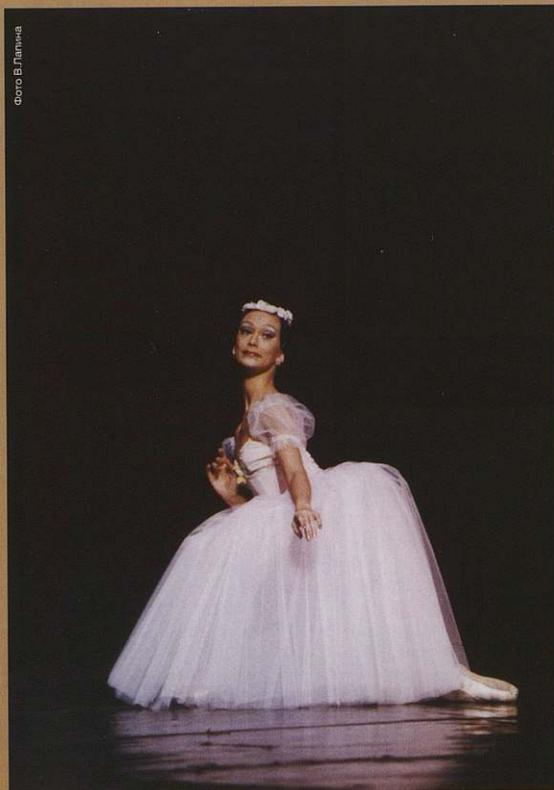


Фото В.Палкина

Инна Гинкевич (Карлотта Гризи) в балете «Па де катре».

ВЕРА СОМИНА

ЮРИЙ ОЗАРОВСКИЙ - СЫН СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА



На заре русского театра в конце XVIII – начале XIX века актер умел все; пел, танцевал, декламировал. Не было разделения труппы на музыкальную и драматическую. В Театральном училище все

учились музыке и пению, все проходили через балетный класс, надрывались в трудных эзерсисах под палкой великого Дидло. И только потом педагоги определяли, к чему ученик способен больше. Однако умение и пристрастие оставались. Потому великая трагическая актриса, воспетая Пушкиным Катерина Семенова, плясала в дивертисментах «по-русски», великие комики и артисты на выходах танцевали в тех же дивертисментах и водевилях, а, по данным театральным афиш, найденных и проанализированных Г.Н.Добровольской, даже и в балетах, играли мимические роли.

В начале XX века русский Ренессанс, именуемый также «серебряным веком», прежде всего, вспомнил свое прошлое. Пассеистическое искусство питалось воспоминаниями о петровской, елизаветинской, екатерининской и александровской эпохах. Вернулось представление о синтетическом актере. На драматическую сцену больших театров и театров миниатюр хлынули пантомимы, затанцевали драматические актрисы – обнаженные, босоножки, одетые в античные хитоны. Возрожденные классическая трагедия и комедия потребовали специального изучения традиций пластического искусства. Между тем, к этому времени за предыдущие полвека бытовой и психологический реализм вытеснил условную пластику классицизма и романтизма. Последние выпускники, прошедшие через балетный класс театрального училища, танцевавшие в водевилях и дивертисментах, превратились в комических стариков и старух – вроде Варвары Васильевны Стрельской – знаменитой «тети Вари». На Императорские Драматические курсы, открывшиеся в 1888 году, принимали окончивших гимназию, то есть взрослых людей. Специальный курс пластики и мимики был введен только героем моего рассказа Юрием Эрзатовичем

Озаровским (1869-1924) – актером, режиссером, драматургом и педагогом.

Стать истым сыном серебряного века Озаровскому суждено было и по месту рождения, и по разнообразию интересов.

Он родился в Царском селе, как Ахматова, Гумилев, Пунин. Талантливый комик, умный, изящный, он был особенно «стилен» в лучших своих ролях. Окончив в 1892 году Драматические курсы, он тут же начал преподавать – сначала вместе со своим учителем В.Н.Давыдовым, потом вел собственный класс. Среди его учеников лучшие петербургские актеры: Е.И.Тиме, Б.С.Глаголин, В.Л.Юреньева, Ида Рубинштейн. Все они отличались замечательной пластичностью, особой выразительностью движения и жеста.

Озаровский глубоко и серьезно изучал историю искусств: архитектуры, прикладного искусства, живописи и театра. Он окончил так называемый Императорский Археологический институт, выпускавший историков, искусствоведов, архивистов. Специальностью Озаровского стали русский XVIII век и александровская эпоха. В маленьком особнячке Соляного городка, бывшей бондарной мастерской, он открыл музей старинного интерьера под названием Старый домик. В Петербурге его еще называли Театральный домик, может быть, по специальности владельца и директора, или потому, что здание представлялось сценой для старинного спектакля. «Дом пестрей комедьянской фуры», – написала о нем Ахматова. Здесь любила бывать, принимала друзей и поклонников ее подруга, ею названная «символом эпохи» актриса и танцовщица Ольга Глебова-Судейкина.

С 1902 года Озаровский вошел в группу режиссеров Александринского театра. С ним вместе служил А.А.Санин, позднее к ним присоединился Вс.Э.Мейерхольд. Рядом с великими режиссерами, создателями своих театральных миров, «робкий талант» Озаровского (так его определил А.Р.Кугель), мог бы затеряться. Но он работал в русле общих замыслов,

начинаний, новаций, а потому оказался знаковой фигурой серебряного века. Озаровский поставил «Ипполита» Еврипида и «Эдипа в Колоне» Софокла. Одним из инициаторов постановок античных трагедий стал директор императорских театров, преподаватель пластики по системе Жак-Далькроза С.М.Волконский. Проблема воссоздания стиля была важнейшей и особенно трудной для привычной к бытовой драматургии александрийской труппы. Пластику движений, особенно выразительную у хора, выдержанную в стиле росписи античных ваз подкачали режиссеру декорации и костюмы Л.А.Бакста. Последней в этом цикле стала «Антигона» Софокла, поставленная Озаровским на сцене Нового театра для дебюта И.Л.Рубинштейн выступившей в главной роли. Критики, не принявшие ни режиссуру, ни игру дебютантки, похвалили только ее резковатую, но красивую пластику. Первооткрывателем своеобразного дарования будущей танцовщицы и актрисы, оценившим необычайную внешность, прославленную позднее портретом Валентина Серова, был Озаровский.

Думается, не без его участия был сформирован этот облик, как сейчас бы сказали, «имидж», состоящий, будто из острых углов и ломаных линий — настоящее воплощение модерна. Об исполнении им самим эпизодической роли Пьеро в мейерхольдовском «Дон Жуане» (вспомним, А.Н.Бенуа назвал этот спектакль «балетом в Александрии»), известно только, что замечательная, «почти марионеточная схематичность жеста» создавала «стильность фигуры».

Озаровский был также одним из первых режиссеров и актеров эстрады. Известны «Античные вечера» 1906 года. В программах их, сохранившихся в фонде Озаровского в РГИА, два хореографических номера: «Танец цветов» и «Пляска плакальщиц».

Еще существеннее пластический элемент в работе театра «Стиль», принадлежавшего жене режиссера Д.М.Мусина и работавшего под его руководством не более десяти дней в феврале 1909 года.

Название театра значимо для Озаровского и для всего искусства «серебряного века». Красоту режиссер предлагал искать, воплощая стили былых эпох. При этом нужно было найти аналог стили в драматургии в живописи, архитектуре, гравюре. Программы двух вечеров посвящены сценическому воспроизведению стиля «Ренессанс». «Герцогиня Падуанская» О.Уайльда была поставлена в духе Тициана, «Пир во время чумы» А.С.Пушкина — в стиле Ван Дейка. Критика считала, что режиссер не передала «аромат эпохи». «Не столько Ренессанс, сколько хорошие танцы», — язвительно отметил А.Р.Кугель. Речь шла о двух танцах в пушкинской трагедии. Танец Мери исполняла Мусина, певица и драматическая актриса, «вакхический танец» — заслуженная артистка императорских театров характерная танцовщица М.М.Петипа. «Лучшее впечатление» произвела *commedia harmonica* — мадригальная комедия Орацио (тогда писали Гораццо, поэтому на афише инициал Г.) Векки «Амфиарнас» («Под сенью Парнаса»). Специфика исполнения мадригала была в том, что диалог вел ансамбль, группа голосов пела партию одного действующего лица, вторая группа — другого. У Озаровского хор А.А.Архангельского пел за занавесом, пел хорошо, но «по-церковному», — написали в газете «Речь». Действие комедии дель арте разыгрывалось на авансцене в пантомиме. «Удачно мимируют содержание», — по выражению критиков. Ясно, что серьезное эстетическое впечатление произвела именно и только пластическая сторона постановок Озаровского. Можно предположить, что он сам в данном случае



Д.М.Мусина.



А.Ф.Бекефи.



М.М.Петипа.

выступил постановщиком танцев и пантомимы. В других случаях (о них речь ниже) он скрупулезно отмечает работу хореографа. В афише театра «Стиль», где обозначен даже мастер-изготовитель париков, хореограф не упомянут. Скорее всего, им был сам Озаровский. Недавно, в 1999 году, в Петербурге дважды исполнялся «Амфиарнас», в первом случае ансамбль «Ave Rosa» (художественный руководитель А.Митрофанова) исполнил по неаполитанской традиции комедию дель арте на музыке, разыграли ее солисты. Во втором — пение хора под руководством В.Копыловой сопровождалось пантомимой.

Театр живет легендами. Ничего не зная о постановке Озаровского, петербургские музыканты воссознали и традиции Ренессанса, и традиции серебряного века.

В 1914-1915 гг. Озаровский стал автором либретто двух пантомим и балета. Пантомима «Коломбина» была показана в декабре 1914 года на франко-русском благотворительном

вечере в пользу кавказских воинов в «Астории» и имела «выдающийся успех». «Этот новый (древнее только сам земной шар. — В.С.) жанр искусства, по-видимому, пришелся публике по душе», — писала газета «Новое время». Успех был серьезным, и 10 февраля 1915 года пантомима была

повторена в Суворинском театре. На музыку А.В.Покровского Озаровский написал достаточно традиционное либретто.

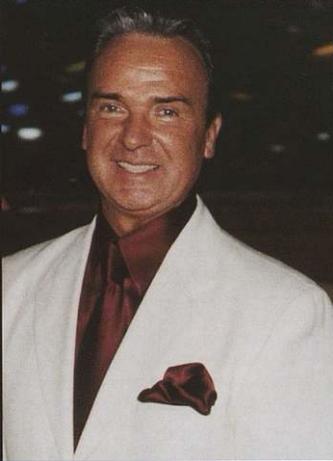
Действие происходит в Париже, в XVIII веке. Пьеро — поэт. Ночью в мансарде Арлекин находит его стихи, издевается над ними, хохочет, рвет их в клочки, а на столе оставляет свою маску. Пьеро закалывается. Ставил пантомиму на этот раз известный хореограф В.И.Пресняков. В роли Коломбины — Анастасия Суворина, дочь уже покойного хозяина театра, журналиста и критика Суворина, ученица Ю.М.Юрьева, работавшая также и с Вс.Мейерхольдом. Пьеро — известный характерный танцовщик Адольф Бекефи, Арлекин — молодой начинающий танцовщик Александр Шерер-Бекефи (племянник А.Ф.Бекефи).

В патристическом угаре начала первой мировой войны Озаровский написал два либретто в модном славянском стиле: «Три кола альбе Башбибузци деликатности», болгарская арлекинада, сочинения Егера Озарова и «На стоялом дворе во враже альбо. Угодливая Зорка», национальный сербский балет, сочинения Юрко Озаровича.

В 1916 году Озаровский стал руководителем московского Драматического театра (дирекция Суходольских). Здесь он поставил свою комедию «Прокказы вертопрашки, или Наказанный педант», по мнению критика, «искусную имитацию старинного русского театра». Музыку, также стилизованную, написали В.Г.Каратыгин и М.А.Слонов. Обилие песен и танцев вызвало сравнение спектакля с представлением варьете. При этом критики пишут именно о полноценных танцевальных номерах, а не о привычном уже со второй половины XIX века водевилем пританцовыванию.

Выше было сказано, что Юрий Озаровский — истый сын русского Ренессанса, сын серебряного века. И судьба его, не только творческая, но и просто человеческая, тому подтверждение: он родился в Царском селе, эмигрировал после Октябрьской революции, похоронен в Париже.

Когда в Париже Озаровский создавал Школу драматического искусства, на одном из благотворительных концертов в пользу учащихся этой Школы танцевала известная за рубежом русская балерина Юлия Седова.



Несомненно, первый же год третьего тысячелетия стал годом ярких событий в жизни профессионального бального танца России и, в частности, Русского танцевального союза.

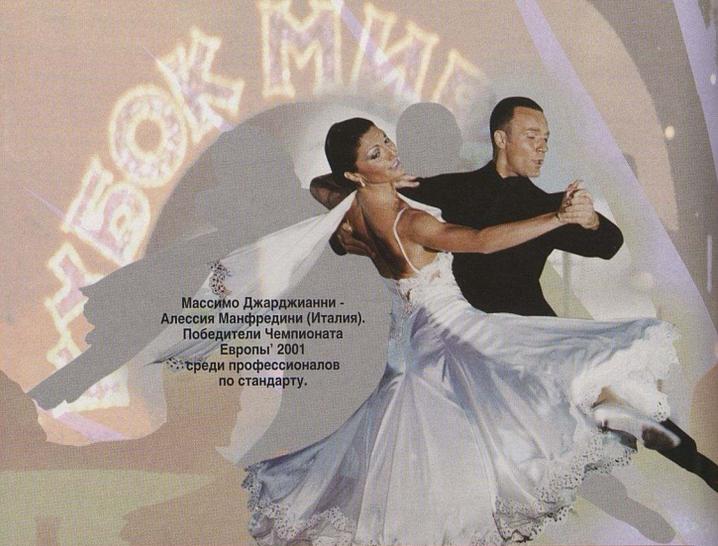
Впервые в России прошел официальный Чемпионат Европы среди профессионалов по европейской программе танцев. 35 пар из 23 стран стали участниками яркого праздника «ЕВРОДАНС - 2001», в рамках которого состоялся также и Чемпионат России по латиноамериканским танцам. Свой высокий уровень подтвердили Ольга Гаршина и Давиде Качиари, четырехкратные победители Чемпионатов России. Они – на пятом месте. Победителями же Чемпионата по латиноамериканским танцам стали Елена Хворова и Сергей Рюпин, для которых этот сезон был особенно успешным: впервые представители России стали финалистами Чемпионатов мира и Европы среди профессионалов по латиноамериканским танцам.

Второе событие минувшего года, всегда с нетерпением ожидаемое всеми поклонниками бальных танцев и начинающего этап сезонных турниров и соревнований, – традиционный Кубок Мира в Кремле по латиноамериканским танцам. На сей раз седьмой. Лучшие профессиональные пары мира съехались в Москву в конце сентября. А победителями стали Юкка Хаапалайнен и Сирпа Суутари, трехкратные серебряные призеры Чемпионатов мира и чемпионы Европы. В красивом и интригующем соревновании с признанными лидерами мирового бального танца третье место заняли опять-таки Елена Хворова и Сергей Рюпин, продолжающие серию достойных выступлений.

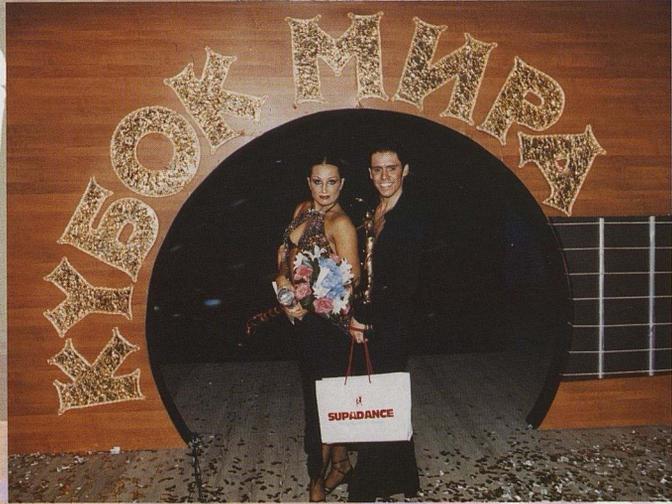
Турнир завершился интереснейшим Гала-шоу, в котором среди номеров, исполненных нашими гостями, особый успех имела возрожденная Ириной Остроумовой и Игорем Кондрашовым композиция «Кармен», поставленная и мастерски исполненная в 1987 году Людмилой и Станиславом Поповыми.

Начался новый сезон, и первым крупнейшим событием в жизни профессионалов будет Чемпионат Европы по латиноамериканским танцам в апреле 2002 года в Санкт-Петербурге. Пожелаем удачи его участникам!

Станислав ПОПОВ, Президент Русского танцевального союза



Массимо Джарджини - Алессия Манфредини (Италия). Победители Чемпионата Европы 2001 среди профессионалов по стандарту.



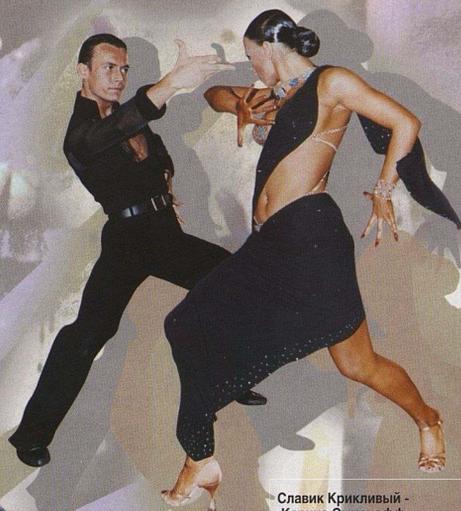
Юкка Хаапалайнен - Сирпа Суутари (Финляндия). Победители «Кубка мира 2001» в латиноамериканской программе.



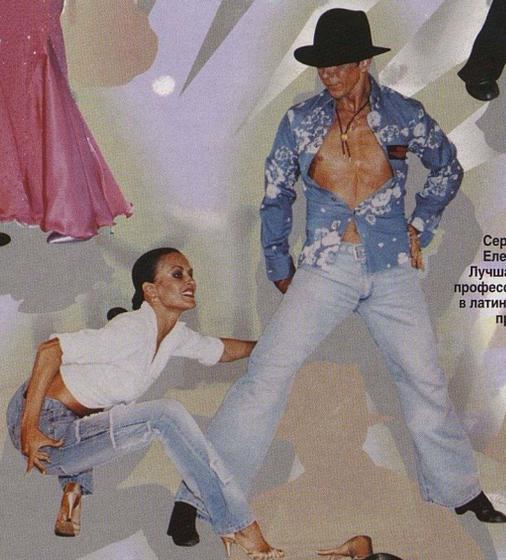
На снимке слева направо: Александр Железняк (председатель Правления АКБ «Пробизнесбанк»), Ирина Остроумова (организатор Кубков Мира в Москве), Барри Фрии (руководитель фирмы «SUPADANCE INTERNATIONAL»).



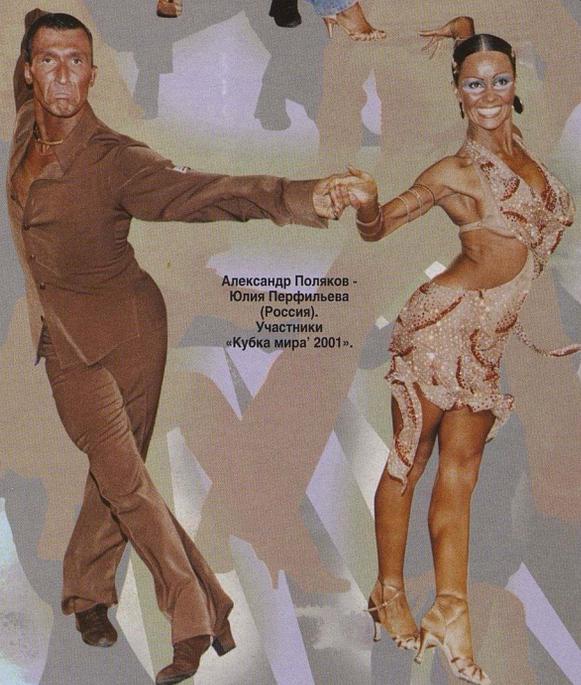
Кристофер Хоукс -
Хейзел Ньюбер
(Великобритания).
II место на Чемпионате Европы' 2001
по европейской программе.



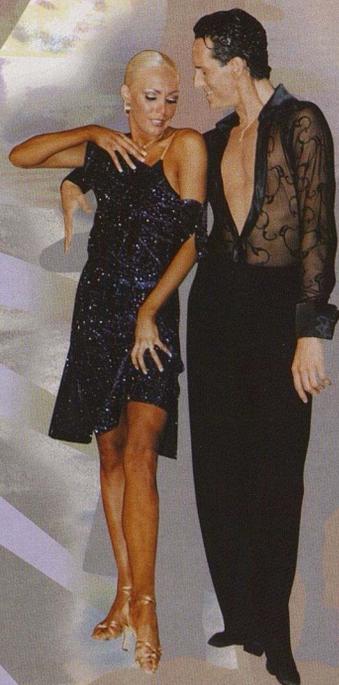
Славик Крикливый -
Карина Смирнофф
(США)



Сергей Рюпин -
Елена Хворова.
Лучшая российская
профессиональная пара
в латиноамериканской
программе.



Александр Поляков -
Юлия Перфильева
(Россия).
Участники
«Кубка мира' 2001».

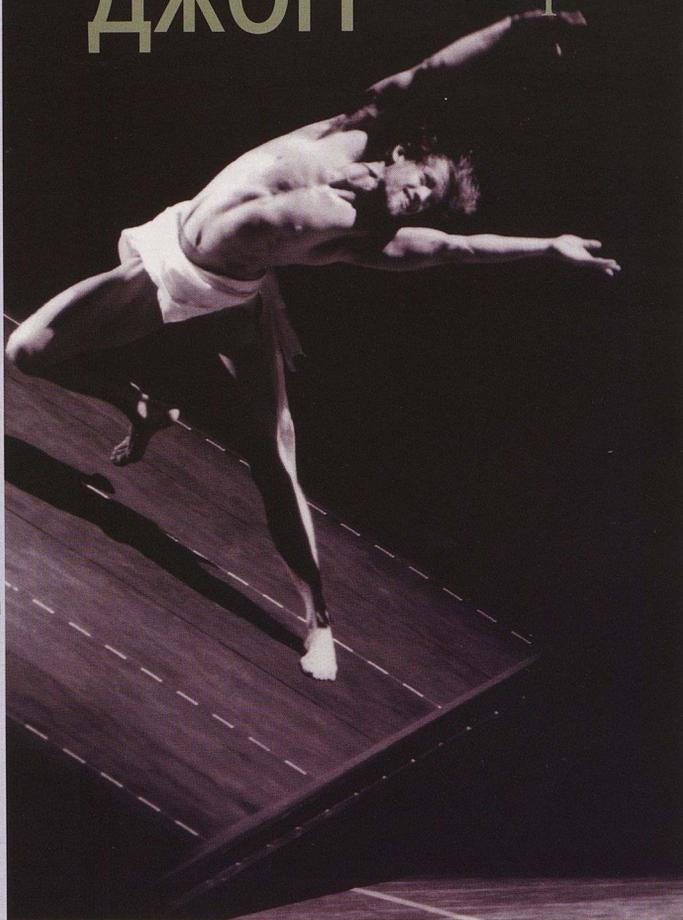


Брендан Коул - Камилла Далеруп.
Чемпионы Новой Зеландии.

Премьера «Мессии» во Франции

Ноймайер

ДЖОН воскрешает Библию



Дж. Ноймайер возглавляет Балет Гамбургской Оперы 28 лет. Излишне говорить, что под его руководством труппа обрела высокую международную репутацию и сегодня является одной из лучших в мире. Среди прекрасных артистов из многих стран здесь танцуют пять русских: в частности, выпускница Вагановского хореографического училища Анна Поликарпова — прима-балерина труппы. Дж. Ноймайер неустанно ставит спектакли не только для Гамбургской Оперы, но и для наиболее престижных трупп мира: Американского Театра Балета, Национального балета Канады, Токио-балета, Большого театра Женевы, Мариинского театра, а также оперных театров Берлина, Вены, Дрездена, Мюнхена, Парижа и др. За плодотворную творческую деятельность выдающийся мастер награжден многочисленными орденами, медалями и премиями в ряде стран: Германии, Дании, Польше, России, США, Франции, Швеции, Японии. В частности, в 1992 году он получил в Москве Приз «Benois de la Danse» как лучший хореограф. Министерства культуры Франции и Польши наградили

его, соответственно, кавалерским орденом «Искусства и литературы» (1991) и медалью «Нижинский» (1997). С 1975 г. Дж. Ноймайер ежегодно проводит в Гамбургской Опере балетный фестиваль, и его всегда завершает гала в честь Нижинского. В прошлом году хореограф создал балет «Нижинский» и впервые представил публике свою уникальную коллекцию, посвященную легендарному артисту («Балет», №1, 2000).

Творчество Дж. Ноймайера чрезвычайно обширно и многогранно. Страстная любовь к балетной классике, которую он начинал осваивать с Верой Волковой, побудила его на создание собственных версий «Лебединого озера» (1976), «Спящей красавицы» (1978), «Дон Кихота» (1979), «Жизели» (1983), «Сильвии» (1997). Приверженность литературным сюжетам и особая любовь к Шекспиру и его образам вызвала постановок: «Сон в летнюю ночь» (1977), «Гамлет» (1985), «Отелло» (1985), «Двенадцатая ночь» (1996), а также «Дама с камелиями» (1978), «Легенда о короле Артуре» (1982), «Трамвай-желание» (1984), «Пер Гюнт» (1989), «Медея» (1992), «История Золушки» (1992), «Ундина» (1994), «Одиссея» (1995). Симфонии Малера (первая, третья — шестая, девятая, десятая) вдохновили хореографа на постановку шести балетов (1975–94). Особое место в творчестве

Дж. Ноймайера заняла религиозная тематика. На мессу Баха он создал «Страсти по Матфею» (1981), и этот балет стал для него своеобразным маяком. Спектакль был показан в 25 городах мира от Нью-Йорка до Токио. Для Парижской Оперы хореограф поставил «Магнатика» Баха (1987), четыре года спустя — «Реквием» Моцарта. Его постановка «Мессия» Генделя (1999) в прошлом году была показана в Риме. Теперь она стала главным событием Международного фестиваля танца в Экс-ан-Провансе.

Грандиозный спектакль идет два с половиной часа с 20-минутным антрактом. Прежде всего, он поражает сценической концепцией и четырехмерной структурой пространства. Главный элемент декораций — круто восходящая платформа с разметкой для беговых дорожек, символизирует путь в божественный рай. Над сценой висит огромное плоское зеркало, в котором отражение платформы создает иллюзию парящего трамплина, взмывающего в бесконечность высоты. При полном освещении сцены, организованном весьма искусно,

в зеркале отражается ее белая арена со всеми участниками спектакля (их 35), что позволяет видеть как бы весь земной мир с высоты рая. Наклонное зеркало придает также особую объемность сценическому пространству, дополняя его четвертым измерением, пронизывающим три основных. Кроме того, зеркало позволяет видеть, как на шахматной доске, все построения кордебалета, придуманные с богатой фантазией не только фронтально, но и по горизонтالي. В зеркале зрители видят все время меняющиеся картины и мозаику из фигур артистов, что придает балетному действу полифонию и масштабность.

Основой спектакля является оратория Генделя «Мессия». Хореограф выстраивает балет в соответствии с ее вокально-оркестровыми частями, используя для пролога и финала фрагменты «Берлинской мессы» Арво Пярта. Драматургию трех частей спектакля составляют 25 танцевально-пластических картин, которые и воскрешают Священное Писание. Постановщик не стремится к ее сюжетно-реалистическому пересказу; абстрактно-символические картины создают духовную атмосферу, эмоциональный настрой, рождают миражи библейских событий. В значительной степени этому способствует фонограммное звучание религиозных текстов.

Первая часть спектакля – «Изгнание», начинается с впечатляющей картины: почти обнаженные Адам и Ева, изгнанные из рая, буквально скатываются по платформе на землю, круг которой на сцене очерчен грядой крупных камней. Под светлые песнопения хора возникает первый земной дуэт, – в нем доминируют причудливая акробатика и экспрессивная жестикуляция. Течение времени символизируют странные процессии: укрытые одеялами и пальто цепочки людей босыми ногами ступают по кольцевой полосе камней. Под партии сопрано и контральто, тенора и баса идут соло, дуэты и трио главных персонажей религиозных текстов. Народные массы предстают в сопровождении хора. Тонкосплетенные танцы неоклассики и современные пластические композиции составляют кружовое действие, которое пленяет свежестью лексики и единством стиля. Балет чрезвычайно богат интересными дуэтами, их Дж. Ноймайер всегда сочиняет с фантазией. Искрометно и весело пульсирует мужской дуэт, где танцовщики Йохан Стегли и Гуидо Варсани, мило забавляясь, легко и виртуозно проделывают сложные прыжки, кувьрки и поддержки. Дуэт переходит в два па де де, в которых партнерши перенимают инициативу от своих кавалеров. Среди исполнителей главных партий особое восхищение вызывает француженка Жозель

Бульон, исполняющая несколько разнообразных дуэтов. С Александром Косик она необычайно проникновенно танцует напряженное и сложное па де де. Наиболее яркое впечатление производят ее дуэты с Ллойдом Риггинсом, который появляется в образе Адама, а затем воплощает Иисуса. Под дуэт сопрано с контральто герои наслаждаются лирическим танцем.

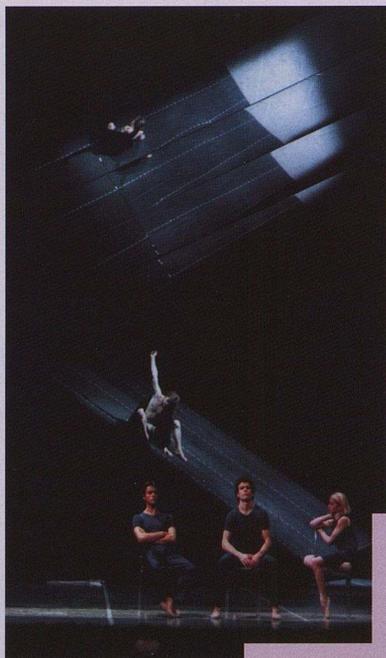
Апогеем спектакля является вторая часть – «Самоложертвование». Она начинается с кульминационной картины – трагического монолога Иисуса под арию контральто и ление хора. Длинный монолог идет на наклонной трапедии, возле которой на пластиковых стульях сидят 12 апостолов в современных синих одеждах. Судорожными движениями Иисус сбрасывает с себя черное пальто. Почти обнаженное тело мучительно содрогается в конвульсиях и изломах. Герой отрешенно бичует себя, иступленно молотит кулаками по груди. Истязая свою плоть, он падает, сползает с платформы, вновь взбирается на нее и продолжает этот жертвенный монолог, поражая взрывной экспрессией, граничащей с безумием религиозного транс. Наконец, Иисус набрасывает на голову белую рубашку и, затягивая рукава на горле, пытается себя задушить. Потерпев неудачу, он вновь взбирается на платформу и продолжает жуткий монолог, чрезвычайно сложный и предельно напряженный физически и духовно. В финале герой в изнеможении падает и замирает, воплощая распятие на кресте. Его стройное,

красивое тело мягко светится в темноте, символизируя божественную святость. Вторая часть спектакля завершается роскошной массовой сценой с ликующими кольцами хороводов. Под арию сопрано и ление хора начинается третья часть – «Воскрешение», его открывает соло Ж. Бульон. В голубой тунике она страстно танцует целомудренный монолог, обращенный к Иисусу, который появляется в элегантном белом костюме. Их акробатический дуэт множится в новых танцевальных парах и увлекает всех в благословенные высоты радости и счастья. Предпоследняя картина под хоровое «Аллилуйя» – одна из наиболее ярких в спектакле. Оригинально выстроенные, скульптурные группы кордебалета графически движутся в единой страстной ритмике, демонстрируя авангардное

мышление хореографа и его чувственную музыкальность. Эта картина разрастается по числу исполнителей и переходит в патетический финал под звучание молитвы «Agnus Dei». Все участники праздника, одетые в голубые туники и белые костюмы, сплетаются в общем, грациозном танце. Построения кордебалета, как вы помните, отражаются в парящем зеркале, оно удваивает численность танцующих и еще более насыщает действие пространственной динамикой. С последней фразой хора весь ансамбль замирает в центре сцены. По ее периметру, ступая по каменной гряде, движется загадочная процессия; ее завершает Иисус в черном пальто. Он идет через людскую толпу, и вдруг девушка его остановила – она узнала в нем «Мессию».

В некоторых картинах, словно призраки, появляются духи-ангелы, которые мистически движутся в замедленном темпе. Эти странные персонажи облачены в длинные пластиковые манты, от которых исходит небесное свечение и потусторонний шорох. Необычайно интересно поставлены гипнотические танцы для Иоанна, он участвует в пяти картинах. Балет получил восторженный прием у французской публики. Артисты и хореограф выходили на поклон под бурные овации. После представления состоялась церемония награждения Дж. Ноймайера почетной медалью города Экс-ан-Прованса.

Виктор ИГНАТОВ
Экс-ан-Прованс – Париж



Премьера «Мессии» во Франции

«Академия русского балета» В ТОКИО



Титосе Сасаки на уроке.

Токийской «Академии русского балета» скоро исполнится 15 лет (до 1998 года она носила название «Институт русского балета»). Её создатель и руководитель Титосе Сасаки – известный педагог классического танца, в прошлом балерина, работавшая во многих труппах Японии. Помимо классики она ведёт в Академии класс растяжки (в японских балетных школах есть такая дисциплина), а также преподаёт в театральном училище танец и сценическое движение. Почётным ректором Академии со времени её основания был и остаётся известный в прошлом танцовщик, а ныне историк балета и хореограф Кэндзи Усуи.

С первых лет существования Академии в неё приглашались педагоги из Московского хореографического училища, среди них – Галина Кузнецова, Евгения Фарманянц, Ирина Сырова, Людмила Коленченко, Пётр Пестов, Александр Бондаренко, Игорь Укусников, а также Алла Лагода из Киева.

Титосе Сасаки, в своё время стажировавшаяся в Ленинградском хореографическом училище как педагог, считает, что русская методика преподавания и вообще русская балетная школа – лучшая в мире. Она «образовывает» всё тело: владея русской школой, можно танцевать всё. Именно русская школа с её духовностью, кантиленностью танца, эмоциональной «наполненностью» каждого движения оказалась ближе всего японским ученикам. Надо сказать, что и большинство русских педагогов, преподававших в Академии, отмечают, что работать с японскими ребятами легко и интересно. Они дисциплинированы и невероятно трудолюбивы, очень восприимчивы и тонко чувствуют стиль исполняемого произведения.

В Академии (и это вообще характерно для всех школ Японии) ребята начинают учиться очень рано – с 4-х – 5-ти лет. В отличие от хореографических школ России, в японских балетных школах нет общеобразовательных дисциплин. Поэтому дети приходят в балетные классы после занятий в обычных школах, но все они – «фанаты» классического танца и готовы работать у станка до поздней ночи.

Главным направлением работы Академии и основой школьного репертуара является русская и европейская классика, хотя, естественно, есть в нём и постановки современных хореографов. В репертуаре Академии: 3-й акт «Лебединого озера» в хореографии В.Бурмейстера, работы А.Горского – Гран па из «Дон Кихота», «Подводное царство» из «Конька-Горбунка», 3-й акт «Тщетной предосторожности», М.Петипа представлен Гран па из «Пахиты» и «Венецианского карнавала», «Оживлённым садом» и «Трио одалисок» из «Корсара», па де де из балета «Талисман». Па де де из балетов «Щелкунчик» и «Пламя Пари-



жа» идут в хореографии В.Вайнонена, «Седьмой вальс» из «Шопенианы» – М.Фокина, дуэт «Диана и Актеон» из «Эсмеральды» в редакции А.Вагановой.

Современный репертуар представлен работами Кёндзи Усуи, Радуги Поклитару, Вячеслава Гордеева, Вакиля Усманова, Генриха Майорова.

Начиная с 1998 года, в августе проводятся гала-концерты, в которых наряду с учащимися выступают выпускники прошлых лет, многие из которых работают сейчас за рубежом, а также приглашаются партнёры-мужчины из России, Украины, Белоруссии.

В разные годы здесь выступали Юрий Бурлака, Ильгиз Галимуллин, Гедиминас Таранда, Олег Кожанов (Моск-

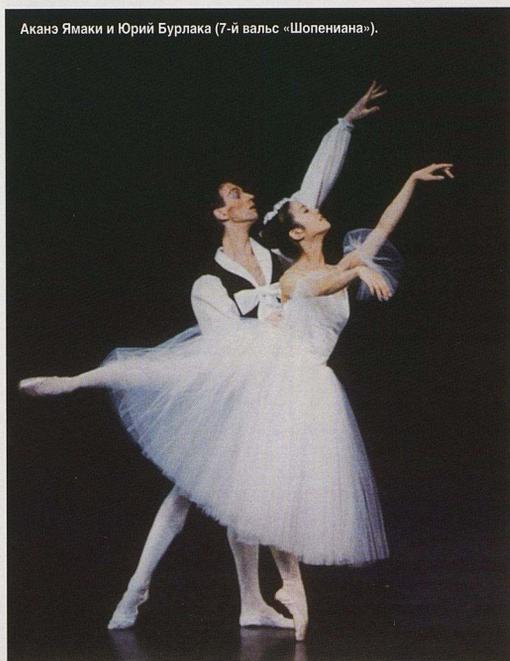
ва), Алексей Турко (Минск), Леонид Сарафанов и Артём Дацьшин (Киев).

В последнем гала-концерте танцевали японские балерины – выпускницы разных японских школ, Московского и Санкт-Петербургского училищ – Масами Чино, Мики Ваганабэ, Дения Эпоги, Тосие Камия, Такия Синобэ, Аканэ Ямаки, Эмико Хикара, Канами Фудзимото. Их партнёрами были три ведущих солиста театра «Русский балет» – Сергей Баталов, Юрий Бурлака и Сергей Пупырев.

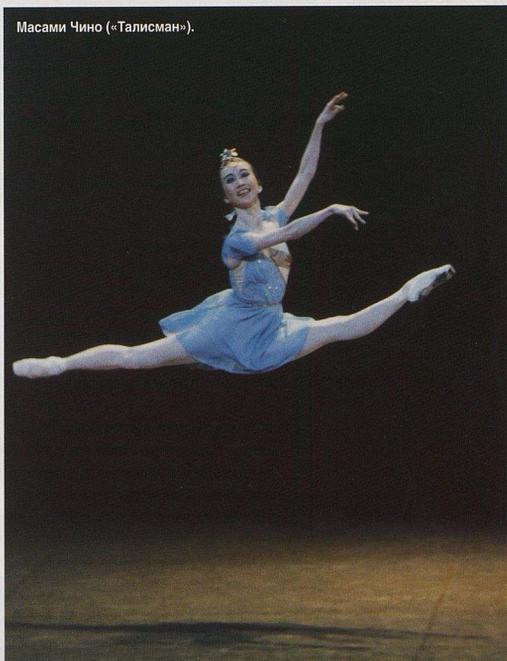
Репетитором гала-концерта выступила Ирина Сырова из Московской Академии хореографии.

Материал готовила
Елена КОЗЛЕНКОВА

Аканэ Ямаки и Юрий Бурлака (7-й вальс «Шопениана»).



Масами Чино («Талисман»).



THE CURRENT ISSUE BEGINS WITH THE EDITOR-IN-CHIEF V. URALSKAYA'S ARTICLE, DEVOTED TO THE PROBLEM OF BALLET EPOCHS' INTERRELATION IN HISTORY.

IN THE «REVIEW» SECTION, THERE ARE RESPONSES TO THE LATEST PREMIERES IN MOSCOW AND ST. PETERSBURG: «IVAN THE TERRIBLE» AT THE KREMLIN BALLET (STAGED BY YURI GRIGOROVICH), «QUEEN OF SPADES» AT THE BOLSHOI THEATRE (STAGED BY ROLAND PETIT), AND NIGHT OF BALLET AT THE MARIINSKY THEATRE (STAGED BY JOHN NOYMAJOR). HERE YOU WILL ALSO FIND AN OPINION OF THE TWO THEATRES' EXCHANGE TOUR, WHERE THEY GAVE THEIR IMPORTANT PREMIERES – «SWAN LAKE» AND «SLEEPING BEAUTY».

THE NAMES OF THE WINNERS OF THE «SOUL OF DANCE» JOURNAL'S PRIZE HAVE COME OUT. THERE IS COVERAGE DEVOTED TO SOME OF THEM: YURI GRIGOROVICH, MIKHAIL LAVROVSKY, LEONARD GATOV, AND NINEL KURGAPKINA.

THE PROBLEM OF BALLET PEDAGOGY IS TACKLED IN THE «SCHOOL» SECTION. THERE YOU CAN FIND FEATURE ARTICLES ABOUT THE WELL-KNOWN FIGURES – LUDMILA SAKHAROVA AND NABILYA VALITOVA.

AS USUAL, THE «INFORM-BALLET» SECTION IS VARIED. SOME INTERESTING NOTES FROM RUSSIA'S MANY REGIONS ON VARIOUS SUBJECTS ARE COLLECTED THERE.

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".

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

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

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

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

Стоимость подписки непосредственно в редакции:

На 6 месяцев (3 номера) - 126 руб. + оплата почтовых расходов на пересылку.
На 1 год (6 номеров) - 252 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!

Вышел в свет второй 12 номер детской версии журнала «Балет»
«Студия Пяти-па»

Е. МАКСИМОВА

В. ВАСИЛЬЕВ

«Станцованность» в БАЛЕТЕ САМА ПО СЕБЕ, подобно парному скольжению по льду, всегда вызывала у меня легкую скуку. Но в дуэте Екатерины Максимовой и Владимира Васильева термин «станцованность» приобретает особую счастливую значимость.

Собственно физически они не слишком, даже мало, подходят друг к другу: она - словно выточенная наподобие острых изящных фигурок Калло; он - из мягкого материала, как прекрасная модель, еще не отлитая в твердую конечную форму балетом. Возможно, эта внешняя несовместимость и побуждала их находить какие-то внутренние духовные стимулы.

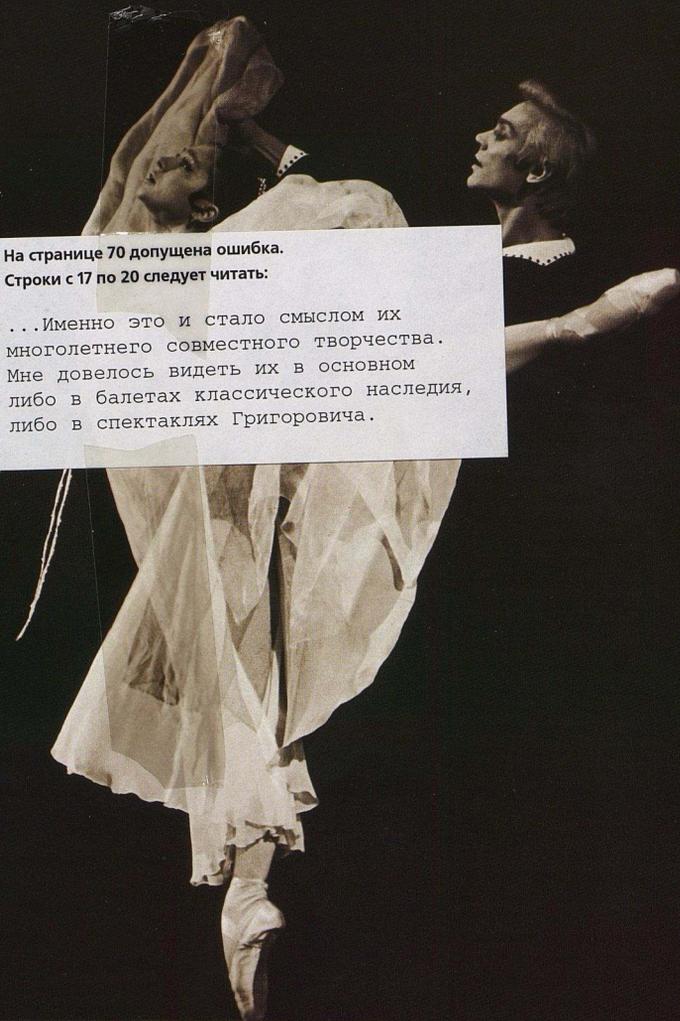
Партнерство в жизни далеко не всегда означает подлинное Партнерство на сцене. Духовное партнерство нужно выработать. Именно это и стало смыслом их многолетнего совместного творческого сотрудничества либо в балетах наследия, либо в спектаклях Григоровича. Видел в некоторых постановках Бажара, что интересно дополнило картину.

Сценическая карьера Володи Васильева состоялась по сути мгновенно. Некие сомнения выпускских педагогов (классический он танцовщик или полухарактерный?) с первыми же его дебютами словно испарились, утратив всякий определительный смысл. Я помню его в ранних работах - Иванушке в «Коньке-Горбунке», Пяне в «Вальпургиевой ночи» - и там уже он казался мне эталоном балетного премьеры нового типа. Светлый и мужественный, наделенный редким обаянием и какой-то особой легкой дерзновенностью в свободном полете, он выглядел чудом в «Дон Кихоте». Он прямо-таки ворвался на московскую сцену, как луч, как весенний ливень, как гром. Позже его способность быть идеальным героем, рыцарем добра, олицетворением света, недостижимого в реальной действительности, выразила скрытую драматичность концепции «Щелкунчика» Григоровича.

Дар Максимовой был потаеннее. Думается, что Катя Максимова не была ни классической инженерно, ни лирической или драматической балериной в точном понимании амплуа. Ее изящное сложение, красота, виртуозность и еще более ее непосредственность, искренность, конечно, украшали любой спектакль, но не укладывались в привычные рамки. В нее влюбился бы в мечтах герой Чарли Чаплина. Лишь в зените карьеры она раскрылась как самобытная большая актриса. В традиционном же репертуаре она словно куталась в васильевском чисто русском лиризме, а он лобовался тем редкостным даром, который пребывал в его руках. Он всегда был влюблен к ней - полный готовности к самопожертвованию, к духовному подвигу.

И благодарный зритель всегда ощущал дыхание сокровенного.

Михаил Барышников



На странице 70 допущена ошибка.

Строки с 17 по 20 следует читать:

... Именно это и стало смыслом их многолетнего совместного творчества. Мне довелось видеть их в основном либо в балетах классического наследия, либо в спектаклях Григоровича.

Е. МАКСИМОВА
В. ВАСИЛЬЕВ
Е. МАКСИМОВА
В. ВАСИЛЬЕВ



Искусству Екатерины Максимовой и Владимира Васильева посвящен недавно вышедший в свет роскошный альбом - своеобразная фотолетопись жизни и творчества замечательных мастеров.

Альбом можно приобрести в редакции журнала «Балет» по адресу: 129110, Москва, проспект Мира, 52, строение 1 (метро «Простект мира»).

Для справок: тел./факс: (095) 288-24-01.

Обувь, одежда и аксессуары для всех видов танца



Grishko®

Салоны-магазины GRISHKO:

Москва, Козицкий переулок 1-А
торговый зал: (095) 209-2249; отдел оптовых продаж: (095) 200-4622
e-mail: org@grishko.ru

Санкт-Петербург, Гороховая 30
торговый зал: (812) 310-4805; отдел оптовых продаж: (812) 113-5032
e-mail: spb@grishko.ru

Центральный офис GRISHKO:

Тел.: (095) 952-2504; (095) 237-3518; факс: (095) 952-2807
e-mail: info@grishko.ru
www.grishko.ru