

БАЛЕТ BALLET

МАЙ-ИЮНЬ [3] 2002



Грант от Аштона
«Тщетная предосторожность»
в Большом театре

Рождество по-красноярски
«Щелкунчик» на берегах Енисея

Мариинская prima Ниорадзе
и московский премьер Дик

Какую критику мы получили,
какую критику мы потеряли.
Круглый стол в редакции

Первая статья Веры
Красовской
О первой «Золушке»
в Мариинском

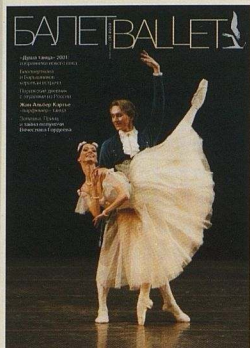




БАЛЕТВАЛЕТ



Литературно-критический, историко-теоретический иллюстрированный журнал май-июнь № 3 [118] 2002



На первой странице обложки:
Светлана Лунькина и Дмитрий Гуданов
в балете «Сильфида».
Фото Н.Аловерт

Выходит шесть раз в год

Учредители:

АНО «Редакция 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:

Е.И. Козленкова
Н.Г. Левкоева
Г.М. Мартынов
С.В. Наборщикова
В.И. Пачеч
В.П. Сердюков

Финансовая группа

фотокорреспондент
Д.М. Куликов

корректор

В.М. Колобовников

компьютерный набор
Э.И. Васильева

Художественное оформление и предпечатная подготовка:

Студия «Мохин Дизайн»
тел.: (095) 911-63-47
факс: (095) 270-01-71
e-mail: mokhdesign@mtu-net.ru

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. ПИ №7711097
от 09.11.2001 г.
© "Балет", 2002

Главный редактор:

В.И. Уральская

Редакционная коллегия:

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

Творческий совет:

Н.Н. Боярчиков
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 Козн
(Соединенные Штаты Америки)
Юлия Чурко (Белоруссия)
Юрий Станишевский (Украина)
Роберт Уразгильдеев (Киргизия)
Кендзи Усуи (Япония)

Советники по экономическим вопросам:

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

Nota Bene-балет

2 В.УРАЛЬСКАЯ

Да будет балет!

3 Воззвание к Международному Дню танца

Новый балет

4 А.КОЛЕСНИКОВ

Мечта and действительность

7 А.ГРАНТ: В ожидании магии

10 О.РОЗАНОВА

Один из сотни

Вокруг балета

12 Круглый стол: Балет. Критика. XXI век

Имя в балете

16 А.ЛОПАТИН

Ирма Ниорадзе

20 С.КОРОБКОВ

Виктор Дик

24 Информ-балет

Палитра балета

28 В.ВАНСЛОВ

Король пространства

30 А.КУЛАНОВ

Гимн балерине

Время балета

32 В.КРАСОВСКАЯ

Из балетного дневника. 1946. «Золушка»

35 Е.ШМАКОВА

Касьян Голейзовский: жажда творчества

Балет-парад

38 Ю.ЧУРКО

WWW.Лица.VITEBSK

40 Н.ШЕРЕМЕТЬЕВСКАЯ

Умелые ноги в Красноармейске

Балет-турне

41 Д. АБАУЛИН

Британская встреча с Островским

42 Е.КОЗЛЕНКОВА

Гастроли в трёх актах, но без антрактов

Сценорама балета

44 А.МАКСОВ

Анастасия Яценко: знакомая и «другая»

45 Е.ФОКИНА

Птица счастья Ани Костиной

47 Short summary

47 «Душа танца». Вручение приза



Главный редактор журнала «Балет»
Валерия Уральская.

Ежегодно журнал печатает обращения крупнейших деятелей мировой хореографии к Международному дню танца. Его дата – 29 апреля – не случайна. Это день рождения великого реформатора балетного театра Жана Жоржа Новерра. Он родился в предместье Парижа в 1727 году (то есть 275 лет назад). Шекспир танца, как называли его, – автор не только большого количества балетов, но и книги жизни, названной им «Письма о танце и балете».

В книге 15 писем, в каждом из которых автор, обращаясь к воображаемому адресату, освещает те или иные стороны искусства танца. Над этим трудом, впервые опубликованном в 1760 году, Новерр работал и позже, дополняя и обогащая его новым литературным материалом.

«Письма» переводились на многие языки стран мира. В России они полностью опубликованы впервые в 1803-1804 годах.

«Два века назад Новерр начал непримиримый спор, каково назначение балета и что является его содержанием», – писал известный историк балета Ю.Слонимский. Этот спор до сих пор определяет полярные позиции и вкусы теоретиков, но не мешает практикам-хореографам создавать свои произведения. Термин «действенный танец» с лёгкой руки реформатора стал на века завоеванием балетного театра.

Международный день танца, который мир отмечает уже двадцать лет подряд, стал результатом этого завоевания, а именно – признания балетного театра как полноправного и самостоятельного члена семейства сценических искусств. Но, в самом деле, как и любой из видов сценического искусства, балет дарит нам праздники не раз в году, а гораздо чаще, практически – ежедневно.

В десятках и сотнях театральных и концертных залов мира каждый вечер открывается занавес, и на сцену выходят наследники Новерра. Выходят, чтобы адресовать публике извечные вопросы, которыми мир движется, которыми человек живет, которые на языке хореографии по своему толкуют и объясняют жизнь.

К сожалению, или – к счастью, ни средства массовой информации, ни современные вычислительные системы не могут подсчитать один простой коэффициент: сколько сердец откликается на происходящее на этих сценах, сколько ответных вопросов рождается в душах тех, кто пришел в балет искать ответы, сколько эмоций, идущих со сцены в зрительный зал и из зрительного зала на сцену, встретились, пересеклись, объединились, чтобы сделать мир лучше, человека добрее, жизнь красивее. Определенно одно: не надо обращаться к справочникам-словарям, компьютерам и всемирной паутине, чтобы понять – балет – это искусство, у которого будущее не менее прекрасно, чем прошлое. Да будет так!

В. Уральская

Вниманию читателей!

Продолжается подписка на журнал «Балет» и его приложения «Линия. Балет» - в газетном формате и детский журнал «Студия «Пяти-па» на второе полугодие 2002 года.

Об условиях подписки читайте на стр.46.

Если Вы не успели подписаться на журнал и его приложения в первом полугодии, то сможете приобрести их в редакции по адресу: 129110, г. Москва, проспект Мира, д.52, строение 1, тел.: (095) 284-33-51, 288-28-42.

Редакция журнала «Балет» издаёт серию книг под названием «Балетный круг», посвящённых судьбам ключевых фигур хореографического искусства XX века.

Первую книгу серии «Владимир Бурмейстер» уже можно приобрести в редакции.

В этой серии готовится к изданию монография, которая рассказывает о жизни и творчестве замечательной балерины и выдающегося педагога **Раисы Стручковой.**

В редакции продаётся альбом «**Екатерина Максимова. Владимир Васильев.**».

ВОЗЗВАНИЕ

К МЕЖДУНАРОДНОМУ ДНЮ ТАНЦА

В 1982 году Комитет танца Международного института театра (МИТ) ЮНЕСКО принял решение о праздновании Международного Дня Танца.

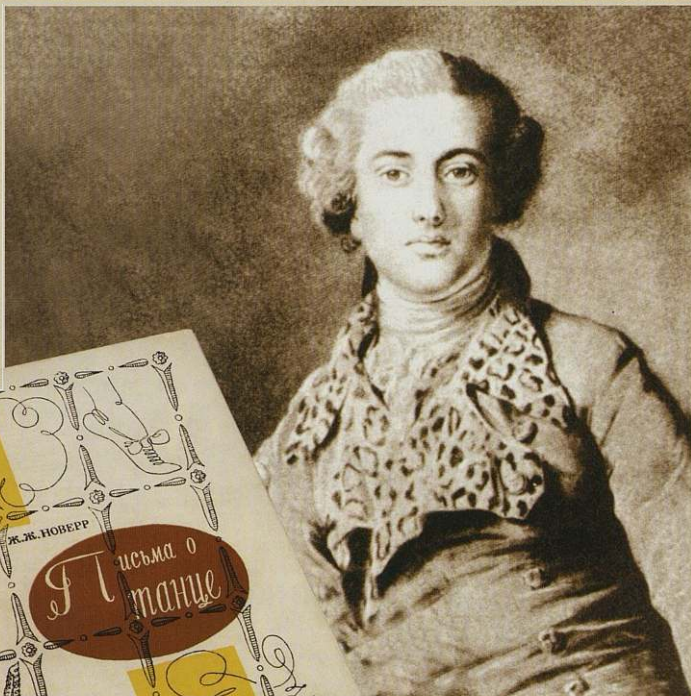
Ежегодно 29 апреля в день рождения великого реформатора балетной сцены Жана Жоржа Новера Комитет танца МИТ направляет воззвание выдающихся деятелей искусства танца к международной танцевальной обществу, подчеркивая универсальность языка танца, способного преодолевать все политические, культурные и национальные барьеры, объединять людей во имя мира и прогресса. В нынешнем году сделать это поручено Кэтрин ДАНХЭМ:

«Танцовщики, как и все другие артисты, созданы для того, чтобы чувствовать и заставлять чувствовать других. Начиная с трагических событий 11 сентября 2001 года, мы все оказались внезапно погружены во всепоглощающий огонь чувств.

Танцовщикам дан великий дар творить с помощью движений. Их тело, разум и дух слиты в единое непрерывное действие.

Продолжайте танцевать, что бы ни произошло: Бог свидетель, мы видели и худшие времена. Поэтому я говорю вам: «НИКОГДА НЕ ПРЕКРАЩАЙТЕ ТАНЦЕВАТЬ!»

* * *



Жан Жорж Новерр.

Работала в театре и кино, сотрудничала с Джорджем Баланчиным при создании фильмов «Штормовая погода» и «Хижина в небе». Её педагогическая деятельность связана с созданием художественных и танцевальных программ для университетов США.

Кэтрин Данхэм присуждено 10 почетных докторских степеней, ей вручена Медаль президента США в области искусства, она является Кавалером Ордена Почетного Легиона Франции, Южного Креста Бразилии, Большого Креста Гаити, лауреатом премии Академии имени Авраама Линкольна и других высоких наград.

Её жизни и творчеству посвящена книга «У меня есть мечта». Театральный и культурный опыт Кэтрин Данхэм отражен в её восьми книгах, многочисленных статьях и рассказах.

Кэтрин Данхэм родилась 22 июня 1909 года в США. Она стала одной из первых афро-американок, поступивших в Чикагский университет, где получила учёную степень доктора наук за исследования в области карибской и бразильской антропологии.

Её карьера в американском и европейском театрах началась в 30-х годах прошлого столетия. Она исполняла ведущие партии в мюзиклах, операх, кабаре, открыла свои танцевальные школы в Чикаго и Нью-Йорке, создала в Нью-Йорке гастрольную труппу, для которой поставила более ста оригинальных работ, получивших широкое признание критики.



Сцена из спектакля.

АЛЕКСАНДР КОЛЕСНИКОВ МЕЧТА ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

Раньше говорили – золотой фонд классики.

Теперь можно сказать – стратегические запасы русского балета.

Обладание «Щелкунчиком» – и цель, и средство. Как цель он уже давно вышел за рамки детского, новогоднего спектакля (в думающих театрах, разумеется). Как средство он способен не просто поднять своих создателей на иные высоты философии профессии, но и выделить из общего ряда, стать их «особым мнением». Понятно, почему: хореография первоисточника не сохранилась и все максимально свободно. Отдельные образы премьеры в Мариинском театре 1892 года всплывают из описаний, но не тяготят и не довлеют. И то, что позволяют себе современные хореографы, ставящие этот балет в системе классического танца, можно сегодня назвать цитированием по памяти. Памяти о том, чего никто никогда не видел, но осознаёт как сладостную фантазную боль.

... Эта ёлка, что медленно растёт в темноте, заполняя всю комнату; безотчетные ночные страхи детей;

беззащитные перед мышиним воинством игрушки: «Торжествуя свою победу, мыши возвращаются с кусками приранных солдат, которых тут же пожирают».

Вся эта музыка – неизбывный трагизм, рождающийся словно бы из своей противоположности – счастья, и выступающий, как угроза счастью.

Мечту и действительность, о коих так часто говорят применительно к «Щелкунчику», спектакль Красноярского государственного театра оперы и балета находит в иной плоскости. Вся организация замысла и его феерическое воплощение будто и невозможны в действительности современного Красноярска, города (о котором я, упаси Бог, не хочу сказать ничего плохого) вряд ли привыкшего к столь расточительной и самодостаточной эстетике. Можно только догадываться, каков удельный вес собственно творческих трудозатрат постановщиков и того чёрного, рутинного труда в цехах и закулисье, вырывающего весь спектакль из контекста региональной сцены в иное пространство русского балета – исторического и современного. Мы не будем, естественно, зани-

маться подсчётами, только укажем, что между создателями балета и хозяевами театра, определённо составились настоящие творческие узы.

Мари, увлечённая историей судьбоносной куклы в Зазеркалье, поверила в неё, как Дон Кихот в интермедию о злобном мавре. Она начинает одушевлять Щелкунчика и, тем самым, возвращать к жизни его давнего врага Мышильду, да ещё с маленьким трёхголовым мышонком. Далее, как положено – рост ёлки, движение комнаты, превращение Дроссельмейера в великана, мышиный бой с переменным успехом, явление вочеловеченного Принца из куклы и, наконец, их перемещение в сказочный лес к гномам и эльфам и начало путешествия в скорлупе золотого ореха в страну Фантазии – Конфитюренбург.

Здесь остановимся. Уже видны достоинства и новизна, но и возникающие проблемы.

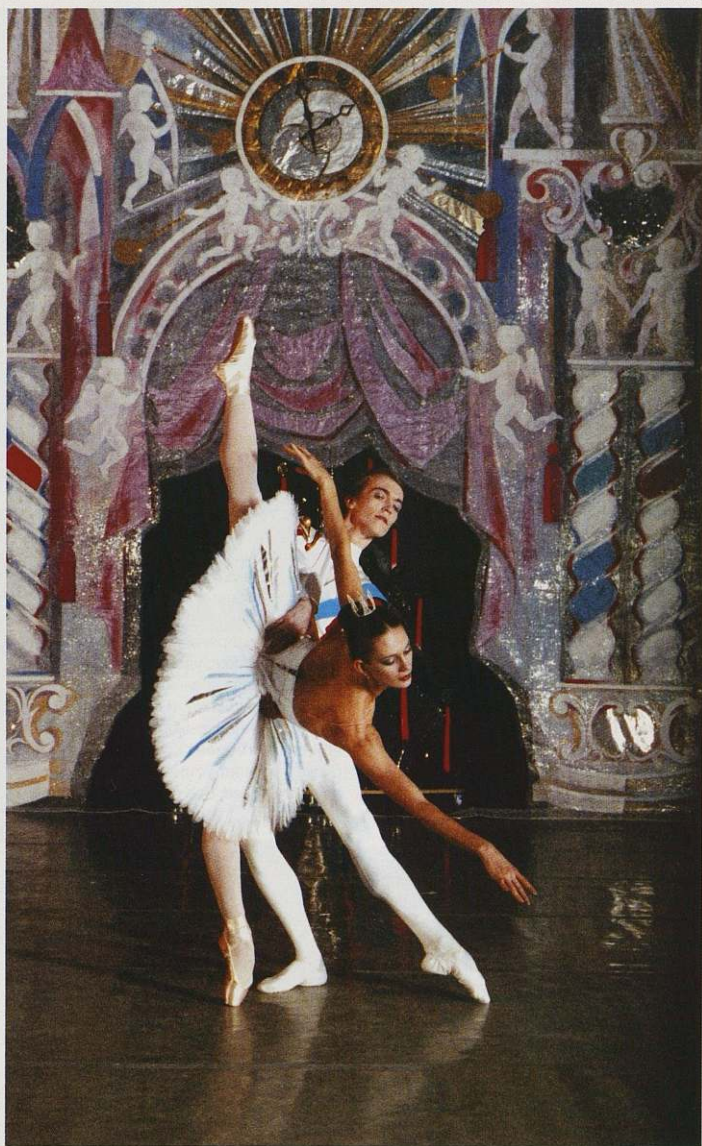
Очевидно, что герои нового «Щелкунчика» с каждым шагом всё глубже и глубже продвигаются в придуманный, вымышленный, сам себя воспроизводящий мир.

Они взаимодействуют между собой уже не столько в реальности, но в сказочной виртуальности. Причём одни и те же персонажи, не меняя облика и функций, действуют и в сказочном плане, и в действительности (Мышильда). Границы миров постепенно стираются, один сюжет открывается внутри другого, раскалывая его как орех, за ним третий, и так дальше, — словно пропадая в бесконечном изломе зеркальных отражений. И мы, в конце концов, перестаём улавливать временные сцепления событий. Ясно, что сцена воссоздаёт единые театральные места и время, погружая смотрящего в чистую гофманиану.

Делается это в целом увлеченно и изобретательно. Художник-постановщик Дмитрий Чербаджи строит систему из кулис-консоль, выдающихся по обеим сторонам из чёрного кабинета сцены к её центру, и паду в форме изящных потолочных перекрытий. Оба элемента, умноженные в уходящей перспективе, создают очень театральное, но довольно не конкретное пространство, которое расшифровываешь до конца спектакля. Старый дом, полный антиквариата? Стремящаяся вдаль улица с загадочно брошенными деталями — чьё-то огромное и настороженное ухо, таинственный профиль со свечой из-за ставня? Так или иначе, балетная среда. И она по ходу действия бесконечно заполняется, как может заполниться мастерская художника, ибо Дроссельмейер ещё и художник. Движущиеся декоративные элементы и рекевизит: вверх-вниз ходит магическое зеркало, сова оживает, хлопает крыльями, ветви снежных елей расправляются как веера по сторонам, артисты с разномасштабными куклами и в гигантских масках, заводные животные, породу которых критику установить не удалось. При этом работают суперзанавес, задник, свет (художник Александр Кельганов). И это только часть задуманного, поспевшего к премьере.

Всё это множество оживает в танцах Сергея Боброва и Генриха Майорова, которые следуют практически без пауз, смеяня один эпизод другим. При такой насыщенности, заданной их же сценарием, единственно возможным направлением хореографии становится действенный танец. Его основа, разумеется, пальцевая, но ею танец далеко не исчерпывается.

Начинают большой и композиционный не простой сценой у Дроссельмейера пришедшие к нему дети. Учащиеся хореографического училища самоотверженны и в меру выучены, но поручать только детям 15-20 минут держать действие — большой риск. Их сценические возможности ещё ограничены. Возникает зазор между ними и вступающими дальше артистами, персонажами из зазеркальной «Сказки о твёрдом орехе» — оловянными солдатами, мышинным войском и самой Мышильдой, импозантной дамой. И собственно танец в его настоящем, ожидаемом виде заставляет себя ждать. Он вступает в свои законные права с опозданием, в



Н.Хакимова (Мари) и А.Зинов (Принц).

последней сцене. Пройдя через зеркало, как рубеж времени, повзрослевшая Мари с героем оказываются в снежном лесу, а на сцену является настоящая балерина Наталья Хакимова и танцовщик Аркадий Зинов.

Тема роста ёлки невольно слышится любовным зовом, и он резко переводит наивную детскую сказку в начало романтической любовной истории. Нагнетание чувств происходит так скоро, что чувства уже невыразимы танцем одной пары солистов. И он умножается ещё шестью парами, повторяющими, как скорое эхо, как рифму, положения и фигуры солистов — Мари и Принца. Это очень красиво — и своей строгостью и каким-то даже торже-

ственным строем первого признания. Только что зло побеждено окончательно — недобитая под ёлкой Мышильда продолжает преследование в лесу и находит здесь свою гибель. Лесные гномы высипали отовсюду подивиться на больших и красивых людей, которые уже тянутся неостановимо друг к другу.

Одно общее противоречие я тут усматриваю — перенасыщенность во всём. Создание очень плотной зрительной картины и танцевально-пластического ряда. От чего идёт эта изобильность в средстве? Подоснова тут, конечно, одна и самая благородная — досказать всё без остатка, выразить, вычерпать задуманное до мелочей. Но массивный налёт на смот-

рящего имеет оборотную сторону: стремясь поспеть за всем и всеми, мы оказываемся не в очень комфортном режиме. Большие линии смысла сбиваются. Прелесть россыпь находок не успеваешь собрать и назинать на крепкую нитку.

И это только первое действие!

Прежде, чем войдём во второе, скажем об оркестре под управлением Александра Юдасина. Увы и ах, красноярским музыкантам не удалось даже приблизиться к масштабу музыки Чайковского, они с трудом читают партитуру, оставаясь в лучшем случае сопровождением. Ещё и от этого, как понятно, не может выстраиваться более строгая драматургия зрелища, каковой ей должно быть. И происходит ещё большее расслоение спектакля на составляющие. А этому «Щелкунчику», как никакому другому, нужна внутренняя гармония.

Хореограф Сергей Бобров и художник Дмитрий Чербаджи приезжают из Москвы в Красноярск не первый год. Им созданы здесь «Царь-рыба» (см.: «Балет», 1999, июль-август), в 2000-м – «Антигона» (см.: «Балет», 2000, ноябрь-декабрь), «КонТурданс» (2000). Балетмейстер Андрей Меланьин с Дмитрием Чербаджи поставили «Венецианский карнавал». Виденные мной по касасетам эти спектакли говорили о достаточно высокой общей культуре труппы, а также о явном эмоциональном подъёме. То есть, авторы – давно не дебютанты, им не приходится лезть из кожи вон, заявляя права на постановку. Скорее, они работают в спокойной уверенности, с чувством необходимой свободы, даже раскованности.

Балет в Красноярске называется «Щелкунчик, или Сказка о твёрдом орехе», и его хореографы-постановщики Сергей Бобров и Генрих Майоров предлагают оригинальное либретто. Сравнительный анализ может утомить, да и что брать за отсчет – план-программу Петипа или последующие версии балета, успешно утвердившиеся на наших сценах за истекшее столетие. Принципиальная установка – не повторить никого, создать совершенно самостоятельный сценарий, где лишь опорные, узловые точки действия будут известными, но мотивировка и детали сюжета – собственными. Сама по себе довольно сложная задача, – можно излишне запутать действие, утратить некую прозрачность сказки, да и просто впасть в оригинальничанье со своим «особым мнением». Но сценарные задачи в «Щелкунчике» принципиальны, это хорошо понимали и Бобров, и Майоров: не решить драматургию этой вещи, значит, вообще её потерять для сцены. Недаром вокруг плана-программы Петипа вспыхивало столько возмущений: бессвязно, бессмысленно, нелепо, вообще нет сюжета.

Сюжет нового «Щелкунчика», хоть и весьма напряжен, многофигурен и многособытиен, всё же имеет строгую перспективу: это – прекрасное и волнующее на-

важдение ребёнка, девочки, в мастерской кукольного мастера Дроссельмейера. Первая сцена и эпизод происходят там, у него, – действие замкнуто в его лаборатории, оно расширяется и сжимается только благодаря мечтательному воображению Мари. То есть утренняя в доме президента Зильбергауса (он же советник Штальбаум) нет, героиня и другие дети присутствуют на подготовке к Рождеству у этого загадочного чудака. Он заинтересовывает гостей своими куклами и игрушками, дарит опоздавшей к нему Мари раскалывающего орехи Щелкунчика. За подарком следуют новые открытия – волшебное зеркало, в котором дети видят себя взрослыми и смешными. И в нём же, зеркале, воспроизводится история далёкого прошлого – история маленькой принцессы Перлипат, избалованной девочки, дразнившей королеву мышью Мышильду, за что и заколдованную, превращённую в уродину. Расколдовать принцессу явился прекрасный Принц, для чего ему нужно было разбить волшебный орех Кракатук. И Мышильда в отместку превращает его в Щелкунчика.

Итак, «Мари и Принц плывут по розовому морю надежд и мечтаний среди облаков и серебряных «отражений». Они вступают в город удовольствий, на их пути последний раз возникнет зло в виде трёхголового мышонка, и будет побеждено. Торжественный выход Короля с Королевой, дивертисмент кукол в принятом порядке – и балет устремится к финальному адажио героев. Все принципы неизменны:

Матушка Жигонь с помощниками.



сценография и костюмы продолжают существовать, хореография движется от характерных, гротесковых танцев к финальному классическому па де де. В дивертисменте кукол наиболее хороша Восточная кукла – мужина в огромных шароварах и на котурнах в окружении шести девушек кордебалета. В композиции задан контраст почти статичного центра (работают, в основном, руки) и подвижного, живообразного окружения. Божок в узорчатом сиянии. И русская кукла – человек-гармошка в сопровождении «двойки». Ноги выделывают традиционную плясовую, а руки-меха складываются, растягиваются, изгибаются, буквально показывая переборы музыкальной темы Чайковского. Тот же принцип танцуемого предмета в испанском, где выведена солистка-веер. Всё замечательно найдено, остроумно отыграно.

Но главное открытие – адажио. Не простое. Совершенное несоответствие традиционным ожиданиям. Большие, акцентированные позы с гордо поднятой головой и руками в верхней позиции, сама каллиграфия классики, всегда демонстративно пафосная, вдруг словно полныта, сдвинулась к полутонам и полудвижениям, не всегда зафиксированным, а как бы перетекающим в следующую комбинацию. Неожиданные связи, поддержки, много диагоналей, намеренный уход от фронтальной подачи танца. Всё это, помимо того, что сложно, ещё и странно. Тут угадывается смещение в какой-то интимный мир, некоторые позы и поддержки, возможно, даже не идут дворцовому ритуалу, и не подходят для сторонних глаз. Но что-то в таком адажио, несомненно, есть: не свадьба и клятва (всё между героями уже давно решено, с первой встречи), а, возможно, уже зрелость чувств, возвышающаяся над кукольным миром, над масками, башенками, носами, ушами, мышами, буйство которых разом угомонилось. Наталья Хакимова демонстрирует настоящий балеринский класс, и от этого Мари становится ещё более зрелой. Аркадий Зинов тоже окончательно перевоплощён из кукольного, детского прошлого в кавалера-мужчину.

Эпизод всё объясняет.

Вновь мастерская Дроссельмейера и маленькая девочка Мари стоит там, где мы её оставили, перед таинственным зеркалом. Но видит в нём не свое отражение, а себя повзрослевшую. С другой стороны – Мари в блистательной пачке смотрит на неё, то есть на себя маленькую. Прошлое и грядущее всматриваются друг в друга. Финал не становится от этого менее трагичным. В таком финале заложена идея фатальности. Он ничем особенно не подогретен, а является в последних тактах спектакля, как сама Неизбежность. Это, я думаю, ужесточенный Гофман вместе с Чайковским. Симфония детства, сказал Асафьев? Но не сказал же – какая. Бывает и Патетическая.

Фото С.Боброва

На афише Большого театра – название нового спектакля.

Это – балет Л.Герольда «Тщетная предосторожность»

в хореографии Фредерика Аштона. Балетмейстер-постановщик – Александр Маршал Грант.

Балетмейстер-репетитор

Эмилио Мартинс. Дирижёр Александр

Копылов. Художник – Осберт Ланкастер.

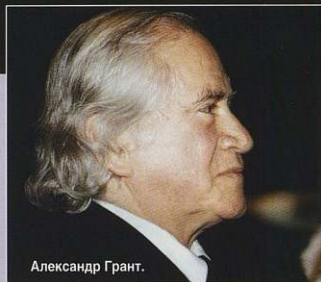
В спектакле заняты: А.Лопаревич, В.Моисеев, А.Петухов (вдова Симона), А.Горячева, Н.Капцова, С.Лушкина, М.Рыжкина (Лиза, её дочь), А.Болотин, Д.Гуданов, Ю.Клевцов, С.Филин (Колен, молодой крестьянин), А.Лопаревич, А.Поповченко, А.Ситников (Тома, богатый владелец виноградника), Я.Годовский, Д.Медведев, А.Петухов, Г.Янин (Ален, его сын).

После премьеры Александр Грант дал интервью корреспонденту журнала «Балет».



фото И.Захаркина

Анастасия Горячева (Лиза) и Андрей Болотин (Колен).



Александр Грант.

АЛЕКСАНДР ГРАНТ:

В ОЖИДАНИИ МАГИИ

*To those of us
who love the Ballet
let it continue and
the magic occur more
often.*
Alexander Grant

Всем, кто любит балет. Пусть он продолжает жить и пусть ощущается его магия.

Александр Грант.

Я много раз бывал в Москве, и для меня большое счастье видеть балет «Тщетная предосторожность» сэра Фредерика Аштона на сцене знаменитого Большого театра в исполнении легендарного Большого Балета.

Я работал с Аштоном более тридцати лет, танцевал почти во всех его балетах. Воспоминания нахлынули на меня, и я всё думал о тех годах, которые прошли со дня постановки «Тщетной предосторожности», думал и о невероятном

совпадении: та давняя премьера в Лондоне и нынешняя в Москве – состоялись 28 января. Я вспоминал, как вдохновленный Тамарой Карсавиной Фредерик Аштон приступил к работе над этим балетом, работе, которая проходила ровно, радостно и без проблем. А в день премьеры я мог только мечтать о том, чтобы великий хореограф был здесь вместе с нами. И он, я уверен, незримо присутствовал в зале, потому что он был большим поклонником русского балета и черпал в нем свое вдохновение.

Думаю, все знают о том, какую роль в судьбе Фредерика Аштона сыграла Анна Павлова. Он впервые увидел её, будучи мальчиком, и после этого тоже захотел стать великим танцовщиком, но вместо этого стал великим хореографом. Наверное, всегда, когда он ставил свои балеты для разных балерин, перед его глазами стояла божественная Павлова.

Связи Фредерика Аштона с русским балетом многочисленны: он брал уроки у самого Леонида Мясина, выступал с труппой Иды Рубинштейн, работал с Брониславой Нижинской. Ему очень нравилась ее хореография, он любил сидеть и смотреть, как она работает, и, бывало, часто говорил о ней. Аштон регулярно ходил смотреть пролог «Спящей красавицы», потому что считал

Петипа непревзойденным мастером хореографии, постоянно у него учился.

Глубокое знание русского балета, безусловно, в огромной степени повлияло на Фредерика Аштона как хореографа, но, конечно же, с течением времени оно трансформировалось в его собственный стиль.

Меня часто спрашивают, каковы особенности хореографии Аштона. Должен признаться, на этот вопрос довольно трудно ответить. Все имеет значение: положение тела, рук, головы и плеч – у всего свои оттенки, свои нюансы.

Вопрос о стиле возникает постоянно. Например, говорят, что у Маринского балета свой стиль, у Большого – свой. Но ведь это же прекрасно! Я люблю разницу в стилях, люблю, когда у труппы свой стиль, потому что было бы скучно и неинтересно, если бы все были одинаковы.

Я всегда с удовольствием смотрю спектакли Большого, с удовольствием смотрю спектакли Маринского, с удовольствием смотрю спектакли других трупп и других танцовщиков. Где бы я ни был, всегда иду в театр с надеждой увидеть настоящий талант. Ведь классический танец широко распространен в мире. Можно приехать в Париж или Штутгарт, или пойти на класс в Большой – и это, практически, тот же класс,

фото Д. Дуликова



Нина Капцова (Лиза) и Андрей Болотин (Колен).

и для танцовщиков, владеющих техникой классического танца, он не представляет особой трудности. Точно также постоянный классический тренинг позволяет танцовщикам исполнять любую хореографию. Это как в музыке: ноты те же, но вариации безграничны.

Посмотрите только на разнообразие балетов Дягилева, открывшего миру русский балет! Посмотрите на Нижинского, который мог быть то Видением, то Петрушкой, а потом вдруг поставить «Весну священную». А что сегодня может быть более современным, чем «Весна священная»? Но ведь он был классическим танцовщиком!

Должен отметить, что артисты Большого театра с успехом справились с хореографией Аштона. Хотя нас и преследовал целый ряд травм, заставивших изменить премьерный состав спектакля, молодые исполнители блестяще станцевали премьеру.

Я испытал большую радость и большое удовлетворение от работы с русскими танцовщиками. Хотя, конечно, человек никогда не бывает полностью доволен, такова уж его натура. Каждый танцовщик, каждый хореограф, каждый продюсер и каждый исполнитель стремятся к совершенству, потому что они – творческие натуры. Но в тот вечер я был удовлетворен тем, что происходило на сцене. Зрителям балет тоже понравился, а это – главное.

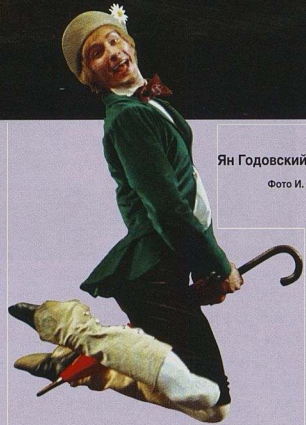
В России очень благодарная и знающая публика, полная энтузиазма и любви к балетному искусству. В Англии такого большого интереса

к балету, как в России, нет, да, пожалуй, никогда и не было. Думаю, балет у русских в крови. Однако в Англии всегда существовала большая группа поклонников и знатоков балета, которые постоянно посещают театр.

Мне очень повезло. Я работал с великими хореографами в Золотой период Королевского Балета. Хореографы – очень редкие создания. Это необъяснимо, но они почему-то появляются группами. В течение более чем тридцати лет в Королевском Балете в Лондоне работала целая плеяда талантливых балетмейстеров. Это был сам сэр Фредерик Аштон, Джон Крэнко, Кеннет Макмиллан, ставила даже Нинет де Валуа. Обладать таким богатством – великое счастье для любой труппы. Сегодня, к сожалению, подобного нет, но уровень труппы Королевского Балета постоянно растет, и на вершине уже явно видны золотые проблески.

Не стоит смотреть в будущее с пессимизмом. Балету предстоит долгая и славная жизнь. У нас есть великолепные танцовщики, и я уверен, что талантливые хореографы уже среди них.

Сейчас у меня очень много работы. Недавно вернулся из Штутгарта, где ставил «Тщетную предосторожность». Вначале немного сомневался, сможет ли немецкая публика, привыкшая к более современным и авангардным работам, воспринять тонкий юмор и шарм этого балета. Но, к счастью, мои сомнения не оправдались, и балет имел шумный успех. Директор Штутгартского балета говорил, что у него постоянно требуют билеты на этот спектакль, а он ничего



Ян Годовский (Ален).

Фото И. Захаркина

не может сделать, потому что их попросту нет. А что может быть приятнее для художника!

При постановке «Тщетной предосторожности» я постоянно сотрудничаю с Эмилио Мартином, специалистом в области хореологии, сделавшим запись хореографического текста балета по системе Бенеша, которая используется в Англии. Мы вместе работали в Рио де Жанейро, Буэнос-Айресе, Риме, Гонконге, Новой Зеландии и Штутгарте. Он – замечательный человек и большой профессионал. Танцовщики любят его за дружелюбие и отзывчивость.

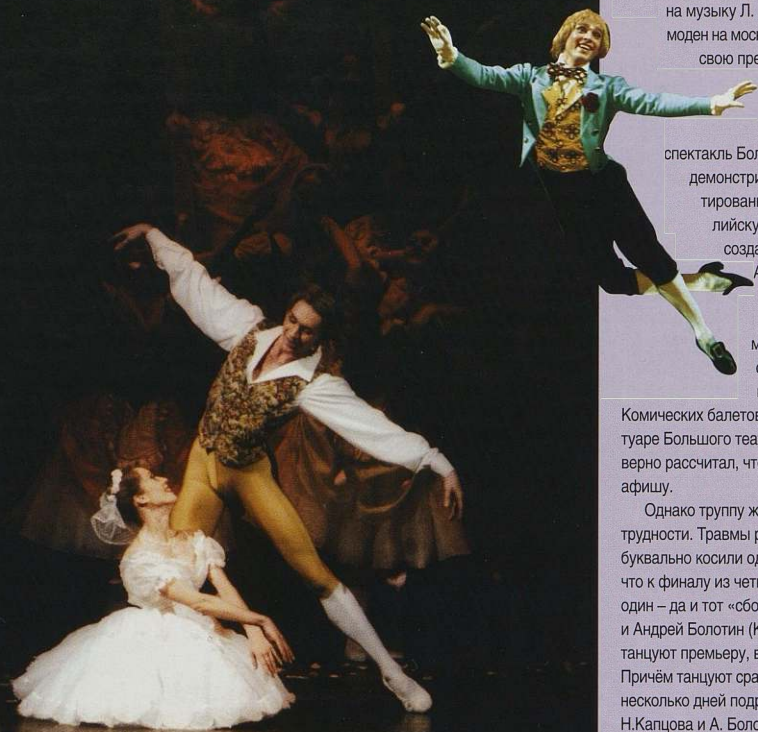
Я часто хожу в театр, очень люблю смотреть танцы в мюзиклах. И каждый раз нахожусь в ожидании магии. Думаю, мы все ходим в театр ради тайны и колдовства. Конечно, такое случается не каждый раз, но все мы любим балет потому, что однажды, на спектакле, мы эту магию ощутили.

Материал готовила **Наталья ЛЕВКОЕВА**

фото Д.Курилова

Геннадий Янин
(Ален)

Фото И. Закаркина



Марианна Рыжкина (Лиза) и Дмитрий Гуданов (Колен).

фото И. Закаркина



Светлана Лунькина (Лиза) и Сергей Филин (Колен).

ПЯТЬ АБЗАЦЕВ ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ

Старинный балет «Тщетная предосторожность» на музыку Л. Герольда нынче особенно моден на московской сцене. Только показал свою премьеру Музыкальный театр имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, как подоспел и спектакль Большого, который решил продемонстрировать другую, более ориентированную на первоисточник английскую версию этого балета, созданного Фредериком Аштоном. Аштоновский балет сорокалетней давности смотрится сегодня несколько старомодно, особенно в сравнении с редакцией О.Виноградова, но смотрится всё же мило.

Комических балетов давненько не было в репертуаре Большого театра, и худрук Борис Акимов верно рассчитал, что «Тщетная» только украсит афишу.

Однако труппу ждали непредвиденные трудности. Травмы различной степени тяжести буквально косили одного артиста за другим, так что к финалу из четырёх составов дошёл только один – да и тот «сборный». Нина Капцова (Лиза) и Андрей Болотин (Колен) узнали о том, что они танцуют премьеру, всего за три часа до начала. Причём танцуют сразу за все четыре состава, т.е. несколько дней подряд. Случай небывалый. Н.Капцова и А. Болотин нарушали покой воссозданной Аштоном сельской идиллии с петухами да курами, очаровывая своим простодушием и невинностью.

Очень напомнила деревенскую простушку-резвушку и другая Лиза – Анастасия Горячева. Она хороша, естественна, технична, чего не скажешь о Марианне Рыжкиной, вершины по освоению образа для которой ещё впереди. Александру Петухову, в общем удачно справившемуся с ролью кокетливой вдовы Симона, надобно добавить немного комизма, а Алексею Лопаревичу – подработать «сельскую чечетку». Не милым дурачком, а клиническим идиотом изображён в спектакле Аштона Ален. И тут уж ничего не поделаешь: таким он предстал и в исполнении интеллектуального танцовщика Яна Годовского и у Геннадия Янина. Только Денису Медведеву удалось найти в роли другие оттенки.

Для А.Болотина Колен – вообще первая крупная партия, на которую его выдвинул наследующий права на спектакль Александр Грант. Счастливым случай или судьба преподнесли артисту роскошный подарок – громкий успех. Непосредственность и обаяние, ещё не затёртые сценическими штампами, лукавство и невинность, лёгкость огромного прыжка и вращений – всем этим отличается танец А.Болотина, который к тому же оказался и отменным кавалером.

Павел ЯЩЕНКОВ

«Музыкальные критики рассуждают приблизительно так: «Из ста композиторов едва ли больше, чем один, останется для вечности. Поэтому, если я не понимаю новинки и напишу, что это плохо, у меня 99 шансов против одного оказаться правым». Критики забывают, что их назначение – как раз открыть и выделить этого «одного» из сотни!» – так считал мудрый Сергей Прокофьев (1939).^{*} Спустя десятилетия его «диагноз» остаётся в силе – по крайней мере, применительно к балетной критике (таковую нынче в основном представляют лица, владеющие пером и кое-какими специальными знаниями). Стоит появиться балетной новинке – и суровый приговор уже готов. Подобной участи не избежал и «Вечер современной хореографии» в Мариинском театре, показанный в конце прошлого года. Между тем событие это, по многим параметрам неординарное, заслуживает совсем иного по тональности отклика и куда более серьёзной в профессиональном смысле оценки.

Прежде всего, нужно поздравить театр с начинанием, которого ждали долгие годы и успели забыть, что оборудованная при капитальном ремонте Малая сцена предназначалась помимо прочего для творческих экспериментов. О благих провектах напомнила сама жизнь: позарез нужны хореографы, а где же их взять? Их нужно выращивать, то есть давать возможность работать –

искать, ошибаться, порой находить. Другого пути нет. Хорошо, что руководитель балета Махар Вазиев решился на этот непростой шаг, выкроив в плотном рабочем режиме труппы необходимое время. Опыт показал, что времени желательнее иметь побольше, да и информацию распространять заблаговременно, чтобы успеть отобрать лучшие из заявленных проектов. И всё же риск вечер из трёх отделений, представивший зрителям пять балетмейстерских имён.

Два иностранных: Владимир Анжелов – болгарин, работающий в США (обладатель премий за лучшую хореографию на конкурсах и фестивалях США и Европы) и Джулиано Пепарини – известный итальянский танцовщик, солист, а затем ведущий солист Национального балета Марселя (в последние годы работает с Роланом Пети как танцовщик и ассистент балетмейстера в Париже). Из-за границы прибыла и рижанка Индра Рейнхольде, однако её профессиональная родина – Петербург. Здесь получено образование хореографа (Академия культуры), сделаны первые самостоятельные шаги, принёсшие официальное признание – диплом за современную хореографию на Третьем Международном конкурсе артистов балета «Майя», проходившем также в Петербурге. Петербургскую школу представили и

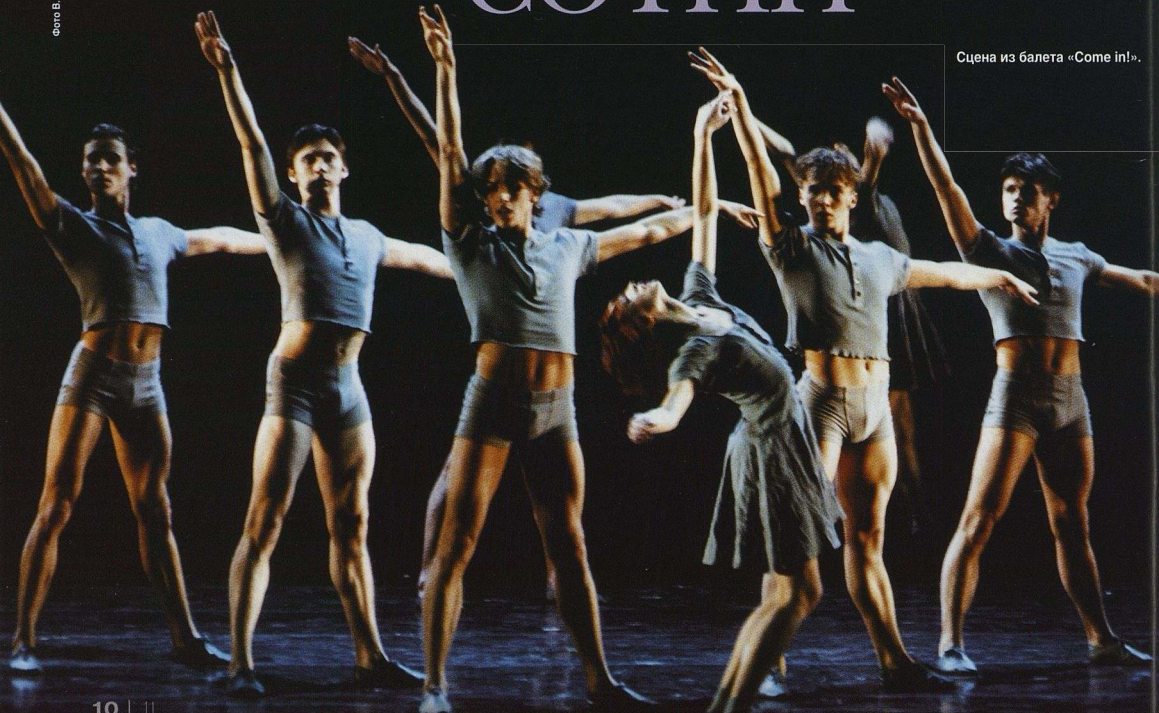
собственно россияне: Светлана Ануфриева – выпускница балетмейстерского факультета Консерватории и Кирилл Симонов – солист Мариинского театра, студент балетмейстерского факультета Академии русского балета имени Вагановой, хореограф нашумевшего «Щелкунчика» Михаила Шемякина.

Случайно или закономерно, но авторами показанных на вечере одноактных балетов оказались представители трёх петербургских ВУЗов, где учат балетмейстерскому искусству и, судя по результатам, учат толково. Профессиональная компетентность сказывается в выборе музыкального материала и в умении с ним обращаться, «выращивая» хореографическую композицию в согласии с особенностями музыкальной формы. Конструктивная и драматургическая логика выгодно отличают работы «наших» от того, что показали иностранные постановщики.

В балете Анжелова «Last Horizon» на музыку Concerto grosso №1 для струнного оркестра и фортепиано Эрнеста Блоха монументальность формы не согласуется с интимным характером сюжета – одиночество и гибель девушки, оплакиваемой возлюбленным. Танцы кордебалета – умело распланированные и экспрессивные – ничего не объясняют в истории героев, поскольку никак с нею не связаны, да и сама история неоднократных воскрешений героини покрыта

ОДИН ИЗ СОТНИ

Ольга РОЗАНОВА



Сцена из балета «Come in!».

Фото В. Барановского

мистическим мраком. Возможно, авторский замысел подразумевал противопоставление личного и общего, жизни коллектива и частной судьбы, но тогда потребовались бы и другая история, и другая драматургическая конструкция. О замысле хореографа мы можем только гадать, поскольку, обратившись за помощью к программме, найдем там подробные сведения об авторах, но ни единого слова о представленных работах. Исключение сделано лишь для балета Пепарини «Лулу». Сон антивезды? – по причине вполне понятной.

О героине балета – некогда знаменитой актрисе немного кино Луизе Брукс (американке, снискавшей известность в Европе), утонченной роковой красавице, символе «безумных двадцатых» – на Западе почти забыли, а в нашей стране узнали лишь недавно благодаря нескольким публикациям в прессе. Хореограф сумел передать особый аромат послевоенной артистической богемы с помощью безошибочно найденной музыки (коллаж из произведений Альбана Берга, Курта Вайля, Александра фон Цемлински и Эриха Корнгольда), стильных костюмов Сесиль Кристи (Франция) и выдержанных в духе эпохи танцевальных номеров. Однако связать образ актрисы-«антивезды» Луизы Брукс с её кино-двойником – Лулу удалось только формально. «Реальная» героиня – дама балзакских лет в шикарном платье с боа (Елена Баженова) – появляется в начале и в конце балета, выполняя функцию «рамки», в центральной же части, состоящей из трёх новелл, действует юная Лулу (Яна Серебрякова). Увы, мелодраматическая история красоты, развивающей мужские сердца, и, наконец, попадающей в лапы маньяку-убийце, заставляет усомниться в художественной значительности экранного творчества «антивезды», именуемой в программке «исключительной личностью, опережающей свое время», и преобладающей, как и её Лулу, «в нескончаемом поиске совершенства». Возможно, в том повинна нехватка репетиционного времени, помешавшая реализовать замысел в полном объеме. Возможно, актёрски не дотянула прелестная, хрупкая, но ещё не достаточно опытная Серебрякова. Но будь на её месте даже Диана Вишнева, балет всё равно воспринимался бы как предварительный набросок будущего произведения.

Отечественные авторы, не сговариваясь, обратились к жанру бессюжетной композиции, выбрав традиционную тему – «муки любви». Примечательно, что всем трем близок язык неоклассики (с большим или меньшим уклоном в модерн), которым они владеют уверенно. Ещё одна общая склонность – уход от прямой образительности, потребность увидеть явление изнутри, вскрыть его «механизм». Каждый это делает по-своему.

Кирилл Симонов, усвоив уроки шемякинского «Щелкунчика», должно быть, решил превзойти именитого учителя по части эпатажа. Если он вознамерился произвести в Марининской труппе нечто вроде сексуальной революции, то цели достиг. Откровенность, с какой обозначена «тема» в её различных модификациях (он и она, он и он, она и она, они – поочередно и вместе), вызвала

бы категорический отпор, если бы всё это «откровенное» не было подано как фрейдистский сон или эротические фантазии томимой зовами плоти одинокой героини. Пикантность темы остраена заторможенным – «сомнамбулическим» – ритмом, а ненормативная лексика «снимается» комбинациями движений с «развинутой» современной пластикой и необычными поддержками. Исполнители балета «Come in» (так называется опус Владимира Мартынова для двух скрипок и струнного оркестра) – солисты Наталья Сологуб, Дарья Павленко, Андрей Меркурьев, Ислам Баймурадов и ансамбль из восьми пар танцовщиков – хранят на лицах печать безстрастия, но участвуют в экстравагантном хореодействе с тайным азартом заговорщиков.

Полная противоположность авангардному опусу Симонова – работа Светланы Ануфриевой, обратившейся к редко исполняемому Блестящему каприччио для фортепиано с оркестром Мендельсона-Бартольди. Название балета «Нежно, с огнём (Dolce, con fuoco)» указывает на верность музыке, которой Ануфриева следует безоговорочно. Даже героиня её программной композиции можно назвать «Нежная» и «Огненная». В их поединке участвуют герой-солист (объект соперничества) и три пары танцовщиков, усиливающие драматические моменты. Конфликт чистоты и страстности остается не разрешенным, как тому и надлежит быть по канонам балетного романтизма. Но музыка Каприччио, чередующая напевную лирику с блестящим виртуозных пассажей и патетическими кльминациями, получает убедительный зримый образ. Некоторые просчеты драматургического порядка искупаются экспрессией и разнообразием танца. Проба сил в сфере классической музыки и хореографии дебютантке академической сцены удалась.

Незаигранная Соната для виолончели и фортепиано Шопена (1 часть) послужила основой для балета Индры Рейнхольде «Отражения». Действительно, композиция для пяти пар танцовщиков сконструирована как целая система отражений – смысловых и структурных. Исходная ситуация – размолвка или разрыв любящей пары (Ирина Голуб и Иван Попов). Финальный взрыв – сознание произошедшей катастрофы. А между ними – мучительные попытки понять случившееся, заглянуть в собственную душу, увидеть события глазами другого. Монологи, дуэты, трио, женские, мужские и смешанные ансамбли распланированы с математическим расчетом, не мешающим эмоциональности самого танца. Интерес к сложным психологическим коллизиям; поиск сжатой, образной «речи»; сочетание логики и спонтанности в организации целого позволяют увидеть в почерке молодого хореографа нечто близкое манере Джона Ноймайера.

Встреча с новой хореографией, непосредственный контакт с авторами в процессе творчества, как в таких случаях и бывает, позволили новому раскрыться исполнителям – в подавляющем большинстве начинающим. Помимо уже названных имён, это Софья Гумерова, Виктория Кутелова, Виктория Терешкина, Дмитрий Пыхачев, Антон Луковкин («Нежно, с огнём»), Ксения Дубровина, Андрей Меркурьев, Владимир Шишов («Лулу»), Алиса Соколова, Василий Щербakov («Отражения»). Если же, вспомнив мысль Прокофьева о назначении критики, «выделить одного из сотни», то по содержательности и художественности сочинения пальму первенства следует отдать Индре Рейнхольде.

* Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью. М., 1991. С. 170.

3. Int. Balletcompetition

St. Pölten

AUSTRIA

25. - 29. June 2002

in cooperation with ÖTR i. CID UNESCO

Patronage
WILLI GRUBER - the Lord Mayor of the Town

Artistic Director & Organisation
Michael Fichtenbaum

President of Jury
Renato Zanella

Category: A B C D E (Pas de Deux)
Age: 13 - 22 1 Classical & 1 Contemporary Var

INFO: Management Dancingbridge - Birgit Giller
Tel: +/ 2742/230 000 Fax + 20
st.poelten@ballett.ec www.ballett.ec

Foto: Elisabeth Golybina (Balletconservatory St.Pölten) -Sept.02 Vienna State Opera Ballet
Teached by Shida Mubaryakova

Jury

Renato Zanella	Austria/Italy
Elsabeth Platel	France
Anne Marie Prina	Italy -Milano
Jolantha Seuffried	Austria
Gerlinde Dill	Austria
Martin Schönberg	South Africa



Итак, слово участникам дискуссии.
Валерия УРАЛЬСКАЯ, главный редактор журнала «Балет»:

«За двадцать лет жизни в редакции журнала «Балет» сложились определённые традиции. Одна из них – проведение дискуссионных «круглых столов» по различным животрепещущим проблемам жизни хореографического искусства. Состояние оперативной балетной критики – тема из тем.

Балетная критика родилась не сегодня. XX век знает многих выдающихся балетных журналистов. Хочу вспомнить здесь наших учителей, недавно от нас ушедших, – Николая Иосифовича Эльяша, Веру Михайловну Красовскую, Бориса Александровича Львова-Анохина. Они в самых сложных ситуациях, в самые сложные периоды жизни балета считали профессиональным и человеческим долгом уважительно относиться к художникам-практикам. Мы – их ученики, их духовные наследники. Нам продолжать их традиции. От того, как мы это будем делать, зависит уровень нашего авторитета.

В своё время в Союзе театральных деятелей на одном из совещаний мне довелось размышлять о роли критика. Тогда я говорила о том, что не считаю себя балетным критиком, поскольку балетный критик, по моему мнению, – это человек, который ежедневно ходит на спектакли и в каждой очередной номер той или иной газеты даёт отчёт об увиденном... Такая работа – это ремесло, требующее постоянного тренажа. К сожалению, раньше подобных возможностей у пишущих о балете не было. Наши редкие выступления в прессе – вопрос тогдашней ситуации. Сейчас изменилось время, изменились возможности – каждая газета, даже политической направленности, стала обращать пристальное внимание на события балетного искусства, начала регулярно публиковать обзоры, оперативные отклики на самые, казалось бы, незначительные, рядовые события. Создалась ситуация, благоприятная для формирования оперативной балетной критики. Мы к этому оказались не готовы, у нас не нашлось достаточного количества профессионально подготовленных специалистов, способных подойти к оценке тех или иных явлений аналитически, со взвешенных позиций и противостоять сиюминутным требованиям газет «скандал – во что бы то ни стало». В результате мы имеем то, что имеем.

Какое место занимает критика в процессе взаимоотношений театра и зрителя? Серьёзный профессионал-критик – своеобразный экскурсовод, помогающий зрителю осознать достижения и просчёты хореографического произведения, замыслы его создателей, характер их актёрских интерпретаций... И зритель, сопоставляя свои впечатления с оценкой критика, возможно, формирует свои эстетические позиции, свои критерии.

«Театр – критик – зритель» – такова программа нашего дела. О балете может писать человек любой профессии – литератор, музыкант, художник. Он не может подменить балетного критика, но, рассмотрев спектакль с позиций своей профессии, может показать те его достоинства и недостатки, какие могут ускользнуть от взгляда балетного профессионала, – ведь балет объединяет в себе и литературу, и музыку, и изобразительное искусство, но над всеми главенствует хореография. Однако

высказывания и суждения представителей смежных искусств подменить балетную критику, естественно, не могут. И потому основная тема сегодняшнего «круглого стола» – состояние балетной критики и её возможности в освещении балетного искусства в российской прессе».

Евгений ВАЛУКИН, заведующий кафедрой хореографии Российской академии театрального искусства:

«В чём сегодня проблема критики? Как мне кажется, назрел вопрос кадров. Чтобы объяснить свою мысль, обращусь к сфере, мне более близкой, – к педагогике.

Мы готовим тех, кто призван танцевать, профессионально работать, совершенствовать свой технический уровень и особенно – актёрскую выразительность исполнения – ныне наше слабое место. Ведь совсем недавно, во время гастролей Большого, которые проходили в Англии, пресса писала о том, что у наших исполнителей есть техника, причём техника высокого класса, но где же актёрское мастерство? Вот и хочется вспомнить режиссёра Сергея Радлова, художника Петра Вильямса, балетмейстеров Леонида Лавровского, Ростислава Захарова, то есть людей, с деятельностью которых связаны усилия, приведшие к рождению великих актёрских талантов Улановой, Сергеева, Лепешинской, Ермолаева, Гавовича, Стручковой, Плисецкой...

Спасибо Юрию Николаевичу Григоровичу, который продолжил эту преемственность традиций русского балета. Мы знаем сегодня таких гениальных танцовщиков, как Владимир Васильев, Михаил Лавровский, Марис Лиепа... Они в совершенстве владели актёрским мастерством. Выразительность. Жест. Поворот головы. Пластика тела. Их техницизм сочетался не с отдельными «па», а с танцевальной речью, которую они произносили, – это была песня, это было течение эмоций и мыслей, это был образ.

У нас много проблем. Сейчас уже нет такого положения, как раньше, когда мы принимали на курс по 20-30 человек. Тогда нуждался в этом Советский Союз, его республики. Но сегодня бюджет на образование определяется лимитом в 5 человек, 5 человек! А у профессионала, который хочет получить высшее образование, нет средств заплатить три тысячи долларов за учёбу...

Что же станет завтра профессионалом? Еще одно. Мы видим с вами следующее: Большой театр объявляет набор в новое учебное заведение под названием «Балет для всех», куда принимают люди в любом возрасте. Думаю, всё – ясно.

Так и с критиками. Что с ними получается? Не зная глубоко специфики жанра, не имея солидного интеллектуального запаса, они заботятся об одном – чем ты хуже напишешь о спектакле и чем больше раздразнишь читателя, тем лучше – на потребу времени – решишь свою задачу. А ведь критика обязана помогать артисту, направлять его в поисках создания образа. Раньше существовала чистота в отношениях, а сегодня эта чистота между теми, кто пишет о балете, и теми, кто его создаёт, уходит, как уходит стремление к контактам.

Мне же кажется, что практиковавшиеся раньше встречи, обсуждения спектаклей, дискуссии стоит возродить. Полезно было бы чаще советоваться с представителями старшего поколения, с людьми,

Балет. Критика. XXI век.

«Балет. Критика. XXI век» – такова тема очно-заочной дискуссии, которую проводит редакция журнала «Балет» совместно с Государственным институтом искусствознания и Российской академией театрального искусства. Каково ныне, в начале XXI века, состояние балетного искусства, как его оценивает современная балетная критика, насколько справедливы и профессионально грамотны её оценки – эти и многие другие вопросы назрели в сознании и деятелей театра, и критиков, и любителей балета. Как посчитала редакция журнала «Балет», откровенный обмен мнениями может прояснить многие аспекты в проблеме «Балет. Критика. XXI век».

которые прошли замечательную школу, сотрудничали с плеядой выдающихся мастеров прошлого.

Наверное, и этого недостаточно. Необходима серьёзная профилированная подготовка: то есть вопрос о критике, как и у нас в педагогике, упирается в кадры».

Елизавета СУРИЦ, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания, кандидат искусствоведения:

«У меня немного другой ракурс понимания проблемы. Моя сфера деятельности – это сфера истории. Потому я недостаточно знаю современную критику, поскольку, в общем, читаю не всё, что пишется о балете в разных газетах, а сейчас рецензии публикуются много и за этим надо специально следить. Однако, как мне кажется, балетная критика помимо той, очень важной своей функции – быть связующим звеном между сценой и зрительным залом, имеет и другую, тоже весьма значительную, – она должна играть и роль связующего звена настоящего с будущим. Ведь мы пишем историю, опираясь в очень большой степени на критику прошлого. Что будут делать в этом смысле историки последующих поколений? Конечно, сейчас появились видеодиски, есть и другие возможности сохранять, фиксировать спектакли. Но всё-таки голос человека, того, кто видел спектакль, кто на нём присутствовал, кто наблюдал реакцию зрителей, тоже важен для будущего исследователя. Думаю об этом постоянно, когда читаю рецензии в сегодняшних газетах. В Институте искусствознания по пятницам мы собираемся, чтобы обсуждать проблемы нашей жизни, нашей работы. Сейчас одна из серьёзных общинститутских проблем – подготовка истории русского искусства, работа, порученная нам Министерством культуры, 20-томный труд, который, как предполагается, должен вобрать всё – от самых ранних проявлений на Руси театральности, изобразительности, музыкальности вплоть до конца XX века. И вот на одном из заседаний нашего сектора зашёл разговор о том, как мы будем описывать вот эти последние годы столетия. Возникла и тема критики: чем обладает сегодняшняя критика и чем она может нам помочь и поможет ли вообще, особенно авторам последнего, 20-го тома. Мнение было общим – картину сегодняшнего состояния театра нынешняя критика не даст. Она в известной степени утратила интеллигентность и уважение к художнику, что и является её отрицательной стороной. Евгений Петрович Валукин правильно говорит о том, что критика должна помочь, а не, извините, дать по физиономиям, если спектакль не понравился. Аким Вольнский иногда писал очень резко, но не оскорбительно: в его оценках чувствовался истинный интерес к тому, что происходило на сцене.

Мне кажется, что балетная критика и балетоведение неразделимы: чтобы оценить увиденное, следует представлять себе, как этот спектакль родился, каким он был ранее, соблюдены ли классические традиции в исполнении. Без серьёзных знаний сложно оценивать и новые произведения. Поэтому вопрос образования балетоведа и, соответственно, балетного критика – вопрос очень важный.

Когда мы учились в ГИТИСе, с нас начинали вводить в театроведческое образование балетную

специализацию. Юрий Иосифович Слонимский читал лекции и вёл семинары, с нами занимались Владимир Ильич Голубов и Михаил Маркович Габович... С их помощью образовалась в институте небольшая группа с балетным уклоном. Кроме того, нас учили и Борис Владимирович Алперс, и Павел Александрович Марков. Но в то же время я считаю, что настоящего образования, необходимого для историка балета, нам ГИТИС не дал. Я не знаю, что происходит там сейчас, но мне кажется, что в нынешней Российской академии театрального искусства (бывшем ГИТИСе) балетоведению уделяется не так уж много внимания, хотя существует балетмейстерский факультет.

Мы, москвичи, не сумели создать балетоведческие традиции, которые существуют в Петербурге. И Вера Михайловна Красовская в этом плане сделала немало, и Петербургская консерватория, где ведётся замечательный источниковедческий курс. Нас никто не учил, как работать с прессой, где что искать, как заниматься с архивами... Как-то сами научивались. А в Петербурге подобная методика преподаётся в течение нескольких лет, пишутся курсовые работы (кстати, некоторые из них публиковались в журнале «Балет»).

Такого рода серьёзная подготовка и для балетоведов, и для критиков, как я полагаю, совершенно обязательно. Обидно, что этот ценный опыт имеет малое распространение, даже в самом Петербурге он не всегда находит поддержку».

В.УРАЛЬСКАЯ:

«Значит, мы правильно почувствовали остроту и боль ситуации. Действительно, критик сегодня ответствен не только перед своим временем, не только перед читателем, то есть зрителем, перед театром, то есть предметом своего исследования, но и перед историей, потому что его статьи – материал для будущего исследователя. Конечно, вы совершенно правы, что этические нормы здесь занимают немаловажное место и, к сожалению, мы оказались, как я уже говорила, к этому не очень готовы. Но это тоже не вопрос только балетоведения, только балетной критики. Это, наверно, вообще вопрос времени и всей его культуры».

Алла МИХАЛЕВА, театровед:

«Когда мы заканчивали ГИТИС и кому-то из нас удавалось опубликовать статью где-либо в журнале или в газете, то это считалось событием. Сейчас всё изменилось – изданий стало много, как и возможностей напечататься. Однако написать настоящую серьёзную рецензию после одного просмотра нельзя. Я как раз с этим недавно столкнулась – посмотрела спектакль сначала с одним составом исполнителей, затем – с другим. В первом случае мне он резко не понравился, во втором – случилось наоборот. Если бы я писала по первому впечатлению, то это была бы одна рецензия, а в другом случае – совершенно иная. Критикам, как правило, очень часто приходится – вынуждают обстоятельства – оценивать спектакль по первому впечатлению, поскольку статья должна появиться в газете на другой день после премьеры.

Значит, и те критики, которые имеют профессиональное образование, неизбежно должны выступать как журналисты. Более того, читателям текстов изданий, где они сотрудничают, театроведческому

или балетоведческому статью читать неинтересно, и условия жизни с ее вкусами и запросами – плохие они или хорошие – определяют и условия профессионального существования рецензента.

Ещё один момент. Дело в том, что в русле хореографического искусства влился современный танец, который у нас делает только первые шаги, но уже появились группы людей, которые хотят заниматься этим видом творчества вполне профессионально. Однако пока что они формируются судножестно растут, растут вместе с направлением. Их относительный непрофессионализм на сцене, как думается, воздействует и на критику.

Кто должен писать о современном танце? Как представляется, это – человек, которому следует знать не только балет, но и драматический театр, потому что театр современного танца – не танцевальное искусство в чистом виде – впитывает и то, что происходит в современной культуре вообще. А поскольку современное искусство в высшей степени концептуально, то человек, пишущий о театре современного танца, пусть не очень хорошо, но хотя бы обзорно обязан понимать, что происходит в современном кино, в современном драматическом театре, что происходит в живописи, в академическом балете, то есть в идеале должен быть довольно широко образован. Марина Цветаева называла литературного критика идеальным читателем, взявшим слово за перо. Наверное, можно сказать и о зрительном критике, что он – идеальный зритель, умеющий профессионально разбирать пластический текст. Нелишне, если он постоит «у палки» в балетном классе. Кстати, театроведом сейчас преподают актёрское мастерство.

Однако я почти не вижу балетных критиков даже на каких-то очень «громких» спектаклях драматического театра. В их среде существует какая-то замкнутость, узкая специализация».

В.УРАЛЬСКАЯ:

«В критике современного танца действительно возникла довольно странная ситуация. Я помню, когда мы делали журнал, посвящённый русско-французским связям, то представители Французского культурного центра объясняли нам проблему так: «Понимаете, у вас о современном танце пишут балетные критики, а оценивать его должны специальные люди...».

А дальше события развивались так. Те, кто пришли писать о современном танце, стали писать и о классическом балете, то есть получили обратный ход. Поскольку же современный танец явление столь же синтетическое, сколь и балетный театр, то получается, что недостаточная музыкальная, театральная или искусствоведческая образованность сказывается во взгляде на произведения и их оценках. Страдает тот же современный танец, на оценку которого подчас вливают или групповые, тусовочные связи, или отношение с лидерами тех или иных коллективов, или навязывание критиком своего мнения, которое далеко не всегда соответствует замыслу автора. Вместо анализа предлагается какой-то иной контекст, определения общей необразованностью, неинформированностью, незнанием того, что происходит в современном искусстве.

Думаю также, что человек, который не интересуется танцем народным, танцем классическим,

никогда не сможет до конца понять танец современный. Так же как человек, не интересующийся народным танцем как явлением, как танцем, как природой, никогда до конца с точки зрения танцеведения не сможет прочесть произведение, решённое средствами классического танца. Хотя я не отрицаю права журналиста широкого профиля, писателя, художника, музыканта писать об искусстве танца. Мне кажется, что в этом смысле меня должна хорошо понять Наталья Евгеньевна Шереметьевская, которая, имея образование исходное, базовое, как у нас принято говорить, непосредственно балетное, занимается разными видами хореографического искусства».

Наталья ШЕРЕМЕТЬЕВСКАЯ, балетный критик, кандидат искусствоведения:

«Всё-таки то, что я — ученица Агриппины Яковлевны Вагановой, закончила Ленинградское училище и прошла школу выступлений в составе труппы Ленинградского Малого оперного театра, а потом в Ансамбле Игоря Моисеева, дало мне тот исходный материал, который и позволил заниматься этой, с моей точки зрения, весьма неблагодарной работой критика. Начинала я в «Московской правде», потом был журнал «Театр» и так далее.

Сотрудничая с различными изданиями, я извлекла для себя три основных положения. Не знаю, может быть, это прозвучит наивно, но, тем не менее, я старалась и стараюсь придерживаться этих правил. Первое — ты должен знать предмет. Ты должен быть компетентен в хореографии. Желательно исходно, практически, а если нет, — то постоянно серьёзно её изучать. Второе — ты должен любить предмет и не относиться к нему снисходительно, что очень часто, между прочим, проскальзывает в работах критиков. Третье — ты, помимо всего прочего, обязан помогать своими статьями и исполнителям, и балетмейстеру, а не только заниматься самовыражением, пуская и интересным по стилям.

Каждый критик должен стремиться увидеть и поддержать в начинающем танцовщике, балетмейстере проблеск таланта. Нехитрое дело писать статьи о признанных мастерах. А вот помочь молодому артисту (а такие всегда не уверены в себе) почувствовать, что он действительно делает что-то, заслуживающее внимания, — тут требуется особый талант: распознать дарование и умно, тактично написать о нём.

Отсутствие интеллигентности в сегодняшних критических «писаниях», лихие, грубые выпады в адрес не понравившихся артистов или спектаклей — это, по-моему, явления, которые порочат нашу профессию».

Елена ФЕДОРЕНКО, балетный критик, кандидат искусствоведения:

«Мне кажется, что мы несколько отошли в разговоре от реальной театральной ситуации. Говорим об идеале, вспоминаем, как учили, как писали раньше. Хотя на самом деле и тогда существовали и комплиментарная критика, и «привязанность» рецензентов к определённым исполнителям, и многое другое. Поэтому противопоставлять, что было и что есть, мне кажется, в корне неверно. Мне, кстати, очень близка мысль Елизаветы Яковлевны Суриц о наших потомках, потому что понять по современной критике, что у нас происходит сейчас, просто невоз-

можно. Однако, проработав в театре более десяти лет, обихаясь на этих критиков и порвав со многими личными и человеческими отношениями, я, тем не менее, думаю, что не они здесь виноваты. Есть социальный заказ, есть, к сожалению, реальная основа нашей жизни: это и ничего не читающее поколение, и изгой подростки, и многие известные особенности нашей сегодняшней повседневности. Поэтому те люди, которые печатаются в оперативной прессе, пишут то, что им заказывают. В принципе же, в любой газете можно опубликовать положительную статью, если купить под нее место и найти — тоже за деньги — критика. Если же супергерильная рецензия на «пропалачена», ни одна газета её не возьмёт. Профессиональные рецензии сейчас не нужны. Требуется хлёсткий, без всякого «заумничания», ассоциативный, ссылок на общекультурную ситуацию материал. Жанр рецензии на сегодняшний момент умер. Это, конечно, печально, поскольку практически ведет к профессиональной трагедии. Даже аннотация газеты нынче заказывают оценочную. Абсурд, но факт. Премьера состоится через месяц. Анонс нужен сейчас. И обязательно — уже с отрицательным оттенком. Пишут их люди, которые, поверьте, имеют право писать в театре, но им надо жить, кормить семью, растить детей.

Всё же ситуация мне не кажется безнадежной: следует искать и, думаю, можно найти какой-то компромисс, чтобы писать хлёстко, но не оскорбительно. Но для подобного разбора необходима крупная личность. И в ранних рецензиях Николая Иосяфвича Эльяша было немало резких интонаций, а если вообще обратиться к прессе начала прошлого века, то и там тоже достаточно аналогичных примеров. Возвращаясь к проблеме компромисса, считаю, что в такой ситуации нужно либо сопоставлять разные точки зрения, либо один и тот же спектакль, пусть в три строки, но рассматривать на протяжении его сценической жизни, в динамике его развития.

В вопросах, предложенных журналом для обсуждения, меня очень задел тот, где речь идет о влиянии критика на жизнь театра. Из своего опыта знаю — да, критика влияет на жизнь театра и всегда отрицательно, всегда очень плохо. Потому что если это комплиментарная статья, ей, в общем-то, не верят. Артисты — не такие уж наивные люди. А если, например, в материале о танцовщице, ещё не страдающей звёздной болезнью, но которая полностью вымоталась при подготовке к спектаклю, сказано (я буду просто приводить цитаты абсолютно точно): «...И вышла госпожа N с плебейским провинциальным лицом и низким задом», она будет эмоционально выбита из нормального рабочего состояния очень надолго, особенно если мы имеем дело с человеком ранним. Или про артиста, который состоялся после первой большой роли, написано: «Абсолютно бесперспективный танцовщик»... Такие оценки влияют и на атмосферу внутри театра, потому что «доброжелатели» всегда обязательно купят газету с такой статьёй, вырежут её и эту вырезку повесят на видном месте. Тут же те, о ком написано, её сорвут, и начнётся ссора. Но дело даже не в этом: такие писания лишают художника равновесия и лишают вдвойне, если их авторы пишут совсем не то, что видят на сцене, вернее, не видят того, что на сцене происходит. Думаю, что это — вопрос квалификации,

вопрос призвания. Ведь нельзя заниматься музыкой, если тебе медведя наступил на ухо при рождении. Вот так и в балетной критике.

Кстати, не уверена, что рецензент должен осваивать балетный тренаж, потому что жизнь, человеческое время очень ограничено, и, мне кажется, гораздо полезнее, если он прочитает лишнюю книгу или посмотрит спектакли коллективов смежных видов искусства, чем будет через себя «пропускать» батман тандо или другие движения.

Повторюсь: выполняя социальные заказы, пресса травит театры, убивает их на корню. Может быть, она и не провоцирует специально конфликты в труппах (хотя и такое возможно), но искусственно их подогревает. Из жизни нашей пропали честность и доброта, исчезли люди и из того, что мы читаем».

Галина ЦЕЛОМБИТЬКО-БЕЛЯЕВА, балетный критик, преподаватель истории балета, кандидат искусствоведения:

«Думаю, что нам нужно встать на позицию Артура Сен-Леона, который вызвал на дуэль критика, ругавшего его балет «Золотая рыбка». Помните такую историю? Конечно, это шутка. Но, тем не менее, мы ещё в советские времена, в конце 1980-х годов, сзывали такой же дискуссионный «Круглый стол», посвящённый состоянию балетной критики. Уже тогда наметилась тенденция к упадку балетоведения и балетной критики, уже тогда начались процессы его своеобразной деградации. Но всё-таки люди соблюдали приличия поскольку, во-первых, ещё существовала цензура. В каждой газете (это уж я знаю по своей журналистской практике) работал так называемый отдел проверки, и потому фактические неточности, неправильные фамилии и прочие искажения к читателям не попадали. Сейчас происходит чудовищные вещи. Мне студенты приносят статьи, показывают. Вот, к примеру, «Московский комсомолец», где Владимир Котыхов буквально изощряется — какую ещё гадость о русском балете написать, где её взять. Даже серьёзная книга Эльяша «Авдотья Истомина» становится у него источником грязных сплетен о музее Пушкина.

Влияют ли критика и балетоведение на жизнь театра? В том ракурсе, о котором говорила Елена Федоренко, конечно, влияют. Но если рассматривать проблему в более широком аспекте, то легко увидеть, что раньше, безусловно, рецензия воспринималась как очень весомая вещь. Сейчас же на нее никто, извините, серьезно не смотрит. Не говорю о журнале «Балет», который старается не снижать профессиональных планок, чем раздражает многих новоявленных критиков.

Преподавая, я вижу еще вот что. Завершился так называемый советский период. Он был весьма плодотворным периодом для балета. Почти ничего от него не осталось, кроме книг. Вместе с тем, многие из них становятся раритетами. Книгу Елизаветы Яковлевны Суриц об отечественном балете 20-х годов, «Хореографические откровенности» Лопухова, к примеру, в библиотеках получить сейчас очень трудно, а со временем они вообще исчезнут. В результате выросли поколения, которые не имеют никаких представлений, знаний, впечатлений об этой грандиозной эпохе, навсегда ушедшей в прошлое. Думаю, что мы, свидетели событий того времени, обязаны найти возможности отразить те

события, их участников в каких-то сводных работах обобщенного и доступного для широкого читателя характера.

Тут говорили о 20-м томе, который готовится в Институте искусствологии. Но я работала в институте и знаю, как долго лежат не изданные эти тома. Потом и тиражи-то там минимальные.

Затрону также тему специализации. Конечно, хорошо найти таких людей, которые могли бы охватить все сферы хореографии. Наверное, такие специалисты есть. Но я, например, совершенно не отрицаю модерн танца, каких-то вещей воспринять просто не в состоянии. В частности, видела один спектакль Саши Пеняева, и меня он, честно говоря, не вдохновил. Однако его творчество обрело признание в Париже и не только в Париже. Значит те, кто специализируются в этой области, что-то ценное в его постановках видят. Следовательно, и здесь необходима информированность. Ведь сейчас проводятся многочисленные фестивали и конкурсы, осуществляются совместные проекты. Кто-то должен за всем этим следить. Так что я – за специализацию. Может быть, тогда и появятся люди, которые будут о своем предмете писать компетентно.

Галина ИНОЗЕМЦЕВА, балетный критик, сотрудник журнала «Балет»:

«Согласна: ситуация сейчас для балетной критики тулуповая. Обращусь к прошлому. Наверное, среди присутствующих я имею дело с балетной журналистикой дольше всех.

В 1951 году я пришла в газету «Советское искусство» и начала работать в отделе музыки и хореографии, когда там печатались такие люди, как Николай Иосифович Эльяш, Борис Александрович Львов-Анохин, Виктор Владимирович Янковлев, Вера Михайловна Краювская, Елизавета Вяковлева Суриц, – весь цвет нашей балетной критики имел «выход» на страницы газеты. Сейчас же сложилась совершенно парадоксальная ситуация. Мы знаем: «Культура» – это Виолетта Майниче, «Коммерсантъ» – это Татьяна Кузнецова, «Независимая газета» – это Майя Крылова, «Известия» – это Елена Губайдуллина и т.д. То есть один человек определяет линию газеты, формирует её мнение. Получается следующее: допустим, у Кузнецовой по каким-то причинам, субъективным или объективным, отрицательное отношение к хореографии Григоровича, и «Коммерсантъ» будет «долбить» всё, что Григорович делает. Так же Татьяна Кузнецову раздражает приз журнала «Балет» «Душа танца», и мы ежегодно имеем до неприличия хамские выпады в статьях по поводу вручения этой награды, а за одно практически и в адрес всех тех артистов, которые участвуют в торжественной церемонии. Короче – отношение определяется одним человеком.

Вспоминая нашу работу в газете в эпоху «тоталитарного» режима потому, что тогда редакция (и не только она) была обязана иметь авторский актив, и разнообразный состав авторов всегда поощрялся и приветствовался. А сейчас попробуйте пробыться в какое-нибудь издание! Получается, что молодому критику «выбиться в люди» весьма непросто. Вот, недавно в Московской консерватории организовали экспериментальный курс по специальности «Музыковед-балетвед». Три выпускницы успешно защитили дипломы по балетной тематике.

Но после все они «ушли» в историю, в педагогик: у редакции нет заинтересованности в новых авторах.

Тогда же делали первые шаги в прессе и Наталья Чернова, и Наталья Аркина, и безвременно погибший Андрей Дьяконов, то есть формировалось поколение, наше поколение, которое сейчас, как говорится, вымирает, но пытается защитить очень простые и очень верные ценности – любовь к театру и к тем, кто создает спектакли.

Сегодняшняя ситуация губит балетную критику. Критик должен публиковаться, а ведь далеко не каждый способен «бегать» по редакциям и предлагать свои статьи. Поэтому и получается, что новых имён мы встречаем всё меньше и меньше.

Приходится говорить о том, что сложившееся положение вещей загоняет критику в тупик».

Елизавета ДЮКИНА, музыкальный критик, сотрудник газеты «Музыкальное обозрение»:

«Мне кажется, ситуация не безнадёжна, ей надо противопоставить нечто другое, это другое более активно вести. Например, я знаю, что журнал выпускает газету-приложение «Линия», которая, мне кажется, и должна стать такой независимой трибуной. Но ведь её нигде не купишь и не увидишь. Где она хотя бы продаётся?».

Наталья ВОСКРЕСЕНСКАЯ, хореограф и педагог:

«Меня тревожит тот факт, что профессионалы не идут в балетную критику. Почему? Этот вопрос очень понятен, и я пытаюсь сама в этом разобраться, потому что много лет танцевала и сейчас продолжая оставаться «внутри» балетного театра. Критиком не стала, другим занимаюсь. Однако считаю, что история балета, балетоведение – интересная и перспективная область профессиональной деятельности, где артисты балета, завершая сценическую карьеру, могут найти себя, определиться, быть востребованными в новой профессии.

Когда я училась в Московском училище, у нас историю балета вел Юрий Алексеевич Бахрушин. Он так интересно читал, что я его лекции запомнила почти наизусть, и после, когда начала работать в театре, оказалось, что всё, что рассказывал Юрий Алексеевич, запало в душу. Сейчас же, встречаясь с молодыми артистами, в частности, в театре «Кремлёвский балет», вижу, что они совершенно не знают истоков своей профессии. Поняла, что эта дисциплина в школе низведена на уровень второстепенной. Несмотря на то, что преподаватели как-то стремятся заинтересовать детей, показывая видеосюжеты, те сбегают с уроков, не слушают, не желают вникнуть в материал. Я пыталась этот пробел на репетициях как-то восполнять, но только рассказывать о создателях или типах балета – о хореографе, композиторе, артистах... И убедилась, что преподавание истории балета – большая проблема, которая требует кардинальных решений. Одна из бед нашей критики кроется, по-моему, в недостатке школьных знаний.

И ещё об одном скажу как практик. Я далека сейчас от того, что происходит в журналистике, но когда посетила в Японии танц-симфонию Лопухова «Величие мироздания», которую и реставрировала, то столкнулась с особенностями газетной практики, вернее, с одной – с так называемым «информационным поводом». Мне казалось, что событие само по себе – уже информационный повод, тем более

такое – возрождение легендарного балета великого хореографа. А мне отвечали – прошло месяца два или три, и мы не можем об этом писать, нет информационного повода. Но, если ты занимаешься балетной тематикой, и знаешь, что такой Фёдор Лопухов, то найдёшь, не можешь не найти этот пресловутый информационный повод. Этот случай показал, что и журналистика нуждается в заинтересованных, влюблённых в дело людей».

Павел ЯЩЕНКОВ, сотрудник журнала «Ять»:

«Я считаю, что вообще о балете пишут мало, о его истории – ещё меньше. Имею в виду литературу для широкого круга читателей. Не научные труды для специалистов, а книги для любителей. Считается, что многим это неинтересно. Причём, неинтересно и тем, для кого балет – профессия. Когда начинаешь с ними говорить, то выясняется, что они просто вообще ничего не знают об истории балета. А раз не знают, значит, и интереса нет. Поэтому и необходима популяризация. Тут журналистам «карты в руки», чтобы живо и занимательно писали о сложных и серьёзных вещах, опираясь на взятые из научных книг сведения, ориентируясь на широкие читательские круги».

В.АЛЕКСАНДРОВСКАЯ:

«Теперь могу признаться, что дало повод для организации этого «Круглого стола». Я специально с самого начала предупредила, что не к каким-то отдельным личностям мы собираемся относить этот наш разговор, но к той ситуации, которая сложилась и к которой, ещё раз повторю, мы оказались профессионально и нравственно не готовы по многим показателям. Поэтому наш разговор получился и о театре, и об истории, и о профессии, и о судьбе критики в будущем. Считаю, что мы имеем на это право.

В результате, казалось бы, активизации интереса прессы к балету, получается, что о балете пишут и много и мало. Мало, если говорить о больших и серьёзных материалах, и много – в смысле появления отчетов по принципу «информационного повода». Несмотря на «скандальность» подобных публикаций, интерес к ним падает. Более того, распространяется мнение, что эти статьи вообще не нужны. Слышу это от людей самых разных: танцовщиков, хореографов, коллег-критиков.

Получается обратная реакция. В чём же дело? Чем больна наша балетная критика? Как лечить эту болезнь? Мы надеемся, что в ходе нашего очно-заочного обсуждения найдутся ответы на эти непростые вопросы. Справедливо: нужно быть более активными, и одна из форм нашей активности – этот «Круглый стол». Но хочется еще более активной позиции и мы рады любой помощи.

Спасибо всем, кто принял участие в нашем «Круглом столе».

Материал готовили
А.АБРОСИМОВА и Г.ИНОЗЕМЦЕВА

Обсуждение проблемы «Балет. Критика. XXI век» редакция предполагает продолжить в следующем номере журнала. Приглашаем к участию в дискуссии.



АЛЕКСЕЙ ЛОПАТИН

ИРМА
НИОРАДЗЕ

Северная Пальмира всегда славилась своими балетными звёздами. Без них невозможно представить миф города. Анна Ахматова в одном из ранних вариантов «Поэмы без героя» писала, что город жив, пока

«...Летит – изысканна, неизъяснима
Над Маринской сценой grta».

Ирма Ниорадзе стала прима-балериной, едва окончив в 1987 году Тбилисское хореографическое училище и пройдя годом стажировку в Вагановском училище. Но в Маринский (тогда ещё «Кировский балет») её не взяли. Она вернулась в Тбилиси и в 1989 году стала работать в театре оперы и балета имени З.Палиашвили. Ей сразу дали возможность исполнить главную партию в балете «Жизель». Из ныне пишущих об Ирме Ниорадзе балетных критиков вряд ли найдется хоть один, кто помнит этот первый созданный ею хореографический образ. Мне повезло, я видел этот балет.

Наша память, конечно, избирательна, но мне почему-то довольно подробно запомнился и этот спектакль, и всё, что ему предшествовало. А в начале была случайная встреча в Тбилиси на проспекте Руставели с грузинским балетным критиком Нелли Шургая.

Я интересовался, не появилось ли какому-нибудь нового дарования в грузинском балете? Нелли с присущей ей восторженностью ответила, что появилась девушка, которая способна в ближайшее время удивить и специалистов, и зрителей. Она назвала мне ничего не говорящее в балетном мире имя и посоветовала пойти на первый спектакль дебютантки – «Жизель», но при этом добавила: «Только не откладывайте в долгий ящик. Такую девочку, есть подозрение, поспешат переманить к себе Москва или Ленинград».

И наступил день, когда я пошел на «Жизель». Ничего не предвещало «чуда». Нестроено играл оркестр, чуть строинее танцевал кордебалет, нещадно громкая в прыжках. Балетный

блеск, как известно, категория эфемерная. Казалось, что он просто по определению не мог появиться в этом разболтанном спектакле. Ничто не «держало» его, не «цементировало».

Забыв фамилию дебютантки, я напрасно искал ее глазами на сцене. Её там как будто не было, она словно растворилась в общем хаотическом движении сменявших друг друга балетных штампов, обильно выплескивавшихся на подмостки. Пантомимные сцены первого акта ничуть не тронули, не расшевелили зрителя. Только, когда дошла очередь до сцены встречи Жизели с Альбертом, я понял, кто танцует Жизель. Дебютантка была мила, но не милее остальных. Она довольно бойко станцевала первый дуэт с партнёром, в котором едва промелькнула какая-то искорка, и, взволновав на миг, тут же улетила. Всё же, что случилось потом, в сцене сумасшествия Жизели, было неожиданным откровением. Драматический накал образа «прорывался», наконец, как протуберанец на солнечной поверхности. Финал первого акта поразил искренней страстностью, трагизмом и бешеным тем-перанментом. «Всё это – грузинские «штучки» – подумалось мне. – Посмотрим, что будет дальше».

А дальше началась сцена с вилсами. После пронёсшейся бури страстей она была какой-то упокоенной, словно всё предыдущее мгновенно дисциплинировало исполнителей. Балет, наконец, обрел классическую ясность и романтический флёр, прозрачность и чистоту. Жизель вплыла в мир видений, не потревожив и воздуха, как будто она действительно была лишь тенью, инферальной и бестелесной. Весь её танец, лёгкие его прыжки, были полётными. Во всех её движениях и позах дышала тайна. В кульминационном дуэте балета Ирма Ниорадзе, теперь уже вовсе не неожиданно, показала высокий технический уровень танца. А в последней диагонали прыжков Жизели через всю сцену Ирма Ниорадзе улетала, как тень. Нет! Скорее, отлетала, как сладостное видение Альберта, как дух. В своём воздушном

движении балерина будто вовсе не касалась сцены, и только вытянутые носки пуантов словно прорывали тьму, унося её героиню в заоблачный, лёгкий свет. Незабываемое видение – неземное, нереальное! Юная балерина была похожа на нераскрытый бутон, который стыдливо прячет свои нежные, еще не оформившиеся лепестки. Но в ней уже намечался почерк мастера, всё предвещало в ней будущий расцвет.

...Прошло несколько лет, известный хореограф Георгий Алексидзе пригласил Ирму в гастроллирующую группу театра, поставив с ней несколько балетов: «Демон» на музыку Гии Канчели, где она танцевала Тамару; «Амазонки» Вахтанга Кахидзе; «Concerto Grosso» Альфреда Шнитке; концертный номер «Туонельский лебедь» на музыку Яна Сибелиуса. Алексидзе, почувствовав в Ирме вкус к современной пластике, спешил увидеть в ней ультрасовременную танцовщицу, но самой Ниорадзе виделся другой путь – традиционной классической балерины. Поэтому она рискнула участвовать в Международном конкурсе артистов балета в Джеконе (США), получила там «бронзу» и приглашение работать ближайšie четыре года в Штатах. Возвращаясь в Тбилиси в 1990 году было равнозначно самобытию. Тогда же она получила ещё одно приглашение – в Маринский театр – станцевать в гала-концерте. Несколько минут, что она пребывала на знаменитой петербургской сцене, решили всю её жизнь. В один из последних приходов в театр она неожиданно, что называется «нос к носу» столкнулась с художественным руководителем балета Олегом Михайловичем Виноградовым. Он коротко поздоровался и как бы случайно поинтересовался её планами. Ирма ответила, что собирается вернуться в Тбилиси, но пока не знает, что её ждёт там. Ничего не значащий разговор тут же забылся. И каково же было удивление Ирмы, когда буквально за день до отъезда Виноградов пригласил её к себе в кабинет и... предложил стать солисткой Маринского театра. Ирма дала согласие. Но не прошло и полугода, как



фото А. Кошарова

Ирма Ниорадзе - Жар-птица.

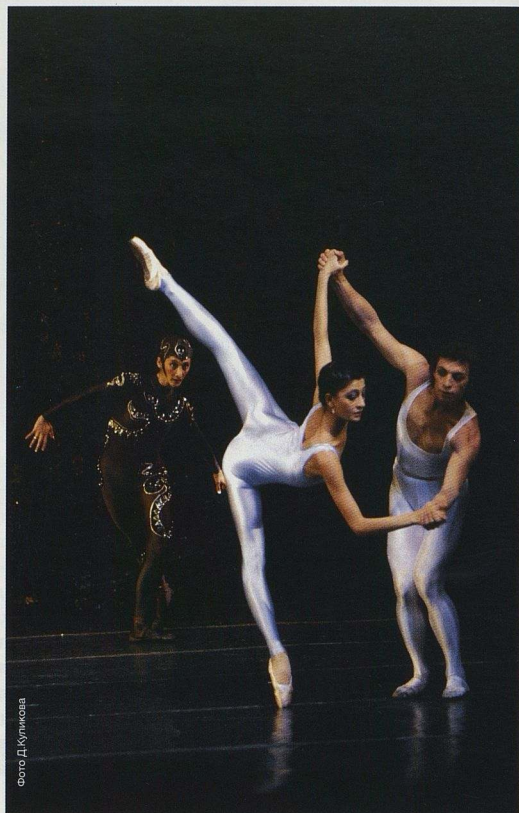


фото Д. Юлинова

Ирма Ниорадзе и Валерий Мазепчик в балете «Конек-горбунчо».

Виноградова сняли с должности главного балетмейстера. Новой солистке пришлось с удвоенной энергией доказывать своё право на это звание.

Её дебютом на сцене Мариинского театра стала Жизель. Затем Ирма станцевала Медору в «Корсаре». Балетные критики словно не замечали появления в труппе начинающей солистки. Они безоговорочно посчитали её «холодной» балериной, «исторгающей ровный неоновый свет», «танцовщицей фона», «артисткой-инструменталисткой» и, похоже, в перспективе роста ей отказали. И хотя про Ирму той поры можно было и впрямь сказать словами Лермонтова: «как ранний снег бела и холодна», она вошла в балетную труппу театра и вместе с другими одаренными солистками театра очень скоро стала олицетворять петербургский стиль с его классической ясностью формы, ледяной прозрачностью и благородной сдержанностью танца.

Такой мне посчастливилось увидеть вновь Ирму Ниорадзе через несколько лет на её гастролях с труппой звезд классического балета России, которую возглавляла Нина Ананишвили. В составе этой труппы в 1994 году Ирма приехала в свой родной город Тбилиси. В ней проглядывала особая стать, поражал благород-

ный пластический рисунок. Она без сомнения превращалась в подающую большие надежды классическую балерину. Тогда она запомнилась как мастер чистых безукоризненных линий, чёткого незатуманенного рисунка, осмысленных прочувствованных движений, чеканных статуйных поз.

Прошёл ещё год, и я попал в Мариинский театр на гастрольный спектакль известного аргентинского танцовщика Хулио Бокка. Его пригласили танцевать Солора в «Баядерке». Конечно, всё внимание было нацелено на зарубежную звезду. Однако и от Гамзатти было невозможно оторвать глаз. Заглядываю в программку: Гамзатти – Ирма Ниорадзе. Но почему же балерину не узнать? Всё также технически безупречна, но на сей раз по-особенному поют обострённо изысканные линии и открывается редкой породы чувственность. Ниорадзе создаёт абсолютно иной образ Гамзатти: не роковой царственной соперницы баядерки Никии, а простой женщины, имеющей такое же право на любовь, как и все остальные. Она борется за это право любыми средствами, не останавливаясь в выборе. Затённая страсть в танце Гамзатти пробивалась, как языки пламени. Особенно поражал накал драматизма пантомимных сцен Гамзатти и Никии

(в том спектакле её танцевала Алтынай Асылмуратовна). В образе Гамзатти пламенная пластика страсти была предельно точна, и это открыло новую грань в балетном искусстве Ниорадзе.

Спустя два года Ирма решилась станцевать и партию Никии, которая стала важным творческим этапом в карьере балерины и поразила зрителей неожиданными красками. От образа баядерки Никии повеяло ароматом лермонтовского образа молодой грузинки из поэмы «Мцыри»:

*«Держа кувшин над головой,
Грузинка узкою тропой
Сходила к берегу. Порой
Она скользила меж камней...».*

Поэтический образ получил в танце Ниорадзе точное психологическое воплощение и удивительно совпал с литературной мифологией. Буквально за год Ирма упрочила своё положение в труппе театра, добавив в свой репертуар Одетту-Одиллию, Китри, Раймонду, Зарему. Ей посчастливилось станцевать и Мехменз Бану в балете Юрия Григоровича «Легенда о любви», где Ниорадзе показала себя зрелым мастером, абсолютно гармоничной балериной, способной преодолевать не только технические сложности,



фото И. Заварзина

Ирма Ниорадзе - Мехменз Бану («Легенда о любви»).

но и брать «барьер» высокого драматического накала роли. Ирма Ниорадзе ощутила в этой роли полную свободу и творила как истинный художник. Отныне она доказала, что может быть не только «корректной исполнительницей» классики (критики к тому времени несколько смягчили тон оценок), а вполне может создавать образы, наполненные трагическим содержанием. Темперамент, предельно сдерживаемый в образах романтических героинь, прорвался, наконец, в Мехменз Бану. Она словно следовала художественной формуле Лермонтова, выведенной в его звенящих стихах:

*«...Но жены гор не с женскою душою!
За поцелуем вслед звучит кинжал...».*

Со временем Ирма Ниорадзе стала смелее сопоставлять контрастные «краски», «палитра» ее танца обогатилась и расцвела. На глазах она превратилась в настоящего мастера, создающего совершенную форму пластического рисунка. Её тело стало удивительно послушным материалом. Линии рук, ног, царственная осанка, казалось, достигли той совершенной гармоничности, которая открывает возможность зрелому мастеру свободно творить. На Ирму обрушился настоящий шквал ролей. В фокинских одноактных балетах –

«Жар-птице» и «Шехеразаде» – Ниорадзе поразила всех современностью пластического мышления, словно вспомнила об искусстве модернистских течений начала XX века. И в хореографии Джорджа Баланчина Ирма довольно легко «освоилась»: ее дар поразительно совпал с симфонической природой новейшей хореографии. Безусловная музыкальность балерины даже в самом начале ее профессионального пути поразила многих. Но тогда никто не мог понять, откуда в этой девочке абсолютный музыкальный-пластический слух. Может быть, объяснение стоило искать и в том, что Ирма с отличием закончила музыкальное училище, очень хорошо играет на скрипке, освоила этот инструмент ещё в детстве.

Партии в балетах Баланчина в исполнении Ниорадзе запоминаются, прежде всего, синонимичным автору инструментальным прочтением музыки. Кристальными гранями изысканного таланта Ниорадзе блеснула сначала в «Allegro vivo» из «Симфонии до-мажор», затем в «Хрустальном дворце», а через некоторое время поразила всех насыщенностью красок кроваво-красного Рубина в «Драгоценностях». Балеты Баланчина открыли Ниорадзе вкус ко всему новому. Более сложным балерина считает для

себя процесс драматического наполнения хореографического образа. О психологической достоверности её Мехменз Бану, Никии в «Баядерке», Феи и Мачехи в балете Алексея Ратманского «Золушка», Кармен и Манон в одноимённых балетах Ролана Пети и Макмиллана говорить излишне. У каждой из этих героинь своя история любви, своя драма, своя трагедия. Но Ирме Ниорадзе всякий раз удается находить точный пластический эквивалент конкретному психологическому портрету. Всё больше балерина стремится к сочетанию хореографической и драматической образности партий. В последнее время они стали полнокровны. Ледок стал «тёплым», «ломким», живым, и созданные балериной хореографические образы дарят теперь подлинную красоту, естественный и благоуханный аромат.

Весь десятилетний путь Ирмы Ниорадзе на сцене Мариинского театра – это стремление к предельно полному хореографическому воплощению и психологическому раскрытию хореографического текста партии в композиции всего спектакля.

Танец Ниорадзе способен пробуждать сильные чувства. То, что ее дар приняла петербургская сцена, означает беспорное признание.



Наталья Ледовская (Жизель) и Виктор Дик (Альберт) в балете «Жизель».

ВИКТОР

СЕРГЕЙ КОРОБКОВ

ДИК

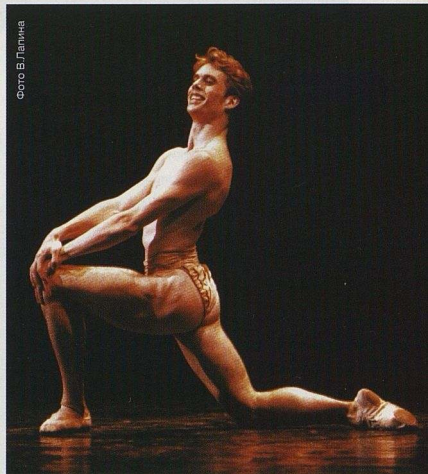
Виктор Дик не похож ни на кого из московских премьеров и занимает совершенно особую, ни кем не занятую нишу в современном балетном театре. Его нельзя назвать чистым классиком, и его искусство не очень отвечает пограничным видам танца – contemporary или танцу модерн. Он вообще тяготеет к полярностям и не знает такого строгого по старым балетным меркам понятия, как амплуа. Но он, определенно, ближе к тому, старому балету, который нынче почти забыт и который время выпрямило и уравнило, унифицировало и сделало музейным раритетом.

Это не значит, что искусство Виктора Дика старомодно или подчеркнуто независимо от того, что происходит в современном танце, но оно, конечно же, противится усредненности и стереотипам, которые все больше и больше определяют современную исполнительскую манеру, и, напротив, заставляет всмотреться в себя и ближе, и внимательнее.

Внимательный взгляд различает в манерах Виктора Дика особую породистость, которой он не кичится, но о которой знает и которой не изменяет. Его танец благороден и мужествен не показно, не играно: в нем ощущаются врожденные достоинство и честь, основательность и культура. Они прилились бы в пору Мариинскому театру начала прошлого века, но судьба распорядилась так, что их обладатель дебютировал на сцене за пятнадцать лет до его окончания и в рядах своих современников, кои сегодня, войдя в пору зрелости, определяют status quo русского балета, оказался чуть ли не белой вороной. Жизнь не редко преподносит подобные сюрпризы, во времени меняя местами, перемещая своих посланников, дабы осуществить преемственность собственных течений помимо воли людей. Пример Дика тому подтверждение – больше счастливое, чем драматичное, потому что без него и подобных ему искусство современного балета показалось бы не только не полным, но и обедненным, лишенным своих корневых основ.

Дик дебютировал в Перми в неполных восемнадцать лет в сложнейшей партии Красса («Спартак» А.Хачатуряна), которую специально для него ставил талантливый балетмейстер В.Салимбаев. Спектакль, к которому Пермский театр проявил непростительное небрежение, по всем нормам чести и морали должен был сохраняться до сегодняшнего дня, потому что тогда, в 85-м, опережал время на добрый десяток лет. Но балетмейстера осилил недуг, Дика вместе с супругой Людмилой Шигулиной, танцевавшей тогда Эгину, пригласил в Москву Дмитрий Брянцев, новые властители пермского балета имели, очевидно, свои соображения по поводу судьбы талантливого салимбаевского сочинения и решили с ним распрощаться в одночасье, запросто.

Между тем молодые артисты пермского балета под водительством Вахапа Салимбаева дали ошеломляюще непривычную трактовку «Спартак», не убоившись спора с раритетами и их венценосными авторами. Это был «Спартак», где героями оказались мальчишки, только-только вступающие в жизнь. Они толком ничего в этой жизни не знали (кто знал, – долгим ли был человеческий век?), но старались узнать. Кто-то диктовал им свою волю, но, слушая, они чужому опыту сопротивлялись, с истинно юношеской страстью пытаются освоить мир на собственные лад и манеру. Самый страстный в этом непростом деле постижения оказался Красс Виктора Дика. Он был похожим на кавалергарда, влюбившегося юнца с пушкой над верхней губой, для которого любовь вдруг все вокруг затмевала и становилась на те момент и час самой главной и самой существенной силой. Традиции, устои, борьба – все проплывало мимо него, все оказывалось несущественным, далеким, другим. Он и воевал со Спартаком только потому, что так было нужно, что так – велено, но думал лишь об одном – горячечно и неотступно. Тут не важно было, что опытная и самолюбивая Эгина Людмила Шигулиной играла с ним такую же игру, какую потом вела на территории повстанцев; тут верх



Виктор Дик в балете «Одинокий голос человека».

брала страсть к красавице, страсть не животная, а животворная – такая, какой пришло время. Спартак А.Гуляева сознавал себя как личность, становясь предводителем повстанцев. Красс В.Дика мужал и рос через любовь. Судьба провела между ними черту, но по-человечески они оказывались равными противниками, тот и другой, юнцы, они жадно брали первые уроки жизни.

Собственно, первый урок – первая партия самого Дика – и определил в дальнейшем его особый путь в балете. Взяв такую вершину, как Красс самостоятельно, никого не копируя и никому не подражая, Дик оказался наиболее точным исполнителем другого салимбаевского спектакля – «Семь красавиц» К.Караева – спектакля двойников и оборотней, лиц и масок. Сквозь все плотно повосточному сочному и эротичному сказанию о шахе Бахраме и его возлюбленной Айше вилась и томилась философская нить все того же постижения жизни, коего не миновать взрослому существу. Властитель Бахрам в поисках идеала погрузился в медитацию, и женский образ, пленявший его все с той же, как и Красса в «Спартак», силой, мерцал и множился, раскладывался на семь нот октавы, в которой он тщился выбрать главный тон. Соблазнительная Иранская Прекраснейшая, которую, как и Эгину, танцевала Людмила Шигулина, на яву казалось ему Айшой, Айша – ею, Прекраснейшей. Взяв буквально на слух вычитанные Диком

из текста роли смыслы, Салимбаев отважился предложить Людмиле Шигулиной танцевать в одном спектакле обе партии – Айши и Иранской Прекраснейшей, отчего смысл всего балета умножился, как и лики прекрасных видений Бахрама. Герой Виктора Дика становился главным действующим лицом спектакля.

Юноша в «Шопениане» после столь мощных дебютов артиста выглядел у Виктора Дика не поэтом, но музыкантом. В его сосредоточенной лирике четко проступал авторский голос, – будто здесь и сейчас он слагал или воспроизводил эту старинную скиту ускользающих образов и видений. Не трудно понять, что романтизм «Лебединого озера» вслед за этим дался Дикю свободно, в «казенной» версии пермского спектакля появился Зигфрид от Григоровича, поэт-символист, обреченный на вечные поиски Прекрасной дамы.

В Московском музыкальном театре имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко Виктор Дик в основном начал с репертуара, который освоил в Перми, но танцевал его уже несколько по-иному: сказывались не только очевидный профессиональный рост, но и взросление души самого артиста. Не нарушая темпов и ритмической организации идущих на московской сцене спектаклей, Дик удивительным образом вносил в хореографический текст классических партий, включая Зигфрида в «Лебедином озере» В.Бурмейстера, протяженность и процессуальность высказываний. А, начиная с премьеры «Жизели», повествовательные черты его танца стали казаться индивидуальным почерком: у Дика адажио или па де де выходило не сценой или номером, к чему на рубеже веков все больше и больше приучали публику другие исполнители, но содержательным и непрерывным диалогом, вариация же, даже самая виртуозная, наподобие тех, что любимы зрителями в «Дон Кихоте» или «Корсаре», звучала как монолог, соло. И главное, и в монологе, и в соло Дикю было что сказать.

Каким-то неувлимым образом его ранние артистические размышления о жизни («Спартак», «Семь красавиц», «Шопениана» и «Лебединое озеро») проникали в канонические тексты классического репертуара, рассчитанного, как бы теперь сказали, на звездных исполнителей. В совершенстве владеющий техникой, Дик наполнял даже трюковые партии внятными, хоть и неброскими, по-мужски достойными размышлениями о жизни, о любви, о времени. Классический балет с участием Дика нельзя было назвать «дежурным блюдом», дивертисментом с точно расставленными актерско-зрительскими «пассажами» из аплодисментов и оваций. Это были, и это есть спектакли в теряющемся применительно к ежедневной жизни балета значении слова.

Зрелость дала Виктору Дикю право на авторские трактовки тех балетов, которые Дмитрий Брянцев ставил до него и не для него. В «Одиноким голосе человека» и «Суламифи» Дик сменил Владимира Кириллова, и вдруг оказалось, что брян-

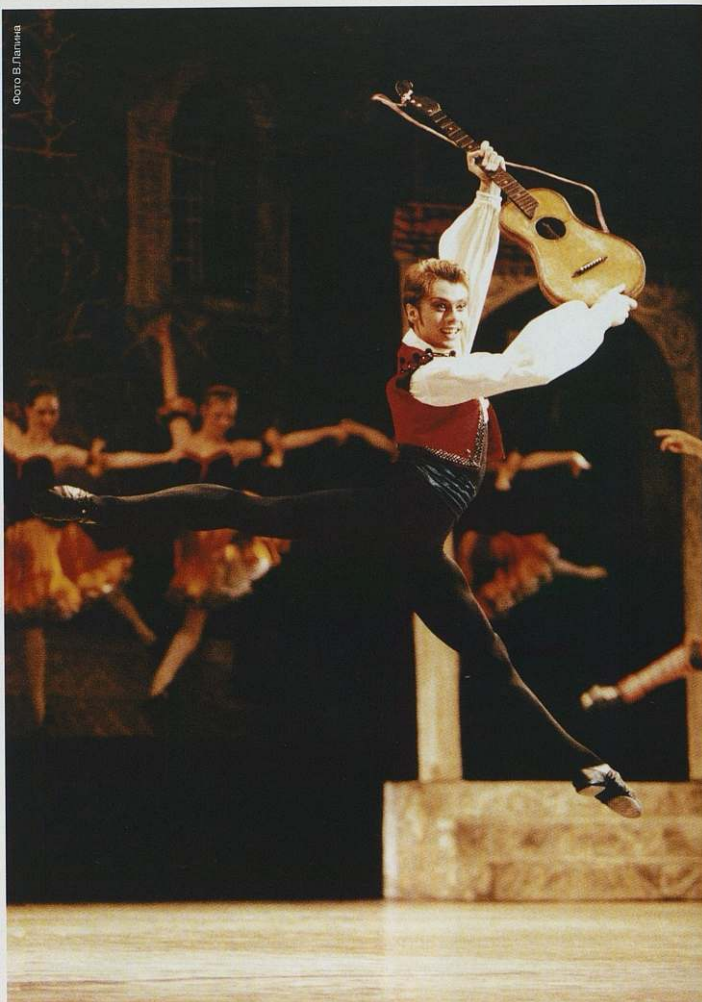


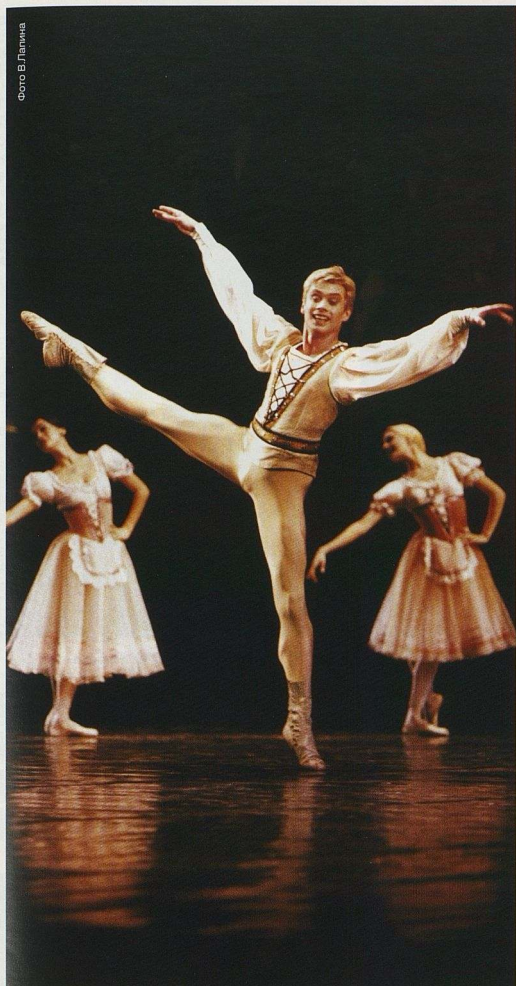
фото В.Палина

Виктор Дик в балете «Дон Кихот».

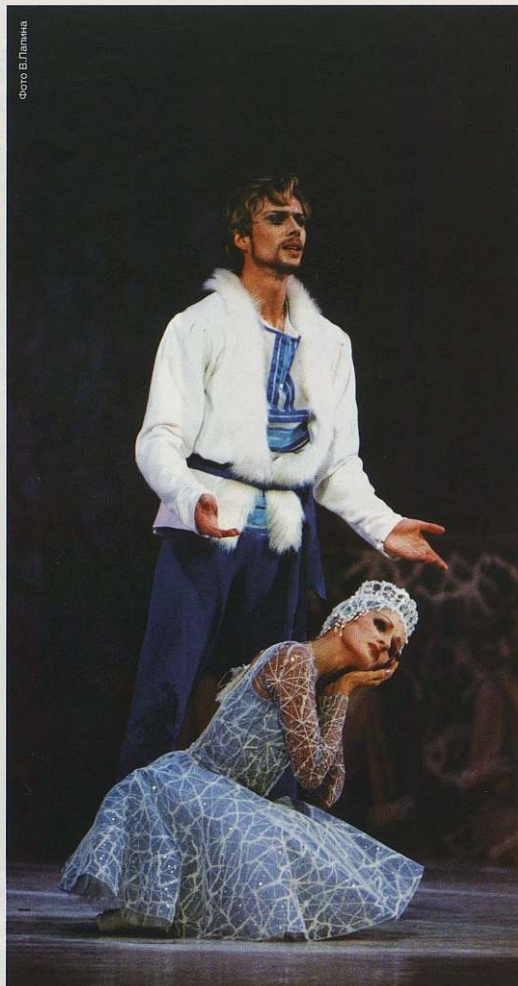


фото В.Палина

Оксана Кузьменко и Виктор Дик в балете «Лебединое озеро».



Виктор Дик в балете «Жизель».



Виктор Дик и Екатерина Сафонова в балете «Снегурочка».

цевские идеи обрели новое дыхание, а спектакли, в которых лидерство Кириллова было безусловным, зазвучали как премьеры.

Дик наполнил «Одинокий голос человека» столь глубинными философскими смыслами, что конструкция балета, состоящего из трех разных по характеру дуэтов, на мой взгляд, едва устояла перед главным диалогом Человека со Смертью (Светлана Цой). Кириллов танцевал этапы человеческой жизни, подчиняя ход роли драматургическому ходу Леонида Андреева, о чем справедливо пишет в книге «Хореографические фантазии Дмитрия Брянцева» критик Екатерина Белова. Его Человек рождался, искал идеал (в упомянутых трех дуэтах), вырос, старел и уходил в объятия Смерти.

Дик танцует балет Брянцева в обратной перспективе, с конца. Жизнь проходит перед Человеком на пороге гробовой доски, отчего дуэты с женщинами не воспринимаются этапами уходящей на наших глазах жизни, не кажутся воспоминани-

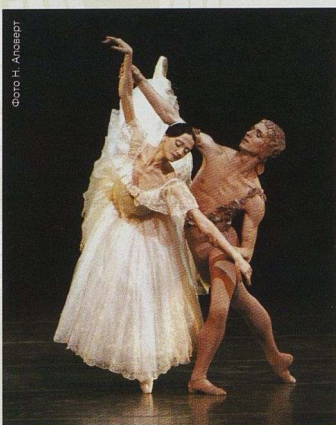
ями о любовных романах, но символически обретают характер того света, коим жизнь человека была озарена и который, возможно, вот-вот перед ним откроется, когда Смерть вступит в свои права. Кириллов танцевал мифологему «рождение-смерть», героя же Дика мы застаем в самом начале спектакля в ситуации клинической смерти, и он дает нам возможность заглянуть туда, куда пускают не каждого, а только избранных. Иначе, тема Кириллова – жизнь и смерть, тема Дика – жизнь после смерти. Герой Дика кажется сосредоточеннее, старше героя Кириллова, весь спектакль у него выходит длинным и напряженным монологом, а сцены с фантомами, в которых по замыслу балетмейстера главный персонаж не участвует, – его, героя, внутренним состоянием души.

Не новый балет Брянцева Виктор Дик неожиданно превращает в главную достопримечательность московского балетного сезона, открывая поклонникам балетмейстера его, балетмейстера, художнический потенциал.

То же – с партией Соломона в одноактной «Суламифи» на музыку Валерии Бесединой. С приходом в этот балет Виктора Дика драма обретает поистине космические масштабы и выглядит покаянным рассказом мудрого царя, утравшего с гибелью Суламифи смысл собственной жизни.

Вероятно, для кого-то и неожиданно, но Виктор Дик начинает в последние два-три года влиять на исполнительский стиль московской сцены. Самый ближний тому пример – его ввод на роль Мизгирия в «Снегурочке» В. Бурмейстера, который можно назвать точечным попаданием в цель хореографического замысла всего спектакля. Дик вдохнул в старую московскую сказку живой ток такой эмоциональной силы, что стало ясно: сегодня он стал артистом, воплощающим заветы мастеров не только хореографического, но и режиссерского театра. Для него надо ставить специально, его зрелый талант ждет хореографов-соавторов.

ГАЛА-КОНЦЕРТ В ЛИНКОЛЬН-ЦЕНТРЕ



Светлана Лункина и Дмитрий Гуданов («Видение Розы»)

Анна Киссельгофф, известный американский балетный критик, так оценивает выступление московских артистов на традиционном Гала-концерте «Звёзды XXI века» в Нью-Йорке в газете «Нью-Йорк таймс»: «Новые впечатляющие таланты из России и Португалии украсили единственный в этом году Гала-концерт, состоявшийся в New York State Theater. Вечер вновь проходил под названием «Звёзды XXI века» и включал в себя показ различных па де и соло в исполнении тринадцати американских и иностранных танцовщиков.

...Дмитрий Гуданов не приезжал с Большим во время последних гастролей театра, а его партнёрша Светлана Лункина с триумфом предстала нам свою полную свежести и молодости интерпретацию партию Жизели во время выступления московской труппы два года назад.

Обоим присущ радующий глаз классический стиль. Однако для нас сегодня довольно необычно видеть академическую чистоту русского стиля танцовщиков Большого, ранее известного своими темпераментными и браваурными исполнителями...

Г-н Гуданов, светловолосый и утонченный, и г-жа Лункина, тёмноволосая и изысканная, придали вечеру художественную глубину своим великолепным исполнением па де де из второго акта балета Августа Бурнонилья «Сильфида». В отличие от других русских танцовщиков оба овладели правильной фразировкой датского стиля Бурнонилья...

Корреспонденция **Нины Аловерт**, специально для журнала «Балет» из Нью-Йорка:

«Парад балетных звёзд из разных стран под названием «Звёзды XXI века» создали канадцы Надя Веселова-Тенсер и Соломон Тенсер. Супруги Тенсер живут в Торонто.

Надя Веселова, выпускница Ленинградского хореографического училища имени А.Я.Вагановой, приехав в Канаду, не смогла попасть в «Национальный Балет Канады» именно из-за своей принадлежности к русской школе: она слишком выделялась своими «русскими руками».

Надя открыла в Торонто небольшую студию и стала преподавать. Постепенно её студия превратилась в одну из лучших школ Торонто — «Академию балета и джаза», где, кроме неё, работают ещё несколько других русских педагогов.

В 1993 году директор школы, муж Нади Соломон Тенсер, впервые провёл в Торонто Гала-концерт международных звёзд балета в честь надного кумира Аллы Осипенко. На следующий год концерт был посвящен памяти Рудольфа Нуреева. С тех пор этот праздник стал традиционным. Он «путешествует» по сценам разных городов мира: Парижа, Канн и Нью-Йорка.

В этом году на сцене Линкольн-центра своё искусство показали русские танцовщицы Светлана Захарова, Светлана Лункина и Дмитрий Гуданов, которые были восторженно приняты нью-йоркской публикой».

ВЕСТИ ИЗ БОЛЬШОГО ТЕАТРА

Вновь — «Дочь фараона»

С энтузиазмом встретили московские зрители возвращение на столичную сцену «Дочери фараона». Напомним, что поставленный Пьером Лакоттом в 2000 году спектакль на два года исчез из репертуара Большого театра. Причина — в якобы весьма несовершенной музыке балета. Но здравый смысл победил: спектакль опять радует зрителей.

Пьер Лакотт на встрече с журналистами сказал, что вновь оценил энтузиазм работы артистов Большого театра; исполнители ничего не забыли, поэтому можно улучшать и совершенствовать детали пластических решений. Автор считает, что «Дочь фараона» — это балет Большого театра, в других труппах такого художественного эффекта не получить.

Первое представление возрождённого полотна состоялось на сцене Кремлёвского дворца. В главных партиях выступали Надежда Грачёва, Николай Цискаридзе, Мария Александрова, Геннадий Янин.



Надежда Грачёва и Николай Цискаридзе в балете «Дочь фараона».

На вопрос корреспондента журнала Надежде Грачёвой, что для неё значит участие в этом спектакле, артистка ответила: «Балерина должна искать спектакли, на которых можно вырасти, открыть что-то новое в своей профессии. «Дочь фараона» для меня именно такой балет. Балет, который учит!».

Звания и награды

Почетное звание «народный артист России» присвоено солистке балета Илзе Лиела, заслуженный

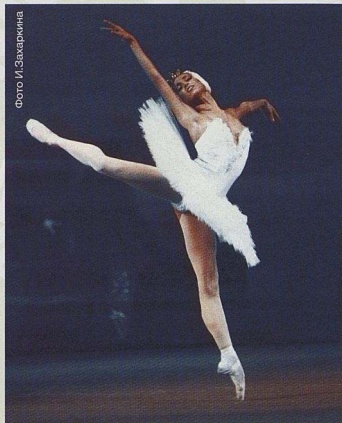


Анастасия Яценко и Андрей Евдокимов в балете «Жизель».

артист России» солистке балета Анастасии Яценко, ведущему исполнителю мимических партий Андрею Ситникову, дирижёру Александру Сотникову.

Молодежной премией «Триумф» отмечена Светлана Лункина. За четыре года работы в Большом театре она исполнила главные партии в балетах «Жизель», «Анжота», «Па де катр», «Дон Кихот», «Спящая красавица», «Дочь фараона», «Послепудельный отдых фавна», «Шопениана», «Симфония до мажор».

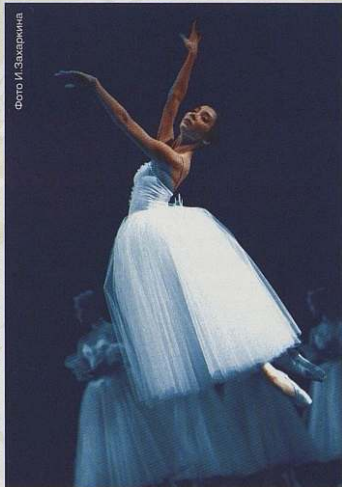
Дебюты, вводы



Екатерина Шипулина в балете «Лебединое озеро».

Новых дирижёров обрели спектакли «Жизель» и «Щелкунчик». «Жизель» — Павла Клиничева, а «Щелкунчик» — сразу двух: Александра Ведерникова и Николая Алексеева.

Дебют Анастасии Яценко и Андрея Евдокимова в главных партиях в балете «Жизель» состоялся не в Москве, а на сцене Челябинского театра оперы и балета имени Глинки. Там же А.Яценко выступила и в заглавной партии балета «Анжота».



Анастасия Горячева — Жизель.

В «Лебедином озере» Евгений Иванченко впервые исполнил партию принца Зигфрида. Партию Одетты-Одиллии впервые в возобновлённой редакции Ю.Григоревича исполнила Надежда Грачёва. Через некоторое время зрители — тоже впервые — увидели в этом спектакле Нину Ананишвили.

Поистине молодёжным было «Лебединое озеро» в марте: первыми исполнителями здесь стали Екатерина Шипулина (Одетта-Одиллия), Мария Исплатов-

ская (Владетельная принцесса), Нина Капцова (Сверстница Принца) и три невесты: венгерская – Мария Жаркова, русская – Алёся Бойко, Польская – Анна Леонова.

Богатым на новые роли стал сезон для Анастасии Горячевой: сначала Мазурка в "Шопениане", затем Лиза в "Тщетной предосторожности". Подлинным событием явилось выступление Горячевой в заглавной партии балета "Жизель". Множество дебютантов вошло в серию декабрьских и январских "Шелкунчиков": Ринат Арифалин – Мышиный король, Сергей Доренский – Арлекин, Джу Юн Бэ – Коломбина, Татьяна Лазарева – Чертовка, Ксения Царёва – Испанская кукла, Андрей Меланьин – Индийская кукла, Александр Войтук – Французская кукла.

Новые лица

В театре – новый управляющий балетной труппой Валерий Анисимов. В течение двадцати лет (1972-го по 1992-й гг.) он был ведущим солистом театра, затем работал в театре "Кремлёвский балет" и Московской академии хореографии.

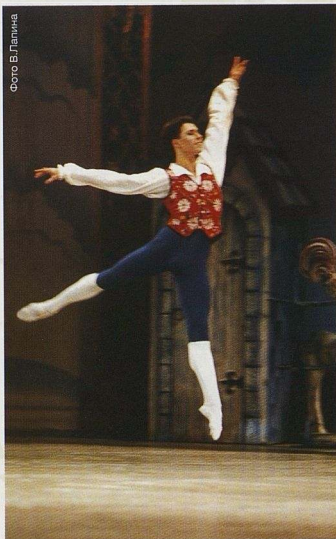
Светлана Адырхаева вернулась в коллектив на должность репетитора. Известная балерина с 1960-го по 1988-й гг. танцевала на сцене Большого театра ведущие партии в классическом (Одетта-Одиллия, Китри, Принцесса Флорина) и современном (Зарема, Мехменз Бану, Хозяйка Медной горы, Эгина) репертуаре.

В труппу принята группа выпускников Московской академии хореографии 2001 года: Ксения Аббазова, Анна Герасимова, Нелли Кобахидзе, Кристина Карасёва, Анна Коблова, Елена Кулаева, Нурия Нагимова, Галина Потдыкова, Ксения Сорокина, Ольга Стеблецова, Апполинарий Проскурин, Александр Фадеев, Михаил Шеламов.

ВЕСТИ ИЗ МУЗЫКАЛЬНОГО ИМЕНИ К.С. СТАНИСЛАВСКОГО И ВЛ. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО

музыку Н. Паганини, А. Вивальди и О. Китаро. Главные партии в спектакле исполнили Виктор Дик, Наталья Крапивина, Екатерина Сафонова, Лилия Мусяварова и Кадрия Амирова.

Сразу две крупные партии появились в репертуаре пришедшего в труппу в прошлом сезоне Станислава Бухараева – Колен в "Тщетной предосторожности" (хореография О. Виноградова), Принц в "Шелкунчике" (хореография В. Вайнонена). Обе партии были подготовлены артистом под руководством педагога Вадима Тедеева.

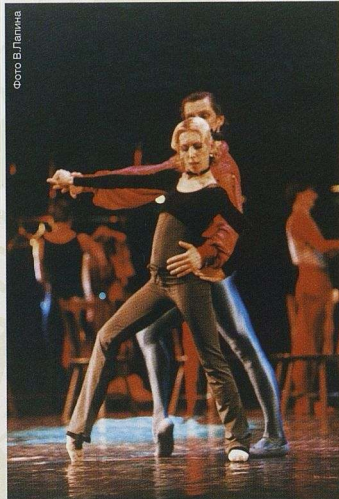


Станислав Бухараев (Колен) в балете «Тщетная предосторожность».

В "Шелкунчике" состоялся ещё один дебют – Юлия Сабирзянова исполнила партию Куклы. В возобновлённом в прошлом сезоне спектакле "Девять танго и... Бах" впервые выступила Оксана Кузьменко. Репертуар Ирины Гинкевич пополнился двумя новыми работами – мазуркой в "Лебедином озере" и эпизодом Отчаяние в "Одиноким голосе человека".



Ирина Гинкевич (Мазурка) в балете «Лебединое озеро».



Оксана Кузьменко и Сергей Орехов в балете «Девять танго и... Бах».

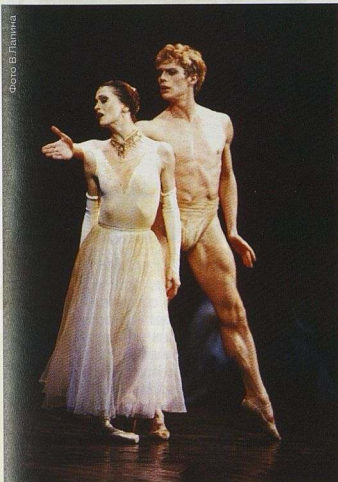
ТАНЦЫ НА ФЕСТИВАЛЕ

Великолепное здание театра с классицистской мощью и растреливским желто-белым колоннадным фасадом приглашает в светлый, просторный зрительный зал, над которым горит рубиновым огнём хрусталь люстры, а со сцены в партер по обеим сторонам оркестровой ямы ведут помосты "для общения с публикой". В Йошкар-Оле, столице Республики Марий Эл, заезжие гастролеры – явление привычное, но всякий раз их здесь с трепетом ожидают. В начале года на сцене Театра оперы и балета имени Эрика Сапаева прошёл ежегодный фестиваль музыкального театра "Зимние вечера", предоставивший возможность московским исполнителям в течение десяти праздничных дней солировать в местных постановках.

Безусловно, фестивали балетного и оперного искусства – предприятия полезные в том смысле, что имеют по сути своей просветительское значение. Хотя публику "Зимних вечеров", раскупившую билеты за два месяца до начала фестиваля, нельзя назвать необразованной. Напротив, она на редкость внимательна, гостеприимна и благодарна. После каждого спектакля зал поднимался со своими мест, провозая артистов со сцены аплодисментами, возгласами "Браво!" и неперенными букетами цветов. В этом году на суд Йошкар-Олинцев наряду с операми "Кармен", "Травиата" и "Борис Годунов", опереттами "Сильва" и "Летучая мышь" были представлены балеты "Шелкунчик", "Жизель", "Дон Кихот" и "Тщетная предосторожность".

Балетная труппа театра, состоящая в основном из молодежи, заслуживает самых искренних похвал. Солисты Мария Выдрина, Ольга Новенькова, Ольга Муртовкина, Любовь Шарова и Дмитрий Лебедев продемонстрировали уверенную технику, артистизм, вкус к перевоплощению. Работа кордебалета слаженна и отточена. Приятно было видеть и старания юных танцовщиков – учеников открытой год назад местной хореографической школы, которые участвуют наравне со взрослыми в постановках театра. Особо отмечу замечательное оформление представленных на фестивале постановок. "Настроенческие", искусно выполненные декорации Л. Тираццана, и редкостные по образности, органично вписанные в общую смысловую канву сценария костюмы Т. Изъичевой, создают впечатление совершенного погружения в атмосферу сценического действия. Балетный репертуар театра всецело ориентирован на классику в классических же хореографических редакциях, преимущественно – Александра Горского (прозванного здесь почему-то Михаилом).

Гости из Москвы – воспитанница Московской академии хореографии Анастасия Меськова и солист



Кадрия Амирова и Виктор Дик в балете «Одиноким голос человека».

Состоялись первые репетиции балета для детей "Цирк приехал", который ставят художественный руководитель балетной труппы Дмитрий Брянцев и художник Валерий Левенталь. В спектакле будет звучать музыка В. Бесовиной и К. Сен-Санса. Премьера запланирована на осень 2002 года.

В репертуар театра вернулся одноактный балет Дмитрия Брянцева "Одиноким голос человека" на

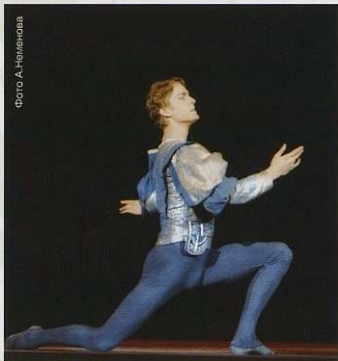
Музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко Виталий Бреусенко выступили в центральных партиях «Дон Кихота». А в гала-концерте участвовали ведущие солисты Большого театра Нина Семизорова, Марк Перетокин, Юрий Клевцов, Элина Пальшина, Юлиана Малхасянц, Владимир Моисев, Денис Медведев, Бэ Джу Юн, Ирина Зиборова.

Однако «марка» Большого театра – вещь серьезная, не позволяющая небрежного к себе отношения. К сожалению, не все приехавшие из Москвы артисты, как оказалось, сознают это с достаточной ответственностью и позволяют себе иной раз «расслабляться». Тем более, что зрители Ишкар-Олы всё равно будут аплодировать стоя и покупать для столпчатых мастеров дорогостоящие цветы, потому что всей душой тянутся к прекрасному и уважительно относятся к гостям.

Арина АБРОСИМОВА

ВОЕДИНО РУСЬ СОБИРАЕТСЯ

«В честь Юрия Григоровича» – афишу с такой «шалкой» выпустил театр «Кремлёвский балет» к юбилею великого хореографа XX века. В ней значились два балета – «Иван Грозный» и «Ромео и Джульетта». Эти произведения – результат сотрудничества Григоровича с молодой труппой, начавшегося немногим более трёх лет назад.



Александр Волчков – Ромео.

«Иван Грозный» – спектакль, который увидел свет рампы в 2001 году. Несмотря на то, что ранее он шёл на сцене Большого театра, интерес у зрителей к этому спектаклю по-прежнему весьма значителен. Наверное, именно сегодня особенно актуальна идея – борьба Ивана IV за единство Руси, борьба жестокая, бескомпромиссная, кровавая. В одном из хоров, написанных С. Прокофьевым к фильму того же названия (в балете он звучит в инструментальном исполнении), есть такие слова: «На костях врагов, на пожарище, воедино Русь собирается...». Их можно поставить эпиграфом к сочинению Юрия Григоровича. И артисты «Кремлёвского балета» с воодушевлением стремятся раскрыть замысел создателя балета. Спектакль от представления к представлению растёт, обогащается новыми пластическими и эмоциональными красками, обретает всё более гармоничную сценическую форму.

В юбилейном спектакле в главных партиях зрители увидели Романа Артюшкина (Иван IV, царь Всея Руси), Наталью Балахничеву (Анастасия, его жена), Айдару Шайдуллину (князь Курбский).

Но если «Иван Грозный» увидел свет рампы в «Кремлёвском балете» совсем недавно, то балет «Ромео и Джульетта» в его репертуаре – старожил. Тем не менее, его краски не только не тускнеют, но становятся подчас ярче благодаря, в частности, вводам в спектакль новых исполнителей. И на этот раз «Ромео и Джульетта» имел своих дебютантов. Весьма успешным оказалось выступление в партии Ромео молодого артиста Большого театра Александра Волчкова, чему способствовали внешне данные двадцатидвухлетнего танцовщика, и – что главное – его стремление постичь и убедительно раскрыть

духовную жизнь юного веронца. Хочется надеяться, что в тот вечер на кремлёвской сцене родился многообещающий артист. В роли герцога Вероны и брата Лоренцо достойно – тоже впервые – выступили Тимур Шафигулин и Александр Титов. Оба продемонстрировали и ощущение стиля спектакля, и понимание места и значения своих героев в его образной системе.

В других ролях были заняты Валерия Васильева (Джульетта), Вадим Кременский (Меркуцио), Артём Зыков (Тибальд), Илья Осинский (сеньор Капулетти), Екатерина Христофорова (сеньора Капулетти), Александр Титов (сеньор Монтеки), Галина Алексеева (Кормилица Джульетты). В юбилейных спектаклях участвовал Президентский оркестр Российской Федерации, руководимый Павлом Овсянниковым.

Г.ВИКТОРОВА

«АРАБЕСК» НОВОГО ВЕКА

В цепи многочисленных московских школ-студий хореографического толка совсем недавно образовалось новое звено – школа современной хореографии «Арабеск», и, тем не менее, она уже активно функционирует, развивая в юном поколении желание танцевать. Началось с того, что национальный русский балет «Возрождение», на базе которого был создан «Арабеск», ощутил необходимость в свежем кадровом пополнении. Как известно, этот коллектив неоднократно участвует в различных благотворительных акциях, музыкально-театральных, культурных проектах и знаменательных концертах, работая на центральных площадках Москвы и гастролируя по всей России. Собственный репертуар здесь постоянно расширяется, а выступление на юбилейном вечере легендарной Майи Плисецкой, как и работа в спектакле «Леа» со звёздами отечественного танцевального искусства Ниной Ананишвили и Сергеем Филиным, подтверждают профессиональное признание молодого коллектива.

Для организации собственной школы первым делом удачно была выбрана площадка – центр Москвы, Варварка-14, где уже не первый год работает коллектив «Славянская слобода», включающий и школу балетного танца, и танцевально-спортивный клуб. Залы и уютные раздевалки хорошо отремонтированы, технически оснащены, обжиты и благоустроены. Сюда пришли дети от пяти до четырнадцати лет, чтобы постигать под руководством опытных педагогов основы классического и народно-характерного танца, джаз-танца, танца модерн, заниматься гимнастикой и акробатикой. Художественные руководители школы – Валерия Милто и Наталья Боброва, а поддерживают здесь развитие хореогра-



Юные артистки школы «Арабеск».

фического искусства «Китайгородская ассамблея» (директор Дмитрий Томлин) под эгидой кампании «Продмаркет». Несмотря на профессиональное младенчество, «Арабеск» принял участие в правительственных концертах в Центральном концертном зале «Россия», посвящённых Дню милиции и Дню энергетика, во МХАТе имени М.Горького в честь 60-летия разгрома немецко-фашистских войск под Москвой.

Но концертные площадки столицы, даже самые престижные, заполняются танцем многих детских коллективов. В чём же особенность школы «Арабеск»? Новшеством можно считать проводимый здесь

эксперимент в области полноценного синтеза балета и балетного танца в процессе обучения детей. Что из этой смелой затеи в результате получится, сейчас говорить рано, но интересен сам факт нетрадиционного подхода при освоении столь разных типов пластики и видов танцевальной культуры. Пожелаем успехов вновь входящему!

Арина АБРОСИМОВА

СИНДРОМАНТИКА МАКСИМОВОЙ И ВАСИЛЬЕВА

Премьерой прокофьевской «Золушки» в постановке Владимира Васильева в Челябинском театре имени Глинки начался фестиваль «В честь Екатерины Максимовой», который продлится до конца театрального сезона.



Татьяна Предеина – Золушка.

Прославленная балерина, приехав в Челябинск, репетировала с артистками, а затем среди исполнительниц заглавной партии местные любители балета увидели двух её учениц – Татьяну Предеину, которая, работая в Москве в «Кремлёвском балете», занималась с Екатериной Сергеевной, и Наталью Балахничеву, нынешнюю ведущую солистку этого театра.

В постановке спектакля участвовали и сам постановщик Владимир Васильев, и его ассистент Олег Корзенков (в московской версии он исполнял партию Принца). Декорации выполнены по эскизам художника, также москвича, Виктора Вольского. Ставить свет в Челябинске приехал из столицы известный мастер Виктор Курьиндин.

И зрители, и пресса восторженно приняли новый балет. «Этот спектакль можно смотреть сколько угодно, каждый раз раскрывая новые оттенки и настроения в музыке С. Прокофьева, глубоко и проникновенно звучащей под дирижёрской палочкой Сергея Ферулыева, восхититься изобретательной хореографией Владимира Васильева и мастерством педагогов-репетиторов Екатерины Максимовой и Ирины Сараметовой, подаривших свои роли ученицам, открывать



Спектакль «Золушка» окончен. В центре – Екатерина Максимова.

для себя новых исполнителей, наполняющих образы спектакля своей неповторимой индивидуальностью. И поражает беспредельность возможностям театра, – пишет С.Зарегбин в газете «Уральский курьер». А в «Челябинском рабочем» А.Валеве отметил: «Челябинский спектакль» не стал слепой копией московского... Наша сцена намного меньше кремлёвской, что изменило сценические объёмы постановки. Но главное, Владимир Васильев – живая творческая личность и просто в силу собственной сиромантики не может входить в одну воду дважды».

Вслед за «Золушкой» фестивальную программу продолжали другие спектакли. В показанных в марте балетах «Спящая красавица» и «Лебединое озеро» центральные партии исполняла ещё одна ученица Максимовой – солистка балета Большого театра Анна Антоничева.

Челябинцы ждут в гости и других подопечных Максимовой из Большого театра и из театра «Кремлёвский балет».

Клара АНТОНОВА

БАБОЧКИ, ЦВЕТЫ, ПИЯВКИ, МУРАВЬИ...

Балет «Дюймовочка», поставленный в Чувашском театре оперы и балета, привлекает не только самозабвенностью и искренностью исполнителей – учащихся хореографического отделения музыкального училища и солистов театра, но и редкостным гармоничным сочетанием балетного действия: хореографии, музыкального и художественного оформления, драматургии. Этот факт особенно примечателен ещё и тем, что создатели спектакля дебютировали как авторы большой формы.

Балетмейстер Галина Никифорова ставила, прежде всего, детский балет. Несложные элементы классического экзерсиса, соединённые с элементами балльных и латиноамериканских танцев, покоряют трогательностью лирических сцен, безыскусной яркостью построений, юмором и фантазией.

Выразительны очаровательный вездесущий шмель (Оксана Тихонова) и эмоциональный «муравьиный» офицер (Лина Борщевская). Под стать им и другие образы – мышоннок Маус (Алмаз Ахметзянов) с упоенно летающим хвостом, роскошный Мачо, сын Жабы (Максим Корякин) и сама Жаба (Елена Лемешевская, Лидия Гороченко), виртуозно играющая гигантским биноклем и телефоном. Миниатюрность и одухотворённость главных персонажей – Дюймовочку (Татьяна Альпидовская) и Эльфу (Айдар Хисамудинов, Роман Кадиков) – придают спектаклю ожидаемый сказочный колорит.



Сцена из спектакля.



Татьяна Альпидовская (Дюймовочка) и Роман Кадиков (Эльфа).

Завораживает воображающий на сцене волшебный мир с гигантскими растениями и цветами, мастерски воссозданный на заднике Валентином Федоровым, утонченная палитра костюмов его обитателей – бабочек, цветов, муравьев, пиявок, феноменальное обложение Жабы, с искомрётной изобретательностью решенные петербургским художником Мариной Беловой. В музыкальную основу спектакля положены узнаваемые классические миниатюры, аранжированные в современной манере и с большим вкусом объединенные Инной Николаевой.

Светлана ПОТЁМКИНА

ВОСТОЧНЫЙ ВЕТЕР

В Баку, на сцене Бакинского дворца «Республика» состоялся праздничный вечер, который был посвящён тридцатилетию Государственного ансамбля танца Азербайджана.

Все эти годы коллектив посвящал заботам о сохранении и популяризации неповторимой красоты азербайджанского танцевального фольклора. Ури-



Артисты Государственного ансамбля танца Азербайджана в Баку.

вительные истоки его восходят к глубокой древности: на скалах Гобустана близ Баку первобытные художники каменного века запечатлели танец, ставший прародителем дошедшего до наших дней ритуально-трудового хоровода «Яллы». Не удивительно, что именно «Яллы» с его могучей внутренней энергетикой стал эмоциональной кульминацией юбилейного торжества.

Как сказано в буклете, «Государственный ансамбль танца – один из молодых хореографических коллективов Советского Союза». Лишь в 1991 году он был удостоен звания заслуженного коллектива республики. Однако к этому времени ансамбль уже завоевал широкое признание, побывав во многих европейских странах, Японии и США, Индии и Непале, Тунисе и Алжире...

Пресса восторженно откликается на выступления азербайджанских танцовщиков. Газета «Нуфель републик дю сентр-уэст», к примеру, написала: «Вчера в театре нашего города подул горячий восточный ветер, принесённый азербайджанскими артистами. Их энтузиазм на сцене передался и зрителям. Ловкие танцовщики и грациозные девушки показали богатый национальный фольклор».

По мнению директора Стамбульского фестиваля искусств Айдына Гюна, «превосходная профессиональная подготовка танцевального коллектива из Азербайджана покорила всех и во многом способствовала успеху фестиваля, который привлек внимание не только турецкой общественности, но и вызвал поток туристов из-за рубежа».

Исполнительский состав ансамбля формируют выпускники Бакинского хореографического училища. На протяжении всей истории коллектива с ним связаны имена корифеев азербайджанской хореографии Гамзар Алмас-заде, Лейлы Вехиловой, Рафиги Ахундовой, Макуда Мамедова и многих других, кто прививал артистам ансамбля вкус к оригинальной хореографии, использующей богатство народных традиций, и воспитывал в них верность самобытным корням азербайджанской культуры. Долгие годы коллективом руководит талантливая танцовщица и хореограф Афга Меликова.

Сам вечер в какой-то мере отразил историческое развитие азербайджанского танца, а также показал, как велико разнообразие национальных красок. В обширной программе концерта зрители смогли увидеть все многообразие репертуара ансамбля: женские лирические композиции, зажигающие воинственные пляски джигитов, юмористическую сценку «из семейной жизни». Юбиляров приветствовали коллеги, деятели культуры.

С особым воодушевлением было встречено поздравление Президента Азербайджана Гейдара Алиева и оглашение его Указов о присвоении почётных званий и высоких правительственных наград руководителю и артистам коллектива.

Александр МАКЦОВ

ДВАДЦАТЬ ДВЕ ГЛАВЫ



«Техника классического танца», первое и единственное на русском языке полное методическое видеопособие для детских школ и колледжей искусств, институтов и университетов культуры, самодеятельных и любительских хореографических коллективов, выпущено Новосибирской хореографической ассоциацией совместно с Kim Videoproduction (Республика Корея). Пособие состоит из 22 частей, записанных на видеоопленку. Продолжительность каждой от 50 до 70 минут. Когда на презентации в Корею для журналистов был устроен просмотр видеозасет, выпущенных в разных странах, журналисты назвали новосибирский опус лучшим пособием года по классическому танцу. Впоследствии эту же оценку подтвердили ещё несколько национальных хореографических ассоциаций.

Нельзя сказать, что удача с осуществлением столь грандиозного проекта Новосибирской хореографической ассоциацией стала случайностью. Ощущая катастрофическую нехватку печатных методических пособий по хореографии, новосибирские хореографы ещё в 1995-м году взяли за создание видеопособий. Первыми опытами было фиксирование семинаров, фестивалей, конкурсов, проводимых Новосибирской хореографической ассоциацией. Семинары здесь делывались. В архиве ассоциации сегодня бесценные видеозаписи по методике преподавания классического, народно-сценического, историко-бытового, эстрадного, израильского, болгарского, корейского танцев.

В основу своеобразной фильмотеки положены методические разработки трёх ведущих новосибирских педагогов-хореографов Зинаиды Красильниковой, Галины Лапидской и Валерия Буонова. В подготовке частей по производственной практике участвовали балетмейстеры Новосибирского театра оперы и балета Станислав Колесник и Наталья Соковова.

Валерий ПОММ

Виктор ВАНСЛОВ

КОРОЛЬ ПРОСТРАНСТВА



Эскиз декорации к балету «Икар».

В начале 2002 года исполнилось сто лет со дня рождения выдающегося театрального художника, немало сделавшего и в балетном театре, Вадима Фёдоровича Рындина (1902-1974). В залах Российской академии художеств состоялась большая выставка театральных эскизов, макетов и костюмов В.Ф.Рындина, собранная из различных музеев и частных собраний; прошёл обсуждение этой выставки и юбилейный вечер памяти художника.

Прежде, чем говорить о работах В.Ф.Рындина в балете, необходимо уяснить общее значение его творчества в нашей художественной культуре. Мастер оформил свыше ста спектаклей, прошёл большой творческий путь и создавал свои произведения во многих театрах вместе с выдающимися режиссёрами разных творческих устремлений. Так, в Камерном театре он работал с А.Я.Таировым, в театре имени Евг. Вахтангова – с Р.Н.Симоновым, в театре имени В. Маяковского – с Н.П.Охлопковым, во МХАТе – с Вл.И.Немировичем-Данченко, в Большом театре – с Б.А.Покровским. Всюду он был единомышленником и соратником великих творцов искусства, умея удивительно точно и органично вписать художественное оформление спектакля в общий режиссёрский замысел, найти единственные и незаменимые средства, соответствующие стилю и жанру воплощенного на сцене произведения и его режиссерскому решению.

Поэтому многие работы В.Ф.Рындина приобрели этапное значение в развитии отечественного театрально-декорационного искусства. Они становились практическим ответом на многие дискутировавшиеся в художественной среде вопросы, например, о соотношении конструктивного и живописного начал в художественном

оформлении спектакля, о роли метафоричности и повествовательности, условности и достоверности, о музыкальности в работе художника.

Приведу только один пример. В 1934 году на сцене Камерного театра в Москве огромный успех имела «Оптимистическая трагедия» В.Вишневого в постановке А.Я.Таирова и оформлении В.Ф.Рындина. Известно, что в 1920-е годы на сценах наших театров господствовал конструктивизм. Он давал большие возможности для разнообразной и необычной планировки сценической площадки и интересных режиссёрских мизансцен, но обычно не нёс в себе образного начала, вытеснял со сцены изобразительность. В «Оптимистической трагедии» В.Ф.Рындин использовал позитивный опыт конструктивизма, но соединил его с образно-изобразительным решением. Он создал единую для всего спектакля конструктивную установку на круге сцены, которая, благодаря поворотам, обращалась к зрителям различными ракурсами, изображая то огромный котлован, то спиралевидно идущую вверх дорогу, то часть палубы корабля. В сочетании с живописным задником, изображавшим бурное небо с несущимися по нему облаками, и вместе с деталями бутофории и реквизита в спектакле достигалось единство конструктивного и изобразительного решений. Это имело принципиальное значение в нашем театрально-декорационном искусстве и позволяло на его дальнейшее развитие.

Впоследствии В.Ф.Рындин многие свои спектакли строил на основе сочетания единой конструктивной установки на весь спектакль, обычно метафорически выражавшей смысловое «зерно» произведения, и меняющегося изобразительного решения каждой отдельной картины.

Примерами могут быть «Гамлет» В.Шекспира в театре имени В. Маяковского (1954), «Война и мир» С.С.Прокофьева в Большом театре (1959), «Ярмарка тщеславия» У.Теккерея в Малом театре (1959).

В.Ф.Рындин много и плодотворно работал в музыкальных театрах, в 1953-1974 годах был главным художником Большого театра. Мастер удивительно глубоко чувствовал музыку и создавал декорации, созвучные её характеру и стилю. Достаточно сравнить художественное оформление опер «Свадьбы Фигаро» В.-А.Моцарта в Большом театре (1956) – воздушное и лёгкое, всё сияющее перламутровыми красками и выполненное в рокайльном духе, – и «Дон Карлос» Дж.Верди в Кремлёвском дворце съездов (1963) – оформление помпезное и драматичное, сочетающее праздничные и сумрачные сцены, эскизы которого написаны плотной, насыщенной живописью. В этом сопоставлении ясно выступает то, что принято называть музыкальностью художественного решения спектакля. Музыка Моцарта и Верди потребовала совершенно различного стиля живописи в работе художника.

На протяжении своей творческой деятельности В.Ф.Рындин оформил четырнадцать балетных спектаклей. Перечислю все, ибо ни в одной печатной работе или каталоге о В.Ф.Рындине нет их полного списка.

Девять балетов в декорациях В.Ф.Рындина шли в Большом театре СССР. Это «Дон Кихот» Л.Миньуса (1940, Р.В. Захаров по А.А.Горькому), «Лауренсия» А.Крейна (1956, В. Чабукиани), «Гаянэ» А.Хачатуряна (1957, В.Вайнонен; новая версия этого спектакля была создана в 1961 году), «Шопениана» на музыку Ф.Шопена (1958,

М.Фокин), «Паганини» на музыку С.Рахманинова (1960, Л.Лавровский), «Ночной город» Б.Бартока (1961, Л.Лавровский), «Спартак» А.Хачатуряна (1962, Л.Якобсон), «Икар» С.Слонимского (1971, В.Васильев).

В Музыкальном театре имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко В.Ф.Рындина оформил балеты «Доктор Айболит» К.Морозова (1948, Н.Холфин) и «Жанна д'Арк» Н.Пейко (1957, В.Бурмейстер).

В Мариинском театре он создал декорации к балетам «Тарас Бульба» В.Соловьева-Седого (1941, Ф.Лопухов) и «Гаянэ» А.Хачатуряна (1945, Н.Анисимова).

Кроме того, В.Ф.Рындина – автор сценографии балета А.Ленского «Ду Гуль» («Две розы»), поставленного в 1941 году в Таджикском театре оперы и балета (балетмейстеры К.Голейзовский и Г.Валамат-заде).

Среди этих четырнадцати балетных спектаклей у В.Ф.Рындина меньше работ этапных и выдающихся, чем в опере и драме. Тем не менее, некоторые из них заслуживают подробного рассмотрения.

Из приведённого списка видно, что В.Ф.Рындина работал со многими выдающимися балетмейстерами с 1940 по 1971 год и участвовал в их творческих исканиях.

Одним из таких балетмейстеров был Леонид Лавровский, с которым В.Ф.Рындина создал два замечательных балета – «Паганини» и «Ночной город». В этих спектаклях не столько воспроизводилась реальная среда, в которой развивается танцевальное действие, сколько создавался её обобщенный образ, то есть не столько обозначалось конкретное место действия, сколько давалась его обобщенная выразительная характеристика.

Оформление балета «Паганини» было основано на системе тюлевых фестонов и драпировок заднего плана, создававших причудливые комбинации складок. Скользящая подсветка делала их воздушными и прозрачными. Поднимаясь и опускаясь, тюли создавали динамичное и фантастическое движение световых линий. Пока тюли были освещены этим скользющим светом, за ними менялись задники. Когда же подсветка снималась, высвечивались изобразительные элементы отдельных эпизодов: то небо, то море, то церковный витраж, то люстры бального зала. Герои здесь танцевали не столько в изображаемой среде (как это было, например, в «Лауренсии» или в «Гаянэ»), сколько на её фоне, что в большей мере соответствовало специфике балета, условности танцевального действия, а также и новым творческим исканиям хореографа Л.Лавровского, проявившихся именно в этом балете.

В спектакле «Ночной город» действие шло на фоне меняющихся задников с использованием световых проекций. Здесь В.Ф.Рындина создал своего рода фантазию на темы небоскрёбов Нью-Йорка, которые он много рисовал с натуры



Эскиз декорации к балету «Дон Кихот».



Эскиз декорации к балету «Ночной город».

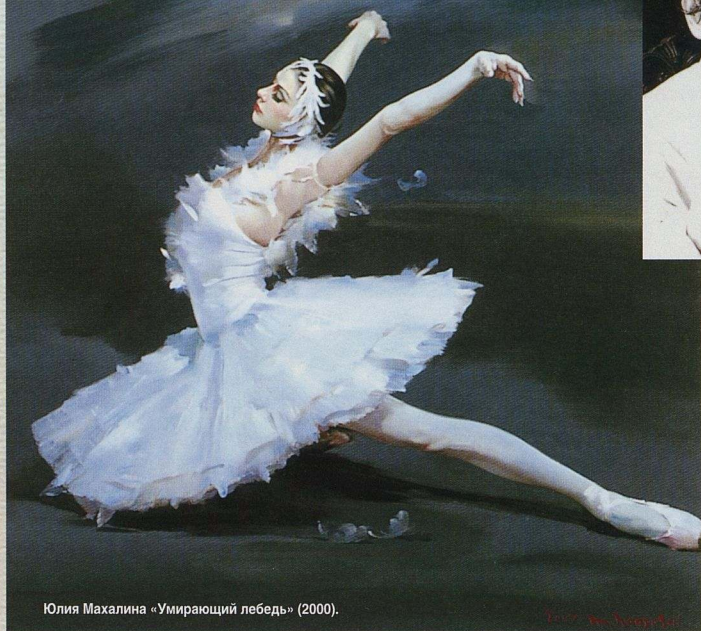
во время своей поездки в Америку. На основе этих натуральных зарисовок он сотворил обобщенный образ небоскрёбов, словно громоздящихся друг на друга, закрывающих небо, уходящих в бесконечность, подавляющих человека. Их бездушность подчеркивалась механической правильностью ритмов этажей и вертикалей окон. Разбивавшие эту механическую правильность ритмов косые линии огней рекламы, таинственные ответы и тени вносили в этот жуткий и мрачный образ черты гротеска, соответствующие музыке Б.Бартока, не лишённой взвинченности и излома.

Совершенно другой, светлый и гармоничный образ был создан В.Ф.Рындиным в балете «Икар», явившимся балетмейстерским дебютом В.Васильева. Здесь на сцене представала ан-

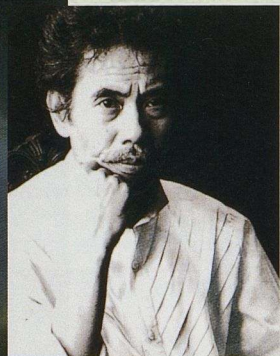
тичная Греция с её колоннадами и фрагментами архитектуры. Постоянным конструктивным элементом декораций являлось скульптурное изображение Ники Самофракийской, символизирующее идею полёта. Оно находилось в середине авансцены, а во время действия раздвигалось и раскрывалось, образуя порталное обрамление сцены.

Театрально-декорационное искусство В.Ф.Рындина является неотъемлемой частью отечественной художественной культуры XX века. Столетний юбилей со дня рождения художника и его великолепная выставка в Академии художеств ещё раз напомнили нам о том, какие значительные художественные ценности были созданы в ушедшем веке, и воскресили в памяти многие страницы истории нашего балета.

ГИМН БАЛЕРИНЕ



Юлия Махалина «Умирающий лебедь» (2000).



Японский художник Наоёси Мураяма - коренной токиец. Он родился в 1936 году в токийском районе Кёбаси. В 1962 году он был удостоен приза Коммерческой художественной выставки в Токио.

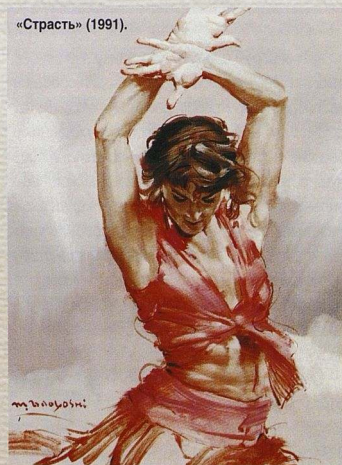
За этим последовала поездка в Европу, увлечение творчеством английского художника Уильяма Тернера, создание серии работ «Ностальгия по военному времени», выставки картин в Париже, Токио, Сарагосе и Антверпене, выпуск серии графических работ под названием «Принцессы древности», персональные выставки «Прекрасные и быстрые лошади» и «Портреты современных красавиц», издание художественного альбома «Кисть Божественной Души» и, наконец, поездка в Россию для работы над циклом «Звезды российского балета».

Балетное искусство является и самой большой страстью жизни Н.Мураямы, и предметом углубленного изучения, как художника. Творчество мастера в значительной мере посвящено живописному воплощению красоты женского тела, и художник считает, что изображения балерин способны передать зрителю сконцентрированную энергию этой красоты. Он восхищается русскими балеринами, а Майя Плисецкая и Нина Ананишвили являются для него непревзойденными звездами не только русского, но и мирового балета.

Н.Мураяма рисует балерин уже много лет. В первое время это были, конечно же, японские, позднее – западные актрисы. Но однажды художник увидел в Посольстве России в Токио книгу о русском балете и навсегда «заболел» им. Н.Мураяма досконально изучил историю русского балета, неоднократно бывал на выступлениях русских артистов в Японии.

«У русских балерин поразительные по своей гармонии линии тела, высокий рост, длинные ноги, особенное, «легкое» строение мышц, что делает ваших танцовщиц удивительно красивыми, легкими и возвышенными, а недостижимый нигде в мире профессиональный уровень, умение передавать в танце

сложнейшие человеческие эмоции заставляет меня петь настоящий гимн российскому балету. Конечно, я пишу и японских балерин. Они, естественно, тоже очень красивые и близки мне, как японцу. Но это совсем другая красота. Русские балерины – такое же достоинство вашей страны, как Рафаэль и Рембрандт в Европе».



«Страсть» (1991).

Н.Мураяма постоянно подчеркивает, что на него как представителя классического течения в живописи оказали сильное влияние работы русских мастеров прошлого, особенно Репина и Айвазовского. Он надеется, что во время следующих визитов в Россию он сможет побывать не только в Большом театре, но и в другом храме русского балета – Мариинском театре в Санкт-Петербурге, что поможет ему точнее и ярче отобразить на холсте прелестные образы российских танцовщиц, и, возможно, представить их на суд наших зрителей во время своей персональной выставки.

«Конечно, чтобы подготовиться к такой выставке, мне нужно много времени, – говорит художник, – это ведь очень ответственно. Но я был бы рад показать свои работы в России. Впрочем, я хотел бы еще раз посетить вашу страну и без организации выставки. Причина такого желания проста: русские женщины потрясающе, фантастически красивы! Рисовать таких женщин – счастье для настоящего художника».

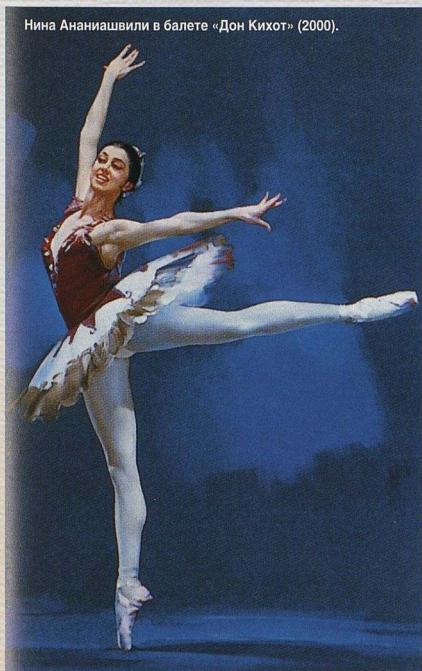
А.КУЛАНОВ

Редакция благодарит журнал «Япония сегодня» за предоставленный материал.

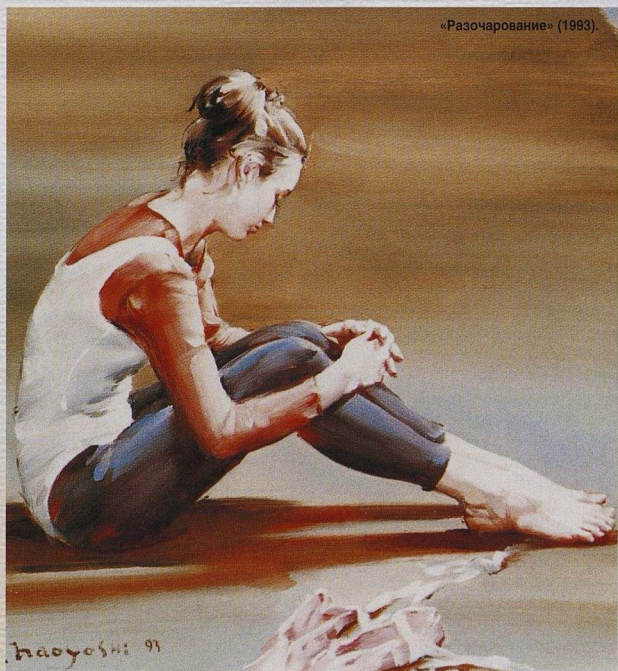
«Воображаемый танец» (1992).



Нина Ананишвили в балете «Дон Кихот» (2000).



«Разочарование» (1993).





Вера Красовская

Из балетного дневника 1946. «Золушка»

В 1946 году Театр имени Кирова показал свой новый балет «Золушка». С ним началась послевоенная творческая жизнь балетной труппы. Сказочная, хотелось бы верить, жизнь...

Сказка, когда-то постоянная и желанная гостья балетной сцены, несущая с собой светлый мир образов... Сказка, с её безыскусной моралью, простодушной, чистая. Она давно выпала из постановочных планов академической сцены. После долгого перерыва новая «Золушка» – едва ли не первый опыт возрождения жанра.

Судьба Золушки – «бродячий сюжет» мировой литературы. Одна только русская сказка знает много версий этого сюжета. Скажем, сказка о Василисе Прекрасной, так поэтично описывающая мужество скромной русской девушки, начинается с того, что Василису обижают мужеца и злые сестрицы. Но балетный сценарий Николая Волкова написан не о российской Золушке. Его героиня – это Сандрильона из французской сказки Шарля Перро, и герой – совсем не удалой царевич, а изысканный Принц с весьма капризным нравом.

Здесь – некая модернизация сказки Перро, и продиктована она, как будто, тем, что либретто предназначалось оп-

ределённому композитору. Нам предлагается как бы реминисценция сказочности Карло Гюцци и юного Сергея Прокофьева, результатом «сотрудничества» которых явилась когда-то опера «Любовь к трём апельсинам».

Принц задуман у Волкова интересно. Он решительно не похож на традиционных балетных принцев. Его вызывающе дерзкие повадки, мужественная прямота открыто противостоять окружающим его гротескным персонажам – и чопорным придворным, и претенциозным мешанам.

Но, модернизируя таким путем старинную сказку, Волков всё же не порывает с традицией балетов-феерий, больших спектаклей с их парадностью и многообразием классических танцев. Образы самой Золушки и сопутствующей ей сказочного мира фей целиком даны в канонах старых либретто. А скрепящая линию Золушки и линию Принца, живущего в прианом воздухе сказки-сатиры, Волков допускает известную разностильность, вызывающую кое-какие затруднения у постановщика Константина Сергеева.

Балетный сценарий намечает пути движения действия. Но только музыка

«Бродячий сюжет» – первый сюжет «Золушка» Сергея Прокофьева – первая балетная постановка Мариинского (тогда ещё Кировского) театра после войны и балетмейстерский дебют Константина Сергеева, увенчанный Государственной премией. Премьера состоялась 4 апреля 1946 года.

Анализ первоначальной версии спектакля приняла под впечатлением премьеры аспирантка сектора театра Ленинградского института театра и музыки (ныне – Российский институт истории искусств) Вера Красовская. До войны она восемь лет (с 1933 года) была танцовщицей кордебалета этого театра. Теперь совершалась одна из ранних проб её критического пера.

В дальнейшем автор статьи не раз возвращалась к оценке этого спектакля и его выдающихся исполнителей – Наталии Дудинской, Татьяны Вечесловой, Аллы Шелест, Константина Сергеева и других мастеров. Публикуется впервые.

Д. ЗОЛОТНИЦКИЙ

облекает в живую плоть замыслы либреттиста, нередко своевольничая, – особенно тогда, когда её создает сильный и смелый мастер.

«Золушка» принадлежит к крупнейшим творческим удачам Прокофьева последнего периода. И в то же время занимает среди них особое место.

Произведения Прокофьева последних лет обладают философской глубиной. Тут чрезвычайно показателен музыкальный театр композитора. При всей разнородности сюжетов, он целен и устремлён. От «Ромео и Джульетты» тянутся нити к «Воине и миру»: ведутся поиски большой правды о человеке. Рядом с ними «Золушка» звучит по-иному. Это – как переключка композитора с его буйной и озорной юности, пронизанная острыми, упругими ритмами и отдающая несокрушимой энергией. Трудно удержаться от мысли, что образ Принца содержит автобиографические черты. Ведь смелое бунтарство юного Прокофьева несло такой же протест против отжившего, как и озорство Принца среди унылой придворной челяди. Сами собой возникают ассоциации с ярчайшей вещью тогдашнего Прокофьева для театра – оперой «Любовь к трём апельсинам», тоже ведь

сказкой. Композитор и не скрывает этой переключки к сносности, вводя в партитуру «Золушки» знаменитый марш из «Апельсинов». Конечно, не может быть и речи о тождестве двух этих произведений. Многие в музыке «Золушки» проникнуто глубоким лиризмом (чего стоит хотя бы адажио последнего акта!). Но всё же господствует в музыке балета не философская серьёзность, не психологизм. С лирикой остерегаются гротеск, шутка, а подчас и черная издёвка – на них композитор не скупится в обрисовке мешанской жизни. Характерность, в конечном счёте, явно преобладает над лирикой.

Сказка Шарля Перро не впервые служит основой русского балетного спектакля. Чайковский воспользовался сюжетом Перро для «Спящей красавицы», наполнив этот сюжет глубоким философским смыслом. Тема «Золушки» – такая же старая и вечно дорогая человечеству тема победы чистого сердца над лицемерием и злобой. Только авторы балетной «Золушки» избрали совсем другой путь театрализации сказки.

Действие «Спящей красавицы» Чайковского-Петина происходит в сказочном царстве короля Флорестана, где феи приглашают в гости и принимают вместе со знатно, а чистенькие пейзажи танцуют, взявшись за руки с придворными. Так и должно быть в произведении, лишённом бытовой характерности, а тем более сатиры, где тяжёлое великолепие барокко служит лишь пышной рамой, в пределах которой добро торжествует над злом.

В «Золушке» Прокофьева-Сергеева четко разграничены волшебное царство и жизнь людей – мир сказки и мир быта. И действуют в «Золушке» не жители Золотого века; нет, они прекрасно знают сословные различия и придворный этикет.

Сопоставление со «Спящей красавицей» – гениальным и в то же время предельно традиционным балетом-сказкой – поясняет жанровое своеобразие «Золушки». Постановщик Театра имени Кирова Константин Сергеев тонко уловил это своеобразие, что в итоге и принесло ему творческую победу. В то же время трудности сценического воплощения, порождённые своеобразием балета, многоплановостью его стиля, Сергеев преодолел с разной степенью удачи. Труднее всего далась попытка стилистически объединить несколько обелицистично-традиционную Золушку и броскую индивидуальность Принца, несомненно побывавшего в стране Трёх апельсинов...

Поднимается занавес, и мы оказываемся в доме Золушки. Посреди комнаты сидят мачеха и сёстры за рукодельем. Сёстры затевают ссору и танцуют, задирая друг дружку и Золушку, сидящую в стороне. Танцы сестёр передают особенности их натур, отвечающих именам Кривляки и Злюки. Остроумно и изобретательно схвачены пустота и жеманство

одной, злость и самовлюблённость другой. Лёгкие движения, внезапные кокетливые остановки после сложных пируэтов, стремительные пассажи на пальцах, использующие технику современного классического танца, – таков портрет танцующей Кривляки. Движения Злюки, наоборот, широки и заострены, она гарцует по сцене в больших напряжённых прыжках, выдавая властную повадку хищницы.

Как две крикливых пёстрых птицы, сёстры выпархивают из комнаты. Золушка остаётся одна в ступающихся сумерках, мечтательная, грустная. В своём потрёпанном коричневом платьице она привлекает симпатии зала. Такой поэтичной, трогательной, заброшенной Золушке должны сниться волшебные сны наяву. Оттого появление феи и отъезд на бал могут быть лишь продолжением её одиноких грёз. Но она начинает танцевать, и зритель постигает первое разочарование. Эти танцы говорят не о простой, ясной и цельной натуре Золушки, а характеризуют её скорее как героиню сказочки с прописной моралью. В начале спектакля Золушка не поднимается над своей средой. Она даже успевает насытиться своей сентиментальностью, и возвращение её шумной семьи даже оживляет действие. Незаметно в комнате возникает нищая старуха в тёмном плаще. Золушка даёт ей хлеба, а сёстры выгоняют вон. Следует забавная и талантливо поставленная сцена суетливых сборов во дворец. Кокетливые портнихи, озабоченные парикмахеры устраивают весёлую суматоху. Карикатурно изысканный танцмейстер, двумя пальцами держат скрипку, деликатно поправляет сестёр, релетирующих свои рас. На молящуюся мачеху надевают пышное платье. И вот вся эта пышная ватага торопливо исчезает, оставляя Золушку опять одну.

Она мечтает о бале, о счастье, ещё не зная, каким оно должно быть, и вдруг вновь видит перед собой старую нищенку. Здесь сказка вступает в свои права. Фея в образе старухи пришла наградить добрую Золушку. Времена года, одно за другим, несут ей свои дары. Утренний шёбет птиц отзывается порхающим движением танца: словно стягивают росу с крыльев, – таков танец Весны. Резок и сух, как холодный ветер, от которого мечутся и никнут умирающие листья-танцовщицы, – вот порывистый танец Осени. В сонном покое, окружённая мягко снующими хлопьями, прядает фея Зимы. И среди стрёкота движений целого полка солдатиков-кузнечиков царственно спокойная танцует фея Лета.

И вот Золушка уже богато одета, на ногах её сверкают драгоценные башмачки. Фея велит ей покинуть бал ровно в полночь. Отъездом Золушки завершается первый акт балета.

Таким образом, уже здесь дают себя знать кое-какие противоречия в работе Сергеева-постановщика. Всюду, где изо-

прённость танца подсказана музыкой, или характером действующего лица, или, наконец, ситуацией, – налицо оправданная удача хореографа. Тут и танцы сестёр, и ряд великодушных моментов в танцах времён года. Там же, где такого согласия недостаёт, возникает ощущение надуманности. Увы, в первую очередь, это снова относится к партии Золушки.

На балу медленно и чинно идёт манерный танец придворных. Скопления и приседания изысканных танцоров напрасно ступеньваются из-за неживописных костюмов, о чём приходится пожалеть. Приехавшие на бал сёстры танцуют со своими кавалерами. Это большое рас интересно развивает обычную форму классического адажио: заменяя традиционную пару исполнителей двумя парами, оно строится на преодолении сложных, но не всегда эффектных движений.

Гости ждут выхода Принца. Их нетерпение выдают внезапные остановки и взволнованные нервозности танца. Принц врывается на сцену, как свежий ветер в душную комнату. Просторный дворцовый зал кажется тесным для его стремительных, буйных прыжков. Его рыжих волос не закрывает никакая корона. Он выглядит на балу не хозяином, а случайным и странным гостем.

Образ Принца – самый законченный в спектакле и наиболее полная удача постановщика. В создании этого образа объединились Сергеев-балетмейстер и Сергеев-исполнитель. Но об этом – чуть позже...

На балу появляется Золушка. Лирический вальс передаёт зарождение чувств её и Принца. В их танце – робость первой встречи и тяга друг к другу. Слегка склонённая на руку голова повернута к Принцу, его руки протянуты к ней и осторожно её касаются. Вальс, а также сольные танцы Золушки второго акта принадлежат к лучшим танцевальным моментам спектакля; весь её облик становится и поэтичней, и правдивей.

Прекрасно разрешён конец акта – и танцевально, и режиссёрски. В разгар танца часы бьют полночь. Двенадцатый карликов опоясывают сцену, в их магический круг попадает танцующая Золушка (смелое и блестящее движение по кругу – стихия Наталии Дудинской), а Принц остаётся за чертой. Золушка покидает дворец, потеряв туфельку. Принц завладевает находкой.

Начинается последний акт. В поисках Золушки влюблённый Принц за одну ночь обегает весь мир. Это скоростное путешествие выдаёт не слишком искусную выдумку сценариста, позволяющую внести в спектакль танцевальную экзотику. Все три эпизода странствий героя – танцы испанской и эфиопской принцесс и номер, именуемый «Ориенталия», – оказываются в спектакле инородным телом, гротескной вставкой с сильным эстрадным привкусом. Оформление, вдохновлённое, придаёт им оттенок мало притязательного реву.

Новая картина. Золушка снова в обстановке первого акта. Она подметает шваброй пол, поливает цветы из лейки. И странное дело: образ, так расцветавший во втором акте, опять теряется в своей поэтичности. Почему? Да потому, что танец снова становится искусственным, порой даже небесспорным по части вкуса. Например, тогда, когда Золушка поднимается на пальцы и, опираясь на швабру, застывает в картинных позах.

Сопровождаемый толпой, бегают Принц. Он едва даёт сёстрам время примерить туфельку и, уже кинувшись было к двери, вдруг останавливается около растерянной Золушки. И как всегда при появлении Принца, действие оживает. Прекрасен эпизод узнавания Золушки. Настойчивым взглядом Принц заставляет её поднять на него глаза – и по глазам, а не по выпавшей из её ослабевших пальцев туфельке узнаёт в ней чаровницу вчерашнего бала. Исчезают стены дома, и на сказочном ландшафте страны влюблённых, среди окутанных розовым туманом райских куш Золушка и Принц танцуют заключительное адажио – вальс-аморозо. Тут высшая танцевальная точка спектакля, подлинный шедевр выразительности классического танца, где этот танец слит с музыкой, а редкие по красоте поддержки, певучести движений проявляют силу художественного воздействия. Впечатляет финал. Под последние аккорды адажио в объятиях Принца медленно кружится в воздухе Золушка, и в этом плавном кружении скрывает их от глаз зрителей медленно падающий занавес.

Так по-своему закономерно чередуются в работе Константина Сергеева победы и просчёты. Одарённый и изобретательный хореограф, он не сумел всё же обеспечить одинаково убедительными танцевальными характеристиками всех персонажей и все эпизоды действия своего балета. Проявив во многих местах живую режиссёрскую выдумку, Сергеев как автор обиходной композиции всего спектакля уступает Сергееву-балетмейстеру. Опыта постановщика-организатора ему пока что недостаёт. Правда, трудности Сергеева возросли из-за неудачной работы художника Бориса Эрмана. Его декорации мрачны и тяжеловесны, в них мало света волшебной сказки. И, строго говоря, большинство упрёков, какие могут быть сделаны постановщику по части вкуса, должно быть переадресовано художнику. Трудно принять, скажем, аляповатый сценический портал, эту раму всего спектакля, грубовато украшенный фигурами невесть откуда взвихрился негр и странной комбинацией лостр, фонариков и канделябров. Неудачны эффекты освещения, найденные художником для сцены фей в первом акте. Вместо искрищихся красок волшебной сказки на сцене – печальный полумрак. Авансцена всё время тускло освещена – сюда проникает лишь свет из комнаты Золушки. Лишь аррьерсцена озаряется то мрачным

оранжево-красным, то мертвенно зелённым светом. Странно выглядят костюмы фей: короткие юбочки, прилегающие корсажи и какие-то торчащие султанчики на головах. На совести художника и оттенок мозаичности, особенно назойливый в эпизодах путешествия Принца. Отрадное исключение в работе художника – декорация последней картины.

Перед исполнительницей партии Золушки, Натальей Дудинской, стояла задача двойной трудности. Приходилось преодолевать внутреннюю неубедительность разных действительных ситуаций. Сказывалось и то, что роль эта всё-таки мало отвечала индивидуальным свойствам танцовщицы.

Образы Дудинской, всегда отделанные в деталях, с тонко отретушированными контурами, поражают мастерской игрой света и тени. Это произведение виртуоза. Её танец, законченный и целеустремлённый, не знает расплывчатых полутонов. Между тем, пассивность Золушки, её покорная робость и скромность – не сродни дарованию Дудинской, танцовщица с трудом подчиняется требованиям не близкой ей роли. Это особенно очевидно в начале спектакля, когда она играет пуританскую добродетель. Темперамент исполнительницы находит выход в танцах второго акта, где возникает тема любви. Тема ширится, растёт – и всё привольней чувствует себя Золушка Дудинской. Образ обретает полноценную внутреннюю жизнь, и эту обновлённую жизнь правдиво выражает теперь танец. Безукоризненное мастерство танца даже заставляет забыть иные несообразности первого акта. Правда, они вскозь напоминают о себе в начале третьего акта. Но под конец, в ликующем последнем адажио, победно утверждается образ Золушки, нашедшей себя в любви.

В толковании образов сестёр Татьяна Вечеслова и Алла Шелест пошли разными путями.

Роль Злюки – крупное достижение Шелест. Поступки этой особы не окрашены сплошным слоем одинаковой краски, а переливаются неожидаемыми оттенками – от слегка намеченных комичных штрихов (вышивая шарф, она злобно прокалывает ткань иглой) до гущёной ненависти к людям и завистливого изнеможения. Глубже всего Шелест проникает в жизнь образа посредством танца. Напряжённые прыжки, властные взмахи рук, лаконичные, но эмоциональные фразы у неё выразительней в длинной разгневанной речи. Образ этот – в ряду содержательных удач мастеров нашей послевоенной балетной сцены.

Татьяна Вечеслова подошла к своей роли чуть более односторонне. Стараясь, чтобы зритель ни на минуту не забыл, что имя её героини – Кривляка, она излишне окарικатурировала свою партию. Появляясь такая Кривляка в одном коротком эпизоде – и её утрированное жеманство, построенное на манерно-изломанных

линиях, пришлось бы кстати, как острохарактерный набросок. Но партия продолжается, и односторонность исполнительской манеры оборачивается против замысла. Совершенство игры и танца Вечесловой, её актёрское обаяние позволяют ей выйти из положения с честью, но всё же, всё же... Творческий опыт актрисы, изыщество её таланта обязывают продолжить поиски и преодолеть односторонность.

В творческой биографии Сергеев-танцовщика роль Принца занимает совсем особое место. Пожалуй, она резко противостоит всему, созданному до сих пор. Незачем проследивать здесь путь исполнителя. Несомненно одно: каждая роль классического репертуара перерабатывалась им изнутри, обогащалась психологически. Иные близкие персонажи старого репертуара обретали у него черты большой человечности. Последней предвоенной ролью Сергеева был его вдохновенный Ромео, поднявший балетного премьерера к высотам шекспировского трагизма. Широко раздвигая творческий горизонт Сергеева, Ромео притом оставался в границах его амплуа – лирическим юношей романтического балета. Роль Принца – это внезапный прорыв из мира таинственных озёр и теневых кладбищ, влекущих к себе обречённого любовника Жизели и Джульетты, навстречу свежему ветру, смелым дерзаниям. Ни следа обречённости нет в повадках Принца. «Жизнь прекрасна! – утверждает каждый его жест. – Огорчения и неудачи встречаются лишь затем, чтобы их преодолеть, а радость любви достигает апогея, когда ради неё обоживши весь мир».

Иногда он чутко даже смешон в своём юном задоре, этот рыжекудрый упрямец. Озорством он приводит в отчаяние церемонных придворных, взрывает сонную одурь их бытия, но подкупает его тяга к радости, к победе. Сергеев, безусловно, испытывает внутреннюю потребность в такой роли. О том говорят органичность и оправданность всего его поведения в ней. Вот короткий выход на балу, ещё до встречи с Золушкой. В широких, сильных прыжках, сияя улыбкой, Принц взлетает над дворцовым залом, полным манерной скуки. Герой весь в предчувствиях чудесной любви. И вот первая встреча с Золушкой – миг удивления сменяют уверенность, пылкий порыв.

Победу сказочного принца можно считать победой Сергеева в искусстве. Победой художника, ставящего себе всё новые цели, сохраняющего неутолимо жажду исканий...

Конечно, «Золушке» Кировской сцены мешает некоторая её разностильность, неровность. Притом спектакль вместил в себя много талантливой хореографической выдумки, свежих постановочных идей, оригинальных исполнительских находок. Пусть же «Золушка» откроет путь балету-сказке на эту сцену.

Конец 50-х годов для Касьяна Голейзовского был ознаменован возвращением на столичные подмостки. Балетмейстер, словно ощущая ускользающее время, с жадностью и страстью окунулся в творчество.



**КАСЬЯН
ГОЛЕЙЗОВСКИЙ:**

ЖАЖДА ТВОРЧЕСТВА

(Из переписки К.Я.Голейзовского с М.Х.Франгопуло)

Касьян Ярославич Голейзовский, 110 лет со дня рождения которого отмечается сегодня, был полон сил и творческих стремлений, когда из действующего балетмейстера превратился в «легенду прошлого отечественной хореографии» и был оторван от первоклассных исполнителей, от повседневной постановочной и репетиционной работы. Но балетмейстер продолжал творить, сочиняя книги, создавая либретто балетов, воплощая волнующие его образы в скульптуре и графике. Всё же судьба подарила Голейзовскому в последние годы жизни и возможность реализовать свои хореографические замыслы, и молодых талантливых единомышленников. Конец 50-х годов для Касьяна Голейзовского был ознаменован возвращением на столичные подмостки. Балетмейстер, словно ощущая ускользающее время, с жадностью и страстью окунулся в творчество.

Тогда и было положено начало тесной и интенсивной переписки между Касьяном Голейзовским и Мариэттой Франгопуло. В прошлом балерина Кировского театра, Мариэтта Харлампиевна Франгопуло, начиная с 40-х годов, преподавала историю балета в Ленинградском хореографическом училище, в стенах которого ее стараниями был создан прославленный школьный музей. Человек обаятельный, открытый и доброжелательный, она притягивала к себе людей. Ее небольшой кабинет, где на стенах теснились портреты легендарных танцовщиков и хореографов, никогда не пустовал — часто заглядывали туда педагоги, часами слушали занимательные рассказы о прошлом юные артисты, не проходившие мимо и гости училища. Знакомы Голейзовский и Франгопуло были давно, и даже изредка

переписывались. Но окрепло это знакомство, чтобы затем перерасти в дружбу, весной 1958-го года, когда балетмейстер ставил для воспитанников Ленинградского училища танцевальную сюиту «Листиана». Этот балет стал одной из первых крупных работ Голейзовского после периода творческого простоя. Спектакль вызвал широкий резонанс, как в среде профессионалов, так и у рядового зрителя. Хореографу же эта работа подарила встречу с родной школой и молодой талантливой молодежью, которая произвела на Голейзовского неизгладимое впечатление.

С отъездом Голейзовского в Москву общение между ним и Мариэттой Харлампиевной не прервалось. Если первые послания были краткими и сопровождались скромными сувенирами для училищного музея (афиши и программы спектаклей, фотографии и газетные вырезки), то от письма к письму тон становился теплее и доверительнее. «Я вот в Москве, а сердце мое среди стен, где Вы обитаете», — признается Голейзовский. ¹ «...Всегда вспоминаю нашу «Листиану». Как досадно, что я лишен возможности работать в благословенных стенах нашего училища», — сожалеет балетмейстер. ² Почти в каждом письме передает он приветы «занафталиненным ребятам» — Никите Долгушину, Наталии Макаровой, Магдалене Поповой, Марине Чередищенко, определяя этим словом — «занафталиненные» — приверженность молодых танцовщиков строгим академическим канонам. Очарован Голейзовский был не только выпускниками училища. Восторженно пишет балетмейстер об артистах Кировского театра Инне Зубковской и Святославе Кузнецове: «Мечтаю сделать что-нибудь для

Инны и Славы. Господи, как я обожаю этих красавцев, а как они тангильви!» ³

Верность ленинградцам Голейзовский сохраняет и весной следующего года, когда приступает к постановке программы выпускного спектакля на этот раз Московского хореографического училища. Балетмейстер признавался Мариэтте Харлампиевне: «Невообразимо, нечеловечески скучаю по нашей школе. Порой тоска берет как по любимому человеку, которого потерял». ⁴ «Есть очень-очень хорошие ребята, но такой, как Магдалена, нет». ⁵

«Все, конечно, ходят ошалелые от восторга», — делится своей радостью с ленинградским другом балетмейстер. ⁶ За работу на репетициях Голейзовского, по его свидетельству, «происходила битва между концертмейстерами. Некоторые забывали сдавать ноты после репетиций, что бы они не достались другому пианисту». ⁷

Программу выпускного предварительно просматривали представители Министерства культуры. «Просмотр дал блестящий результат. Говорилось много приятного. <...> Представитель Министерства культуры громко заявил: Голейзовского критиковать нельзя — он открыл новую эру классической хореографии». ⁸

Однако судьба решила сыграть с балетмейстером злую шутку. Уже в следующем письме балетмейстер сокрушено рассказывает о том, какая неудача его постигла. Оказывается, буквально накануне спектакля Министерство культуры выпустило распоряжение о запрете творческих вечеров артистов и балетмейстеров: под него попала и программа Голейзовского. Дирекция училища пошла на компромисс, показав на вечеру программу, составленную из

номеров разных балетмейстеров. Это была программа, «перемешанная ненужно и безвкусно, без учета художественности», – жаловался Голейзовский Мариэтте. – Среди «номеров», к которым подходит выражение Гёте: «Техника в соединении с пошлостью самый страшный враг искусства», были втиснуты и мои номера. Это история советского балета – скверная история.⁹

В начале 1960 года Голейзовский сообщает, что приступил к созданию вечера хореографических композиций, участвовать в котором пригласил, цитирую, «упоительную молодежь, возглавляемую Аленушкой Рябинкиной, Катей Максимовой, Володей Васильевым и др.».¹⁰ «Так не хватает среди этих исполнителей моих чудесных ребят Никиты Долгушина, Натальи Макаровой, Марины Чердиченко и др.» – сетовал Голейзовский.¹¹ Хореограф и исполнители были поставлены в непростые условия. Артисты, молодые танцовщицы Большого театра, приходили на репетицию к Голейзовскому после основной работы. И артисты, и концертмейстер, молодой композитор, тогда студент Консерватории Никтарис Чаргейшвили, да впрочем, и сам хореограф работали без материального вознаграждения. С трудом было найдено помещение для репетиций. Администрация Зала имени Чайковского, где состоялась премьера концерта, выделила деньги на изготовление костюмов и оплату обслуживающего персонала. Как когда-то в 1920-х, в 1960-м Голейзовского питал энтузиазм, преданность своему искусству и, прежде всего, его обуревала жажда творчества. Балетмейстер буквально выплескивал в своих миниатюрах все, что было передумано, перечувствовано за долгие годы простоя. «Печальная птица», «Нарцисс», «Три настроения», «Мазурка» явились подлинными открытиями. «Говорят, что лучшие моих прежних открытий»,¹² – пишет Голейзовский Франгопуло.

Концерт прошел с огромным успехом, что явствует даже из осторожных рецензий критиков, которые боялись выразить открытые восторги в адрес балетмейстера, не так давно вышедшего из опалы. Пензу в те годы, по словам Голейзовского, была к нему «жесточкой» («Я ведь понимаю, как трудно сейчас писать хорошее о том, что хорошо и близко сердцу, и говорить обо всем истинную правду», – делился он с Мариэттой).¹³ По всей видимости, Голейзовский и сам был доволен сделанным. Одним из желаний, родившихся еще в процессе работы над программой, было показать этот вечер в Ленинграде, городе, с которым у балетмейстера было связано не только много воспоминаний, но и надежды на работу в будущем.

И действительно, через год, в 1961-м, в репетиционных залах Кировского театра рождалась знаменитая «Скрябинiana». Но работа была прервана самым неожиданным образом. Голейзовский молниеносно покинул Ленинград. «Уезжаю в Москву разбитый, распалатанный, растерянный», – в насмешливом написанном письме сообщает хореограф.¹⁴ Чем был вызван столь скорый отъезд? Ответ находим в письме балетмейстера к Франгопуло от 11 апреля 1961 года, где он подробно описывает происшедшие события: «Дорогая Мариэтта. Очевидно,

прошлое мое письмо было написано криво и косо. Это потому, что я очень торопился на поезд, – пишет Голейзовский уже из Москвы. – Теперь как всё произошло!»¹⁵

Руководство театра неожиданно назначило общественный просмотр «Скрябинiаны», когда состоящий из девяти миниатюр балет ещё не был закончен, а отдельные номера ещё не были окончательно отрепетированы. «Я заранее сообщил, что просмотр считаю преждевременным, что вещи в недопустимо сыром виде».¹⁶ На просмотр Голейзовский не пришел, этот день он провёл в гостинице «Европейская» за написанием рецензии на балет «Легенда о любви».

«Сразу после просмотра заработал мой телефон. Первым звонил Михаил Михайлович Михайлов, за ним Г.М.Коркин, Сергеев и Фидлер, присутствовавшие там, и предложили мне показать эти 5 композиций за рубежом. Когда я убедил их, что вещи эти требуют основательной доработки, а театр, как они сказали, «перекладывается на отработку балетов, включённых в гастрольную поездку», то после этого все хором попросили меня разрешить показ хотя бы «12-го dis-molного Этюда», я естественно отказал в этом, так как подобными приёмами мы, говоря попросту, разорили бы концерт. Я предложил всю работу (т.е. 2 отделения) перенести на будущий сезон, считая это единственным выходом из положения. На этом совещании Г.М.Коркин отдал приказ немедленно подписать договор с Рогаль-Левшицем на оркестровку. (Договор этот, оказывается, ещё не был подписан), затем Г.М. и все остальные обещались поместить отзыв в вашей театральной газете, ну и пр. комплименты в мой адрес».¹⁷ Как видим, работа Голейзовского имела успех, и просмотр вызвал только положительные отзывы. Но принципиальный балетмейстер не мог согласиться на частичный показ своей работы за рубежом и стремительно уехал в Москву. Надо было прожить долгий период отуждения и опалы, чтобы среагировать подобным образом. Измученный, затравленный, везде видящий подвох, Голейзовский становился мнительным. Ему повсюду мерещились хищеры. Предварительный просмотр он воспринял как козни, которые, якобы, чинит ему Якобсон, которого Голейзовский обвинял чуть ли не в заговоре. Одной из немаловажных причин, по которой Голейзовский так спешно, сразу же после просмотра покинул неские берега, было материальное положение. «Я бы, конечно, не так торопился, но всё равно уехать бы пришлось в силу материальных затруднений, надвигающихся на меня».¹⁸

К работе над «Скрябинiana» в Ленинграде Голейзовский так и не вернулся. Однако на протяжении долгого времени хореограф нередко заводил разговор о возможности продолжения репетиций на сцене Кировского театра: «Я прошу спрятать ноты «Скрябинiаны» до моего возвращения осенью. С таким трудом я их собрал... Да ещё, не дай Бог, увидит Якобсон».¹⁹ «Напишите, же дружок, «откровенно», получите ли что-нибудь из возобновления «Скрябинiаны?»²⁰, – просил он.

Уже через неделю по возвращении из Ленинграда Голейзовский принял за но-

вую работу. «Сейчас окупился в новое большое творчество. <...> Готовлю новый концерт... – делаю несколько вещей Баха под орган. Баха возглавит Майчича Плисецкая. Концерт будет в первых числах мая», – радостно сообщает Голейзовский.²¹ Однако, замысел этого концерта был перебит новым приглашением из Ленинграда: «Буду в МАЛЕГОТе ставить Прокофьевские «Сарказмы» и «Мимолётности».²² Программа готовилась для предстоящих зарубежных гастролей.

По окончании репетиций в Ленинграде Голейзовский возвратился в Москву, где



Елена Черкасская (Лейли) и Геннадий Ледях (Меджнун) в балете «Лейли и Меджнун».

открылась перспектива работы в Большом театре. Намечалась постановка всё той же «Скрябинiаны» и серии концертных миниатюр. Правда, обстановка в Большом театре тех лет огорчала хореографа. «Театральная погода... вообще лучше не писать о ней, но в Большом театре, в частности, в большом балете непонятная. Лицо Лавровского снято во всех углах ярким, согревающим и обнадёживающим поддельным светом».²³ И вновь в письмах Голейзовского звучит тоска по Ленинграду: «Законный брак с Большим театром не устраивает меня, потому что сердце и всё моё существо в Ленинграде. Если бы там было поменьше Якобсонов?».²⁴

«Законный брак» с Большим театром завершился двумя постановками – вечером миниатюр и «Скрябинiana». К этому балету Голейзовский возвращается и в 1963 году, чтобы внести добавления. Из письма от 24 февраля 1963 года: «Скрябинiana» в новом изложении, вернее с новыми описками, объявлена в Большом театре на 30-е марта, и представляете, говорят, что билеты уже расписаны. Зритель всех видов и фазонов, рангов и социального профиля призвал меня. Конечно, не скрою, мне это очень приятно».²⁵ Редактирование «Скря-

бинианы» шло в параллель с репетициями балета С.Баласаяна «Лейли и Меджнун».

«Большой театр меня оседлал и, немилосердно безжалостно подхлестывая, гонит вперед, обещая всё на свете. Если бы это хоть десяток лет назад», – сокрушается Голейзовский.²⁶ Всю первую половину года Голейзовский «перегружен работой по «Лейли и Меджуну» и мучительно занят правкой гранок своей книги, пролежавшей в издательстве 20 лет».²⁷ И теперь, выходящая её в свет, балетмейстер вносит по 60-70 исправлений на странице.

По письмам Голейзовского к Франгопуло можно проследить хронику постановки «Лейли и Меджнун». В письме от 19 мая Голейзовский радостно сообщает Франгопуло: «18 мая на совещании в Бетховенском зале Большого театра, посвящённом «Лейли и Меджуну», триумфально принята моя экспозиция и музыка С.Баласаяна».²⁸ Последние дни перед премьерой балета были особенно напряжёнными и драматичными.

«Работа... проводилась точно по плану, но когда постановка благополучно подошла к завершению, начались отъезды артистов на гастроли. Репетировать было не с кем. Был даже такой момент, когда «Лейли» решили перенести на будущий сезон. Неожиданные изменения в гастрольной кутерьме дали мне возможность показать балет в том же сезоне. Очевидно, кому-то это показалось не выгодным, и меня стали бессовестно подгонять, пришлось, как говорится, «поднажать». Кое-как я справился с этим ненормальным положением: стал работать с перенапряжением. Это мешало, конечно, но всё же отдельные моменты получались хорошо. Тогда тот, кому я стоял попереёк горла, решил меня нервировать через других. Стали распространять слухи, что всё из рук вон плохо, что Голейзовский – де кончился, всё это было ещё до сценических репетиций. Но, когда и это не подействовало, руководство балета запросило меня: сколько мне требуется времени, что бы закончить постановку. И просили меня «сжаться» до предела. Я сказал – не меньше полутора месяца. И вот после этого Юра Григорович заявил, что мне даётся всего две недели. Причем он плакал на то, что должен в срок начать «Легенду о любви», на возобновление которой ему дано полтора месяца и если я не пойду на встречу, его «Легенда» слетит. Что было делать? Я ре-

шил не подводить Григоровича и сделал купюры. Балет, конечно, искажился... Я, дурак, поверил в это тонко задуманную худируком аферу. Чего мне это стоило, вы поймёте, Мариэтта. Я нервно захорал, но работу продолжал, а закулисные пакости в это время приняли грандиозный масштаб. Я получал анонимки, в которых «друзья» советовали бросить и не сражаться. Когда я «вышел на сцену», то стало ясно, что работа будет интересной, несмотря на купюры и пр. Словом, балет я выпустил в срок, т.е. через две недели, как мне предложил Ю.Григорович.

Спектакль прошёл с колоссальным успехом, и после премьеры дирекция устроила банкет. После этого Юра приступил к «Легенде» и ... выпустил её через три месяца. Кое-как я, после всех этих мук и испытаний, подготовил к гастрольной поездке в Англию «Скрябинину» и поставил ряд новых композиций в мае месяце. Полуживого, Верочка повезла меня на Оку».²⁹

В октябре 1963-го, незадолго до премьеры, Голейзовский пишет в своём дневнике: «Меня тревожат два ощущения, два голоса: один упорно заставляет брать любую работу, нагружать себя предельно и забыть о своих годах; другой голос твердит: образумься, физически ты не выдержишь или сорвёшь работу на середине. Уезжай к себе на хороший воздух – на Оку и там забудь про постановочную работу. Там ты сохранишь здоровье и прочее и прочее. Оба эти голоса звучат оплущающе, и звук их доходит до мозга и сердца».³⁰ По-видимому, первый голос оказался всё же сильнее. Голейзовский продолжает напряжённо работать, несмотря на всё ухудшающееся здоровье. Не оставляет балетмейстер надежду долать «Лейли и Меджнун», внося в спектакль необходимые дополнения. В конце 60-х появляются несколько новых хореографических миниатюр, а в 1969-м Московский концертный ансамбль «Молодой балет» показывает премьеру «Мимолётностей». Но всё чаще в письмах к Мариэтте Франгопуло встречаются жалобы на плохое самочувствие: «Я почти две недели провалялся в полной бездельности. Вдруг небывало подскочил сахар, и было два припадка сильнейшей аллергии и немощно сердце».³¹

«Дорогой дружок, Мариэтта, простите, что долго не писал... одолел грипп. И сейчас лежу»; «Дорогая Мариэтта, не писал Вам,

потому что лежал в больнице, приводил в норму мой диабет»; «Хорошей мой дружок. Давно Вам не писал и стыдно, и не виноват. Всё время прихварываю. Очень плохо себя чувствовал (нервы, сердце). Из-за такого состояния ничего не могу делать и только читаю. Так ослаб после лёгочной пневмонии, что руки еле держат перо». Однако в последнем письме к Франгопуло, датированном 13 февраля 1970, жалоб на здоровье не было.

Но через несколько дней Голейзовского настигла болезнь, от которой он так и не смог оправиться. Мариэтта Харлампиевна по-прежнему продолжала регулярно получать письма из дома Голейзовских, изменились лишь почерк: «Дорогая Мариэтта Харлампиевна, пишу Вам по поручению Касьяна Ярославича, он очень тронут Вашим вниманием и заботой и, по получении Вашего письма, просил меня сейчас же Вам ответить». К периске старых друзей подключилась супруга Голейзовского Вера Петровна Васильева. Она регулярно сообщала Франгопуло о самочувствии мужа: «Ему сейчас стало немного лучше, но писать и читать пока ещё не может, но к нему ходит врач-логопед, который этим с ним занимается и надеется, что всё со временем восстановится, т.к. говорит он хорошо и почти всё нормально воспринимает. Только временами бывает сильная нервная возбудимость, которую трудно предупредить и в эти моменты, конечно, всё опять обостряется».³² Говорят, что надо набраться терпения, что тут большую роль играет время и надо ехать на воздух, что мы при первой возможности и сделаем». Однако Голейзовский продолжал живо интересоваться происходящим в Ленинграде, расспрашивал о старых товарищах. «Касян Ярославич просит Вас передать Бибера большой привет. <...> Татьяна Вечеславой, Инне и Славе».³³

С каждым письмом настроение Веры Петровны становилось всё более тревожным: «У нас в доме всё по-старому, больших сдвигов нет, да и врачи говорят, что это очень медленно проходит и с возрастом труднее восстанавливаться».³⁴

Справиться с болезнью Голейзовскому не удалось. 4 мая 1970 года его не стало.

Елизавета ШМАКОВА

Р.С. Автор выражает благодарность Н.Л. Дунаевой за помощь в подготовке статьи.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Из письма К.Я. Голейзовского к М.Х. Франгопуло от 3 марта 1959 г.
2. Из письма К.Я. Голейзовского к М.Х. Франгопуло от 18 сентября 1966 г.
3. Из письма К.Я. Голейзовского к М.Х. Франгопуло от 11 апреля 1961 г.
4. Из письма К.Я. Голейзовского к М.Х. Франгопуло от 12 мая 1959 г.
5. Там же.
6. Из письма К.Я. Голейзовского к М.Х. Франгопуло от 12 мая 1959 г.
7. Там же.
8. Из письма К.Я. Голейзовского к М.Х. Франгопуло от 8 июня 1958 г.
9. Из письма К.Я. Голейзовского к М.Х. Франгопуло от 8 июня 1959 г.
10. Из письма К.Я. Голейзовского к М.Х. Франгопуло от 27 марта 1960 г.
11. Из письма К.Я. Голейзовского к М.Х. Франгопуло от 27 марта 1960 г.

- 12-13. Там же.
14. Из письма К.Я. Голейзовского к М.Х. Франгопуло от 3 апреля 1961 г.
15. Из письма К.Я. Голейзовского к М.Х. Франгопуло от 11 апреля 1961 г.
16. Там же.
17. Из письма К.Я. Голейзовского к М.Х. Франгопуло от 11 апреля 1960 г.
18. Там же.
19. Из письма К.Я. Голейзовского к М.Х. Франгопуло от 11 апреля 1963 г.
20. Из письма К.Я. Голейзовского к М.Х. Франгопуло от 15 марта 1962 г.
21. Из письма К.Я. Голейзовского к М.Х. Франгопуло от 11 апреля 1963 г.
22. Из письма К.Я. Голейзовского к М.Х. Франгопуло от 2 мая 1963 г.
23. Из письма К.Я. Голейзовского к М.Х. Франгопуло от 24 ноября 1961 г.
24. Из письма К.Я. Голейзовского к М.Х. Франгопуло от 15 января 1963 г.

25. Из письма К.Я. Голейзовского к М.Х. Франгопуло от 24 февраля 1963 г.
26. Из письма К.Я. Голейзовского к М.Х. Франгопуло от 15 января 1963 г.
27. Из письма К.Я. Голейзовского к М.Х. Франгопуло от 30 апреля 1964 г.
28. Из письма К.Я. Голейзовского к М.Х. Франгопуло от 19 апреля 1963 г.
29. Из письма К.Я. Голейзовского к М.Х. Франгопуло от 2 октября 1965 г.
30. Цит. по: Голейзовский К. Из дневника. Сб. «Касян Голейзовский. Жизнь и творчество», М., 1984. С. 399.
31. Из письма К.Я. Голейзовского к М.Х. Франгопуло от 29 апреля 1967 г.
32. Из письма В.П. Васильевой к М.Х. Франгопуло от 17 марта 1970 г.
33. Из письма В.П. Васильевой к М.Х. Франгопуло от 6 апреля 1970 г.
34. Из письма В.П. Васильевой к М.Х. Франгопуло от 19 апреля 1970 г.

Витебск. Лица.

XIII и XIV Международные фестивали современной хореографии, состоявшиеся в Витебске друг за другом в 2000 и 2001 годах, стали одновременно и танцевальным смотром самой Беларуси на фоне значительной части «танцующей» постсоветской территории, и праздничной встречей друзей: артистов друг с другом и с витеблянами, которые за эти полтора десятка лет сделали заядлыми «модернистами» от хореографии.

Под несчастливой цифрой «13» проходил, судя по итогам, вполне счастливый национальный конкурс, где получили долгожданную возможность продемонстрировать свои успехи белорусские хореографы. Начав развиваться несколько позже россияни и с большим отставанием от Запада, белорусы прошли все положенные искусства пути: ученичества, подражательства, слепого следования за модой. Ныне всё четче проявляются их собственный облик и творческое кредо. XIII и XIV фестивали показали, что при всей несхожести мышления и художественных индивидуальностей белорусских хореографов объединяет общее – стремление сохранить и выразить в танце свой менталитет, синтезировать то новое, что принёс модерн-танец с тем, что было достигнуто в хореографии до него. И, прежде всего, образность, осмысленность, жажду гармонии. Оказалось, что современные белорусские хореографы приемлют модерн, постмодерн и пост-постмодерн до тех пор, пока он не доходит до крайностей, не разрушает сознания, не отрицает человеческих ценностей.

Постановки, показанные белорусами, выглядели, пожалуй, несколько традиционными. Хотя, кто скажет, что для модерн-хореографии является сегодня обычным? Может, самым традиционным и будет отрицание традиций? Но зато эти сочинения были светлы и гуманистичны по мироощущению. Ухаживали за волшебными цветами и махали крылышками-руками персонажи в постановках И.Асламовой из Гомеля. О загадках вселенских пересечений по ту и эту стороны жизни задумывалась А.Махова (Витебск). «Цветущим маем» назвал одну из своих работ гродненец А. Тебеньков, получивший на XIII фестивале приз «За творческий рост». Таинственные и поэтические русальные обряды вдохновили руководителя коллектива Белорусского радио и телевидения Л.Симаковича. Синтез фольклорных мотивов с лексикой модерна лежал также в основе постановок С.Гутковской, балетмейстера танцевального ансамбля Белорусского университета культуры. За опус «Свадьба:

эскиз к обряду» автор получила третью премию на национальном конкурсе XIII фестиваля. Неприязнительность названия лишь подчеркивала завершенность и целостность сценического действия: сюжет – парня и девушку женили против их воли – воспроизведен по всем законам образности, драматургии, полифонии. Светлым было мироощущение лидера гродненского коллектива «Тад» Д.Куракулова. Фантазия, как всегда в его постановках, была ключом, и он по праву занял второе место. Его «Призрак» на музыку В.Захарова (в виртуозном авторском исполнении на гитаре) стал маленьким открытием фестиваля. Движения двух фигур, слитых в одну с помощью эластичной ткани, впечатляли богатством пластических находок и мягким юмором. Двуликое существо не превратилось у Д.Куракулова в страшное чудовище, а было созданием ласковым и игривым.

Первое же место в конкурсе XIII фестиваля совершенно справедливо заняли работы Р.Поклитару. Хореографу природой дан талант пластически-острого видения бытовых, на первый взгляд, ситуаций, которые приобретают в его сочинениях обобщённость, делают тем, что мы называем типичным случаем. В миниатюре «Мир не кончается за порогом твоего дома» муж и жена представляют два разных начала. Он, используя выражение Гумилева, – пассионарий, стремящийся узнать новое, увидеть большой мир, что начинается за порогом. Она же хочет ограничить жизнь кругом семьи, боится выйти за пределы дома. В результате, муж уходит, и вести из далёкого мира, словно опавшие листья, напрасно кружат вокруг неё, оцепеневшей в одиночестве за семейным столом. В другой миниатюре подобная же ситуация разыгрывается иначе: после очередной ссоры темпераментный муж кидает вещи в чемодан и уходит, чтобы потом вернуться тихим и покорным. Но счастье длится недолго: новая вспышка вечного конфликта заставляет мужчину в ярости покинуть пенаты. Теперь уже за чемодан хватается его настырная, назойливая жена – и бежит вслед за ним...

Артисты Ю.Дятко и К.Кузнецов, получившие премию «За исполнительское мастерство», в гостевых вечерних программах фестивалей станцевали еще два номера Р.Поклитару. На тринадцатом – очень смешной парфараз адажио из «Лебединого озера», где Одеттой предстала вдруг современная «бизнес-леди» в очках и узких брючках, а роль Лебедя и отца-одиночки досталась мужчине. После прошлогодней победы в Витебске,

Р.Поклитару завоевал первую премию и в Москве, на Международном конкурсе хореографов 2001 года, после чего получил приглашение возглавить балетную труппу кишинёвского Театра оперы и балета. Но не забыл пестовавший его фестиваль, прислав на очередной, четырнадцатый, остроумную пародию на классический балет «Видение розы».

Тот факт, что миниатюры Р.Поклитару были высоко оценены и пользовались большим успехом у зрителей, очевидно, стал определённой «информацией к размышлению» для многих белорусских хореографов, которые пока только ищут свой путь. На облик и стиль отечественного танцевального модерна, как и всего витебского фестиваля, бесспорно, оказало влияние также и то, что бесменным председателем его жюри является В.Елизарьев (кстати, учитель Р.Поклитару) – сторонник осмысленной, образной хореографии. Будем надеяться, что национальные конкурсы, задуманные «вдохновителем и организатором» всех витебских хореографических праздников Мариной Романовской, её командой и генеральными спонсорами – предприятием «Белвест» и фирмой «Шварцкопф и Хенкель» (их нельзя не назвать, ибо они не только финансово помогают фестивалю, но выступают как соавторы его организаторов), дадут белорусским хореографам ещё один шанс художественно и убедительно выразить свой «пластический менталитет».

Пока же на последнем, XIV фестивале, «скромное обаяние» белорусских танцоров оказалось в тени: ни один из конкурсантов не вышел в финал. Это и не удивительно – их затмили фундаментальные и яркие постановки, привезённые известными коллективами из ближнего и дальнего зарубежья.

Совместную работу с голландским хореографом Полом Нортонтом показал «Русский камерный балет «Москва». Спектакль «Взлом», название которого, возможно, определила «взламывающая» слух музыка, содержал энергичные волевые движения, кинетический напор которых прекрасно передавали великолепно обученные артисты. «Острословна» и хореографическая вариация солиста, где он, подстать хамелеону, с помощью палочки превращался в дирижёра, слепца, шпагоглотателя, полицейского-регулирующего, эстрадного певца, наркомана, гордого членосниателя и кокетливого девицу, подкручивающую ресницы. Эти метаморфозы немало способствовали тому, что «Взлом» получил специальный приз за актёрское мастерство.

Жизнь человека в эпоху катастроф воспроизвела литовская «Аура». На фоне телевизиональной Вселенной, разразившейся нашествием комет, в перманентной судороге живут люди. Изобретательная лексика хореографии вполне оправдывала название постановки – «Extremum Mobile» – и право на одну из четырёх равнозначных премий фестиваля.

К слову, обилие различных кино- и телеэкранов на сцене отражало не только возросшее техническое оснащение коллективов, но и приход новой моды. Современная хореография уже не раз переживала повальное увлечение какими-либо приемами, быстро перетекавшими в штампы. Несколькими годами назад на модерн-сцену малелет «цунами» из ступлей, ныне в «джентльменский набор» уважающих себя коллективов вошли, так называемые, средства массовой информации. Любопытно играл с собственной тенью, вернее, со своим визуальным двойником, герою номера «Laroque Dance Company» из Австрии, что принесло ему одну из премий фестиваля.

На протяжении долгих тридцати минут с помощью киноэкрана и выразительных движений выясняли отношения сами с собой, друг с другом, с песком и морскими волнами Рене Ныммик и Тийна Оллеск из Эстонии (также премия фестиваля).

Более скромно, а всего лишь тремя посланиями отражающей фольги, не очень нужными для действия, экипировалась хореограф из Польши Ханна Стржемецка, что не помешало жюри оценить специальным призом хореографию этого номера. С помощью экрана сумела воздействовать на эмоции большинства присутствующих в зале Ольга Пона из Челябинска. Оставляя верной своей русской теме, она создала сложную связь порой ошарашивающих ассоциаций из непредсказуемого соединения сцен, в которых беспросветная отечественная тоска соседствовала с агрессивностью восточных единоборств. Женщины здесь с криком падали из рук мужчин, плачущая деревенская старуха смотрела с экрана на тусовавшуюся на сцене авангардную молодежь, а невидимый принтер печатал на киноленте нецензурные частушки. В конце концов, шокирующий контрапункт лубка, модерна и действительной жизни сплавлял все в единую картину. Артисты словно снимали с себя маску, становились самими собой и понимали строй запечатлённых на плёнке настоящих жителями страны. Когда же перед зрителями внезапно возник ряд подлинных лиц, в душе просыпались давно забытые чувства, на глаза наползали слезы, и ты понимал, как умело выстроен щемящий душу образ России. Точно попадало в цель и название постановки: «www.лица.ru».

Как всегда, на высоте оказались хореографы из Китая. Танцовщик Zhang Yi Gang в двух своих миниатюрах – «Сон на берегу» и «Добродетель» – сумел рассказать о жизни Человека в столь широкой и одновременно тонкой гамме чувств, что заслуженно получил Гран-при фестиваля.

Но подлинным потрясением стали спектакли, показанные в гостевой программе XIV фестиваля.

При всем уважении к профессиональному коллективу «Dancing People Company» из США, это было не его время. В центре оказались сочинения Евгения Панфилова и, прежде всего, его знаменитая, увенчанная «Золотой маской» постановка «Бабы. 1945». Созданный для «Балета толстых» и посвященный победе в Великой Отечественной войне, спектакль поражал неожиданным, но очень точным «попаданием в тему», в фактуру исполнительниц. Лишённый хореографического профессионализма и техники, балет производил, тем не менее, более сильное впечатление, чем, если бы был исполнен виртуозными и стройными балеринами. Так близко подошёл к правде жизни в условном по своей природе искусстве, так художественно и экспрессивно в пластической форме воспроизвел атмосферу «праздника со слезами на глазах» дано только большому таланту. Е.Панфилову удалось добиться в этом произведении катарсического воздействия на зрителя, сотворить чудо, на которое далеко не так часто способна нынешняя хореография.

Сильное впечатление оставил и второй балет Е.Панфилова – «Капитуляция», эпиграфом к которому автор взял слова Ницше: «Я поднял занавес и увидел человеческую порчу». Спектакль по своей стилистике перекликается с недавно созданной М.Шемкиным скульптурной группой, изображающей человеческие пороки. (Воистину, одни и те же идеи «носятся в воздухе» времени!) Постановщик создаёт редкий по окрасу, сардонический образ смертельной уморы, проводит перед зрителями вереницу монстров, художественно задуманных и самоотверженно воплощенных артистами труппы. Раскоянное, буёное воображение Панфилова, рождающее причудливые метафоры, символы и аллюзии, в то же время прочными нитями связано с действительностью. При всей фантазмагоричности сочинённого хореографом мира, в нём угадываются конкретные явления современного общества: непристойное фарисейство, агрессивное мещанство, циничный обман, власть безголовых пилгеев. Жутким напоминанием о массовом душегубстве становится эпизод, когда люди снимают свои одежды и в смертных рубахах уходят со сцены, а оставшиеся после них дымчатые силуэты, словно крематорский пепел, сметает равнодушный уборщик...

Глядя на постановки Панфилова, начинаешь думать, что рядом с ними многие картины кошмаров и катастроф, нарисованные зарубежными хореографами-модернистами, являются всегнанского «страшилками», призванными поперчить и подогреть, сделать поострее и погорячее пресную, остывающую жизнь. Замечено же, что благополучным людям после сытного обеда нравится поразмыслить о конце света; находясь в безопасности, посмотреть «ужастик»; будучи уверенным в прочности своего семейного очага, покопаться в тёмных низинах человеческой природы. Создавая суррогатный мир, искусство компенсирует нам то, чего недодает реальность. Е.Панфилову не приходится пугающе щёлкать вставными челюстями и нарочито нагнетать ужасы. Страшна

сама жизнь, что просвечивается и воплощается в луче его волшебного «пластического фонаря».

На XIV фестивале отсутствовали такие признанные мастера модерн-хореографии и участники почти всех предыдущих конкурсов, как Т.Баганова, Н.Огрызков, А.Пепеляев. Но праздник не стал от этого менее красочным и масштабным. Программа едва вместила в себя всех прибывших, а финальный тур, где, как известно, демонстрируется самое лучшее, длился четыре с лишним часа! Кроме уже названных, в Витебске было показано много других интересных работ. Специальным призом секции критики был награждён проект москвички А.Шевченко «На ветру», содержавший в себе немало ярких фантазий. Хореографу Санкт-петербургской группы «Канон-Данс» Н.Каспаровой удалось в постановке «Песни Комитаса» выразительно передать стилистику армянского эпоса, создать зорчатую, словно восточный ковёр, танцевальную картину. Также у этого хореографа получилось забавным пластическое трио девушек, дружба и вражда которых переменчива, как весенний ветер. О проблемах взаимоотношений мужчин и женщин свежо рассказывает А.Игнатьев в своём номере «Не танец». Заметной была постановка «Симфония одиночества», показанная Кировским театром «Каданс», где заинтересовал поиск многомерной сложности. Пришёл в Витебск и пока известный больше по описаниям перформанс: две молодые шведки в гриме старушек с длинными прутьями-пальцами появились специально на начале одного из концертов и на глазах изумленных витеблян изобразили неудовлетворённое желание заполучить что-то из работающего в фойе буфета, а потом принялись бродить среди безудержно растапавшейся перед ними публики. Теории, питающие перформансы и хепенинги, то ли, к сожалению, то ли к счастью, пока ещё мало известны нашим зрителям.

Витебский фестиваль предоставил свою сцену самым различным формам современного танца и самым разным художественным индивидуальностям, нарисовав контрастную картину мира. Здесь с одинаковой убежденностью констатировали конец света и его цветение. Здесь соседствовали болезненная судорога и вдохновенный полёт. Здесь пинали женщина ногами и мечтали о великой любви. Музыка могла реветь заводской сиреной, скрежетать и лягать металлом, а хореография петь, словно сладкоголосые сирены Древней Греции.

И всё это явилось результатом стремительного извержения творческой энергии, свечение которой рассеивало тень декабрьских вечеров вокруг Дворца во Фрунзенском парке, где проходил фестиваль. Казалось, что и лица идущих на концерты людей освещались этим светом, светом творчества. Без сомнения, Витебск и многочисленные любители этого «нового», «другого», «свободного» танца, приезжающие в город со всех концов страны, будут с нетерпением ждать следующего, XV фестиваля.

Юлия ЧУРКО

УМЕЛЫЕ НОГИ

В КРАСНОАРМЕЙСКЕ



Степ-данс переживает период активного расцвета. Естественно, возникла необходимость объединения представителей этого жанра в профессиональную организацию, которая возникла под эгидой Общероссийской Танцевальной Организации – Московская тап-дэнс федерация (МТДФ) во главе с молодым Константином Невретдиновым. Первой акцией стал Открытый степ-фестиваль Москвы в городе Красноармейске, выбор которого не был случаен: степ культивируется здесь уже не первый год. К тому же, и представители местных городских властей симпатизируют этому жанру, в чем мы убедились во время Фестиваля.

Несмотря на то, что особой рекламы фестивалю не имел (лишь объявление на сайте МТДФ), количество участников превысило две сотни человек (21 коллектив, 14 дуэтов, 10 солистов не только из Москвы и Подмосквы, но из Татарстана и с Украины).

Проведение фестиваля в течение одного дня – задача сложная, в чём неоднократно убеждали и наши Международные степ-парады. Но в Красноармейске «накладок» было меньше, чем можно было предположить. Председатель жюри – молодая, активная Ирина Сазонова (представительница известной «степовой» династии) сумела динамично, в хорошем темпе «двигать» программу, не теряя темпа. Помогал ей Владимир Белыйкин (тоже член жюри), выступавший в роли ведущего, благо, по первой своей профессии, он – актёр.

Следует сказать добрые слова и в адрес местного бизнесмена Алексея Медведева – своего рода организационной «пружины» фестиваля, а также директора городского Дворца культуры Татьяны Комаровой, которая в меру своих возможностей создала необходимые условия для «жизнедеятельности» форума.

Каковы же его результаты? Во-первых, красноармейский сход подтвердил, что интерес к степу

не снижается, что техника исполнителей повсеместно растёт, что они стремятся создавать номера на драматургической основе, а это означает продолжение традиций нашей танцевальной эстрады. Впрочем, о том же говорит и их желание объединить в одном номере элементы различных эстрадных жанров. Наконец, фестиваль продемонстрировал, что «степисты» ищут пути к освоению новых стилистических приёмов. Убедились мы и в том, что известные танцовщики активно совершенствуют своё мастерство, сохраняют своё лидирующее положение.

Приятным оказалось и знакомство с новыми талантами. Самое удивительное, что Одесса вновь прислала в наши края одарённого мальчика. Напомним, что в своё время девятилетний Александр Остапин произвёл фурор на Международном фестивале «Степ-парад 1999». Нынешний паренёк чуть старше – ему двенадцать лет и что забавно – у него почти та же фамилия: Остапенко. Очень тонкий, пластичный Сергей Остапенко совершенно свободно владеет сложными приёмами степа. В номере «Бешеные ритмы» соревнуется на равных со своим педагогом, техничным Алексеем Гилко (уже выступавшим на наших «Степ-парадах»). Но особенно интересно показал себя Сергей в сольном номере – «Кинг оф поп», где преобразился в Майкла Джексона. Всё узнаваемо: сумрачный взгляд из-под надвинутой шляпы, знаменитый скользкий ход, ломкая пластика, характерные позы, в том числе и та, что заключает номер – передающая трагический надлом этого странного, почти легендарного персонажа. Как выяснилось, Сергей занимается степом всего два года! И ещё один одесский сюрприз – прелестная девушка, шестилетняя Эльвира Ступацкая, чей номер справедливо назван – «Умелые ноги».

Коллектив из Ровно вышел на сцену чётким маршем. Выстроенные в две шеренги исполнители

сразу захватили зал своими ритмами. А извлекались они не только ударами ног, но и движениями рук, вооружённых пустыми пластмассовыми бутылками. Конечно же, заметным было влияние популярного ансамбля STOMP, недавно побывавшего в Москве. Но, думается, называть подражанием выступление ровненцев нельзя: скорее они заимствовали приёмы, которые помогли выразить нечто своё. В этом номере – «Вестники грозы» – балетмейстер Наталия Старожук (кстати, ученица Геннадия Сазонова) сумела выразить некую надвигающуюся, но прошедшую мимо опасность. Очень любопытный замысел, выразительно переданный синхронно и темпераментно действующей группой танцовщиков. Тем более, что нечасто и к сожалению в степовых номерах, возникает серьёзная мысль, которая, несомненно, помогает раздвинуть границы жанра.

Из новых имён следует назвать и Адама Талина – совершенно «бескостного», заканчивающего каждую свою степовую «фразу» акробатическим «взрывом» – сложнейшими кульбитами в воздухе. И всё это окрашено клоунадой. Номер Талина назван «Импровизация», таковым он и является, но полезно бы приложить к нему организующую руку балетмейстера.

Ведь, как правило, номера степистов, особенно ансамблевые, создаются педагогами. Конечно, в процессе учения вполне приемлема сценическая композиция учителя, задача которой продемонстрировать те элементы программы, что усвоили его ученики. Не более того. Правда, иногда случаются приятные исключения – и у наставника-преподавателя получается удачная постановка. Как, например, представленный на фестивале номер любительского ансамбля «Аллегро» – «Пищикато», в котором Ирине Сазоновой, руководителю ансамбля, удалось обогатить все степовые композиции очаровательной пластикой рук из арсе-

Британская встреча

с Островским

фото В. Панина



Татьяна Чернобровкина (Кулава), Наталья Ледовская (Снегурочка) и Дмитрий Забабурин (Мизгиря) в балете «Снегурочка».

нала классического танца, соответствующей стилистике музыки Делиба.

Если же говорить о номерах профессиональных танцовщиков-степистов, то уже давно пора предъявлять к их композициям требования профессионального соответствия законам построения эстрадного номера. Таких номеров на фестивале было немного. В основном, их можно было увидеть на заключительном гала-концерте. Помимо хорошо известного «Степа на руках» Константина Невретдинова, можно назвать групповой «Морской танец», поставленный Михаилом Кушнером весьма изобретательно по композиционному рисунку и по плотности разнообразных степовых комбинаций. Это и сольный номер Светланы Медведевой «Сент Луиз Блюз», созданный для неё Василием Мышлецовым, где отразились увлечения автора шоу-бизнесом США с их уличными парадами, во главе которых маршируют энергичные девушки. Угадываются в номере и пластика бродвейских звёзд, эlegantность их костюмов. Надо отдать должное Светлане – она многое восприняла от Мышлецова: широту его движений и чёткость поз, отточенность техники. Остается пожелать, чтобы её исполнение приобрело более яркую эмоциональность, и тогда можно будет констатировать, что из подающей надежды девочки Светлана Медведева превратилась в интересную танцовщицу. Неспроста же Мышлецов рискнул прошлым летом, пригласить её в Нью-Йорк участвовать в своём шоу (подумать только, чего достиг русский степист на родине степал).

Тот же эпитет – «интересный» – хочется употребить и по отношению к Владимиру Беляйкину. Его путь к степу был долг – сперва Щепкинское училище, затем участие в экспериментальной танцевальной труппе Геннадия Абрамова, что позволило приобрести разностороннюю тренировку тела. Эти опыт и умения Беляйкин использует в степовых номерах, которые сам же и ставит. Его выступления часто производят впечатление импровизации, но всегда имеют чёткую конструкцию и образное решение. В фестивальном концерте Беляйкин вступил в шуточное соревнование с Виктором Галустовым, противопоставив его тихому «разговорному» степу пожилого джентльмена своим темпераментным степово-акробатическим «реплики» лихого парня.

В гала-концерте принял участие и мэр Красноармейска Виталий Васильевич Пашенцев, которого спротоцировали на то, чтобы он показал своё умение «отстучать» степовый пассаж. Что мэр и проделал весьма непринуждённо! Поэтому можно надеяться, что степисты всегда будут желанными гостями в этом городе.

А молодой «Тэп Дэнс Федерации» следует обдумывать новые, полезные акции, коль скоро первая – удалась.

Наталья ШЕРЕМЕТЬЕВСКАЯ

Публикуя эту статью Натальи Евгеньевны Шереметьевской, редакция журнала «Балет» сердечно поздравляет своего постоянного автора с юбилеем.

Гастроли балетной труппы Московского академического Музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко проходили в Лондоне с 20 декабря 2001 по 12 января 2002 года. На сцене «Роял Фестивал Холла» давались спектакли «Снегурочка» и «Лебединое озеро». Каждый вечер в зале не было свободных мест – за три с половиной недели на представлениях театра побывали 50 тысяч зрителей!

Особое внимание английских критиков вызвала «Снегурочка» в постановке Владимира Бурмейстера (новая редакция осуществлена под руководством Дмитрия Брянцева). «Снегурочка» открывала гастроли и стала первым знакомством англичан с московской труппой: театр, объездивший все континенты, выступал в британской столице впервые. К тому же «Снегурочка» в 1961 году была поставлена Бурмейстером по заказу Английского Фестивального Балета, и лишь потом в Москве. Ещё одно обстоятельство подогревало интерес. «Снегурочка» заменила привычного рождественского «Щелкунчика», который шёл в «Роял Фестивал Холле» каждый декабрь в течение полувека.

Три состава солистов выступали в Лондоне. Снегурочку танцевали Наталья Ледовская, Екатерина Сафонова и Анастасия Першенкова, Кулаву Татьяна Чернобровкина, Кадрия Амирова и Наталья Щелокова, Мизгиря – Дмитрий Забабурин, Виктор Дик и Дмитрий Ерлыкин. В партии Одетты-Одиллии в «Лебедином озере» на сцену выходили Татьяна Чернобровкина, Оксана Кузьменко и Наталья Крапивина, их партнёрами были Георги Смилевски, Виктор Дик и Дмитрий Забабурин. Все получили свою

долю комплиментов от критиков. «Вы не будете в проигрыше, кого бы вам ни довелось увидеть», – написал обозреватель газеты «Индепендент» Джон Персиваль, который трижды посмотрел и «Снегурочку» и «Лебединое озеро».

Особый успех выпал на долю Натальи Ледовской, танцевавшей Снегурочку в первом составе. «Сильная и нежная балерина» – сходные эпитеты встречаются сразу в нескольких статьях.

Великолепными были названы декорации и костюмы, созданные для новой редакции спектакля Владимиром Арефьевым. Многочисленных похвал удостоился также оркестр театра, которым дирижировали Георги Жемчужин и Владимир Басилладзе. «Декорации Владимира Арефьева очаровательны, в первой сцене мерцающие белые узоры Страны Морозов служат обрамлением для изящного классического танца Снегурочки и её снежинок в восхитительнейших белых и бледно-голубых пачках и шапочках...

Наталья Ледовская, исполняющая заглавную роль, – сильная и нежная балерина. Почти всё время она на пуантах. Она попадает в мир людей и видит новое для себя – влюблённую пару, Кулаву и Мизгиря, эмоционально сыгранных и впечатляюще станцованных Татьяной Чернобровкиной и Дмитрием Забабуриным... Балет Бурмейстера – привлекательное зрелище, и труппа демонстрирует в нём танец высокого уровня. Труппу очень хорошо принимают в Лондоне», – отмечает Давид Дуджидя в газете «Санди Таймс».

«Балет Станиславского в своём первом сезоне в Лондоне показал танец мирового уровня», – суммирует впечатления корреспондент Би-би-си Патрик Джексон.

Д. АБАУЛИН

ГАСТРОЛИ В ТРЁХ АКТАХ, НО БЕЗ АНТРАКТОВ



Анастасия Баранова, Анжелика Шумайлова и Юрий Бурлака («Подводное царство»).

«Акт первый» начался ещё до приезда в Дублин труппы Московского государственного театра «Русский балет», когда в столице Ирландии появились афиши, извещавшие о предстоящих гастрольях театра. В Дублине «Русский балет» выступал в третий раз и в эту поездку представил публике не только традиционно-рождественского «Щелкунчика», где с большим успехом танцевали, блеснув техникой, обаянием, элегантностью и особой ансамблевостью в дуэтах прима-балерина «Русского балета» Анжелика Тагирова и премьер Мариинского театра Андриан Фадеев, но и свою премьеру – балет Сергея Прокофьева «Золушка» в постановке художественного руководителя театра Вячеслава Гордеева.

«Золушка» получила «персональное» при-

глашение от импресарио Саймона Уолтона, уже давно работающего с «Русским балетом». В центральных партиях выступили ведущие солисты Мариинского театра – изящная, женственная Майя Думченко в роли Золушки и техничный, уверенный в подержках и элегантный Евгений Иванченко. В роли Времени – драматургически очень значительного персонажа – один из самых интересных танцовщиков «Русского балета» Юрий Бурлака.

Выступления проходили в театральном концертном зале Пойнт (Point Theatre) – крупнейшей в Дублине аудитории, которая вмещает 5000 зрителей. Зал был всегда переполнен, и по просьбе принимающей стороны «Русский балет» дал дополнительное представление, кроме запланированных пяти.

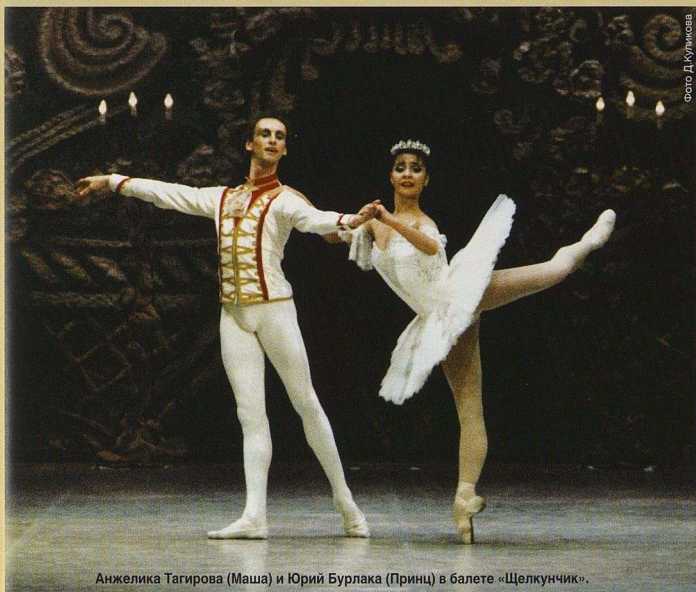
Спектакли шли в сопровождении Ирландского национального симфонического оркестра, которым дирижировал Александр Сотников.

Пресса дала высокую оценку выступлениям труппы. Так одна из Дублинских газет «Sunday Tribune» отмечала своеобразие и образность «языка» Гордеева-хореографа, прекрасную режиссуру спектаклей, техническое мастерство и музыкальность танцовщиков, особо выделяя в «Золушке» Майю Думченко и Евгения Иванченко.

Рецензент «The Irish Times», оценивая гастроли в целом и спектакль «Щелкунчик», в частности, писал об актёрском мастерстве и выразительности Сергея Пупырева в роли Дроссельмейера, о благородстве танцевальной манеры, редкой пластичности и элевации Анд-



Сцена из балета «Лебединое озеро».



Анжелика Тагирова (Маша) и Юрий Бурлака (Принц) в балете «Щелкунчик».

риана Фадеева в роли Принца-Щелкунчика, о том, что Анжелика Тагирова в роли Маши – технически совершенна, её танец красив и осмыслен, а созданный ею образ глубоко психологичен.

«Акт второй» пошёл без антракта. Перелетев из Ирландии в Австрию и дав два спектакля в

Вене и Зальцбурге, «Русский балет» начал свой традиционный, пятнадцатый по счёту, «рождественский» тур по городам Германии. Начались выступления в Лейпциге, где театр был лишь однажды много лет назад. Показывали «Щелкунчика»: билеты были проданы за два месяца до начала.

Далее со спектаклями «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик» и большой концертной программой, включавшей балетные сцены «Подводное царство» из «Конька-Горбунка», «Танцы чародейств Наины» из оперы «Руслан и Людмила», фрагменты из балетов «Привал кавалерии», «Арлекинада», «Наяда и рыбак», театр выступал в Штутгарте, Магдебурге, Франкфурте, Дрездене, Гамбурге, Нюрнберге и Бонне.

И, наконец, «акт третий» (тоже без антракта) – двадцать дней в девяти городах Италии: Лукке, Равенне, Терми, Болонье, Перудже, Удине, Бари, Больцано, Бергамо, где были показаны два знаменитых балета П.И.Чайковского – «Лебединое озеро» и «Спящая красавица». Вновь переполненные залы прекрасных старинных театров, овации после спектаклей – по 15-20 минут.

За время двухмесячных гастролей в спектаклях было много интересных вводов молодых солистов. Так, Наталья Ашихмина впервые исполнила труднейшую партию Авроры в «Спящей красавице», почти безупречно справившись и с технической, и с актёрской задачами роли. Юноя Ирина Аблицова станцевала Царицу вод в «Подводном царстве» и Сирену в «Танцах чародейств Наины», обаятельная Мария Гладышева дебютировала в партии Китайской куклы в «Щелкунчике», а один из самых технических молодых танцовщиков Виталий Манин с большим успехом исполнил виртуознейшую роль Голубой птицы в «Спящей красавице».

Елена КОЗЛЕНКОВА

АНАСТАСИЯ ЯЦЕНКО: ЗНАКОМАЯ И «ДРУГАЯ»

фото И.Заваркина



Анастасия Яценко - Жизель.

«Во мне воплотилась мечта мамы о танце», – улыбается Анастасия Яценко... Родительская мечта привела маленькую Настю, дочь музыканта, в хореографическое училище. Покладистый ребёнок не возражал, покорно выполнял все домашние и школьные требования. Много позже пришло собственное ощущение радости танца и понимание того, почему маму так тревожили малейшие ушибы и травмы, особенно, если они касались ног будущей балерины.

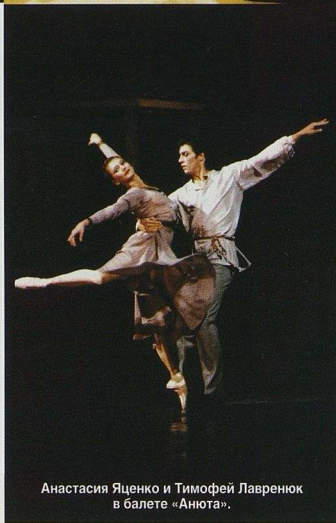
Сама Настя считает, что ей повезло с педагогами: хорошую профессиональную основу заложила Людмила Колеченко, путёвку в балетную жизнь дала Софья Головкина.

Однако в 1991 году, завершив учёбу, Анастасия Яценко не спешила покидать стены Alma mater. Будучи принятой в труппу Большого театра, она продолжила свое образование уже в качестве педагога в высшем звене Московской государственной академии хореографии. Ещё три года – и Настя дипломированный специалист с педагогическим будущим. Но пока её удел, её страсть, её всемерная забота – сцена.

Хорошая техническая подготовка – серьёзный залог творческого роста, но она – лишь один из компонентов удачно складывающейся карьеры. Насте повезло и в том, что в театре она попала в руки к замечательному педагогу – Раисе Стручковой. Вот уж кто впрямь может и балеринскую технику ограничить, и в глубины образа погрузить так, что любой из них станет живым, осязаемым, волнующим. Не случайно А.Яценко самые искренние слова благодарности посвящает своей наставнице: «Без Раисы Степановны репетировать просто не могу. Ведь педагогический дар подразумевает не только зоркий профессиональный глаз, подмечающий



Анастасия Яценко с дочерью Глашей.



Анастасия Яценко и Тимофей Лавренко в балете «Анюта».

ошибку исполнителя. Очень важно совпадение темпераментов. Своей эмоциональностью Раиса Степановна способна «завести» с пол-оборота. Но главное – она очень хорошо чувствует своё состояние. Если я сегодня внутренне собираюсь с трудом – поддержит, подбодрит. Если, напротив, видит излишнюю самоувлечённость, тактично вернёт на землю. И обязательно добьётся того, чтобы всё задуманное получилось. Очень большое внимание уделяет образу, актёрскому самоощущению в партии, я бы даже сказала – «сценической правде», и всегда возвращается за меня, за мою актёрскую судьбу».

Своей большой удачей А.Яценко полагает и то, что возглавлявший в 1996 году балетную труппу Большого театра Вячеслав Гордеев под-



Анастасия Яценко в балете «Прелести маньеризма».

держал её творческий порыв и отправил на конкурс «Арабеск» в Пермь. Подготовка к этому соревнованию многое дала молодой артистке, а самое участие принесло золотую медаль. Высоким отличием увенчал А.Яценко и жюри конкурса «Майя» того же года. Успехи окрыляли, открывали светлые перспективы, помогали трудиться.

На сцене Большого театра А.Яценко станцевала видные партии: Анюту в одноимённом балете В.Гаврилина-В.Васильева, Редисочку в «Чиполлино», Мари в «Щелкунчике», Китри в «Дон Кихоте». Роли первого плана пришли на смену прочно закрепившемуся за ней сольному репертуару, где артистка тоже весьма преуспела: Испанская кукла («Щелкунчик»), Неаполитанская и Испанская невесты («Лебединое озеро», версия Ю.Григоровича), pas d' action («Жизель», редакция В.Васильева), Уличная танцовщица и Подруга Китри («Дон Кихот»)... Именно в тот период Настя вошла в свою, быть может, самую главную роль, став мамой очаровательной малышки Глашеньки.

Но как каждый подлинный художник, Анастасия Яценко не может довольствоваться разовым выходом на сцену и долгим ожиданием

очереди на партию. Желание творить сблизило её с молодой коллегой по театру Никитой Дмитриевским, который из недр кордебалета настойчиво, но с трудом, увлекал приверженцев классики идеями хореографического модерна.

Балерина академической «школы», Анастасия Яценко нашла себя и здесь: её участие в «Каприччио» А.Ратманского (музыка И.Стравинского) оценил критик Вадим Гаевский: «Мы увидели другую Анастасию Яценко...». «Другой» стала Анастасия Яценко и в балетах «Бессонница» С.Жукова (постановка А.Петухова) и – особенно – в спектакле «Русский Гамлет» в постановке Б.Эйфмана (на музыку Г.Малера и Л.Бетховена), где она выступила в роли Жены наследника: дисгармония внутреннего и внешнего мира героини Яценко обрела точное пластическое выражение. Душа женщины, исполненная властолюбивых устремлений, желая обрести трон любой ценой, нашла убедительно зримый эквивалент в её поступках.

Настя с готовностью берётся за любую творческую работу, ей интересно всё: и безмятежная жизнерадостность Рыбачки в «Дочери фараона», и смелая виртуозность Китри, и беззаботная лучезарность южанки в «Тарантелле» Балланчина, и элегическая романтика переживаний Жизели.

Партию Жизели, приготовленную с Р.Стручковой, артистка станцевала на сцене Челябинского театра оперы и балета имени М.И.Глинки, получив приглашение к дальнейшему сотрудничеству.

Интерпретация А.Яценко образа Жизели особенно интересна для критика, следящего за художественным развитием балерины, равно убедительной в бытовой приземлённости чеховской героини и солнечной атмосфере итальянской сказки Джанни Родари. Для артистки, способной сразу выполнить практически любую техническую задачу, переход в противоположную эмоциональную тональность, наверное, требует определённой духовной работы: такие метаморфозы без серьёзного актёрского постижения партии немислимы.

Победно прыгнуть, зависнув в воздухе, благодаря силе тренированных мышц, уверенно вскинуть ногу в grand battement – это да! А вот сумеет ли артистка взять хрупкую лирику «Жизели», наполнить статику поз призрачного ночного видения изысканной гравюризмом и иллюзией бесконечного полёта?..

Но если увидеть, как вдумчиво работает Яценко на репетиции, как внимательна к замечаниям педагога, можно понять в чем причина ее удачного выступления.

Работа Насти над партией Жизели показала, что театр вырастил взыскательную, думающую артистку, которая смогла быть интересной и в эстетике романтизма.

Александр МАКСОВ

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;
- фотодальбомы 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 минувшем году исполнилось 20 лет? Есть несколько вариантов:

1

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

2

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

3

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

Стоимость подписки непосредственно в редакции:

На 6 месяцев (3 номера) - 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!

Выходит в свет третий номер детской версии журнала «Балет»

«Студия Пяти-па»

ПТИЦА СЧАСТЬЯ АНИ КОСТИНОЙ

фото Д.Куликова



А.Костина - Мария Тальони (Па де катр).

Так сложилось, что новые имена молодых артистов балета, которых удостоивает вниманием критика, связаны со старейшими храмами Терпсихоры. А уж на рядовые спектакли детских театров критики попадают разве что вынужденно. Например, приведя собственных детей.

Обычно ужасаются художественной незрелости артистов, оправдывая ее причастностью к детскому театру, изначально направленному на «заигрывание» с малышами и утомленными ранним пробуждением в выходные родителями...

Рядовой воскресный утренник в Детском Музыкальном театре, к счастью, не соответствовал устоявшемуся мнению. Непоседливым зрителям предлагалась «Синяя птица» – балет, поставленный Борисом Ляпаевым и передающий роскошь детской сказки. По меркам внутритеатральной жизни этот спектакль, который приближается к своему двадцатилетию, был важным – впервые центральную по смыслу партию Синей птицы танцевала молодая балерина Анна Костина. И танцевала замечательно. Самое яркое впечатление – то чувство меры, с которым балансирует молодая одаренная танцовщица на стыке сказочности и реальности. Такой результат вряд ли может стать итогом долгих репетиций, это, скорее, врожденное свойство интуиции. В Синей птице Костиной не было избыточности и эфемерности, как и не было желания привнести «образ мечты» к прямым и ясным аналогиям. Балерина сумела, не заземляя сказку, не усложняя прозрачность хореографического текста, передать

такую простую и невероятно сложную мысль: любовь и счастье существуют, только увидеть их может не каждый. Они – в простых вещах и в людях, окружающих тебя в повседневности.

Короля, как известно, играют слуги. И дети бедного дровосека, и Душа Света, и ожившие Хлеб, Огонь, Вода, Сахар, Кошка и Пес, тоже принявшие человеческий облик, – все мечтают о чудесах. А вместе с ними ожидают чуда все малыши в зрительном зале. Затаили дыхание даже самые резвые и бесшабашные зрители.

Герои – задумчивые и упрямые, испуганные и наивные, нагловатые и капризные – объединены единым желанием: найти Синюю птицу. Птицу счастья. Сказочным воплощением чуда, разума, добра, надежды и становилась героиня Костиной. Появление ее Синей птицы в легких па де бурре, покрывающих авансцену, создавало атмосферу единого художественного пространства, в котором нет строгого разделения на исполнителей и публику. Взрослые артисты и юные зрители становились участниками общего романтического странствия. Синяя птица Ани Костиной становилась, оправдывая ожидания зрителей, становилась их Синей птицей.

Аня танцует грамотно, свежо и музыкально под знакомые прозрачные мелодии Ильи Саца, переработанные для балетной сцены Михаилом Раухвергером.

Смеем предположить, что балет, созданный по предложению основателя Детского музыкального театра Наталии Сац, «не выцветает» от

времени благодаря исполнителям, среди которых сегодня и появилась новая Синяя птица Ани Костиной. Ее танец отличается достойный уровень мастерства и культура актерской школы. Она «работает» в принятом рисунке, никак не претендуя на разрушение традиционных форм. Но при этом молодая балерина постигает и образный мир Метерлинка, и с детства знакомую музыку без подобострастия и робости. Создавая хореографический образ-символ Синей птицы, балерина передает иллюзию счастья, солнечности и добра.

Взрослые артисты «разыгрывали» сказку искренно, вели «диалог» с детьми просто и ясно. Впрочем, в соответствии с общей эстетической направленностью всего спектакля, при которой исполнители не превращались в забавников, развлекающих детей.

Аня Костина, выпускница московской академии хореографии по классу Л.С. Литавкиной, работает в Детском музыкальном театре недавно и работает с удовольствием – сомневающимся просто необходимо посетить балеты театра «Алые паруса», «Золушка», где Аня выразительно исполняет мать Ассоль и Злюку. Можно выбраться на один из театральных концертов и увидеть танцовщицу в знаменитом «Па де катре». Мария Тальони в исполнении Костиной соединяет легкое дыхание романтизма с современным мироощущением.

Нина Александровна Федорова, театральный педагог Ани Костиной, рассказывает: «Аня, конечно, классическая балерина. На мой взгляд, она – девушка талантливая. У нее хорошая балетная форма и профессиональные данные: высокий прыжок, крепкое вращение и замечательное умение слышать музыку и передавать ее через танец. С Аней приятно работать – она быстро схватывает материал. Но, что особенно важно в нашем деле, – на сцене она помнит все, чего мы добились на репетициях. Приятно, что техника и виртуозность не становятся для нее самоцелью».

На сегодняшний момент самое важное в жизни Ани Костиной – творчество, желание осмысленно заниматься профессией, которая для нее и есть Синяя птица счастья. Аня рассказывает, что работать в детском театре ей очень нравится. «Дети – такие искренние и непосредственные зрители, для которых каждый раз, выходя на сцену, нужно «выкладываться» полностью. Если сам не сумел поверить в сказки и превращения, то никогда не заслужишь доверия наших взыскательных зрителей».

Параллельно с работой в любимом театре Анна Костина сотрудничает с «Русским классическим балетом» Элика Меликова. С этим коллективом она участвует в концертных турне, выступая в «Арлекинаде», «Пламени Парижа», «Золушке». Ее репертуарный багаж постоянно пополняется новыми разнохарактерными партиями: злая сестра Золушки и ласковая Фея Осень. Неаполитанская невеста и маленькие лебеди.

Как у каждого артиста, серьезно занимающегося искусством, у Ани есть мечта: станцевать Машу в «Щелкунчике» и попробовать свои силы в конкурсе артистов балета. К нему она сейчас и готовится вместе с партнером Дмитрием Бугаевым, который на том самом рядовом балете «Синяя птица» выразительно танцевал Огонь...

Елена ФОКИНА

SHORT SUMMARY

THE ISSUE STARTS WITH THE APPEAL TO THE INTERNATIONAL DANCE DAY WHICH TAKES PLACE ON APRIL, 29, THE BIRTH DAY OF JEAN GEORGE NOVERRE, A GREAT REFORMER.

IN THE "NEW PRODUCTIONS" SECTION THERE IS PUBLISHED THE INTERVIEW WITH ALEXANDRE GREEN WHO HAS BEEN A CURATOR OF "LA FILLE MAL GARDEE" BY SIR FREDERIK ASHTON WHICH HAS BEEN STAGED AT THE BOLSHOI THEATRE. ALEXANDRE KOLESNIKOV'S ARTICLE IS DEVOTED TO "THE NUTCRACKER" BALLET PREMIERE IN KRASNOYARSK. OLGA ROZANOVA REVIEWS THE YOUNG CHOREOGRAPHERS' PRODUCTIONS WHICH HAVE BEEN STAGED AT MARINSKI THEATRE.

IN THE "NAME IN BALLET" SECTION YOU CAN FIND THE PORTRAITS OF IRMA NIORADZE, DANCER OF THE BOLSHOI THEATRE AND VIKTOR DIK, SOLOIST OF MOSCOW MUSICAL THEATRE AFTER K.S. STANISLAVSKI AND VL. I. NEMIROVICH-DANCHENKO.

IN THE "PALETTE OF BALLET" SECTION THERE ARE PLACED VICTOR VANSLOV'S ARTICLE WHICH IS DEVOTED TO 100 ANNIVERSARY JUBILEE OF VICTOR RINDIN, PAINTER AS WELL AS THE MATERIAL ABOUT JAPANESE PAINTER NAOYOSI MURAYAMA.

THE ISSUE PUBLISHES ALSO SOME MATERIALS OF "BALLET. CRITIQUE. XXI CENTURY" DISCUSSION. THE DISCUSSION HAS BEEN ARRANGED BY "BALLET" EDITORIAL, THE RUSSIAN ACADEMY OF THEATRE ART AND THE STATE INSTITUTE OF ART RESEARCH. "IN WHAT STATE IS THE BALLET AT THE BEGINNING OF XXI CENTURY?", "HOW DOES THE BALLET CRITIQUE VALUE THE STATE OF THE BALLET ART?", "TO WHAT DEGREE ARE THE CRITICS' ESTIMATIONS CORRECT AND PROFESSIONAL?" - TO THOSE AND MANY OTHER QUESTIONS ANSWER THE LEADING CRITICS AND WORKERS OF CHOREOGRAPHY.

IN THE "SCENEGRAMME OF BALLET" SECTION YOU CAN FIND THE ESSAYS ABOUT YOUNG DANCERS: ANASTASIYA YATSENKO, SOLOIST OF THE BOLSHOI THEATRE OF RUSSIA, ANNA KOSTINA, SOLOIST OF MOSCOW MUSICAL CHILDREN THEATRE AFTER N. SATS.

VARIOUS INFORMATION OF THE LIFE OF BALLET RUSSIA CONTAINS IN THE "INFORM-BALLET" SECTION. FESTIVAL LIFE IS DESCRIBED IN THE "BALLET - PARADE" SECTION WHERE THE READERS CAN FIND OUT N. SHEREMETJEVSKAYA'S ARTICLE ABOUT STEP-PARADE IN KRASNOARMEYSK AND U. CHURKO'S ARTICLE ABOUT TWO FESTIVAL PROGRAMMES OF MODERN DANCE IN VITEBSK.

IN CONCLUSION OF THE ISSUE THERE IS THE REPORT ON CEREMONIAL PRESENTATION TO THE LAUREATES OF 2001 WITH "THE SOUL OF DANCE" PRIZE, WHICH WAS INSTITUTED BY "BALLET" MAGAZINE AND THE MINISTRY OF CULTURE OF RUSSIA.

Приз «ДУША ТАНЦА» вручается в восьмой раз



В Московском музыкальном театре имени К.С. Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко состоялся большой гала-концерт, посвящённый церемонии награждения лауреатов приза «Душа танца» 2001 года. Специальные значки, изготовленные в творческой мастерской «Свят-Озеро», были также вручены обладателям приза прошлых лет. В гала-концерте участвовали солисты Большого театра России, Мариинского театра, Санкт-Петербургского театра оперы и балета имени М.П.Мусоргского, театра «Кремлёвский балет», Челябинского театра оперы и балета имени М.И.Глинки, Государственного хореографического ансамбля «Берёзка», учащиеся Московской государственной академии хореографии.

Редакция благодарит:
солистов Большого театра России Анну Антоничеву, Марию Александрову, Дмитрия Белоголовцева, Дмитрия Гуданова, Лолу Кочеткову, Михаила Лавровского, Морихиро Ивату, Юлиану Малхасянц, Владимира Моисеева, Анну Антропову, Кирилла Никитина; солистов Мариинского театра Ирму Ниорадзе, Евгения Иванченко; солистов Санкт-Петербургского театра оперы и балета имени М.П.Мусоргского Оксану Кучерук и Романа Михалёва; солистов театра «Кремлёвский балет» Наталью Балахничеву, Юрия Белоусова, Сергея Васюченко, Максима Васильева, Айдара Шайдуллина; солистов Челябинского театра оперы и балета имени М.И.Глинки Юлию Шамарову и Эдуарда Сулейманова; артистов Государственного хореографического ансамбля «Берёзка»; учащихся Московской государственной академии хореографии.

СПОНСОРЫ ВЕЧЕРА

Grighko®

БАРНАУЛЬСКИЙ
пивоваренный завод

творческая мастерская
СВЯТ-ОЗЕРО

ПУСКОВЫЕ
УСЛУГИ

LURIT

РЕКЛАМНОЕ
ИНТЕР-МАКС ТК
АГЕНТСТВО

ИНФОРМАЦИОННАЯ ПОДДЕРЖКА

РАДИО
РОССИИ

ГОЛОС РОССИИ

Н

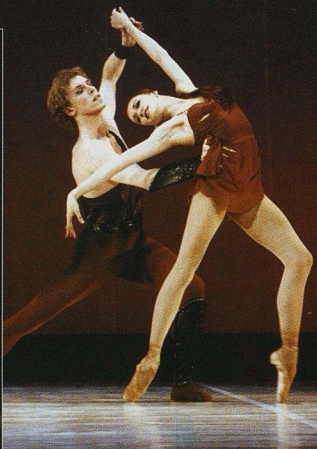
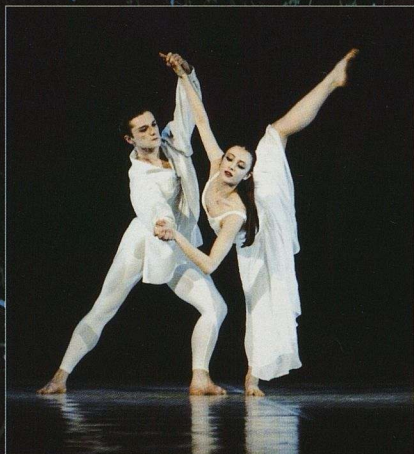
РАДИО
ХОСВЫ

КУЛЬТУРА
Еженедельная газета интеллигенции

UKB 73.82 FM 91.2

ОТ ДУШИ

Анна Антоничева
и Дмитрий Белоголовцев
(адажио из балета «Спартак»).



Ведущий вечера
Сергей Коробков.

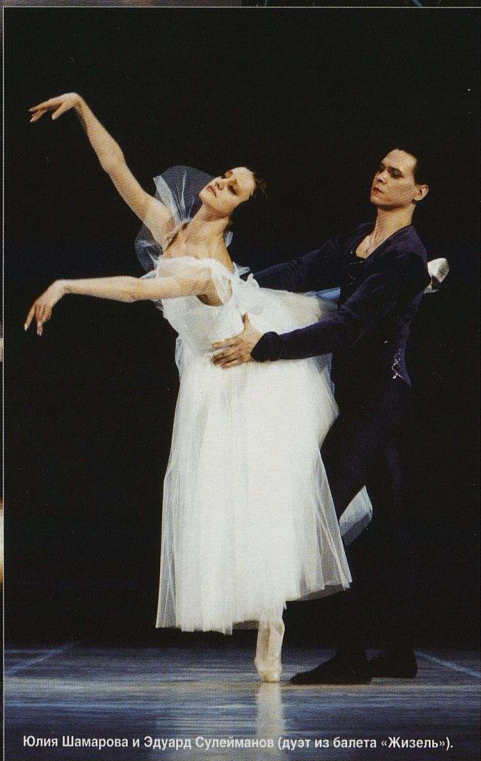
Оксана Кучерук
и Роман Михалёв
(Дуэт из балета «Золушка»).



Мария Александрова
и Владимир Моисеев
в сюите из балета «Дон Кихот».

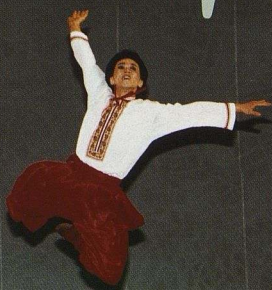


Лола Кочеткова, Дмитрий Гуданов,
Михаил Лавровский («Нижинский»).

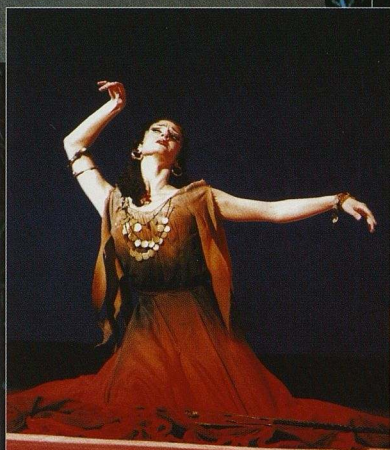


Юлия Шамарова и Эдуард Сулейманов (дуэт из балета «Жизель»).

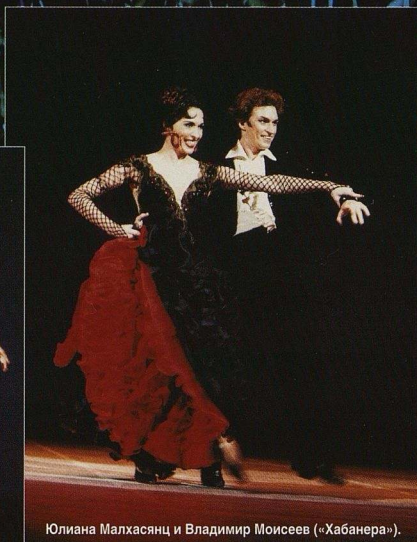
К ДУШЕ



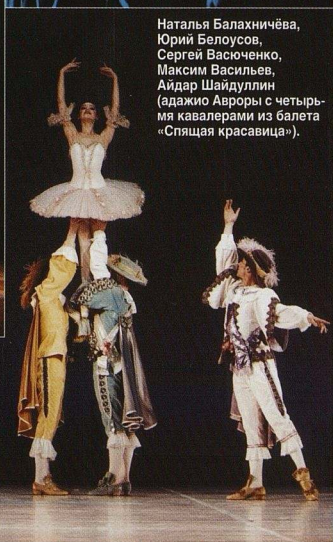
Мориhiro Ивата («Гопак»).



Анна Антропова в сюите из балета «Дон Кихот».



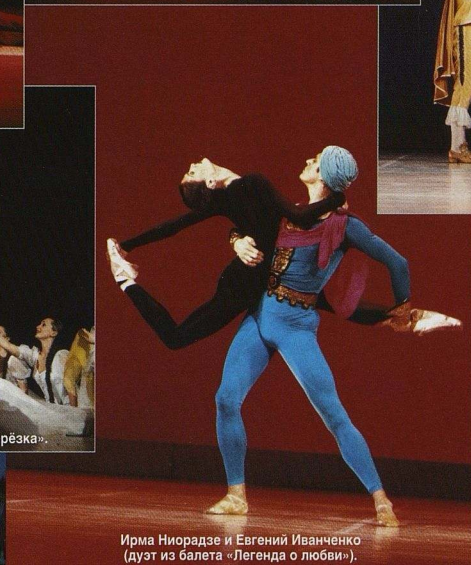
Юлиана Малхасянц и Владимир Моисеев («Хабанера»).



Наталья Балахничева, Юрий Белоусов, Сергей Васюченко, Максим Васильев, Айдар Шайдуллин (адажио Авроры с четырьмя кавалерами из балета «Спящая красавица»).



Выступает Государственный академический ансамбль «Берёзка».



Ирма Ниорадзе и Евгений Иванченко (дуэт из балета «Легенда о любви»).



Обувь,
костюмы и аксессуары
для всех видов танца

Grishko®

Более 60 мужских и женских
костюмов из каталога "Гришко"
или любой костюм по дизайну
заказчика

Салон "Гришко"

Тверская 12, стр.7

Тел.: 229 03 61, 200 46 22; факс: 200 46 21

org@grishko.ru

Центральный офис

Тел.: 952 25 04, 237 35 18; факс: 952 28 07

info@grishko.ru

www.grishko.ru

Екатерина Шинулина, солистка Большого театра,
лауреат V Международного балетного конкурса в Люксембурге
и IX Международного конкурса артистов балета и хореографов в Москве