

БАЛЕТ | BALLET



Петербургская
симфония
Прописка
Мариуса
Петипа
Карамболина,
Карамболетта...
Дружелюбный
эгоист Бен
Стивенсон
«Душа Танца»
на марше



Санкт-Петербург, юбилей которого широко отмечает мир, невозможно представить без многих вещей: без гранитных набережных, без каналов и мостов, без величественных архитектурных сооружений и уникальных художественных собраний. Без трех революций, наконец...

Но, может быть, в первую очередь, Санкт-Петербург невозможно представить без балета, с которым он ассоциируется у великого множества людей на планете.

История петербургского балета - это история величественной и самовоспроизводящей себя красоты, которой, кажется, не перестают одаривать великий город всевышние силы. Мы читаем эту историю, прежде всего, по именам, которым мир обязан постижением прекрасного и величественного своего облика.



Вот и нынешний номер журнала, в котором отдельной главой «звучит» наша признательность Санкт-Петербургу, открывается портретами великих мастеров русского балета - Анны Павловой, Тамары Карсавиной, Елизаветы Гердт, Вацлава Нижинского и живой легенды отечественной сцены Марины Семеновой.

VIVAT, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ!
VIVAT, РУССКИЙ БАЛЕТ!

БАЛЕТ ВАШЕЛЕТ

Литературно-критический, историко-теоретический иллюстрированный журнал май-июнь № 3 [123] 2003

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
www.russianballet.ru

Редакция:

Е.И. Козленкова,
Н.Г. Левкова,
Г.М. Мартынов,
С.В. Наборщикова,
В.И. Пачес,
В.П. Сердюков.

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:

Типография «RIDO»,
г. Нижний Новгород.
Тел./факс: (8312) 75-14-04,
представительство
в Москве:
ул. Расплетина, 5
Тел./факс: (095) 943-76-87.

© «Балет», 2003

На первой странице обложки:

Анна Павлова.
Картина *Стемберга*,
Санкт-Петербург 1909 год

Главный редактор:

В.И. Уральская.

Редакционная коллегия:

А.А. Бархатов,
В.В. Ванслов,
В.Я. Вульф,
Г.В. Иноземцева,
В.Г. Кикта,
М.Б. Кобахидзе,
С.Н. Коробков
(заместитель
главного редактора),
М.М. Курилко-Рюмин,
А.Д. Михалёва,
В.С. Модестов,
А.А. Соколов-Каминский,
Е.Я. Суриц,
С.И. Худяков,
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,
В.Н. Елизарьев,
В.М. Захаров,
Н.Д. Касаткина,
О.В. Лепешинская,
А.М. Липа,
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 (США),
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

02 __ **В.Уральская**

300 лет Санкт-Петербургу

Балетная тема

03 __ **О.Розанова**

Мариинская территория

Время балета

09 __ **Л.Абызова**

Главный вояж

12 __ **И.Иванов**

Прикосновение Фокина

14 __ **И.Соллертинский**

Главная симфония Лопухова

16 __ **Г.Викторова**

Ленинградская молодость

18 __ **А.Груцынова**

Тень и Тальони

Имя в балете

24 __ **А.Соколов-Каминский**

Вера Красовская

Балетная тема

28 __ **В.Модестов**

Мы «любим оперетту и балет»

31 __ **Дж.Лидова**

Театр – это инвестиции в будущее

32 __ **Информ-балет**

Сценограмма балета

44 __ **Н.Шереметьевская**

Кто-то вспомнит про меня...

45 __ **В.Иванов**

Вальс и маски

46 __ **Г.Иноземцева**

Имя, отчество, фамилия...

Балет-турне

48 __ **Е.Штайгер**

Бен Стивенсон: «В бесконечном «Я» –
есть что-то эгоистическое»

Время балета

52 __ **М.Смондырев**

«Жизель»: Парижская опера, 1841-й
(продолжение)

58 __ **Summary**

nballet

Чтобы жить...



Главный редактор журнала «Балет»
Валерия Уральская

В. Уральская

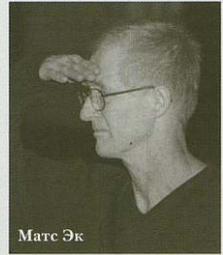
На связь танца с философией обращали внимание еще античные мыслители, оценивая его многогранную роль в жизни человека: танец как часть культовых действий, как составная театральная спектаклей, как движущая культура, формирующая человека, и, наконец, эмоциональный выразитель его чувств, приносящий радость общения. Постепенно танец включал в себя пласты информации столь значительные, что в профессиональном своем бытовании порождал все новые и новые виды и разновидности. Балет – затея, насчитывающая ряд веков, утвердил классический (академический) и характерный танцы. Позднее танец модерн со всеми своими модификациями дал жизнь другому театру, отличному от традиционного. Прошлый век сформировал в качестве профессионального искусства джаз танец и степ данс; сочинения contemporary dance породили театры танца и театры народного танца, чаще называемые ансамблями.

Профессионалами стали и исполнители ранее практиковавшихся как развлечение на вечерах бальных танцев. Выросшие технически они дали жизнь спортивно-конкурсным тан-

цам по профессиональной лиге.

А дальше... появление новых направлений и стилей: феномен танца неизмеримо богаче уже открытых форм. Главное же, что и зрелые, и новые виды танца по своей природе равно дороги родителю Танцу и, имея своих сторонников, любителей и ценителей, не вступают в дуэли между собой. Будучи разными, они по отдельности и вместе являют собой то, что с незапамятных времен объединяется одним общим словом – Танец. В день танца, объявленный ЮНЕСКО и, с нашей точки зрения, не вылившийся пока в формы, достойные величия самого объекта, вот уже ряд лет ведущие деятели этого искусства обращаются к коллегам и зрителям всего мира. Журнал «Балет» ежегодно публикует эти обращения. В этом году свое краткое философски-концептуальное приветствие посылает миру крупнейший хореограф и яркая личность в искусстве Матс Эк.

Ему слово:
«Что такое танец? Если Вы можете ответить на этот вопрос, значит, Вы не заслуживаете доверия. И все же, разрешите мне попытаться предложить ответ: танец – это мышление с помощью тела.



Матс Эк

Стоит ли мыслить с помощью тела? Возможно, не для выживания, а для того, чтобы жить. Существует много мыслей, о которых может думать только тело. Такие, например, как мир, могут быть более важны, чем танец. Но затем потребуются танец, чтобы отпраздновать наступление мира. И показать демонов, как Нижинский. Возможно, лучше всего выразила эту мысль анархистка Эмма Голдман: за революцию, которая не позволяет мне танцевать, не стоит сражаться. Шива создал Вселенную с помощью своего танца. Но танец противоположен всем божественным эманациям. Танец – это постоянная попытка, как письмо по воде или песку. Танец – это не жизнь, но он дает жизнь тем маленьким частям, из которых состоят большие вещи».

Мариинская территория



■ Ольга РОЗАНОВА

В третий раз в Петербурге состоялся Международный фестиваль балета «Мариинский». Сравнивая этот фестиваль с двумя предыдущими, можно сделать выводы о его вполне устоявшейся программе. Десять фестивальных дней включают балеты классического наследия и недавние премьеры с участием ведущих солистов труппы и зарубежных звезд; мировую премьеру (загодя приуроченную к фестивалю), и финальный гала-концерт с интригующим «сюрпризом» – показом одной из самых шумевших работ выдающихся иностранных хореографов в исполнении их собственных артистов.

Не трудно представить, какие гигантские усилия требуются для организации столь грандиозных хореографических празднеств. Воздадим должное руководству Мариинского театра, всем его службам и, в первую очередь, балетной труппе, мужественно переносящей производственные перегрузки. Их трудами Петербург упрочивает статус балетной столицы, а петербуржцы получают возможность ознакомиться с достижениями мировой хореографии, не выезжая из города.

Первый фестиваль подарил встречу с Джоном Ноймайером, показавшим фрагмент из балета «Нижинский» с Анной Поликарповой и братьями Бубеничек. Героем Второго стал Уильям Форсайт с его сочинением «Artifact-11» (Балет Франкфурта). На Мариинскую сцену выходили именитые артисты – Карлос Акоста, Хосе Кареньо, Итен Стифел (АВТ – США), Аньес Летестю, Орели Дюпон, Николае Риш, Мануэль Легри, Жозе Мартинез (Opéra de Paris – Франция), Раста Томас (New York City Ballet), Николай Цискаридзе (Большой театр – Москва). Дважды гостем фестиваля был Владимир Малахов. А уж наших звезд и звездочек не перечислить. Сопоставление «своих» и «других» – дополнительная «интрига» фестивальных спектаклей – безобидная и небесполезная.

Нынешний фестиваль получился столь же насыщенным, как и два предыдущих. Разница же заключалась в том, что на этот раз в числе гостей были артисты не из одной, как прежде, но сразу из нескольких знаменитых трупп – английской (London Royal Ballet), французской (Opéra de Paris), американской (New York City Ballet). Помимо репертуарных спектаклей – («Жизель», «Лебединое озеро», «Манон», «Драгоценности»), были представлены две новинки прошедшего сезона – «Золушка» в постановке Алексея Ратманского и реконструированная Сергеем Вихаревым «Баядерка», а кроме того – вечер старинной хореографии «Темы и вариации классического балета» и заключительный Гала-концерт,



А.Кожокару и Й.Кобборг в балете «Жизель».



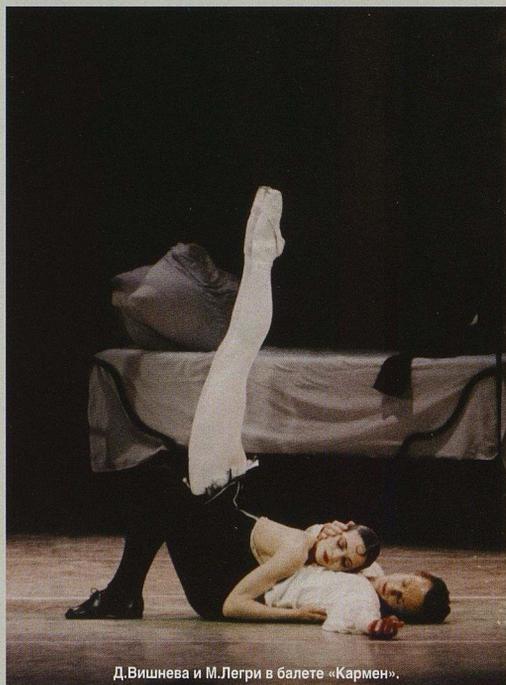
Д.Павленко и Н.Цискаридзе в балете «Баядерка».



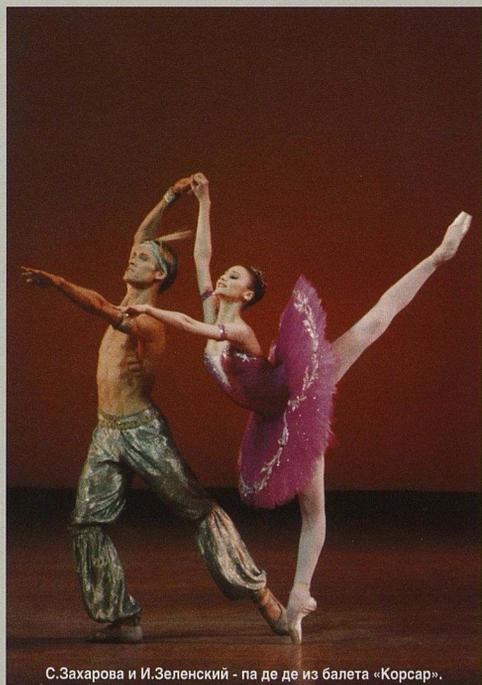
Сцена из «Перлипат».



Е.Образцова и Л.Сарафанов - па де де из балета «Фестиваль цветов в Дженцано».



Д.Вишнева и М.Легри в балете «Кармен».



С.Захарова и И.Зеленский - па де де из балета «Корсар».

посвященный Рудольфу Нуриеву. В качестве мировой премьеры был предложен одноактный балет «Принцесса Пирлипат, или Накануне благородства». Новый опус Михаила Шемякина (сценариста, художника и постановщика) с музыкой Сергея Слонимского и хореографией Кирилла Симонова выполнил роль пролога к шемякинскому же «Щелкунчику» с музыкой Чайковского, увидевшему свет рампы на Первом «Мариинском». И, наконец, долгожданным сюрпризом стал балет Иржи Килиана «Bella figura» в исполнении артистов Нидерландского театра танца (NDT-1).

Чтобы рассказать обо всех событиях с той мерой обстоятельности, какой они заслуживают, потребуется специальный выпуск журнала. Сжатый обзор обзывает к избирательности. Поэтому, жертвуя полнотой картины, выделим то, что произвело наибольшее впечатление.

Прежде всего, — интернациональный дуэт экстра-класса: Диана Вишнева и Мануэль Легри. Премьер Opera de Paris с двадцати-

de Paris) и Йохан Кобборг (London Royal Ballet). Нерушимая правильность движений любой сложности, мягкие приземления после прыжков, слитные переходы, обеспечивающие танцу кантиленность, которой часто не хватает нашим исполнителям, были оценены публикой. Аплодисментами сопровождался антраш разных видов, идеально отчеканенные Кобборгом — датчанином по происхождению и школе. Пожалуй, именно его, вместе с партнершей — начинающей балериной Алиной Кожокару — можно признать негласными лидерами фестиваля. Только эта пара гостей выступила в полнометражном спектакле и имела исключительный успех. Вроде бы, оба исполнителя не слишком подходят по внешним данным для героев романтической «Жизели». Кобборг к тому же не обременен культурой сценического жеста. Однако оба, не мудрствуя лукаво, поверили в подлинность героев и с такой искренностью разыграли их драму, что спектакль получился живым,

раций. Время, отпущенное для сценического действия, соответственно сокращается, и действие несетя вскачь, не различая основных и вспомогательных эпизодов. Рассмотреть подробности, на которые художник потратил столько стараний, увы, тоже некогда. Толпы причудливых существ (по большей части безобразных) в громоздких костюмах и масках наводняют сцену, но главные герои обделены развернутыми характеристиками. В глазах рябит от избыточной сценографии и спецэффектов, но разобраться в этом маскаррадном шоу трудно даже с помощью подробнейшей программы.

Хореограф Кирилл Симонов оказался заложником «предлагаемых обстоятельств». Танцевать в столь не балетной амуниции невозможно, да и не нужно: инвентарная нагрузка возложена на подробно разработанные костюмы и маски. Незамысловатые телодвижения всевозможных крыс, а также котов и придворных как-



А.Летесто и Ж.Г.Бар в балете «Пахита».

трехлетним стажем и красавица-балерина, входящая в пору расцвета, танцевали фрагмент из «Кармен» Пети вдохновенно, наслаждаясь исключительностью момента. По уровню мастерства вровень с этим дуэтом французского стиля встал русский дуэт из «Корсара». Светлана Захарова и Игорь Зеленский преподнесли концертный шлягер как перл академизма. Фантастические линии балерины и мужская сила и обаяние ее партнера как нельзя лучше дополняли друг друга.

Чудеса техники американского стиля явила прима New York City Ballet Венди Вилан в «Рубинах» Баланчина. Хореографические головоломки дуэтов и бешеные скорости соли она продельвала с такой милой небрежностью, словно болтала по телефону с другом, чью роль взял на себя Джек Сото — великолепный партнер и ловкий танцовщик гротескового плана.

Высокую культуру мужского танца продемонстрировали Жан-Гийом Бар (Opera

волнующим, трогательным, не лишившись аромата старины. Вот хороший урок начинающим солистам, больше думающим о самовыражении, чем о стиле и духе спектакля.

Плачевный результат безграничного самовыражения явила фестивальная премьера. Признанному художнику, скульптору и коллекционеру Михаилу Шемякину — личности незаурядной и по-человечески симпатичной — захотелось ставить балеты. Опыт со «Щелкунчиком» придал уверенности. Но только там опорой для его фантазии служили крепкая сценарная канва и гениальная музыка, на сей же раз, сочиняя «Пирлипат», художник остался один на один с профессией балетного драматурга. Совладать с ней пока не удалось. Сюжет перегружен событиями и персонажами, которых хватало бы на пару полнометражных спектаклей, но при этом то и дело возникают длительные «музыкальные паузы», необходимые для частой смены деко-

то неловко видеть на Мариинской сцене. Композиционно решенным танцем можно назвать разве что вариацию Молодого Дроссельмейера и два номера из двух дивертисментов (Испанские крысы, Венгерские женихи). Дефицит интересной, образной хореографии лишает спектакль смысла. В самом деле, стоит ли идти на балет, затратив немалые деньги, чтобы попасть на демонстрацию костюмов? Театр вынес на суд зрителей черновик будущего спектакля, требующего серьезной доработки.

Досадную осечку с «Пирлипат» компенсировала долгожданная встреча с Нидерландским театром танца. Соответственно названию здесь были и театр, и танец, причем второй со значительным перевесом. Узнаваемо килиановский — текучий и нервный, непрестанно меняющий формы, всегда неожиданный — этот танец, как и прежде, поразил слиянием с музыкой, сложным психологическим подтекстом. Артисты, владеющие такой танцевальной речью, не про-

сто искусники. В них есть нечто магическое – влекущее и вместе с тем загадочное.

Загадочен и сам балет с расплывчатым названием «Bella figura», переводимом как «прекрасный рисунок» или «хорошее впечатление». Оформление сцены – подвешенные по сторонам мужжи обнаженных мужчины и женщины (заставка к спектаклю) и живой огонь, вспыхивающий во второй половине балета, – рождает определенные ассоциации, но загадки не разрешает. Тайной окутано и танцевальное действие. Обнаженные фигуры – теперь уже живые – появляются на сцене, но вскоре их сменяют танцовщицы в балетной форме. Дуэты перекают в трио, трио в дуэты. Люди чем-то томимы, чего-то жаждут и не находят. На время их вытесняют прекрасные, несколько экзотичные мужчины и женщины в оранжевых юбках-панье до полу, обнаженные по пояс. Они движутся в унисон, не прикасаясь друг к другу, вычерчивая руками и корпусом замысловатые «иероглифы» (возможно, это и есть «Bella figura»?). И снова на сцене пары, и снова чередуются изощренные по композиции дуэты. В последнем партнерстве, постепенно успокаиваясь, приходят к согласию и удаляются за кулисы.

О смысле опуса можно только гадать. Но, и не зная намерений хореографа, нельзя не поддаться красоте и необычности зрелища с музыкой Перголези, Марчелло, Вивальди, Торелли и Лукаса Фосса. Нельзя не изумиться искусству танцовщиков, умеющих создать на сцене атмосферу высокого таинства.

Иржи Килиан пока что остается «вне компетенции» наших артистов. Но сетовать грешно, ведь только в дни фестиваля Маринская труппа танцевала «Драгоценности» Балачина, «Манон» Макмиллана, фрагменты из «Кармен» Пети, «Бахти» Бежара, Pas de quatre Долина, Pas de deux Бунонилли из «Фестиваля цветов в Джэнцано», Pas de deux и Pas de six Лакотта (из «Бабочки» по Мари Тальони и «Маркитантки» по Сен-Леону). Спектр зарубежной хореографии XIX–XX столетий получился достаточно широким. Но и отечественные мастера не были забыты: после долгого отсутствия возродилась Венгерская рапсодия Льва Иванова, возобновленная Ириной Генслер, и практически из небытия возник фрагмент «Коппелии» Петила, воссозданный Сергеем Вихаревым.

Одним фестивалю интересен новыми именами, другим – новыми спектаклями. Есть наверняка и такие, кому дорога сама атмосфера праздника – переполненный зал, нетерпеливое ожидание чуда, восторженные овации и прочее. По-разному будут оценены и события Третьего Маринского. Но как бы ни расходилось мнения, в памяти очевидцев останутся талантливые артисты, которых на фестивале было предостаточно. К уже названным именам нужно добавить еще хотя бы несколько.

Наталья Сологуб и Андрей Меркурьев в главных партиях «Золушки» и «Щелкунчика» не просто блеснули мастерством сильного и дуэтного танца. Хореография, уснащенная сленгом расхожего «модерна», завульвала у них поэтически, в ключе высокой лирики.

Диана Вишнева и Андриан Фадеев разогли пламя страстей в «Баядерке», пригласив его только в сцене «Теней». На другом

спектакле холодноватая, монументальная Никитя Дарьи Павленко сводила с ума порывистого, смятенного Солоара Николая Цискаридзе. Красивые линии балерины и значительно окрепшая техника позволили ей не без успеха станцевать и центральную партию в «Бриллиантах», где до Павленко царили Ульяна Лопаткина и Светлана Захарова. Еще не вернувшаяся в строй после травмы Лопаткина присутствовала на фестивале в качестве зрительницы, а Захарова, кроме дуэта из «Корсаров», исполнила главную роль в балете «Манон» и была неотразимо прелестной на погибель пылкому кавалеру де Грие Ильи Кузнецова.

Жанна Аюпова («Бабочка») и Ирина Желонкина («Маркитантка») подтвердили достоинства петербургского академизма изящным, чистейшим рисунком танцем. Побалерински значительно и на редкость красиво исполнила роль Мирты Татьяна Амосова. Образец виртуозности явила Эльвира Тарасова в партии Гамзатти. Лихо станце-

однозначней. Маринский театр обладает богатейшей «коллекцией» больших и малых произведений различных эпох, постоянно обновляемой (правда, в последние годы за счет дублирования коронных спектаклей их архаичными версиями). В эту коллекцию вряд ли войдут новейшие премьеры, заметно уступающие по качеству хореографии традиционному уровню Маринского. Как и на предыдущих фестивалях, авторами новинок оказались два молодых хореографа – Кирилл Симонов и Алексей Ратманский. Не слишком ли узок этот круг? Ведь в Питере есть еще Борис Эйфман, Георгий Алексидзе, Николай Маркарянц, Эдвальд Смирнов, Александр Полубенцев, Олег Игнатъев, Георгий Ковтун, Евгений Сережников, Юрий Петухов. Есть и совсем молодые хореографы – выпускники балетмейстерского отделения трех петербургских вузов, мечтающих поработать в театре. Не подошло ли время повторить опыт с «Вечером молодых хореографов», организованным пару лет назад?



В.Вилан, Д.Сото и М.Ковроски в балете «Рубины».

вала «Качучу» темпераментная Юлия Махалина. Другая прима – Ирма Ниорадзе перевоплотилась в персонаж сугубо гротесковый, остро очертив портрет вздорной мачехи в «Золушке».

Солисты-мужчины предстали почти полным составом – от Фаруха Рузиматова, в эпитетах не нуждающегося, до новичка труппы Леонида Сарафанова. В концертных номерах выступили Игорь Колб и Антон Корсаков, в балетах «Бриллианты» и «Лебединое озеро» – Данила Корсунцев.

Дружеское состязание с «классиками» вели характерные солисты во главе с Галиной Рахмановой, Полиной Рассадной, Ислемом Баймурадовым, Андреем Яковлевым. А коллективным героем, как всегда, оказалась легендарный Маринский кордебалет, снова подтвердивший свою мировую славу.

Какие же выводы можно сделать из увиденного на Третьем «Маринском»? Относительно фундамента балетного искусства – собственно хореографии – впечатления не-

Зато артисты Маринского – на подобающей высоте. Сравнение с заграничными коллегами наши выдержали даже на территории «противника». Скажем, французский десант в «Измурдах» – Ластиция Пожоль, Элеонора Аббьянто, Карл Пакетт и Ян Бридар – бережно воспроизвел стилистику Балачина, но вся четверка была как бы на одно лицо. Достаточно вспомнить Жанну Аюлову, Веронику Парт, Майю Думченко, Софью Гумерову, чтобы предпочесть индивидуальность крепкому профессионализму. Великолепны американки Венди Вилан и Мария Ковроски в «Рубинах», но Вишнева, Ниорадзе, Думченко и Амосова – ничуть не хуже. Западным звездам, как показало «Лебединое озеро» с Ковроски, «Пахита» и Гран па «Раймонды» с Аньес Лете-сто, есть чему поучиться у наших. Но ведь в этом и состоит главный смысл фестиваля – вида других, проверить себя, пригласив в соучастники зрителя.

Фоторепортаж Д.Куликова



Классический балет родился не в России, его родина – Франция. И потому, естественно, этот дикий цветок на русскую почву «пересаживали» тоже хореографы-иностранцы. Такая традиция держалась в России не одно столетие. Но одновременно рождалась и сформировалась другая: зарубежные мастера всегда охотно работали с русскими танцовщиками, духовность, выразительность, гуманистическое мироощущение которых, в свою очередь, не могло не воздействовать на творческие искания иноземных мастеров. Многие из них осуществили в России постановки оригинальных балетов, обогативших русскую балетную афишу. Вспомним некоторые факты истории русского и, прежде всего, петербургского балета.

1673 год. В селе Преображенском для царя Алексея Михайловича, членов его семьи, придворных был показан «Балет об Орфее и Евридике». В качестве постановщика и исполнителя главной роли выступал швейцарец, военный инженер Николай Лима. В его распоряжение для участия в спектакле были предоставлены десять «мещанских детей», позднее группа участников была увеличена.

1734 год. В Россию приезжает Жан Батист Ландэ и работает в качестве преподавателя и постановщика танцев в Шляхетском корпусе. Его деятельность оказалась настолько успешной и плодотворной, что по его челобитной в 1738 году царица Анна Иоанновна подписывает указ о создании первой в России балетной школы – ныне знаменитой Академии русского балета имени А.Я.Важановой.

В 1759-1765 годах в России работает известный австрийский хореограф Франц Гильфердинг. В его балете «Пробуждение весны, или Победа Флоры над Бореем» отличился русский танцовщик Тимофей Бузиков, который по рекомендации Гильфердинга позже совершенствовал своё искусство в Вене.

С 1766 года в течение пятнадцати лет (с некоторыми перерывами) в России трудится итальянец Гаспаро Анджелини, ученик Ф.Гильфердинга. Среди его постановок на петербургской сцене – спектакль «Семира» (1772), первый русский героический балет, в основу которого легла одноименная трагедия А.Сумарокова.

В 1801 году в Петербург прибывает французский балетмейстер Шарль Дидло. В 1811 году он вынужден был уехать из России и возвратился через пять лет – в 1816 году, после окончания войны с Наполеоном. Плоды его деятельности переоценить невозможно: им воспитана плеяда великолепных русских артистов, которые росли и совершенствовались своё искусство в поставленных им спектаклях. С его именем связано окончательное утверждение балета в России как самостоятельного сценического жанра.

С 1848 по 1859 годы в Санкт-Петербурге властвует Жюль Перро. Он поставил здесь восемнадцать балетов, из них четыре оригинальных – «Война женщин, или Амазонки IX века», «Газельда, или Цыганы», «Марковомба», «Мраморная красавица».

Здесь же, в 1856 году, на афише «Жизели» впервые появилось его имя как одного из авторов хореографии балета. Так была восстановлена справедливость.

В 1859 году в Петербурге появляется Артур Сен-Леон. Он работает здесь до 1869 года, оставив русской сцене в наследство один из самых репертуарных национальных балетов XIX-XX веков – «Конёк-Горбунок».

Ниже публикуются материалы, которые добавляют к приведенной выше исторической справке новые страницы. Один рассказывает о балетах Ф.Тальони, местом рождения которых стала столица России, и в которых блистала его несравненная дочь Мария. Другой знакомит с малоизвестными подробностями приезда Мариуса Петтица в Петербург в 1847 году.

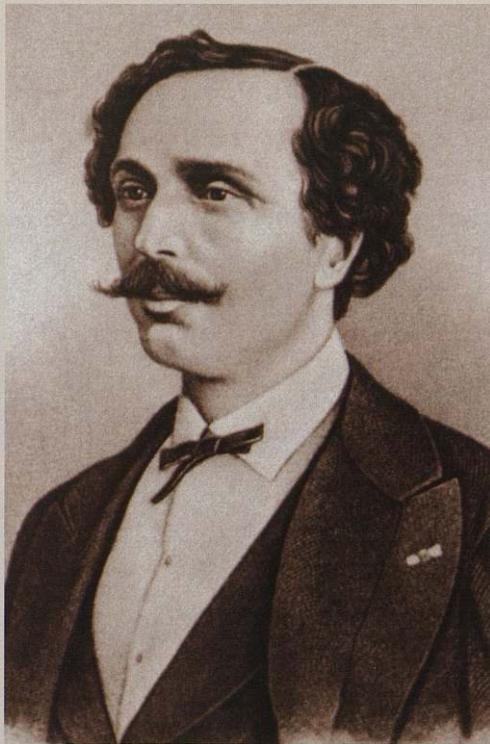
Главный вояж

■ Лариса АБЫЗОВА

Приезд Мариуса Петипа 24 мая 1847 года в Россию можно считать явлением судьбоносным, ибо неизвестно, как без него повернулась бы история балета, как сформировалась петербургская балетная школа – основа основ классического балетного искусства, и, наконец, как бы сложился отечественный и мировой классический репертуар.

Несмотря на то, что этот факт интересовал некоторых исследователей, он, на удивление, ни должного внимания, ни необходимого освещения не получил. Обычно ограничиваются цитированием воспоминаний самого Мариуса Петипа. Между тем существует статья Юрия Слонимского «Как Петипа оказался в России?». Напечатанная в литературно-художественном журнале «Нева» (1968, №3)¹ она не получила широкого резонанса, хотя дает наиболее полную картину событий, сопутствующих приезду Петипа. Версия, изложенная Слонимским, представляется очень логичной и правдоподобной, хотя основана больше на предположениях и косвенных доказательствах, чем на документах. Попутно в статье Слонимский обращается к весьма важному вопросу о возрасте Петипа, уменьшение которого оказалось связанным с приездом в Россию.

Итак, по рассказам самого Петипа, дело обстояло просто: он, выдающийся классический танцовщик балетных сцен Франции и Испании, неожиданно получил приглашение дирекции Императорских театров стать премьером петербургского балета и принял его.² Биография артиста, казалось бы, позволяла допустить подобное.



Мариус Иванович Петипа.

Петипа родился в артистической семье: отец Жан Петипа – танцовщик, педагог и балетмейстер, мать Викторина Грассо – способная драматическая артистка, брат Люсьен – премьер Орега, сестра Викторина – оперная певица, обладающая незаурядным колоратурным сопрано, младший брат Жан – артист парижского театра Gymnase.³ Мариус с детства учился музыке и танцам у своего отца и Огюста Вестриса.⁴ Был партнером знаменитых Фанни Эльслер и Карлотты Гризи.

Но если, следуя за Слонимским, заглянуть за парадный фасад, картина получится иной. Объективные исторические факторы – advancing рево-

люция 1848 года, бунты, беспорядки, крах антреприз, сокращение трупп, закрытие театров – не дают возможности рассчитывать на длительный контракт. Даже прославленные Эльслер, Гризи, Черрито мечутся по Европе. К тому же на балетной сцене воцаряется балерина, мужские роли все чаще исполняют танцовщицы-травести. В таких условиях получить хорошую работу становится для Мариуса Петипа весьма проблематичным, тем более у него нет ни всевропейской славы, ни исключительных данных для классического танца.

В периоды безработицы Петипа много трудится: ходит на уроки парижских

профессоров танца, посещает музеи, спектакли Орега и других театров, переписывает «на случай» ноты и либретто новых балетов, записывает рас, комбинации, мизансцены, позы, зарисовывает костюмы.

Клан Петипа был дружным, но мало мог содействовать карьере Мариуса. Жизнь не баловала эту семью. Периоды относительного благополучия чередовались с полуголодным существованием. Отец Мариуса – «замечательный мастер своего дела, Жан Петипа служил балетмейстером в крупных центрах – в Бордо, Брюсселе, Мадриде, – но нигде не обрел себе прочного места. Неудачей закончилась и его поездка в Америку. Артистические скитания Жана Петипа прекратились лишь тогда, когда он по рекомендации своего сына Мариуса, артиста петербургских театров, был приглашен в 1848 году в Петербург на должность преподавателя танцев в Театральное училище».⁵ Благодаря брату Люсьену, процветающему премьеру Орега, Мариус познакомился со знаменитой Карлоттой Гризи и добился чести выступить с ней на сцене Комеди Франсез в бенефис Рашели.⁶ Но и это не привело к получению контракта.

Работа Мариуса в Нанте оборвалась из-за перелома ноги на сцене. Конфликт с дирекцией, не заплатившей артисту, завершился увольнением. Гастроли в США не удалась. Казалось, повезло в Бордо, куда он попал по большому конкурсу на положение ведущего танцовщика, но антреприза прогорела. Успешные выступления в мадридском Teatro del Circo, где блестящее исполнение

испанских танцев сделал Петипа любимцем публики, прерваны дуэлью с маркизом де Шабрианом, первым секретарем французского посольства. Под страхом уголовной ответственности Петипа все бросает и покидает страну.⁷

В 1847 году он снова в Париже, без ангажемента, не у дел. И вот в такое время, по словам Петипа, приходит письмо от балетмейстера петербургского Большого театра

под сомнение рассказы Петипа и его биографов. <...> Канцелярская машина регистрировала тогда каждую мелочь в прохождении артистом службы. Большое личное дело Петипа в архиве сохранилось полностью. Но ни там, ни в деле Титюса не найдено никаких следов переговоров с Петипа. <...> Если даже предположить, что Титюс списывался с Петипа частным образом, он должен был, коли действовал с согла-

И знаете ли, что он мне ответил: «Allez vous romener!» По-русски, впрочем, в этом нет ничего дурного». По-французски же эта фраза значит что-то вроде «убирайтесь к черту». Петипа продолжал: «Признаюсь, я перепугался. «Помилуйте, ведь я ангажирован в ваш театр... У меня в кармане контракт».¹⁰

«Что же напугало Петипа? – спрашивает Слонимский, – Почему он, имея контракт в кармане, рас-

тистам гарантировано получение жалованья во время бездействия театров.<...> Выходит, что Петипа не только не имел договора, но и не знал, на каких условиях служат артисты в императорских театрах; не был даже уверен – будет принят в театр или нет. И дело его подтверждает это: контракт с ним подписан не в Париже, а в Петербурге после переговоров с директором».¹¹

Не появился ли Петипа в Петербурге по собствен-



Сцена из балета «Пахита».

А.Титюса, который по поручению директора Императорских театров А.Геденова приглашает Петипа на работу. «Лаконичное приглашение, – замечает В.Красовская, – подписал балетмейстер Титюс: Петипа предлагалось занять место танцовщика Гредью, покидавшего Россию».⁸

«Все как будто ясно, – пишет Слонимский, – Плохо только, что подкрепить это соответствующими документами пока невозможно. Либо их нет, хотя они должны были быть. Либо они ставят

дирекции, доложить Петипу по начальству.

Лишь сличение показаний с документами приподнимает завесу над истиной».⁹

За десять лет до выхода из печати мемуаров Петипа в беседе с репортером «Петербургской газеты» описал свой первый разговор с Геденовым на другой день после приезда в Петербург. Любезно встретив Петипа, Геденов вел с ним светскую беседу «обо всем, – говорит Петипа, – кроме моего дебюта. Тогда я решился спросить его об этом сам.

торгнуть который не так просто без серьезных причин, воспринял слова директора не в переносном, а в буквальном смысле? <...> Как могло этокое взбрести в голову Петипа? И почему разъяснение директора, что он имел в виду длительный отдых артиста до открытия театрального сезона осенью, вызвало ужас Петипа: «Четыре месяца!... Но, Ваше превосходительство, ведь в эти месяцы тоже чем-нибудь жить надо!» Непонятно волнение Петипа: ведь в контракте черным по белому сказано, что ар-

ной инициативе? Многие артисты поступали именно так. На свой страх и риск приехал Х.П. Иогансон, без контракта появилась Фанни Эльслер. Приехав без приглашения, Петипа должен был скрывать два обстоятельства: сломанную ногу и возраст. И если о травме ноги артист откровенно пишет в своих мемуарах, вопрос с возрастом долгое время оставался запутанным.

Не будем подробно останавливаться на подробностях выяснения истинного возраста Петипа. Отметим лишь причины, толк-

нувшие Петипа на обман, который он не раскрывал всю свою жизнь. Указывая точную дату в дневнике, в мемуарах Петипа уменьшал свой возраст даже тогда, когда для этого, казалось бы, не было оснований: не все ли равно во семьдесят три или восемьдесят семь лет автору? «Видимо, – считает Слонимский, – дезинформация относительно возраста имела место давно, но признаться в этом нельзя было до скончания века. И родилась она явно в борьбе за место в императорских театрах. Признаться, что ему идет тридцатый год, что он перевалил за половину короткой карьеры первого танцовщика да еще страдает от травмы ноги, означало бы подписать самому себе акт о непригодности. Не захотели же взять в парижскую Орега Перро на тридцатом году жизни. Единственный, несравненный танцовщик всеевропейского значения был в расцвете сил, сделал прекрасные заявки как балетмейстер. <...> На четыре года уменьшил свои лета и Мариус. <...> Говоря по совести, он не был никогда выдающимся классическим танцовщиком и отлично понимал это. Словом, по служной список не давал ему права претендовать на положение первого классического танцовщика Большого театра, соперничающего с парижской Орега. Ничего не поделаешь. Одна только ложь – ложь во спасение – могла помочь ему».¹²

Однако может показаться странным, что артист, не имеющий громкого имени и приехавший без приглашения, быстро заключает с дирекцией выгодный контракт. На этот счет Слонимский делает предположения, что Петипа мог в Париже познакомиться с А.Тигюсом, командированным для «обозрения на тамошней сцене балетов» и, в первую очередь, последней новинки

Орега – «Жизели», которая намечалась для переноса на петербургскую сцену. По ходу этой работы он неизбежно должен был тесно познакомиться с Льюсьеном – бессменным исполнителем партии Альберта. Тигюс, безусловно, мог оценить профессиональные качества Мариуса, который занимался тем же – записью спектакля. Можно предположить, что братья Петипа оказывали Тигюсу разного рода услуги, благодаря чему он мог замолвить слово за Мариуса.

Слонимский выдвигает и другое предположение: содействие Елены Андреевны. Петербургская прима-балерина, гастролировавшая в 1845 году в Париже, наверняка общалась с Льюсьеном, единственным премьером классического танца Орега, и тот мог рекомендовать брата. Андреевна, обладающая неограниченным влиянием на директора Императорских театров Гедеонова, нуждалась в партнере, подходящем к ее данным. Требовался не просто классический, но и владеющий характерным танцем, жанровой пантомимой танцовщик. «Объективно говоря, – считает Слонимский, – Мариус Петипа должен был устроиться Андреевну. <...> Во всяком случае, те материалы, которые удалось найти, показывают, что он мгновенно вошел к ней в доверие и делал все для того, чтобы прослыть в глазах Гедеонова ее надежным другом. <...> Это многое разъяснило бы. И спешный приезд Петипа в Россию без гарантийного договора. И призыв нотных новинок, подходивших Андреевны. И спешный заказ в долг под веселые костюмов для себя в ролях этих спектаклей. И дерзкое сокрытие таких обстоятельств, как травма ноги, подлинный возраст. И общительность Гедеонова, редкая даже при приеме

знаменитостей, какой Петипа не был. И всякое поощрение его первых шагов, как правило, вместе с Андреевны. Правда, Петипа в своих мемуарах ни намеком не обмолвился на сей счет. Он не любил называть имена тех людей, которые вели в его пользу игру. Особенно женщины. Да и вообще редко рассказывал о закулисных махинациях, хотя постоянно прибегал к ним. Чем дальше, тем больше он хотел убедить других (и себя самого), что двери ему открыл талант танцовщика – и ничто иное...»¹³

Есть и другие версии приезда Петипа. Н.Легат писал, что Мариус приехал в Россию вместо своего брата Жана, которого, якобы, хотела пригласить дирекция Императорских театров.¹⁴

Полагая, что Легат мог слышать подобное предположение от своих родителей, хорошо знавших Петипа, Слонимский, а вслед за ним и автор этих строк, попытались проверить эту версию. Сведений, что Жан был танцовщиком такого уровня, который мог заинтересовать дирекцию Императорских театров, нет. Какое положение Жан занимал в театре Gymnase установить не удалось. Не обнаружено и подтверждений, что он, переселившись в Петербург, вообще продолжал какую-либо артистическую деятельность. Установлено, что Жан Клод владел перчаточным магазином на углу Невского и Владимирской и парикмахерской на Большой Морской улице. Умер Жан 1 июля 1873 года в Петербурге и похоронен подле отца в Лютеранской части Волкова кладбища.¹⁵

Еще раз хочется подчеркнуть, что работа Слонимского даже в той ее части, где не обнаружены прямые доказательства выдвинутому предположению, кажется очень убедительной. Залог тому – интуиция и добросовест-

ность ученого. Тем не менее, автором данной статьи была предпринята попытка поиска документов, подтверждающих или опровергающих утверждения Слонимского. Работа в РГИИ новых результатов не дала.

Но по-прежнему есть надежда, что подлинные мотивы исторического вояжа Мариуса Петипа когда-нибудь будут установлены.

Примечания

1. Слонимский Ю. Как Петипа оказался в России? // Нева. 1968. № 3. С. 198-204.
2. Петипа М. Мемуары. – В сб.: Мариус Петипа. Л.: Искусство, 1971. С. 35.
3. Илларионов Б. Именины в парижском доме Петипа. // Мариинский театр (Окно в Европу). 1994. № 1. С. 3.
4. Красовская В. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.-М.: Искусство, 1963. С. 212 – 213.
5. Дурьлин С. Н. М. Радин. М.-Л.: Искусство, 1941. С. 4.
6. Красовская В. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.-М.: Искусство, 1963. С. 214.
7. Гаевский В. Испанская тема Мариуса Петипа. В сб.: Танцуй, Испания. Л.-М.: Госконцерт, 1990. С. 113.
8. Красовская В. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.-М.: Искусство, 1963. С. 215.
9. Слонимский Ю. Как Петипа оказался в России? // Нева. 1968. № 3. С. 198. 10. Беседа с М. Петипа. // Петербургская газета. 1896. 2 декабря. С. 2.
11. Слонимский Ю. Как Петипа оказался в России? // Нева. 1968. № 3. С. 199.
12. Там же. С. 200.
13. Там же. С. 203.
14. Легат Н. Памяти великого мастера. – В сб.: Мариус Петипа. Л.: Искусство, 1971. С. 241.
15. Рославлева Н. Семья Петипа в Европе. – В сб.: Мариус Петипа. Л.: Искусство, 1971. С. 344.

Прикосновение Фокина



Т.Карсавина в балете «Шопениана»
(портрет работы С.Сорина).

Творчество М.Фокина лежит в плоскости естественной и закономерной эволюции хореографии. Слагаясь из основных элементов западно-европейской школы танца, оно в своем развитии являет исторически неизбежный путь логического углубления и дифференциации принципов старинных мастеров танцевального искусства.

Воспитанный на законченной, чеканно-точной классической школе гениального балетмейстера М.И.Петипа, завершающей в конечном определении все искания прежних выдающихся деятелей этого искусства, М.Фокин в своих начинаниях стал лицом к лицу перед естественным кризисом балетного театра. Рационалистические воззрения в искусстве совпали с началом его деятельности и были введены им в творчество балетного искусства. Аналитический метод в созданиях и оценках художественных произведений балета, ставшем на высокую, но неподвижную точку, после которой должно было бы быть стремительное и естественное падение вниз, тем более, что сходила со сцены гениальная личность М.И.Петипа, мощью и личным обаянием которого удерживалось на высоте балетное искусство – всё это предопределило талант и энергию М.Фокина на путь становления и отыскания для своего искусства выходов из создавшегося положения. [...]

[...] Для Фокина при его порывисто-смелых, но искренних и честных дерзаниях, нужно было ориентироваться в окружающей обстановке и взять прямой курс к ведению балетного искусства по широкому пути самодовлеющего и большого искусства, по праву своей идеологии могущего занять равное, а в будущем, может быть, и высшее, место среди родственных ему музыки, живописи и ваияния. [...]

[...] Нужна гениальная самобытная музыкальность, чтобы от старой балетной музыки, первому из балетмейстеров, уйти в сложные партитуры



Сцена из балета
«Шопениана».

современного мелоса и дать яркие музыкально-пластические произведения первоклассного достоинства.

Только от прикосновения к ним таланта Фокина ожили и достигли первоначального замысла, до него не выявленные красоты танцевальной музыки в операх Глинки (Руслан), Бородина (Половецкие пляски), Глюка (Орфей); в его постановках раскрылась вся сила и вся высота достижений этих великих произведений, в стройном взаимно дополняющем сочетании общей гармонии элементов ритма и движения.

Отсюда ясно и понятно для каждого свободного от предрассудков и мелочных предубеждений ума то расширение Фокиным творческих возможностей хореографии через слияние музыки с сложным движением и понятно устремление его к высшим формам симфонии как средству и цели для проявления всей глубины его замыслов. [...]

[...] В лице М.Фокина хореография и театр имеют исключительную художественно-культурную силу и незаурядный творческий талант, облеченный глубокими познаниями искусства и театра. Вся свершенная им работа прошла под знаком чистого идейного служения идеалам вечной красоты и правде в искусстве и всем, кому дороги и нужны эти идеалы, имя М.Фокина также громко говорит о его таланте и достижениях, как громко и сильно звучат со сцены его произведения.

Текст **И.ИВАНОВА**

(Из книги «М.Фокин», вытущенной к двадцатипятилетию артистической деятельности хореографа)



А.Павлова
и В.Нижинский
в балете
«Павильоны
Армиды».

Главная симфония Лопухова



Е. Гердт в балете «Польчинелла».

■ Иван СОЛЛЕРТИНСКИЙ

[...] Деятельность Лопухова как постановщика началась после революции. К этому же времени он оставляет сцену как танцовщик. Первая крупная его постановка – балет Стравинского «Жар-птица» (1921). В ней еще чувствуются недавние финские традиции, дух «Мира искусства», характерно понимание сказки как символического сновидения, полного жестокой фантастической эротики. Но многое уже предвещает самостоятельный стиль: сомнамбулическая механизированность движений царевен, акробатические трудности партии самой Жар-птицы, точная ритмическая выверенность «Поганого пляса». Впрочем, вся сказка не дана еще в фольклорном приближении, а скорее в свойственных эпохе «Мира искусства» мистико-символических тонах.

Следующая постановка – «Танц-симфония» (IV симфония Бетховена, 1923) – в своем роде замечательная попытка симфонизировать классический танец, создав большую форму по аналогии с музыкальной на самостоятельной разработке хореографических тем. Делению музыки на абсолютную и программную в танце может соответствовать деление на симфонический танец и сюжетный балет. Интереснейший опыт «Танц-симфонии» до широкой публики не дошел: форма оказалась слишком абстрактной, ученой; присочиненная к «Танц-симфонии» туманная метафизика с космическими кругами и мировой иерархией окончательно спутала все карты. «Танц-симфония» не удержалась в репертуаре, а с нею были отложены до неизвестных времен и замыслы хореографического перевода IV симфонии Чайковского, Фауст-симфонии Листа и др.

«Ночь на Лысой горе» (1924, музыка Мусоргского) и «Байка про Лису» (1927, музыка Стравинского) сошлись на другом пути:

«Байка» – это сюжетный, точнее синтетический спектакль, где к жесту присоединено человеческое слово, поющееся или декламируемое. Впервые делаются попытки заменить штампованную сказочную Русь этнографической, обрядовой. Лопухов прибегает к излюбленному приему: танец разыгрывается скоморохами, что создает двойную игру на сцене – актер одновременно и скоморох, и inferнальное чудовище («Лысая гора»), или скоморох и звериный персонаж («Байка»). Прием мотивировки танца комедиантской игрой делает его сознательным, рефлексированным, даже иронически освещенным и в то же время позволяет усилить элементы столь любимого Лопуховым гротеска, акробатики, профессионального жонглерского мастерства.

Ближе всего, думается, Лопухов подошел к решению проблемы нового хореографического театра в лучшем своем произведении – «Пульчинелле» (1926, музыка Стравинского по Перголези). Хореографическая сюита и веселый итальянский комедийный сценарий здесь действительно срослись в нераздельное единство. Непрерывный темп действия, все время танцующего, балетмейстерская и режиссерская изобретательность ставят его в современном балетном репертуаре на первое место.

«Ледяная дева» (1927, музыка Грига) – несколько менее удачное решение той же проблемы на ином материале. Два акта отвлеченного акробатического танца, к концу слегка утомляющего своей изощренной выдумкой, обрамляют бытовую акт, построенный на фольклорной обрядности (свадьба в норвежской деревне). Наряду с бесспорными достоинствами балета отчетливые выступления недочеты: необходимость работать над театрализованной пантомимой в новом плане, привлечь методы современной режиссуры к организации цельного балетного спектакля и т.д.

Последняя работа Лопухова – «Крепостная балерина» (1927, музыка К.Корчмарева) – по-видимому, случайный, «проходной» спектакль, нарочито выдержанный в старой манере, некоторая преждевременная оглядка назад. В ней постановщик продемонстрировал, что при всех новаторских устремлениях он не утратил умения компоновать и в старом классическом духе. Новой

характеристики творческого облика балетмейстера она не дает.

Одно несомненно: Лопухов идет к созданию нового, отличного от предшествующих стилей, и основные признаки его – стремление обновить классику акробатикой и физкультурой, а характерный танец – элементами подлинной этнографии – можно наблюдать и в многочисленных его танцевальных композициях в опере. Нельзя не отметить, например, серьезный отход от шаблона в трактовке столь избитого материала, как испанские пляски. Танцы в «Кармен» (равно как финальное фанданго в «Дон Кихоте») – прекрасные образцы нового стиля в области характерных танцев. Все это – черты глубоко своевременные и нужные.

и что необходимы громадная память, детальное знание хореографии и большая любовь к ней, чтобы сохранить дело Петипа и прочих исполнителей старого репертуара. Не меньшая энергия потребна, чтобы поддержать выдержку и дисциплину в столь огромном и многоликом художественном коллективе, каким является ленинградский кордебалет – подлинная основа массового искусства хореографии. Эту глубоко существенную сторону деятельности Лопухова нельзя недооценить.

Мы не думаем, что Лопухов уже исчерпал свои творческие возможности; воздержимся поэтому и от традиционного подведения итогов. Одно все же бесспорно: пресловутый «сдвиг» в художественных позициях балета есть реальный факт.



О.Мунгалова и П.Гусев в балете «Ледяная дева».

Новый метод балетмейстера неминуемо приведет к созданию нового типа актеров. В этом отношении работа Лопухова с балетной молодежью нам кажется глубоко важной. Только в атмосфере новаторских исканий могло взрасти своеобразное дарование О.Мунгаловой. Можно привести ряд других примеров: Б.Комаров, О.Иордан, О.Берг, А.Ермолаев.

Самостоятельная творческая работа в области композиции – лишь лицевая сторона деятельности Ф.Лопухова. Не менее ценна другая – работа репетитора и реставратора классического наследия. О трудности этого дела может дать представление хотя бы то обстоятельство, что записи старых балетов ненамного понятнее китайской грамоты, что приходится прибегать к кустным тра-

Есть основания полагать, и без розовых очков оптимизма, что танец медленно идет к созданию нового выразительного языка. Многие лишь слегка намечено, дано в наброске, быть может программно обещано: общие тенденции новой хореографической системы все же выясняются. Нельзя не приветствовать, например, что балетмейстер, минуя уже материал сказок и исторических легенд, пытается найти сюжет в современной эпохе – балет плотную подведен к современной тематике. А это одно дает уже право на признание за экспериментаторской работой Федора Лопухова серьезной общественно-художественной ценности.

(Из книги: И. Соллертинский «Статьи о балете», стр. 28-32)

Ленинградская МОЛОДОСТЬ

■ Галина ВИКТОРОВА

фото Н.Аповерт



Э.Минченко (Ширин)
и Н.Долгушин (Ферхад)
в балете «Легенда о любви».

Когда Галина Сергеевна Уланова увидела один из первых балетов молодого ленинградского балетмейстера Ю. Григоровича «Легенду о любви», а было это где-то в 60-х годах минувшего века, она сказала: «Долго ходила под впечатлением «Легенды о любви» и жалею, что уже не танцую». А турецкий писатель Назым Хикмет, автор пьесы, по мотивам которой был создан балет, так отозвался о сочинении Григоровича: «Моя пьеса «Легенда о любви» шла на разных языках, в разных странах, но больше всего меня удовлетворило то, что я увидел в балете, великолепно поставленном Ю. Григоровичем».

Совместно с художником С. Вирсаладзе он [...] внёс в балетный спектакль экспрессию современного мира и психологическую сложность современных героев».

«Легенда о любви», как и «Каменный цветок» (его первый балет в Кировском театре), – произведения ленинградской молодости выдающегося мастера. В городе на Неве он родился, здесь он учился в знаменитой Вагановской школе, здесь стал балетмейстером. Именно стал, поскольку уже в первом своём ленинградском балете «Каменный цветок» Григорович уже, несмотря на молодость, не выглядел новичком, он показал себя зрелым художником со вполне сформировавшейся манерой творческого мышления, своими идейно-эстетическими пристрастиями, своим пониманием музыки и постановочным стилем. А «Легенда о любви» подтвердила, что успех «Каменного цветка» не случаен, что в искусство пришёл большой и самобытный художник яркого масштабного таланта.

Но как выдающийся хореограф Юрий Николаевич сформировался не сразу и не вдруг. Принятый после окончания училища (1946 год) в труппу Кировского театра и много заня-

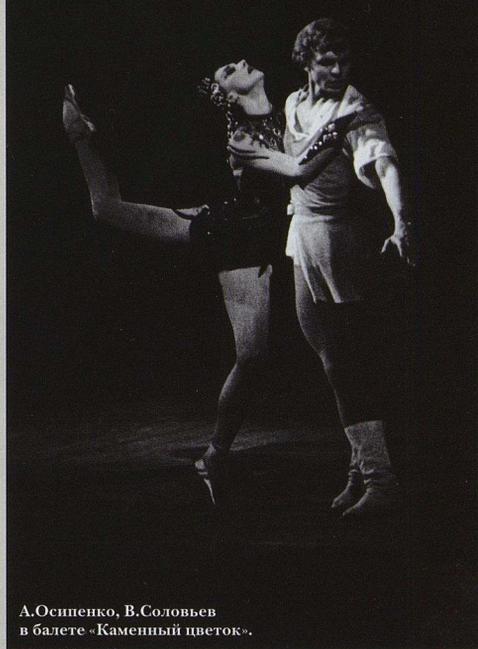
тый в репертуаре, он, тем не менее, буквально через год подготовил свой первый балет – «Аистёнок» с самодеятельным коллективом Дворца культуры имени Горбунова. Тогда Юрию Николаевичу было двадцать лет. И как подлинный поэт не может не писать стихов, а композитор – не сочинять музыку, так и прирождённый хореограф Юрий Григорович не мог не работать, и в течение последующих десяти лет чего он только не ставил – маленькие балеты для училища, танцы в драматических и оперных спектаклях, активно сотрудничал с самодеятельными студиями. Это была серьёзная профессиональная школа – шлифовался талант, накапливался опыт, «нарабатывалось» мастерство. И потому к постановке «Каменного цветка» подошёл не робкий дебютант, но балетмейстер с десятилетним стажем постановочной деятельности – он знал, что должен сказать зрителю и как это сделать. И хотя во-круг премьеры (1957 год) развернулась оживлённая дискуссия, победа молодого мастера стала бесспорной.

В 1959 и 1965 годах «Каменный цветок» и «Легенда о любви» увидели свет рампы в Большом театре, а с 1964 года по 1995 год Юрий Николаевич Григорович возглавляет его балетную труппу. Так закончился ленинградско-петербургский этап творческой биографии Маэстро. Закончился ли? Ведь в репертуаре Мариинского театра по-прежнему «живут» его спектакли, формируя и воспитывая представительей новых артистических поколений, а та петербургская культурная атмосфера, которую Григорович впитывал с детства, балетные традиции этого уникального города, которые воздействовали и воздействуют на его творчество, уроки выдающихся корифеев – разве они не остаются с художником на всю жизнь?



А.Осипенко (Мехменз Бану) и Б.Брегвадзе (Ферхад) в балете «Легенда о любви».

фото Н.Аловерт



А.Осипенко, В.Соловьев в балете «Каменный цветок».



Фанни Черриго и Антонио Гуэрра в балете «Озеро волшебниц».

Тень и Тальони

■ Анна ГРУЦЫНОВА

Романтический балет, зародившись вдалеке от России, пожалуй, именно в России получил наиболее яркое развитие, подхватив традицию и сохранив ее на протяжении всего XIX века, вплоть до века двадцатого. Однозначно не скажешь, была ли в том заслуга исключительно русских мастеров или же впечатление, произведенное на них западноевропейскими (прежде всего – французскими) гастролерами, послужило главной причиной отечественного пиетета перед романтизмом, – несомненно, что во многих балетах, так или иначе, обе эти предпосылки соединились. [...]

В этом плане показательна творческая эволюция отца и дочери Тальони. Пять лет подряд, с 1837 по 1842 годы, Мария Тальони выступала в Петербурге, в основном, в балетах, поставленных ее отцом. Не все из них являлись простыми «переносами» со сцены Парижской оперы (как, например, «Сильфида», «Дева Дуная» или «Влюбленная баядерка»). Некоторые были специально поставлены в Петербурге Филиппо Тальони, и премьеры проходили именно в России, после чего спектакли показывались на сценах европейских театров.

Одним из балетов, поставленным в 1840 году, стал «Морской разбойник», созданный по мотивам «Бахчисарайского фонтана» А.С.Пушкина – своеобразное соединение замысла гениального русского поэта и взгляда на этот замысел французских балетмейстера и танцовщицы, воплотивших его в традициях романтического спектакля. Истории создания этого спектакля была посвящена статья О.Пузько «Адан, Тальони и ...Пушкин», опубликованная в журнале «Балет» (ноябрь-декабрь 2002 года).

Однако «Морской разбойник» – не единственный балет, созданный Тальони специально для русской сцены. За год до его премьеры свет рампы увидел спектакль «Тень», место рождения которого – Петербург. Позже он исполнялся Марией Таль-

они и в Париже. Произведение это интересно еще и тем, что музыка у нему принадлежит композитору, которого мы с некоторыми пояснениями можем назвать русским, так как Людвиг Вильгельм Маурер ко времени работы над партитурой «Тени» уже более тридцати лет жил и работал в России. Композитор, известный скрипач и дирижер, занимал должность инспектора музыки при Императорских Санкт-Петербургских театрах, «Тень» стала его вторым балетом (первым – «Шотландец», 1836 год).

Партитура Маурера послужила основой для постановки Филиппо Тальони, которую он осуществил в 1839 году, и в которой блистала (как, впрочем, и в других его балетах) его дочь Мария.

«Тень» шла в первый бенефис Тальони 28 ноября 1839 года, – замечает летописец Петербургского балета А.Плещев.¹ Он же пишет, что «о балете Ф.Тальони «Тень» я нашел весьма обстоятельный отзыв в редком «Театральном альбоме» 1842 года».² [...]

Итак, «Тень», балет в трех действиях, сочинение балетмейстера Тальони, музыка Маурера.

«Никогда в названии балета не заключалось в одно время столько и правды, и поэзии, как в названии балета Тень, сочиненном Филиппом Тальони для своей гениальной дочери. Тень и Тальони – обе легкие, воздушные, неосозаемые, неуловимые, как мечта, как видение, как тень, как Тальони, одним словом! [...]

[...] Балет Тень – это целая поэма, пламенная и увлекательная. [...] Как описать словами эти чудные, воздушные полеты, эту грацию движений, это легкое порхание тени, то носящейся в воздухе, то покоящейся на цветах, то скользящей по зеркальной поверхности реки? А очаровательная музыка Маурера? А превосходные декорации Федорова, Серкова, Шениана, Роллера?

А великолепные костюмы Матёе? Все это надобно или слышать, или видеть, – и кто слышал и видел все

это, тот был в мире очарования, тот наслаждался чистым, высоким искусством.

Действие происходит где-то, в небольшом уголке великой земли Божией. В этом уголке живет очаровательная графиня Анжела, в которую влюблен молодой и статный вельможа – кавалер Лоредан; любовь его ослеплена взаимностью. Но, по странному капризу судьбы, к соединению пламенных любовников есть непреодолимое препятствие: Владетельный Герцог страны этой, любя молодого и приближенного к себе вельможу, кавалера Лоредана, хочет непременно выдать за него дочь свою – герцогиню Евдокию, которая, со своей стороны, очень неравнодушна к красавцу Лоредану. Между тем любовь Анжелы к Лоредану известна как Герцогу, так и его дочери. Последняя в отчаянии; отец утешает ее, обещаясь устроить все, согласно с ее желанием... И увы! Несчастная Анжела, ничего не подозревающая, становится жертвою злости и коварства... Нужно ли говорить, что эта Анжела – Тальони?...»

Автор подробно излагает сюжет спектакля: в день свадьбы Евдокия преподносит Анжеле отравленный букет. Об этом ничего не подозревающий Лоредан знает из сновидения. Тень несчастной жертвы преследует юношу, который готовится вступить в брак с Евдокией.

«Действие второе происходит на живописной террасе... На террасе сидят придворные дамы, с ними и Евдокия... Является Лоредан, грустный и задумчивый. [...] Тень Анжелы, никому не видимая, постоянно мелькает перед ним, вьется вокруг него, и лишь только протынет он к ней руку, она исчезнет, и снова явится, и снова улетит... Но вот тени погубленной соперницы мелькнула и перед Евдокией... Герцогиня приходит в ужас. Поднимается общая тревога, и терраса пустеет. Лоредан остается один... Вдруг является перед ним тень Анжелы... Настает самая очаровательная минута балета: Тальони танцует, и – Боже мой! Что

это за танцы! Это легкое, воздушное порхание бабочки, это полет какого-то волшебного существа, какой-то неземной Периде, этой целая поэма любви, страстная, упоительная, полная огня и вдохновения! Сколько мысли, красоты, грации, сколько страсти и упоения во всех позах, во всех движениях, в лице, во взоре этой гениальной артистки! То выскazuje она пламенную любовь свою к Лоредану, то передает ему свои страдания; то вдруг, как бы вспоминая о прошедшем, она упиается блаженством, страстно падает в объятия любовника и млеет в трепетном восторге, то вдруг улетает от Лоредана, как будто боясь его прикосновения, порхает по цветам, или, утомленная, ложится на вершины их, и цветы не гнутся под ее воздушными стопами, и только нежат ее тихим колебанием своим, то вдруг ловит она цветы, которые бросает ей нежный любовник ее; то, взлетев на пьедестал, принимает очаровательную позу статуи, держа веночек над головою... или вдруг, в ту минуту, когда очарованный любовник, не в силах будучи удержать порыв свой, гонится за нею, она перелетает на реку и скользит по волнам потока. Глаз едва успевает следовать за нею, сердце трепещет от восторга, от наслаждения, забудешься, невольно воображением, переносишься в какой-то особенный, волшебный мир! Тальони танцевала и в первом акте, и танцевала прекрасно; но вы там видели в ней прекрасно танцующую женщину, не более; здесь же она представляется вам другим существом – воздушным, фантастическим...»

«Третий акт переносит вас в величественную залу. [...] Начинается предсвадебное торжество. Множество танцев, один другого прелестнее, очаровывают взоры зрителей. Тень Анжели снова является перед Лореданом. [...] Новое поле для гениальной артистки, новые наслаждения для зрителей: сколько прелестных поз, сколько обаятельных движений, сколько живописных картин, полных глубокого поэтического значения! Лоредан простирал руку, чтобы обнять свою невесту, и обнимает тень Анжели; он в упоении стремится за нею, и встречает Евдокию, которая думает, что все страстные движения Лоредана обращены к ней. [...]

[...] Но вот в залу является Анжела, не тень уже, но живая, перерожденная, видимая для всех: в руке ее букет, причинивший ей смерть. Она

прямо подходит к Евдокии, и несмотря ни на просьбы ее, ни на моления отца, заставляет Евдокию нюхать этот букет: Евдокия исполняет приказание и падает мертвой.

Анжела, схватив Лоредана за руку, увлекает его за собою. [...] Поднимается ужасная буря. [...] Великолепная зала в одно мгновение превращается в развалины [...]

«Этот балет обставлен у нас с такою роскошью, с таким великолепием, которые можно найти только на петербургских театрах. Г-да Гольц, Фредло, г-жи Смирнова, Андриянова, Шлефохт, и, наконец, незабвенный Лашук украшали первые представления его своими талантами».



Заметим, что сюжет «Тени» был типичен для романтического балета и являл собой вариант противопоставления двух миров – реального и фантастического. Правда, в балете появлялась не сифида и не ундина, а тень; не вилиса, а дух (или образ) погубленной девушки. Да и сюжетная задача была иной – отомстить коварной сопернице и ее отцу. Но, тем не менее, можно провести несколько параллелей с балетами второй половины XIX века (прежде всего – с «Баядеркой» и «Лебединым озером») и с оперой-балетом Римского-Корсакова «Млада». Параллель с «Баядеркой» настолько явная, что последняя кажется ориентальным парафразом «Тени»: место действия перенесено в Индию, на которую в то время была мода.

Странное, на первый взгляд, заявление, что балет Маурера переключается с балетом Чайковского, мы можем подкрепить небольшим от-

рывком из отзыва В.Межевича, который явно прослеживает связь со знаменитой сценой измены принца Зигфрида Одетте и ее появлением в окне замка: «Впечатление сна малопомалу выходит из головы его [Лоредана – А.Г.]: он рассеивается до того, что, пленяясь красотой Евдокии, признается ей в своей любви. Вдруг в эту минуту задняя стена делается вся прозрачною и освещается; на ней рисуется тень несчастной Анжели, которая медленно двигается по стене. Увидев измену своего любовника, она содрогается, и грустно продолжает путь свой».³ Возможно, это всего лишь совпадение, но совпадение показательное. Что касается «Млады», то здесь можно даже предположить, что С.А. Гедонов (автор либретто оперы-балета) в какой-то мере опирался на уже виденный им балет.

Таким образом, «Тень», поставленная Тальони на петербургской сцене, несмотря на весьма отдаленную связь своего сюжета с русскими мотивами, оказала влияние на создателей сочинений, представляющих золотой фонд русского балета.

Еще одним балетом, поставленным на петербургской сцене Ф.Тальони, было «Озеро волшебниц» с музыкой И.Ф.Келлера и Д.Ф.-Э.Обера. По некоторым сведениям, музыка была заимствована из одноименной оперы Обера (опера называлась «Озеро фей») и была переработана Обером совместно с Келлером в балетную партитуру. Постановка была осуществлена в том же 1840-м году, что и постановка «Морского разбойника». Но насколько сюжет «Морского разбойника» был авантюрен и «реален» для балетной сцены, настолько сюжет «Озера волшебниц» – фантастичен и даже сказочен, потому что напомнил волшебные западноевропейские и русские сказки о том, как смертный, завладев покрывалом волшебной девы, покоряет ее, затем та покидает возлюбленного, потому что чудесное покрывало вновь оказывается у нее в руках.

Автор статьи об «Озере» Ф.Кони облек свой отзыв об этом балете в форму некоего сна, который якобы привиделся ему под впечатлением от просмотренного балета, что дает возможность рассказать о спектакле как можно более поэтично. Публикация фрагментов рецензии известного критика на «Озеро волшебниц» поможет сегодняшнему читателю представить себе, как выглядел этот петербургский балет Тальони.



Мария Тальони в балете «Тень».

ОЗЕРО ВОЛШЕБНИЦ

Большой пантомимный балет сочинения гг. Скриба и Тальони «Дай мне только лунную ночь, большое облако, озеро, и у меня будет поэзии – не только полная чернильница, но полная душа».

А.Адибер

«Во всем том, что я вам хочу рассказать, много поэзии, потому что тут есть и луна, и озеро и великое множество облаков. Послушайте, как и что случилось.

Я не спал целую ночь, – не спал потому, во-первых, что ночь была очаровательна, полна магнетической силы, которая каждого молодого человека делает лунатиком и поэтом; а мне был только двадцать два года. [...] Вдруг распахнулась дверь: ко мне ворвалась гурьба молодых повес, моих товарищей. Они все были вооружены луками и стрелами: в то время порох еще не был выдуман. «Пойдем на охоту!» кричали они. [...] Мы отправились. Долго блуждали мы по скалам и утесам; солнце уже давно величественно поднялось, [...] оно катилось над головами нашими и лучи его становились тягостными. В это время мы спустились в очаровательное место. Представьте себе об-

ширное озеро, которого воды лежат перед вами огромным зеркалом между угрюмых скал, и отражают в себе лазурь неба и роскошную растительность берегов. Все тихо и спокойно среди этой дивной природы; только свирель пастуха и песнь соловья перекликаются с стоустыми отголосками. Место было нам совсем незнакомо. Мы начали распрашивать пастуха, и он объявил нам, что это недоброе урочище, что в нем можно оставаться только до полудня, потому что ровно в 12 часов слетаются сюда волшебницы для совещания и для лечения холодной водою. [...] При этом известии товарищи мои пустились бегом из очарованной долины, пастух, который сошел в нее за камышом для свирели, кинулся за ними. Я один стоял неподвижно над озером волшебниц. Какая-то непреодолимая сила удерживала меня на месте. Чувство прошлой ночи снова овладело моей душой: я замечтался. [...] Меня часто дразнили Маргариттой, молоденькой трактирщицей, самой миленькой кокеточкой в окрестностях нашего города. Я часто заходил к Маргаритте погулять с товарищами, мы пели и пили, а с песнею и бутылкой какая блажь не входит в голову. Я

задолжал Маргаритте по горло и влюбился в нее по уши. Но что это за любовь? Она улетала вместе с хмелем и песнею. Час настоящей любви, этого прекрасного призвания сердца, для меня еще не наступил, и я ждал его со всем пылом и увлечением юной, девственной души. – И так я остался в долине. Мне хотелось посмотреть тайное совещание волшебниц. [...] Я притаился за кустом леандры. Вдруг в воздухе пахнул ароматный ветерок, весьма похожий на дыхание женщины, какая то странная, мелодическая гармония раздалась в долине, она походила как бы на стройное ударение веслами по волнам или на тихие аккорды на мелодиконе... Я выглянул из моей засады. Боже! что я увидел? Со всех сторон с быстротою молний неслись в долину нимфы, одна другой стройнее, одна другой прекраснее: ветер смело рисовал их роскошные формы; над головами их розовыми радугами развевались чуть-чуть не воздушные шарфы... Я стоял, как очарованный. Волшебницы кружились хороводами над озером, потом, спустясь на землю, легкими ножками порхали по цветам, как бабочки; цветы тихо наклонялись под их стопу и потом гордо опять

приподнимали свои головки. Но одна из них была роскошнее всех, стройнее всех, то было существо, сотканное из лунного света и влюбленных вздохов, глаза ее не имели земного подобия, а на кудрявой головке блестел веночек из звезд и незабудок. Казалось, можно пересчитать каждую ее жилку, так они сквозили голубым узором сквозь опаловую шейку и ручки. Даже самые подружки как будто ревновали друг друга к ней... так она была прекрасна. Они звали ее Леилой. Быстро смахнула она с себя свой шарф и легкую тунику, все последовали ее примеру, и волны озера заиграли миллионами алмазных дребезг над этими прозрачными телами... Я не помнил себя, я [...] только схватил ближайший ко мне шарф, покрывая его поцелуями и с жадностью вора спрятал его на груди... Из моего самозабвения вывели меня звуки охотничьих рогов. Мои товарищи, не видя меня между собой, боялись, что я оступись и упал в пропасть. Они призывали меня условным знаком. Мир мечтаний моих исчез и один мир, вместе с прелестными образами нимф, которые, заслушав звуки, как рои журавлей, взвились и скрылись в облаках едва заметными точками. Лишь одна осталась на земле и в моем сердце: это была Леила. Я видел, как она выпорхнула из воды, как бросилась к розовому кусту за своим шарфом и, увидев меня, с нежной застенчивостью отступила... Взоры ее с изумлением и любовью вперились на меня, полукоткрытые губки хотели что-то произнести...

Я хотел уже броситься к ее ногам, но со скалы раздался голос моих товарищей: она исчезла. [...] Я последовал за товарищами. Мы шли молча. Душа моя отсутствовала. Одна мысль, одно чувство наполняло все мое существо – мысль, чувство это сливались в одном слове – Леила.

Я пристился с товарищами, я не хотел идти в город, чтоб в шуме и движении не утратить моего клейнода, моей прекрасной мечты. Незаметно очутился я в гостинице Маргаритты. Маргаритта была особенно мила и ласкова в этот день. [...] Но ласки ее казались мне приторными, ее любовь и услужливость надоедали. Бедная девушка плакала, видя мое равнодушие, и не могла пояснить себе причины такой перемены. [...] Я молчал; внутренний голос шептал мне, что я не совсем прав перед ней, но сердце говорило сильнее:

оно все без изъятия было занято Леилой и я холодно смотрел на слезы молодой девушки [...]»

Выбрав для своего отчета о спектакле форму рассказа о привидевшемся, Фёдор Кони подробно излагает сюжет балета. В трактире появляется Леила. Маргаритта, догадываясь о чувствах героя и мучаясь ревностью, требует вернуть долг. Герой, не имея денег, обращается к ростовщику Исахору. Тот требует расписку: плачу или иду в тюрьму. Доведённый до отчаяния юноша дал такую расписку «и с торжеством», как пишет Кони, «кинул к ногам трактирщицы полный кошелек».

Полгода герой трудился, чтобы вернуть деньги, в чем ему помогала ставшая его невестой Леила, «её нежные ручки не покидали иглы, её черные ресницы постоянно были опущены на пальцы». Когда сумма, наконец, была собрана, бедный студент и Леила отправились в город, где в тот день отмечался праздник – весенний народный пир. Леилу избирают царицей торжества, ликующие горожане уносят её на триумфальных носилках, а героя, у которого украли кошелек с деньгами, в это время отводят в тюрьму. Чтобы спасти жениха, Леила соглашается выйти замуж за властителя страны – графа Рудольфа. Об этом узнику рассказывает пришедшая в темницу Маргаритта и предлагает ему бежать.

«Мы хотели уже выйти, – пишет Кони, – как вдруг за дверьми послышался шум, и в залу вошел граф Рудольф, ведя за руку Леилу. «У тебя нет денег, – сказал он мне, – за долг я беру твою подружку – с ее согласия, не так ли?» – продолжал он, оборотясь к Леиле, она кивнула головой в знак согласия. О! в эту минуту я готов был возненавидеть целый мир: так сильно поразило мое сердце коварство изменницы. «Итак, мы квиты! – продолжал граф. – И вот твоя расписка, ты свободен! Мы идем венчаться. Где же головной убор невесты?» Маргаритта быстро подбежала с белой розой и покрывалом. Она торопливо приколола то и другое к пониженной голове Леилы. О, чудо! Вмиг с Леилы спало ее платье, – она облеклась в эфирный покров и как пух, вздымаемый ветром, исчезла с неимоверной быстротой в воздухе. «Я спасла ее, я украла у тебя шарф! – вскричала Маргаритта. – Она сама того хотела, любовь ее к графу и согласие с ним обвенчаться, была только хитрость, что-

бы доставить тебе свободу!» При этих словах я обезумел, я кинулся целовать Маргаритту, а потом бросился из дворца, чтоб бежать за Леилой, но от избытка чувств голова моя закружилась, я зашатался, кругом раздался какой-то страшный крик и шум... Я упал без чувств у порога дворца. [...] Мне казалось, что я летел [...]

Наконец, [...] я упал с облаков и – проснулся на земле, в широких креслах, перед камином.

Все случившееся со мною было только сновидение, повторившее мне очаровательный балет «Озеро волшебниц», которым я восхищался в тот вечер в Большом театре. Тальони была в нем так восхитительно хороша, что я желал быть на месте Альберта, чтобы влюбиться в нее, как он... Благодарительный сон осуществил мое желание, а «Театральный альбом» заставил рассказать его публике. Если рассказ мой уснул в вас, почтенный читатель, вините не меня, а прихоть Театрального Альбома.

Федор Кони.

Этот балет, судя по отзыву Кони, вновь давал возможность показать все лучшие качества Марии Тальони как танцовщицы, которая «порхает по цветам, или, утомленная, ложится на вершины их». Образ таинственной Леилы был одним из тех, которые создавались «под Тальони», и в которых она производила сильное впечатление на зрителей.

Нельзя сказать, что «Озеро волшебниц» повлияло на последующие балеты русской сцены, как, например, «Тени». Однако это был балет, созданный специально для русских зрителей и по-новому претворявший признаки романтического балета. Кроме того, для истории чрезвычайно важна общая атмосфера этого спектакля, передающая типично романтическое душевное состояние.

Эти петербургские балеты Филиппо Тальони во многом были важны для последующих постановок, осуществленных на русской сцене, и тем самым только углубили связь между французской и русской балетными сценами, взаимно их обогатив.

Примечания

1. Плещеев А. Наш балет (1673-1899). – СПб., 1899. С.108.
2. Плещеев А. Наш балет (1673-1899). – СПб., 1899. С.109.
3. Межевич В. Тень // Театральный альбом 1842 г. Тетр.1.

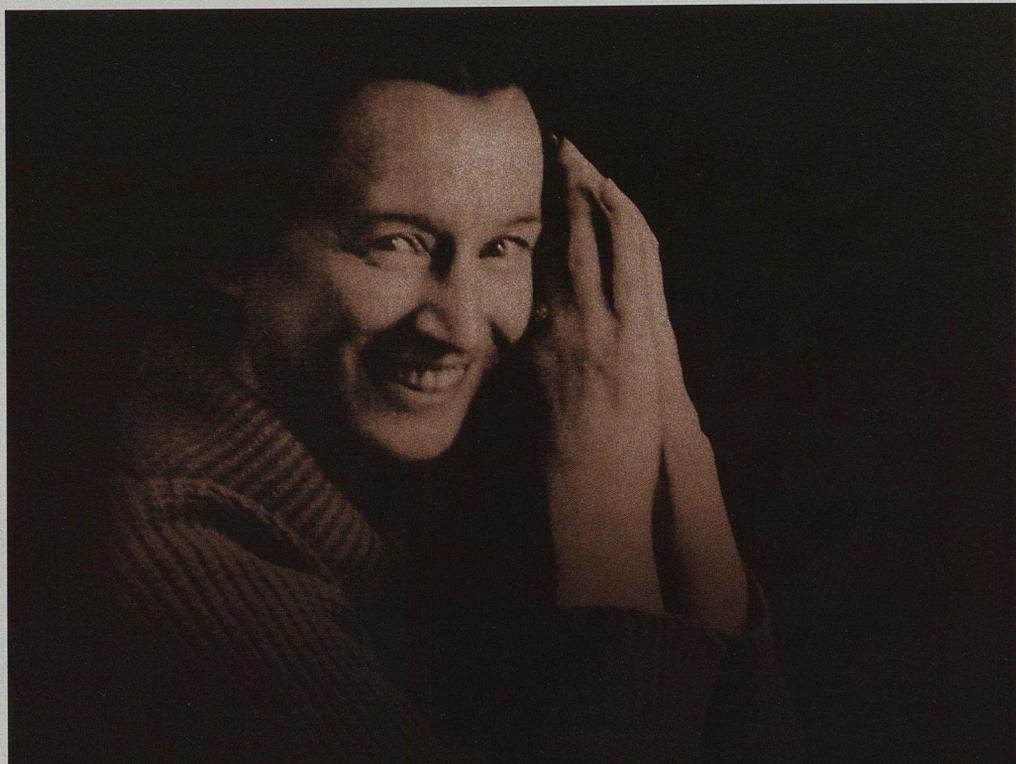


САЛОН-МАГАЗИН БОЛЬШОГО ТЕАТРА



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

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



Вера Красовская

Известное слово «балетоман» впрямую связано с профессией «критик балета». Именно благодаря знаниям, любви и преданности «легкокрылому искусству Терпсихоры» они создали основу для формирования самостоятельного раздела театральной критики - балетоведения и критики балетного театра.

Подавляющее большинство первых серьезных статей о балете опубликовано в петербургской прессе, здесь вышли в свет первые сборники статей о балете и про балет. И уже к XX веку стало возможным говорить о петербургском стиле балетной критики. При всей разности в оценках и индивидуальности письма и высказываний ее представителей роднит профессиональный подход к театральному процессу, который выражается в уважении к творчеству и труду деятелей балетного театра, подлинная интеллигентность в манере общения, доброжелательность и строгость в оценке произведений и их исполнения. Труды А.Плещеева, А.Левинсона, С.Худекова, статьи в «Театральном курьере», «Петербургской газете», «Биржевой газете», «Санкт-Петербургских ведомостях» отличают знание предмета и заинтересованная поддержка.

Огромна роль деятелей музыкального искусства в анализе как музыкальной драматургии, так и ее хореографического воплощения. С.Танеев, Ц.Кюи, И.Соллертинский, Б.Асафьев (И.Пегив) приблизили оценочно-аналитический уровень в критике балета к музыкально-образовательному.

Приход в «балетный зал» Л.Блок, Ю.Слонимского обеспечили теоретическую основу балетоведения как науки.

На такой благотворной почве возшел талант ученого, историка и критика-практика В.М.Красовской, книги которой, статьи и устные рецензии создали целую эпоху в российской балетной критике. Независимо от места проживания не одно поколение балетоведов относит себя к ее идейным ученикам, видя в Вере Михайловне Красовской своего Учителя. В воспоминаниях А.Соколова-Каминского, публикуемых в этом номере, воссоздается ее живой и естественный образ.

Красовскую нельзя было не примечать. Маленькая – вполне в стандартах императорского балета, а не того, последующего, когда танцовщица почему-то бросилась догонять Эйфелеву башню, – она сразу привлекала внимание хрупкостью острых удлиненных черт. Вся узкая, тонкая даже в свои зрелые годы, она склонилась над выдвинутым ящичком с карточками, выбирая и делая необходимые выписки. Солнечный свет, не заслоненный даже внушительной массой Исакиевского собора, любовно подчеркивал и деловитость ее, и женственность. Я оробел, войдя в давно обжитую библиотеку Zubовского института, тогда – научно-исследовательского отдела Института театра, музыки и кино. От предстоящей встречи с озаренной солнцем женщиной зависела моя дальнейшая жизнь.

Знакомство произошло в июне 1967 года и оказалось поворотным в моей судьбе. Предстояло в тридцать лет окончательно выбрать профессию. Балетный театр из увлечения мог превратиться для меня, наконец, в главное дело. Если... Если мое желание учиться дальше встретит поддержку «специалиста номер один» в зыбкой науке о балете.

Общаться с Верой Михайловной оказалось легко. Держалась она на редкость естественно, с простотой истинно интеллигентного человека, взращенного давней, так и не ушедшей окончательно петербургской культурой. С тех пор олицетворением этой культуры для меня и стала ворожившая у библиографического куба «солнечная фея».

Ей навсегда удалось сохранить молодость. Подтянутая фигура балетной в прошлом артистки, элегантность прирожденной аристократки необычайно ей шли. Сдержанные интонации, скупые жесты выдавали собранность внутренне дисциплинированного человека. Всё это выгодно выделяло ее на фоне, как мне казалось, чрезмерной простоватости небрежно помятого и чуть отекающего, вовсе не спортивного тогдашнего искусствовецкого окружения. Она выглядела истинной европейкой среди затертых провинциалов патриархального толка. Залетной феей из дальних сказочных краев.

Серые цепкие глаза, только что занятые текстом, могли вдруг прищуриться, искривясь смехом. Пожалуй, именно это – заразительная смешливость – делало Веру Михайловну непререкаемо молодой. В ходе самого серьезного заседания сектора, ученого совета, чьей-либо защиты она легко переключалась в иную, шутовскую тональность и так же свободно возвращалась к атмосфере деловой. Всегда готова была увидеть в происходящем несурное, несоизмерное с ситуацией, смешное, исходящая ли эта инициатива от нее самой или от кого-то другого. Зоркость глаза, тяга к острому слову выдавали в ней ученицу

легендарной А.Я.Вагановой. Склонность подмеченное предельно заострить, обобщить до метафоры свидетельствовала, пожалуй, о большем: так в повседневном проявлялось обретенное к тому времени писательское мастерство, любовь к слову.

Мои мечты об аспирантуре «солнечная фея» встретила благосклонно. Вскоре Вера Михайловна познакомила меня с «конкурентом» – москвичом, талантливым выпускником ГИТИСа Сашей Демидовым, любимцем Б.В.Алперса. Конкуренция между нами так и не возникло: слишком оба различны. Может быть, потому мы, несмотря на несходство лет, тут же сдружились. Приемная комиссия, не исключено, эту разнокалиберность абитуриентов оценила: вопреки ожиданиям, нас взяли в аспирантуру обоих. С легкой руки Веры Михайловны ее новое, второе поколение рослых питомцев полу-



чило прозвище «Два Аякса» – потому что в наездники Саши из Москвы мы были неразлучны, везде появлялись вместе. И охотно сопровождали в театральных вылазках нашу обожаемую руководительницу.

Но приезды Саши были редки. В остальное время роль постоянного пажика доставалась мне. Я выполнял ее с гордостью. Так, «в прилипочку» к Красовской, гордо держа ее под руку и нелепо возвышая опалахом над нею, я появлялся на генеральных, а нередко и на премьерах в Ленинграде и Москве, – в качестве не то «сопровождающего лица», не то «бесплатного приложения». «Сын» – думали некоторые, зная о существовании такового. По крайней мере, так воспринимала наши отношения моя будущая супруга. Но к сознательным самозванцам я себя не причислял – был знаком, с большими симпатиями относился к настоящему сыну Веры Михайловны, Юре, служившему тогда в Малом оперном, а впоследствии ставшему высокопрофессиональным режиссером и педагогом.

Обсуждать увиденное с Верой Михайловной, будь то оперный спектакль, драматический или балетный, было всегда интересно. Зоркость глаза и точность оценки ею высоко ценились и утомлялись похвалы. Несходство позиций не осуждалось, но и не встречало одоб-

рения. Чужды ей были аморфность мысли или претенциозное желание во что бы то ни стало слиться оригинальным – лишь бы не походить на других. Тут извительность ее высказываний и остроумие достигали вершин.

Меня поражали в руководительнице аскетизм, монашеское трудолюбие и какая-то недоступная мне основательность, никак не сопрягавшаяся со склонностью почти к легкомыслию. Основательность не становилась занудством: и лихой недоброжелатель не мог окрестить ее «синим чулком». Озорная девчонка продолжала жить в ней, прорываясь то одним, то другим поступком.

Розыгрыши почитались за благо и охотно обсуждались. На вопросы о благонаравии в училищные годы следовал ответ: было поначалу, но неискоренимо исчезло с появлением соседки по парте Вали Лопухиной. Ответная хулиганка навсегда отучила товарку от скупного благолепия. И потом они уже курались вместе, приводя в отчаяние бессильных против детской изобретательности педагогов. Рассказы подтверждали происшедшие перемены...

Шаловливость в зрелые годы чаще оборачивалась игрой словом и сюжетом. Давнее и только что происшедшее обростало подробностями, складываясь в законченное повествование. Игра скрашивала монотонность сидения за письменным столом и размеренность раз заведенного и тщательно охраняемого ритма жизни. Ряд запретов выполнялся неукоснительно: нельзя беспокоить звонок до определенного часа, пока священное время отдано сочинительству. Нельзя не делать утром специальной часовой зарядки. Нельзя не принять на ночь расслабляющую после трудного дня теплую ванну. Нельзя заснуть, не окончившись в дебри детектива. Агату Кристи Вера Михайловна обожала и читала в оригинале. Английский и французский языки в нее «вбила» в детстве мама, в трудные минуты утраченного контакта возвращая взаимопонимание предельно просто – запуская в непугетовое дитя книгой...

Английский и французский пригодились, да еще как! Написанное на этих языках обогатило сочинения Красовской, было истолковано ею и осмыслено. Потом, уже на моих глазах, наступил черед итальянского: театральная энциклопедия на этом языке оказалась в орбите интересов дотошной исследовательницы. И я на правах пажа провозжал свою настоятельную к мучителю-педагогу Галине Васильевне Рубцовой, выслушавшей постоянные жалобы обучаемой: опять надо было вызубрить очередной внушительный фрагмент из Данте, мыслимое ли это дело для нормального человека?..

«Нормальный человек» между тем пек книги, как блины. Вышли «Статьи о балете», и мы отправились на Владимирский за авторскими экземплярами в несуществующий ныне магазин «Маска». Это было недалеко от квартиры на Поварском, где Красовская с мужем тогда жила. Мне было доверено книги свои. Вера Михайловна нравилась свои сочинения дарить и надписывать. И мне достался экземпляр от ее щедрот с милой, сердечной надписью. Красовская бережно поставила новую книгу среди старожил, одобрительно огладила корешки и произнесла:

– Самое большое удовольствие для меня – наблюдать, как стопка написанных книг растет!

Радость была неподдельной, ритуал повторялся с выходом каждого нового издания.

В числе любимых развлечений были игра в слова, раскладывание пасьянсов и карточная игра «Up – and – down». Всем этим премудростям и выучился в этом доме и с удовольствием копировал привычки своего кумира.

Выигрывать Вере Михайловне нравилось. Я смиренно нес свое бремя плетущегося в хвосте: рядом с такими мастерами, как она и ее муж Давид Иосифович Золотникий, это было немудрено. Вера Михайловна при выигрыше довольно розовела, но успехом никогда не бахвалилась и самолюбие неудачника щадила. В карты играли не на деньги, а на очки. Однажды этому правилу изменили. Назначили ставку. Сумма моего проигрыша оказалась значительной. Я выспал содержимое кошелька, стал пересчитывать наличные. Недостававшее смущенно обещал вернуть в следующий раз. И Вера Михайловна, и Давид Иосифович с ухмылкой наблюдали за моими стараниями и только потом обмолвились: то была шутка. Решили разыграть меня, расшевелить азарт и самолюбие.

Может быть, как раз умение организовать себя, привычная смена занятий – непременно утром – работать, вечером – отдыхать, – давали такой уникальный, никем из исследователей танца не повторенный результат. Объем сделанного Красовской неправдоподобно велик: библиография ее трудов путает вразмахом интересов, количеством написанного.

Волей Веры Михайловны оставалось лишь восхищаться – простому смертному это казалось за границами доступного.

Ее воля побеждала всегда – будь то соблазны кулинарного излишества или нудность сбора необходимого материала для очередной книги. Сидим мы эдак в любимом газетном зале, подарившем многим минуты редкой радости и наслаждения, и строчим свои карточки, ужимая текст до немалой малости. Мой «урок» оказался скромнее. Выполнив его, пошел к шефу. Сидел, пиялился на усилия руководительницы. Не выдержал: предложил помочь.

Вера Михайловна благодарно согласилась, дала карточку и текст оригинала, предначертанный для копирования. Но вскоре мои старания прервала:

– Извини, должна сама всё рукой почувствовать, иначе – не умею...

Или: тот же газетный зал, в нем, кроме названных выше лиц, мой прежний руководитель по специальности в Театральном институте В.А.Сахновский-Панкеев. Он гоголем подлетает к склонившейся над подшивкой Красовской.

– Верочка, не пора ли покурить?

Вера Михайловна расцветает, отвечает от приевшихся занятий, готова тут же вскочить и последовать за соблазнителем: видно, что отдохнуть очень хочется. Ан нет! Слышу вдруг:

– Извини, пока не могу. Мне до перерыва осталось, увы, еще сделать кое-что...

И так – во всем.

Когда дело доходило до моих текстов, строго было безмерно и вовсе не мишталничала. Не всегда разное следовало сразу. Тем мне было хуже! Водрузив очки на нос, изучала текст, иногда молча делала пометки. Предгрозовая атмосфера стужалась. Давление внутри явно росло. Лицо приобретало красноватый оттенок. И вот – первые молнии. Обжигающие, обидные, не всегда справедливые. Тем не менее, часто очень точные. Тебя бросало то в жар, то в холод. Возражать не имело смысла: буря могла перейти в тайфун. Иногда призывался Золотникий как высший судия, как авторитет абсолютный. Давиду Иосифовичу удавалось смягчить оценки и, главное, перевести разговор в миролюбивую плоскость. Мне порой казалось, что сама Вера Михайловна понимала чрезмерность своих нападок, но половинчатость и дипломатичность ей не были близки. И потом, когда начинались застолье и чаепитие, старалась подчеркнутой лаской загладить происшедшее, предлагала тем самым «мировую». Если вдруг привычный ритм телефонных звонков нарушался, не гнушалась позвонить сама и напряженность устранить.

Тем не менее, чувствовалось, к моим возможностям относилась с доверием. Идем вместе после просмотра на «Ленфильме» «Лебединого озера» и понимающие увиденное поругиваем. После очередной моей тирады вдруг говорит:

– Недостатки увидел, это хорошо.

Балет и кино – проблем тут много. Попробуй написать о новинке в кинематографический журнал!

Так родилась статья, вызвавшая острую полемику; а я тем самым при содействии руководительницы нажил новых врагов. Врагов у самой Веры Михайловны было предостаточно: ее острого слова побаивались. Но это, похоже, ее бодрило. А репутация вительницы вполне устраивала.

Всё мало-мальски новое непременно посещало. После премьеры «Антон и Клеопатры» в Малом оперном – дебюте И.А.Чернышева в качестве хо-

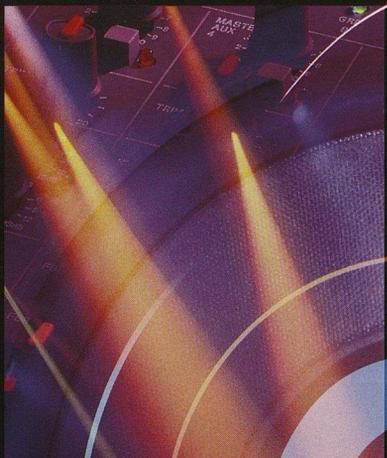
рографа – главный официоз в нашем деле газета «Советская культура» заказала Красовской рецензию. Вера Михайловна заказ приняла, но была занята другим и потому просила меня написать статью. Появиться начинающему критику на страницах столь престижного московского издания было почетно и ответственно. На сочинение ушла у меня неделя. Бесплодно мучался до тех пор, пока не поймал нервный ритм спектакля и просто передал его в слове. Примчался утренним автобусом в Рождество, чтобы наставнице, как было заведено, содеянное показать. Статья получилась странная, больше смахивала на «белые стихи». Но странность Веру Михайловну не отпугнула: работа была одобрена, заслужила похвалы и сопроводительного письма с соответствующими рекомендациями. А вот напечатана не была: в этой газете никакие отклонения от накатанного не признавали. Пришлось, в конце концов, снизойти до банальной, в духе принятого, рецензии.

Вера Михайловну миновала страсть фотографироваться: она, конечно же, прекрасно понимала, что увековечит её написанные книги. Тем не менее, фотографии в квартире на Поварском было много: висели они в основном в узком коридоре. Но с них смотрели другие люди, нередко весьма известные. Балетные тут, пожалуй, преобладали. Появление её поясного фото-портрета, сделанного эзским журналистом, стало событием. Руки, согнутые в локтях и поднятые вертикально, опирались на письменный стол и лежащую на нем книгу, пальцы чуть казались головы. Лицо, повернутое в три четверти, и длинные тонкие кисти были залиты светом настольной лампы. Но, главное, улыбающаяся Вера Михайловна светилась изнутри. Я не смог скрыть, что портрет мне понравился чрезвычайно, и героиня великодушно подарила мне одну из фотографий, сопроводив её такой надписью: «Дорогую Аркадию на память от его свирепого руководителя, который его притом очень любит». И когда я рассматриваю этот бесценный для меня дар, я вспоминаю всё лучшее, что связывало меня с этой редкостной женщиной.

Последующие годы в нашем общении не были простыми. Но школой, полученной у Красовской, я гордился всегда. Время высветило истинные ценности: вернулись любовь, уважение, согласие. Я вновь обрел свою «солнечную фею».

Книги Красовской обозначили некий водораздел в мысли о танце. С нее начинается новое балетоведение – быть может, XXI века. Профессонализм увиденного в танце и талант литератора, наконец, объединились. За этим – будущее.

Аркадий
СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ



2003

Девятая
международная
специализированная
выставка

МУЗЫКА МОСКВА

АДМТ III
Музыкальные технологии
дистрибьюторы

9-12 октября 2003 года Москва, КВЦ "Сокольники"

Официальный информационный спонсор -
журналы "ЗВУКОРЕЖИССЕР" и "625"

Организатор научной программы -
журналы "Install Pro" и "Шоу-Мастер"

E-mail: ivands@online.ru • <http://www.admt.com.ru>

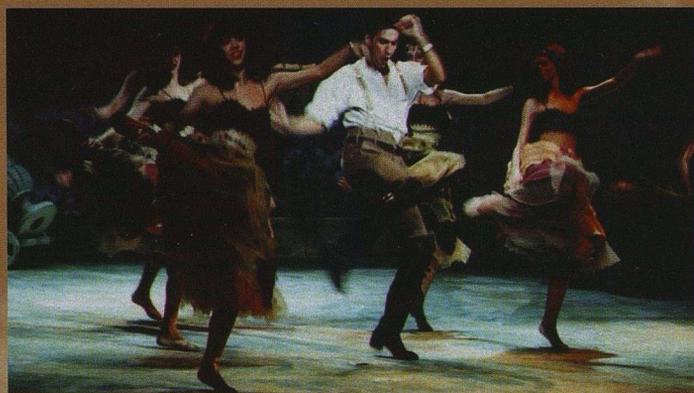
Москва 117035
Кадашевский пер., д 7/9, офис 103
тел. 953 4797

- Разделы выставки:
- светотехническое оборудование
 - звуковое оборудование
 - механика сцены
 - оборудование для оформления сцены и театрально-концертный реквизит
 - оборудование для дискотек
 - кинематографическое оборудование
 - оборудование для кинотеатров
 - экраны, видеостены и светодиодные панели
 - презентационное оборудование
 - конференц-залы
 - системы звукового оповещения
 - студийные технологии
 - электромузыкальные инструменты
 - акустические музыкальные инструменты
 - прокатное оборудование
 - оборудование для производства радиопрограмм
 - звукозапись, воспроизведение
 - специализированная литература и ноты
 - музыкальный hard&soft
 - специализированные издания
 - установка под ключ объектов любой сложности

МУЗЫКА МОСКВА
2003

■ Валерий МОДЕСТОВ

Мы «любим оперетту и балет»



Московская Оперетта отметила свой юбилей. О возрасте дам не принято говорить прилюдно – не будем и мы нарушать эту славную традицию. Заметим только, что наша героиня уже достаточно взрослая, чтобы всерьез говорить и петь о любви и шутя переносить возникающие на ее пути невзгоды.

В отношении к оперетте равнодушных никогда не было и нет: ее либо не принимают и осуждают, либо восторженно обожают, весело напевая: «Все мы театралы, спешим чуть вечер в залы: любить искусство – выше счастья нет! Но признаем прямо, что нам мила не драма, что любим оперетту и балет».

Стихия танца, присущая жизнерадостному искусству оперетты, заставляет биться сердца не только заядлых театралов.

Озорной канкан, лиричный и легкий вальс, огненный чардаш навечно связаны с именами великих основателей и реформаторов оперетты – Ж. Оффенбаха, И. Штрауса, Ф. Легара, И. Кальмана...

Не зря и свой нынешний юбилей Московская Оперетта ознаменовала новой постановкой «Филки Монмартра» И.Кальмана, одной из самых «танцевальных» оперетт великого мастера. Старшее поколение зрителей хорошо помнит, какой заряд бодрости и ни с чем не сравнимого счастья давал публике искрометный танец несравненной Татьяны Шмыги в знаменитом выходе Нинон:

«На Монмартре днем и ночью не смолкает гул,

Там бессонное веселье до утра!»

Годы идут, и уже новые зрители мысленно подхватывают энергичный рефрен в исполнении своих кумиров (Л.Амарфий, Е.Ионовой, Ж.Жердер): «Карамболина, Карамболетта,

Пленяя сердца умешь только ты...»

Мало кто знает, что эту оперетту Кальман посвятил «первой даме» своего «корольства», любимой жене Верушке – Вере Макинской («Между Шифоком на берегу Балатона, где родилась я, и уральской Пермью, где родилась ты, пролегла целая пропасть», – говорил композитор).

Опереточная партитура в значительной степени танцевальна. Танец является яркой художественной краской в многоцветной палитре этого синтетического жанра, который великие реформаторы сцены К.С. Станиславский и В.И.Немирович-Данченко считали «хорошей школой для артистов», ибо он «помогает выработать артистическую технику», «изящество и шик», как необходимые «легкому жанру». Без них «веселая комедия теряет пикантность, вроде того газа, без которого шампанское становится кислой водичей».

Балет Московского театра оперетты завоевал признание и славу, пройдя тернистый путь становления и развития, разделив все радости и невзгоды, выпавшие на долю театра: от полного отрицания оперетты как жанра музыкально-сценического искусства до тайной любви к ней со стороны некоторых «партийных бонз», от поношения за «буржуазность» и «разжигание низ-

менных страстей» до навязывания оперетте несвойственных ей тем и сюжетов.

Благодаря таланту постановщиков и исполнителей, их высокому профессионализму и мастерству, опереточный балет и сегодня выдерживает конкуренцию с мюзиклами и бесчисленными эстрадными шоу.

Быть артистом балета в оперетте не просто. Помимо хорошей профессиональной выучки, должно владеть многими качествами опереточного актера – заразительностью, темпераментом, комедийностью, обаянием и жизнерадостностью. И все-таки танцовщики оперетты порой завидуют артистам «большого балета», в отличие от которых у них нет (или почти нет) самостоятельных партий. Владение мастерством хореографической миниатюры и умение создавать лаконичными средствами законченный танцевальный образ – это хорошо, но хочется «настоящего балета» с развернутыми адажио, сольными и дуэтными партиями, хочется показать всё, чему учили в хореографическом училище и на что способен сам.

Чтобы разрешить эту проблему, в 1965 году впервые в истории Московской Оперетты был создан самостоятельный балетный спектакль «Барышня и хулиган» на музыку Д. Шостаковича (балетмейстерская работа К. Боряского и С.Шеиной), который стал эталпом для балетной труппы театра. Солисты балета создали на редкость талантливые хореографические образы, представляющие собой сплав бытового, народного танца, акробатики на незыблемой основе классической школы.

Спектакль получился, и опыт этот оказался настолько удачным, что стали появляться и другие балетные постановки.

В 1968 году молодые балетмейстеры Ю.Скотт и Ю.Папко поставили балет В.Власова «Сотворение Евы». Постановщикам удалось пластически воссоздать остроумные «картинки» известного французского художника Ж. Эффеля, автора прославленной книги «Сотворение мира».

В 1980 году состоялись еще две премьеры балеты для детей А.Касагранде (Италия) «Приключения Пинокио» и Т.Хреникова «Ребята с нашего двора». Балетмейстеры – Н.Конюс и А.Борзов. Несмотря на то, что музыка этих балетов написана композиторами разных стран, музыкантами, обладаю-

щими своей творческой индивидуальностью, своим видением мира, она равно увлекает и детей и взрослых разнообразием ритмической основы, колористической яркостью оркестровок, темпераментным тематическим развитием и неповторимой мелодичностью.

Это важно, поскольку именно музыка вдохновляет и направляет фантазию хореографа.

История Московской Оперетты сохранила имена многих интересных постановщиков, однако, особо хочется сказать о балетмейстерской работе 30-х годов К.Голейзовского («Сердце поэта» Н.Стрельникова), который пришел в Театр оперетты уже сложившимся художником, хореографом с именем. Пластически оживившая классический танец, он смело обращался к характерности, гротеску, синтезу различных балетных жанров, добиваясь соответствия танцев эмоционально-пластической выразительности музыки, органично влетая хореографически сцены в общую канву музыкального спектакля. Собственно, благодаря замечательной музыке Н. Стрельникова, новаторской хореографии К.Голейзовского и мастерству исполнителей, этот беспомощный в драматургическом отношении спектакль какое-то время шел на сцене Московского театра оперетты.

Последующие годы, почти четверть века, балет Московской Оперетты был связан с именем Галины Шаховской. Ее первый творческий опыт в этом театре датирован 1928 годом, задолго до назначения главным балетмейстером: тогда совсем юная эстрадная танцовщица принимала участие в постановке оперетты Р.Фримля и Г. Стодгардта «Роз-Мари». В 1940 году Г. Шаховская сделала две самостоятельные работы («Взаимная любовь» С.Каца и «Жизнь актера» Ю. Милотина), которые были тепло встречены публикой, получили высокую оценку специалистов и критики, назвавшей их «свежими» и «безупречными с точки зрения меры и вкуса». В 1941-м Г.Шаховская вместе с мэтром оперетты Г.Яроном работала над постановкой «Сильвы» И.Кальмана.

Придя в театр, Галина Шаховская, художник требовательный и творчески ищущий, начала смело разрушать старые опереточно-танцевальные стереотипы, добиваясь того, чтобы танец и балет стали важной составляющей спектакля. Она не уставала напоминать, что «в театре Оффенбаха танец

был частью спектакля и являлся полноценным средством образной характеристики, как вокал и слово». И верно – ни один из классиков оперетты не искал в своих произведениях специального повода для танца. В партитурах И.Штрауса, насквозь пронизанных танцевальными ритмами, нет ни одного драматургического обособлен, не связан с хором, ансамблем, солистами.

Среди лучших балетмейстерских работ Г.Шаховской можно назвать «Марицу» И.Кальмана, «Летучую мышь» И.Штрауса, «Трембиту» Ю.Милютина, «Белую акацию» И.Дунаевского, «Веселую вдову» Ф.Легара, «Бал в Саvoye» П.Абрахама, «Москва, Черемушки» Д.Шостаковича, «Сто чертей и одну девушку» Т.Хренникова, «Мою прекрасную леди» Ф.Лоу.

О последней постановке следует сказать особо. «Моя прекрасная леди» Ф.Лоу была решена как мюзикл, что было не совсем обычно для отечественной оперетточной сцены тех лет. Лучшей исполнительницей роли Элизы Дулиттл стала впоследствии великолепная Татьяна Шмыга, которой благодаря ее музыкальности, таланту драматической актрисы, уникальному дару импровизации удалось органично войти в непривычные обстоятельства нового жанра.

Рядом с Г.Шаховской и после ее ухода из Московской оперетты в театре работало много талантливых и интересных балетмейстеров: темпераментный и изобретательный В.Бурмейстер, знаток национальных танцев А.Томский, обладатель уникального комедийного таланта А.Радунский, интерпретатор произведений Д.Шостаковича К.Боярский, острохарактерный танцовщик и

мастер гротеска А.Варламов, сторонник сюжетного балета и талантливый создатель юмористических образов на балетной сцене Э.Суде, а также Н.Холфин, Я.Романовский, Агнеш Робоз, И.Багратиони, И.Урбель, Р.Ахундова, Виолетта Гонсалес, И.Гафт, Е.Чанга и другие.

С конца 80-х и по сей день балет Московской Оперетты находится в надежных руках Б.Барановского, на счету

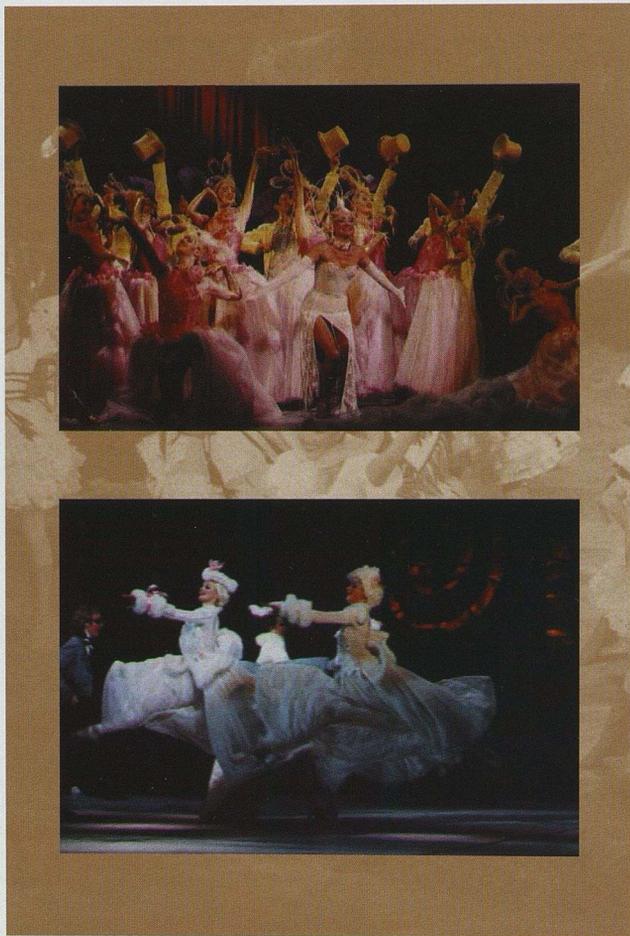
Б.Барановского – «Веселая вдова» Ф.Легара и «Холопка» («Крепостная актриса») Н.Стрельникова, ставшие по-настоящему цельными музыкально-пластическими произведениями.

Споры об оперетте продолжают по сей день, а тем временем залы театров, где она идет, переполнены. Впрочем, по-другому и быть не может, ведь оперетта – один из наиболее демократических театральных жанров. Ее мир прост, ясен и не обременен сложными житейскими и философскими проблемами. Оперетта воздействует на зрителя не глубокомыслием, а яркостью, броскостью, остротой сценических положений, рассчитанных на мгновенную эмоциональную реакцию зала.

Ныне Московская Оперетта – один из немногих в России театров, который делает ставку прежде всего на классику. В ее афише «Принцесса цирка» и «Филалка Монмартра», «Королева чардаша» и «Марица», «Веселая вдова» и «Летучая мышь»... Однако такой репертуар по силам только первоклассной труппе, в которой рядом с мастерами успешно работает талантливая молодежь.

Московская Оперетта мудро решила и другую «болезненную проблему» нынешних музыкальных театров – активное вытеснение оперетты мюзиклами, предоставив свою сцену на равных и оперетте, и мюзиклу, что разнообразило репертуар, привлекло в театр новых зрителей, дало возможность молодым артистам попробовать себя в новом жанре.

А что зрители?.. Они любят милую, добрую, порой наивную, но всегда жизнерадостную и веселую оперетту, восторженно аплодируют ей – значит, у оперетты есть будущее.



которого несколько интересных работ. Бывший солист Большого театра, он принес в Оперетту высокий профессионализм, культуру и требовательность прославленного соседа, стремление создать образную пластическую канву музыкального спектакля, которая стала бы не только его основой, но и важной составляющей. С этой точки зрения заслуживают особого внимания две хореографические работы

Театр — это инвестиции в будущее

Музыкальный театр появился в Марийской автономии в 1968 году. Его деятельность охватывает последние тридцать лет ушедшего века и менее трех лет нового. Основу музыкальной труппы театра составили пятеро выпускников Ленинградской консерватории. В 1994 году в театральном пространстве России появился Марийский государственный театр оперы и балета, носящий имя композитора Э. Сапаева, автора первой национальной марийской оперы.

Конечно же, каждая республика Российской Федерации считает делом чести иметь театр оперы и балета. Наличие его в городе — неопровержимый признак столичности. Так было в советские времена, так обстоит дело и сейчас. Не секрет, что дорогостоящее содержание подобных театров на достойном уровне — часть имиджевой политики правительства, по которой оценивается его собственная культура и цивилизованность. Марийский театр знал разные времена и вместе со своей республикой переживал трудности экономических и политических реформ. Руководство республики, Министерство культуры и международных отношений Республики Марий Эл в последние годы целенаправленно способствовали подъему Театра оперы и балета.

Четыре года тому назад воззвать балетную труппу был приглашен солист Большого театра Константин Иванов. Спустя два года он стал художественным руководителем всего театра. Его назначение на эту должность вряд ли можно назвать случайностью. Инициатива пригласить двадцатипятилетнего Константина Иванова воззвать Республиканский театр оперы и балета принадлежала Президенту республики Л.И. Маркелову. Слагаемым успеха стало совпадение целей всех заинтересованных сторон.

Константин Иванов — родом из Йошкар-Олы. Ребенком, учась в городской балетной студии, он выходил на сцену Республиканского театра как участник его представлений. Отсюда, из Йошкар-Олы, почти двадцать лет назад мама повезла его в Москву, в хореографическое училище и оставалась рядом с сыном все годы обучения. История, на первый взгляд, почти банальная. И только родители, прошедшие подобный путь, знают цену скитаниям по углам и квартирам в чужом городе, маргинальности существования, когда вокруг нет ни родных, ни близких друзей, никого, кто мог бы поддержать или дать совет. Но и вознаграждение, как правило, оказывается немалым. Для Иванова — успешное окончание училища и приглашение танцевать в Большом театре, солистом которого он является и сейчас.

В январе нынешнего года в Йошкар-Оле на сцене Театра оперы и балета по инициативе К. Иванова в третий раз прошел фестиваль «Зимние вечера».

Президент Марий Эл Л.И. Маркелов о театральной ситуации в республике знает не только по докладкам и отчетам Министра культуры и международных отношений М. Васютина. Он любит театры, непосредственно вовлечен в их проблемы, часто бывает на спектаклях. «Республика сейчас на подъеме, — говорит Президент. — В прошлом году прошла серьезная реформа театра. И я рад, что в театр вернулся зритель. Это говорит о том, что йошкар-олинцы

приветствуют те начинания, которые мы проводим».

В один из фестивальных вечеров, на спектакле «Дон Кихот», Президент республики Л.И. Маркелов высказал корреспонденту журнала «Балет» свою точку зрения на проблему поддержки театров со стороны государства: «Вопрос очень сложный. Я бы так громко не говорил: «государство», я бы сказал — «власть». Власть делится по конституции на федеральную, региональную и муниципальную. Я — представитель региональной власти, глава субъекта Федерации и немного по-другому вижу ситуацию. Мне важно, чтобы театры работали, чтобы ставились новые спектакли, чтобы театры радовали зрителей, а зрители ходили в театр. Для этого необходимо государственное финансирование. Представьте себе, что такое содержать театр. Надо оплачивать работу почти двухсот человек, поддерживать инфраструктуру. На сегодняшний день, если поставить театры на самоокупаемость, то билеты станут золотыми. А это делает их недоступными для зрителей. Для меня важно, чтобы люди были развиты во всех отношениях. Не только колбаса, мясо и масло, но и духовная пища. Без театра это невозможно. Это моя точка зрения. И менять я ее не буду. Обязательное государственное финансирование — и не только балета, но и всех театров. Начиная с раннего детства, человек должен к искусству привыкать, иначе ничего из него не получится. Он не сможет ничего ценить в жизни. Не только хлебом единым жив человек — правильно? Поэтому мы проводим большую работу и никогда не откажемся от государственного финансирования культуры».

— Вы могли бы назвать, какие-то конкретные цифры?

Маркелов: «Шестьдесят процентов расходов бюджета — это социальные расходы. За два года нашему правительству удалось сократить дотационность с семидесяти почти до пятидесяти процентов. Два года растут доходы республики — по тридцать процентов. Инвестиции в основной капитал выросли почти на двадцать процентов. Зарабатывать мы стали больше. Ликвидировали долги по зарплате бюджетным работникам. Критическую точку прошли. У нас тепло в квартирах, мы платим зарплату. И можем инвестировать средства в театр. По сравнению с 2001 годом в 2003-м финансирование всех театров республики увеличилось вдвое. Кроме того, есть еще финансирование и по целевым программам. Театр — это инвестиции в наше будущее».

Наша задача состоит в том, чтобы обеспечить равные права всем гражданам, проживающим в Республике Марий Эл, независимо от их национальности, языка, отношения к религии или или убеждений.

Что касается фестиваля, то самое главное — это инициатива снизу. Какое бы ни было желание у правительства, президента, если не будет творческой отдачи актеров, умелой работы руководителей театра, то ничего не получится. И в театре Сапаева, и в театре драмы — молодые художественные руководители, имена которых известны и в нашей стране, и за рубежом. Мы их поддерживаем».

Позиция главы субъекта Федерации заслуживает уважения. Но поддержка театра со стороны руководства республики — это лишь одно из слагаемых. Для того чтобы реально создать профессиональную балетную труппу, способную развиваться и исполнять классический репертуар, руководитель театра должен ясно понимать, какие шаги и в какой последовательности ему необходимо сделать. Константин Иванов считает, что главный стратегический вопрос — творческие кадры. Он лично сам убеждал приехать работать в Йошкар-Олу молодых выпускников Казанского училища. Специально на них поставлена «Тщетная предосторожность». Вместе с прежним составом танцовщиков они сегодня составляют интересную перспективную труппу, возглавляемую самоотверженно работающим Владимиром Шабалиным. Ведущей солисткой приглашена молодая балерина из Сыктывкара Мария Вьдрина — безусловно, талантливая, самобытная артистка. Изящная и нервно выразительная в движениях, которые делают ее и хрупкой, и значительно одновременно. Такой она выглядит в «Лебедь» К. Сен-Санса. Такая она в «Жизели» — земная и нервная, очень убедительная и даже харизматичная во втором акте. Насущная задача для нее — совершенствование техники. С балериной работает педагог-репетитор Алла Александрова, в прошлом ведущая солистка театра. Педагог-репетиторы театра на сегодняшний день являются залогом его будущих успехов. Все они преподают в балетной школе.

«Жизель» в Йошкар-Оле — цельный спектакль. Константин Иванов танцует Альберта в «Жизели» в Большом театре. Роль танцовщика-лидера в труппе заставляет его самого многое осмысливать заново, задумываться, чему служит тот или иной жест, искать новые эмоциональные краски. Добиваясь от артистов профессиональной культуры, как солист-танцовщик сам он демонстрирует элегантность стиля, без которой классический балет просто невозможно. Зрители очень любят этот балет, и в исполнителях ценят грациозность, а не красоту, искренность чувства, а не жеманство.

Главная перспектива развития труппы связана с воспитанием собственных кадров. Создана балетная школа. Юридически — на основе колледжа искусств, фактически — в комплексной школе искусств № 18, директор которой Г.Пейсехович за двадцать лет создал и построил уникально оснащенный образовательный центр, включающий не только репетиционные залы, но и лечебно-оздоровительный и спортивный комплексы. Талантливые трудолюбивые дети, которых разыскивают и отбирают по всей республике, овладевают основами профессии в школе и выходят на сцену в спектаклях театра.

Сегодня в репертуаре Марийского театра — балетный вечер, включающий «Серенаду» А. Дворжака, «Шопениану» и «Пахиту», пять балетных спектаклей — «Жизель», «Дон Кихот», «Щелкунчик», «Тщетная предосторожность», «Лебединое озеро», поставленные К. Ивановым за последние два года.

Впереди — гастроли в Латинской Америке.

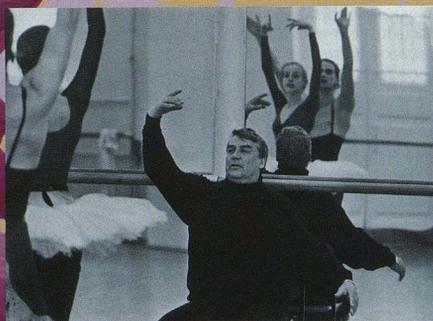
Дж. ЛИДОВА
Йошкар-Ола — Москва

Поздравляем с юбилеем!

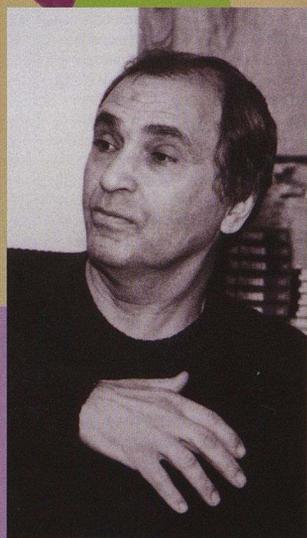


Ванслова Виктора Владимировича

действительного члена Российской академии художеств, доктора искусствоведения, профессора, члена редакционной коллегии журнала, который отмечает: 80 лет со дня рождения, 55 лет трудовой деятельности, 50 лет со дня выхода первой книги, 40 лет работы в НИИ Академии художеств, 30 лет членства в Академии художеств, 15 лет на посту директора НИИ Академии художеств, 5 лет членства в Президиуме Академии художеств.

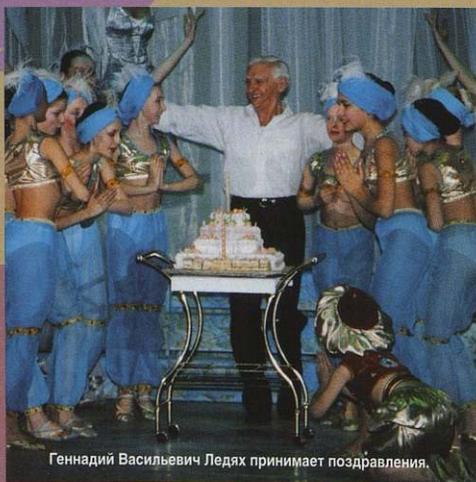


Прибылова
Германа
Николаевича
артиста, педагога,
хореографа.



Кикту Валерия Григорьевича

композитора, автора музыки известных балетов, педагога, члена редакционной коллегии журнала.



Геннадий Васильевич Ледах принимает поздравления.

Ледах Геннадия Васильевича

выдающегося
танцовщика,
педагога,
балетмейстера.

Фото Д.Куликова

информбалет

Москва – Екатеринбург

Вячеслав Гордеев, художественный руководитель Московского государственного театра «Русский балет», взял на себя руководство еще одним коллективом – балетной труппой Екатеринбургского театра оперы и балета, о чем поделился своими размышлениями с читателями журнала.

– Екатеринбургский театр оперы и балета я знаю давно, хорошо знаком с его солистами той поры, когда танцевал сам – Лилия Воробьева, Наталья Гордиенко, Марина Богданова, Юрий Веденев, Евгений Амосов...

Получив приглашение возглавить балетную труппу Екатеринбургского театра, я отсматривал репертуар и труппу, общался с губернатором Эдуардом Россе-

лем и директором театра Владимиром Вяткиным, со спонсорами театра. Репертуар труппы очень широк: «Лебединое озеро» и «Жизель» в канонических редакциях, «Баядерка» в редакции П.Гусева, «Щелкунчик» И.Бельского, «Сильфида» в версии О.Виноградова, «Дон Кихот», «Легенда о любви» в хореографии Ю.Григоревича, «Ромео и Джульетта» Н.Касаткиной и В.Васильева, «Спящая красавица» и ряд других спектаклей.

В труппе более шестидесяти человек, среди которых опытные солисты, ведущие репертуар. Некоторые сочетают выступления на сцене с репетиторской работой. Есть и совсем молодые танцовщицы, которые через два-три года смогут весьма достойно представлять театр.

Я надеюсь, что в следующем сезоне к нам придут выпускники Пермского училища, переговоры с Людмилой Павловной Сахаро-

вой, в частности, уже велись, а также Новосибирского и Вагановского училищ.

Творческие перспективы в основном уже обрисовались. Один из проектов – балет «Спартак – совместная работа «Русского балета» и Екатеринбургского театра, предложенный Министерством культуры России, дирекцией Екатеринбургского театра и согласованный с Юрием Николаевичем Григоревичем. Хотя есть определенные сложности в размерах сцены, но есть варианты – сделать «кабинет», раздвинув кулисы и делая сцену масштабнее.

Предполагается также постановка балета «Шехеразада» в Фоксинской версии.

Необходимо не только поднять исполнительский уровень труппы, но и уровень размерных поездок. Будем вести работу с импресарио, организовывая выступления и в других городах России, и за рубежом.

Беседовала
Е. КОЗЛЕНКОВА



Н.Иванова (Джульетта) в балете «Ромео и Джульетта».



Сцена из балета «Спящая красавица».

Пермский эмперияль

То, что произошло в Пермском театре оперы и балета сумрачным осенним вечером 2002 года, можно смело назвать событием века. Спустя почти сто лет Дягилев вернулся в родной город, и это «виртуальное» явление получило название международного фестиваля «Дягилевские сезоны: Пермь – Петербург – Париж».

Презентация сей акции, в организации которой принимают участие Министерство культуры Российской Федерации, Департамент культуры и искусства Пермской области, общественный фонд «Жемчужина Урала», многочисленные спонсоры, – состоялась на сцене Театра оперы и балета.

Исполнение сюиты одного великого русского американца (И.Стравинского «Поцелуй феи») и премьеры балета другого великого русского амери-

канца (Дж.Баланчина «Балле эмперияль») стали первой «новой» фестивалю, который пройдет в городе на Каме весной 2003 года.

«Балле эмперияль» на музыку Чайковского – уже четвертая постановка Баланчина в Перми. Две предыдущих – «Сомнамбула» и «Доницетти-вариации» – ставили американские хореографы Барт Кук и Мария Калегари. Они, экс-премьеры труппы Баланчина, стали для пермяков «своими людьми».

На мой вопрос, каково мнение о пермской балетной труппе, Барт Кук ответил:

– Ваши танцовщики ничем не отличаются от столичных, скажем, от тех, кто танцует в Мариинском, но вы живете не в Санкт-Петербурге. Этим все и объясняется.

Фестиваль, задуманный с русской стороны кандидатом искусствоведения (в прошлом солистом Пермского балета, а ныне доцентом университета) Олегом Левенковым – исполнительным директором программы – нашел поддержку в Америке в Фонде Баланчина. Так Барт Кук и Мария Калегари оказались снова в Перми.

– В этой труппе замечательный состав артистов. Многие имели желание попробовать в хореографии Баланчина свои силы. Мы выбирали лучших из лучших, – говорит Барт Кук.

Так определился состав ведущих солистов для «Балле эмперияль»: Елена Кулагина, Наталья Моисеева, Юлия Машкина, Виталий Поleshук, Наталья Макина, Роман Геер, Владимир Волков.

Необычность премьеры состояла еще и в том, что «балет под аккомпанемент» (второй концерт для фортепиано Чайковского) стал событием благодаря участию в действии лауреата международных конкурсов пианиста Дениса Мацуева:

– Я в Перми не в первый раз, но нынешний визит совершенно особый. С удовольствием принимаю участие в этом необычном проекте.

Трудно предугадать судьбу Дягилевского фестиваля, но есть все основания верить, что задуманное получится. Вполне вероятно, что гости из Петербурга, Парижа, из Америки захотят приехать на дягилевские сезоны в город, стоящий на разломе Европы и Азии и глядящий и на запад и на восток. Туда, где высокое искусство – не фраза из газетной публикации, а реальная повседневность среды.

Татьяна ЧЕРНОВА

Веселый привал

Три последних десятилетия XX века история челябинского балета была связана с именем Александра Мунтагирова. Сначала как создателя незабываемых образов: Рыбника в «Тиле Уленшпигеле» Е.Глебова-В.Бутримовича, Остапа Бендера в «Двенадцати стульях» Г.Гладкова-А.Петрова, Альфреда в «Даме с камелиями» Дж.Верди, В.Милова-М.Тлеубаева и многих других. Потом – как художественного руководителя балетной труппы, проявляющего незаурядный организаторский талант и увлекающего артистов всё новыми и новыми идеями. Итогом этой работы стал знаменательный фестиваль «В честь Екатерины Максимовой».

Но 2002 год завершил южнорусский период в творческой биографии артиста и художника. Александр покинул Челябинский театр и по приглашению городских властей Ханты-Мансийска уехал в северный регион страны.

Тем не менее театр продолжает активно работать, и одна из его ярких премьер – «Привал кавалерии» И.Арсмгеймера-М.Петипа. Этот спектакль – плод творческих усилий Германа Прибылова и его ассистентов Е.Бычкуновой и Т.Предеиной. Московский хореограф воссоздает это старинный балет не впервые. 1995 и 1999 годах он уже украшал афишу театра.

Главные партии исполняют Т.Предеина, Е. Сусанова (Мария), Е. Важанина (Тереза), Е. Попов (Полковник), С. Тараторин (Корнет).

Сейчас важную роль в сохранении балетного репертуара театра играют педагоги-репетиторы – Г. Борейко, И. Сараметова, Е. Попов, С. Чадов, Е. Бычкунова.

Клара АНТОНОВА

Весенний карнавал по-башкирски

В Италии с большим успехом прошли гастрольные выступления Башкирского театра оперы и балета. В старинном городе Иеси, гости из России показали балет «Жизель», поставленный на уфимской сцене Шамилем Терегуловым. За Иеси последовали Виджевано и Новаро, в последнем башкирский балет завершал своим представлением традиционный весенний карнавал.

Маршрут турне по Италии шел как бы по возрастающей, и следующим городом встречи с итальянскими поклонниками балетного искусства стал Милан, по праву считающийся центром мировой культуры. Здесь семь представлений балета «Жизель» прошли при полных аншлагах и с большим успехом. Из Милана коллектив переехал в Равенну, где показал «Золушку».

Причем вместо запланированных двух спектаклей по просьбе итальянской стороны артисты дали ещё один – дополнительный. На представлении из Москвы приехал балетмейстер-постановщик В.Гордеев.

Затем труппа вернулась в Милан, где артисты приняли участие в гала-концерте, посвящённом памяти Рудольфа Нуарева.

Альда ВАЛЕЕВА

Дебютанты

На афише Московского музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко – новые имена участников балетных спектаклей.

«Дон Кихот» обрел новую исполнительницу партии Китри – Наталью Щелокову, а в «Корсар» на роль Медоры введена Наталья Крапивина.

Кадрья Амирова и Виктор Дик дебютировали в балете «Тщетная предосторожность» в партиях Лизы и Колена. Станислав Бухараев в первый раз предстал перед публикой в партии Принца в «Лебедином озере». Новая роль появилась и в репертуаре ведущей солистки театра Оксаны Кузьменко – Маша в балете «Щелкунчик». Новых Уличных танцовщиц – Анастасию Першенкову и Екатерину Борченко – увидели зрители в балете «Дон Кихот».

Инна Гинкевич выступила в крестьянском па де де первого действия балета «Жизель».

фото В.Данина



Н.Крапивина (Медора) в балете «Корсар».

фото В.Данина



И.Гинкевич в па де I-го акта балета «Жизель».

фото В.Данина



К.Амирова (Лиза) и В.Дик (Колена) в балете «Тщетная предосторожность».

Почётные звания

Указом Президента Российской Федерации В.В.Путина за заслуги в области искусств звание «Заслуженный деятель искусств Российской Федерации» присвоено профессору Российской академии театрального искусства Малхасянцу Геннадю Гараевичу и балетмейстеру, ответственному секретарю Международного союза деятелей хореографии Никифоровой Регине Семёновне.

Полвека за вечер

Большой театр отметил 50-летие творческой деятельности

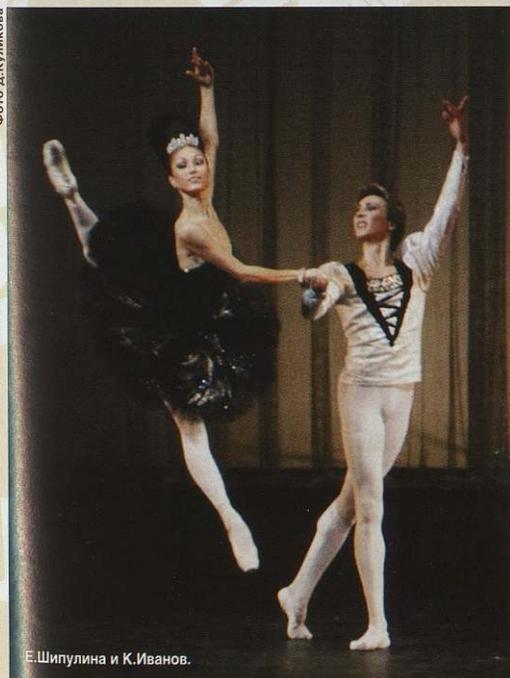


М.В.Кондратьева.

народной артистки СССР Марины Кондратьевой, одной из самых ярких своих солисток, а в настоящее время – педагога-репетитора. Кондратьева танцевала на сцене Большого двадцать восемь лет. Её талант лирической балерины, помноженный на тонкую музыкальность, певучесть пластики артистки, изысканность и благородство линий танца, нашёл яркое выражение во многих образах – Авроры, Жизели, Джульетты, Марии («Бахчисарайский фонтан»), Музы («Паганини»), Ширин, Фригии...

В честь Кондратьевой в Большом театре был дан гала-концерт. Украшением первого отделения стали четыре па де де – из «Карнавала в Венеции», «Спящей красавицы», «Лебединого озера» и «Дон Кихота» (соответственно: Джу Юн Бэ – Константин Иванов, Нина Капцова – Дмитрий Гуданов, Екатерина Шипулина – Константин Иванов, Галина Степаненко – Юрий Клевцов), а также Адажио из «Спартака» (Анна Антоничева – Дмитрий Белоголовцев) и «Лебедь» (Анастасия Волочкова). Завершил вечер акт «Тени» из «Баядерки» (Надежда Грачева – Андрей Уваров, вариации – Елена Андриенко, Мария Александрова, Мария Аллаш).

(Соб. Инф.)



Е.Шипулина и К.Иванов.

«Чиполлино» на CD

Балет «Чиполлино», созданный по озорной и весёлой сказке итальянского писателя Джанни Родари, – один из самых любимых спектаклей у детей.



Карзен Суренович Хачатурян.

Поставленный Генрихом Майоровым по сценарию известного в прошлом танцовщика Геннадия Рыхлова на музыку Карзена Ха-



туряна спектакль впервые увидел свет рампы на сцене Театра оперы и балета имени Т.Г.Шевченко в Киеве в 1974 году. Три года спустя премьера прошла в Большом театре в Москве.

Выпускник Московской консерватории Карзен Суренович Хачатурян, племянник Арама Ильича Хачатуряна, ученик В.Я.Шебалина, Д.Д.Шостаковича и Н.Я.Мясковского – один из самых маститых преемников своих великих педагогов. Творческое наследие композитора – это по преимуществу крупные инструментальные формы, самобытно разработанные в камерных, симфонических и театральных жанрах.

Карзен Хачатурян, кроме того, автор музыки ко многим драматическим спектаклям и кинофильмам. К числу последних относится и музыка к мультфильму «Чиполлино», в работе над которой композитор впервые встретился с героями Джанни Родари. Спустя несколько лет Карзен Ха-

чатурян, использовав ряд музыкальных тем мультфильма, создал новую партитуру балета с тем же названием. Спектакль сразу полюбился юной аудитории, получил высокую оценку музыковедов, критиков и деятелей балета.

Так музыковед Елена Куриленко писала: «Успех спектакля во многом определила музыка Карзена Хачатуряна. Партитура «Чиполлино» требует от интерпретаторов особого исполнительского мастерства: каждый персонаж спектакля или поворот сюжета получает дополнительные изобразительные штрихи именно в звучании оркестра».

А знаменитая балерина ГАБТа, журналистка и театралный критик Викторина Кригер отмечала: «Музыка Карзена Хачатуряна жизнерадостна, образна, насыщена мелодикой, стремительными ритмами и, что особенно ценно, – насыщено танцевальна. Яркую партитуру мастерски раскрывает дирижер А.Копылов, хорошо знающий специфику хореографического искусства».

Прима-балерина Большого театра Раиса Стручкова писала: «Композитор широкого диапазона Карзен Хачатурян на основе своей музыки к мультфильму «Чиполлино» создал новую партитуру – сочную, образную, выразительную, современную. Спектакль получился жизнеутверждающий, радостный, ритмически разнообразный, точный по музыкальным характеристикам».

Сейчас музыку балета «Чиполлино» можно услышать в записи. Фирма «Аллегро» в начале 2003 года выпустила компакт-диск, где она звучит в исполнении оркестра Большого театра под управлением Александра Копылова.

Елена КОЗЛЕНКОВА

МАГАЗИН-САЛОН

балетных
и театральных
принадлежностей
в «Детском мире»



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

Наш адрес: Москва, «Детский мир».

Театральный проезд, дом 5,

Театральная линия, этаж 4

(рядом с эскалатором № 4).

Телефоны: (095) 292-12-03, 781-09-49

Режим работы: ежедневно с 9.00 – 21.00;

воскресенье с 10.00 – 19.00

Проезд: станция метро «Лубянка»,

выход к «Детскому миру».

Аве Галина

Исполнилось пять лет со дня кончины Галины Сергеевны Улановой. Возглавляемый Владимиром Васильевым Фонд Улановой посвятил этой дате вечер на сцене Новой оперы. В концерте приняли участие артисты Имперского русского балета (фрагмент из «Спящей красавицы»), солисты Большого театра Марианна Рыжкина и Дмитрий Гуданов («Большое классическое па»), Нина Семизорова и Марк Перетокин (адажио из «Лебединого озера»), Геннадий Янин («Нарцисс»), Нина Ананиаш-

вили («Лебедь»). Солисты Мариинского театра Дарья Павленко и Леонид Сарафанов показали па де де из «Жизели», а артисты балета Литовской национальной оперы во главе с прима-балериной Эгле Шпокайте – сцену из «Ромео и Джульетты». Оркестр Новой оперы (дирижер Евгений Колобов) исполнил гимн «Ave Eva» из балета «Сотворение мира» Андрея Петрова, на его фоне демонстрировались кинокадры с участием великой балерины. С речами выступили Владимир Васильев и министр культуры России Михаил Швыдкой.

(Соб. Инф.)



Н.Семизорова и М.Перетокин.



Д.Павленко и Л.Сарафанов.



Выступает В.Васильев.

Фото А.Мелихова

Фото А.Мелихова

Фото А.Мелихова

Московская ночь Шехеразады

«Богатым мелодическим даром обладает Ф.Амиров. Мелодия – душа его творчества», – так написал об известном азербайджанском композиторе Фикрете Амирове великий Дмитрий Шостакович. Эта особенность творчества музы-

онального спектакль, где в оригинальном пластическом решении нашла своё выразительное отображение извечная тема борьбы добра и зла, любви и ненависти полюбился зрителям. Он стал украшением афиши многих театров у нас в стране и за рубежом. Почти четверть века живёт «Тысяча и одна ночь» на сцене Азербайджанского театра оперы и балета. В нынешнем году балетная труппа



Сцены из спектакля «Тысяча и одна ночь».

канта ярко проявилась в его произведениях, созданных для музыкального театра – в операх, балетах, музыкальных комедиях, симфонических мугамах. Среди них наибольшей известностью пользуется балет «Тысяча и одна ночь». Его постановку на бакинской сцене в 1979 году осуществила хореограф Наиля Назирова. Она вместе с М. и Р.Ибрагимбековыми написала либретто. Художник М.Ибрагимбеков, костюмы – Т.Тайрова. Красочный, ярко наци-

театра, отмечая восемьдесят лет со дня рождения Фикрета Амирова, показала этот балет в Москве, на сцене Большого театра. В спектакле участвовали Римма Исхандерова (Шехеразада), Ислам Исламов (Шахрияр), Елена Скоморощенко (Нурида), Денис Тарусов (любимый раб Нуриды).

Музыкальный руководитель и дирижёр Джаваншир Джафаров. Художественный руководитель балетной труппы Юлана Аликиши-заде.

M5: танец опять

На сцене будапештского театра «МУ» прошли трехдневные гастроли performance group Школы современного танца Екатеринбургского Центра современного искусства во спектаклем «M5» в постановке венгерского хореографа Эстер Галь.

Школа современного танца Екатеринбургского Центра современного искусства создана в 1996 году практически на пустом месте, без бюджетных финансовых вложений. Тем не менее, здесь можно получить систематическое образование и подготовку в области современного танца, стать участником мастер-классов, которые ведут танцовщики и хореографы из России, Швеции, Франции, Венгрии, США, Нидерландов, Канады и других стран.

При школе создана performance group, с которой работали такие хореографы, как Александр Пепеляев, Ольга Пона (Россия), Мартин Краутиц (США/Франция), Барбара Хейли (США), Ану ван Дейк (Нидерланды), Эстер Галь (Венгрия). Начиная с 1998 года, performance group Школы с успехом выступала на фестивалях в России и за рубежом, в том числе таких, как Dance Umbrella (Лондон, Великобритания), TransIt (Кельн, Германия), IT's (Амстердам, Нидерланды). В 2002 году со спектаклем Александра Пепеляева «Амальгама» Школа современного танца Екатеринбургского Центра современного искусства стала номинантом премии «Золотая маска».

Для последнего состава performance group поездка в Будапешт стала первым зарубежным туром. Организатора-

ми выступления екатеринбуржцев в венгерской столице стал театр «МУ» при содействии Культурного, научного и информационного центра Венгерской республики в Москве.

Театр «МУ» – альтернативная сцена Будапешта, одна из основных площадок венгерской столицы для показа современного танца. Программа трех вечеров состояла из двух частей. В первом отделении Эстер Галь представила свою новую постановку «Blink», сделанную с интернациональной группой танцовщиков, а во втором был показан спектакль «M 5».

Впервые на Урал Эстер приехала в 2000 году всего на пять дней. Затем ее мастер-классы по контактной импровизации стали более продолжительными и, главное, постоянными. В один из приездов Галь в Екатеринбург возникла идея постановки с performance group Школы, и в мае 2002 года состоялась премьера спектакля «M 5». Продюсерами проекта выступили Центр современного искусства (директор – Лев Шульман) и Гуманитарный университет. Автор музыки – венгерский музыкант и композитор Аттила Дора. Эстер же стала инициатором показа спектакля «M 5» в Будапеште, где практически не знакомы с тем, что происходит в российском современном танце. Директор Будапештской Школы танца Иван Ангелус выразил желание и готовность сотрудничать со Школой современного танца Екатеринбургского Центра современного искусства. Возможность совместных проектов сейчас обещается. А Эстер Галь вновь ждет в ставший ей родным Екатеринбург.

Наталья КИСЕЛЕВА

Хабаровский дивертисмент

В Хабаровске, городе, где нет профессиональной балетной труппы, впервые состоялся фестиваль классического танца «Блестящие дивертисменты». Его организовали и провели Краевое научно-образовательное творческое объединение культуры и Дальневосточная ассоциация любителей хореографического искусства. Семь

любительских хореографических коллективов, среди которых образцовый детский балет «Грация», детская городская хореографическая школа, студенты кафедры хореографии Хабаровского института искусств и культуры, хореографические студии города, приняли участие в фестивальной программе и показали номера классического наследия, а также авторские балетмейстерские работы, созданные на основе классического танца.

А.САВЧЕНКО



Будто будет в Москве будто

Японский танцовщик и хореограф Мин Танака живет в горном селе Хакуши. Главным делом жизни считает сельский труд, а танец — производным от него. Земледелец Танака удостоен во Франции звания «Кавалера ордена искусства и литературы»; в Японии дважды, в 1979 и 1995 годах, получал премию Японской ассоциации критиков танцевального искусства.

В России у Танаки много друзей и, в первую очередь, глава «Школы драматического искусства» Анатолий Васильев, чтимый японцем за склонность к созданию новых форм и последующему их разрушению. Очередной приезд мэтра в Москву связан с созданием новой формы — школы танца в стиле будто. Танака уже сделал несколько отборов, провел мастер-классы со студийца-

ми Васильева и в первых числах марта показал с ними перформанс «Los Caprichos — Гости Гойи из тымы».

Дальнейшие планы Мин Танаки и Анатолия Васильева обширны. Предполагается, что школа «Будто» станет частью академии танца, которая расположится в основном здании театра на Поварской улице. Какой-либо специальной подготовки от абитуриентов не требуется. Более того, овладению танцем будущего (так Танака позиционирует дело своей жизни) она даже мешает, ибо подготовленные танцовщики склонны не познавать себя, а пользоваться готовыми комбинациями. Любопытно, что Танака затрудняется точно определить физические и философские параметры системы, которой собирается обучать российских последователей. Известно, что танец будто (слагаемое из иероглифов «бу» — «шаг» и «то» — «танец») возник в Японии в конце 50-х годов как отклик на атомную бом-

бардировку и связан с эзотерическими направлениями буддизма. А это значит, что его истинный смысл всегда будет скрыт от непосвященных. По словам Танаки, даже сами японцы не знают, что это такое, поскольку «будто» — невидимая вещь, а не набор каких-то движений. «Для меня, — говорит танцовщик, — «будто» означает быть лицом к самому себе, постоянно искать то, из чего зарождается танец».

Формы «будто» бесчисленны. Танака избегает экстримов, предпочитая готовить свое тело на природе, а общаться с публикой в театральных залах. Перед открытием русской школы Танака в качестве образца продемонстрировал собственное искусство. Сольный перформанс «Черная гора» он сыграл в филиале «Школы драматического искусства» на Сретенке.

... Танака возник посреди черного экрана, почти слившись с ним. Вымазанные сизой краской лицо и руки, выцветшее кимоно, потрпанная шляпа — пожилой крестьянин, вернувшийся с поля. Постоял, всмотревшись в зал, и начал серию превращений. Был древним старцем с нарочито искаженной, распадающейся пластикой; энергичным молодцем, взрывающим тишину гортанными воплями; шарнирной марионеткой с безвольными конечностями; эмбрионом со скрюченными ножками, кокетливой дамой, суровым самураем и многими другими — загадочными и неопознанными объектами. Наконец вытянулся по всей длине вывешенного сбоку белого полотнища и зашевелил темными ладонями, как дерево ветвями. Истомив зрителей долгим планом, вмиг съехался, засеменил и застыл в начальной позе. Истинные ценители замерли в ожидании повторения истории — показанное Танакой сорокаминутное представление они восприняли как приобщение к тайнам дзена, эзотерики и буддизма.

С.НАБОРЩИКОВА

Нежный) была высоко оценена критикой и зрителями (см. журнал «Балет», ноябрь-декабрь, 2001). Начиная с премьеры и по сегодняшний день татарская интерпретация вечной легенды об Иосифе Прекрасном (Йусуфе Верном в восточном варианте) идет при неизменных аншлагах. А недавно в редакции побывал автор музыки, заслуженный деятель искусств Российской Федерации и Татарстана Леонид Любовский, который познакомил собравшихся с видеозаписью балета. Показ сопровождался комментариями композитора.

Леонид Зиновьевич Любовский. Профессор Казанской государственной консерватории имени Н.Жиганова — создатель пяти симфоний, двух опер, камерных произведений. «Сказание о Йусуфе» — первый опыт композитора в жанре полнометражного хореографического спектакля, хотя балетным искусством он интересуется с юности, в частности, в консерваторию поступал с балетной сюитой «Волшебник изумрудного города».

После окончания просмотра Леонид Зиновьевич ответил на вопросы сотрудников журнала, которые касались многих аспектов постановки — идеи произведения, замысла финала, отношений с хореографами, трудностей воплощения.

Идея балета, как рассказал Л.Любовский, родилась у Николая Боярчикова.

«Но я воспринял ее как свою, поскольку в юности в Ленинграде жил возле Эрмитажа, постоянно бывал в залах Древнего Египта и словно соприкасался с вечностью. Мы хотели создать именно такой — вечный балет. Национальный и общечеловеческий одновременно. Мне кажется, зрители это поняли. Президент Татарстана Монтемир Шаймиев, когда посмотрел «Йусуфа», так и сказал: «Этот балет для всех».

Что касается финала сочинения, то автор так объяснил свою концепцию:

«Человеческая природа неизменна, и все, что показано в этом балете, характерно для нее — и предательство, и ложь, и зависть. Одна надежда, что человек задумается, раскается. Это в спектакле действительно происходит. Но потом все начинается сначала. И всё же самое главное, чтобы покаяние свершилось. Должен сказать, что финал зрители смотрят со слезами. Зал настолько хорошо реагирует, и такая тишина устанавливается...»



Выступает Мин Танака.

Сказание для всех

Балет «Сказание о Йусуфе», который впервые увидел свет рампы в июле 2001 года, стал событием в балетной жизни не только Татарстана, но и всей России. Работа творческого коллектива (либреттист Ринат Харрис, композитор Леонид Любовский, хореографы Николай Боярчиков и Георгий Ковтун, художники Анна Ипатьева и Анатолий

Проблемы с исполнителями тоже были.

«Вначале – полное непонимание. У всех, даже у пианистов-концертмейстеров. Мне приходилось во время репетиций самому садиться за рояль. Оркестр не был готов. Музыканты привыкли к проверенным академическим формам: не играли «Весну священную», «Жар-птицу», балеты Бартока. Самое новое из того, что они исполняли, – «Ромео и Джульетта» Прокофьева. Что-то стало вырисовываться только на предпоследней репетиции, когда артисты надели костюмы.

Спасибо Георгию Ковтуну, удивительно работоспособному человеку, который занимался постановочной частью: он шел, как говорится, до конца, и уверенность в конечном результате его не покидала в течение всей подготовки спектакля.

Я очень благодарен и Николаю Николаевичу Боярчикову, который ввел меня в курс современного балета, заставил «вариться» в балетной «кухне». До того у меня был только один балетный опыт, и тот – незавершенный. Пять лет очень утомительной работы, постоянные поиски точного решения. Боярчиков давал временные рамки для актов, доверяя в остальном моему чувству формы. Я играл, он слушал, потом беседовали. Многое для меня было ново. Он говорил: «Вот здесь должна быть любовь, с одной стороны, а с другой – холод». Как это сделать? Сложная, но увлекательная композиторская задача.

В театре понимали важность нашего сотрудничества, давали возможность поездок, иногда я летал в Петербург буквально на один день. Боярчиков боялся, что я сойду на шекспировские страсти, а ему нужен был новый эмоциональный мир. Я тоже боялся оказаться в плену известных интонаций, кроме одного – финала. Мы сразу решили, что в конце обратимся к вечному и общеизвестному, сделаем стилизацию под музыку барокко. То, что работа длилась долго, – замечательно. У нас было время на обдумывание каждой детали. Все удалось сделать очень тщательно, оркестровку продумать до мелочей. Специально во Франции купили инструменты, которые придают оркестру совершенно особую, экзотическую окраску».

Материал готовила
С. НАБОРЩИКОВА

Анатолий Елизаров-русский Марсо



Мэтр отечественного театра пантомимы Анатолий Елизаров вновь подтвердил, что находится в блестящей артистической форме. Бенефис А.Елизарова включил в себя спектакли «Горный цветок», «Стрелок», «Суд», «Художник», «Монумент», «Концерт», «Хирург», «Исповедь, или 10 новелл одной жизни».



Выступает Анатолий Елизаров.

Удивительный мир пантомимы открыл для Анатолия Елизарова известный мастер Рудольф Евгеньевич Славский. В семнадцать лет Елизарову повезло остаться продолжить опыты в профессиональном ансамбле «Мим» Московского мюзик-холла, где и произошло рождение персонажа в белой маске, современного Пьеро, одиозного жоржизмца. Которого игрались лирические, комедийные и трагикомедийные истории. Тогда же Анатолий окончательно выбирает путь сольной пантомимы.

В 1981 году А.Елизаров закончил факультет режиссуры ГИТИСа. Ему повезло сотрудничать с Марисом Липовой, который в 70-е и 80-е годы поставил для Елизарова спектакли «Монологи-1» и «Монологи-II». В 1985 Елизаров создал театр-студию «Зеркало», в котором ставились спектакли с участием студентов театральных вузов и артистов-профессионалов. Спустя десять лет театр был переименован в «Театр Е.Елизарова А.анатолия «МИМД АРТ»

Анатолий Елизаров – лауреат XX Международного фестиваля монодрамы и пантомимы «Земун-92» (Белград, золотая медаль и специальный приз «За

лучшую актерскую игру»). Дарование артиста высоко оценено на Втором Международном фестивале пантомимы в Праге. География его гастролей обширна и разнообразна. Сам артист шутит, что с 1963 по 2001 год он «молчал в 55 странах».

Многоликий, бесконечно пластичный в феерических перевоплощениях, вечно юный Пьеро снова и снова возвращается, чтобы начать легкий ироничный монолог о судьбе маленького человека. Об этом его миниатюры – «Пьяница», «Ковбой», «Самобийца», «Холостяк», «Ромео и Джульетта».

«Русский Марсель Марсо», – так писали швейцарские газеты во время фестиваля искусств России в Цюрихе в 1989 году. Остается прокомментировать, что лидер искусства пантомимы нашей страны сохраняет свое первенство по сегодняшний день.

Яна СТАРИКОВИЧ

Чистая музыка и чистый танец

Гастроли «Цюрих-балета» в Москве, прошедшие в рамках настоящей чудом. Этой не стала известной европейской труппе за последние пять лет удалось добиться значительных результатов. Такой неожиданный поворот событий произошел, когда труппу возглавил хореограф и балетный менеджер Хайнц Шпёрли.

Неудачная карьера танцовщика, скитание из труппы в труппу (Базель, Кельн, затем Канадский Королевский Виннипегский балет, Монреальский балет, опять Базель, опять Монреаль, Женевский театр и т.д.), как это ни парадоксально звучит, способствовали становлению Шпёрли как хореографа. В тридцать лет он получает место директора балетной труппы в родном Базеле и семнадцать лет ставит для этого театра. Однако широкую известность балеты Шпёрли получают значительно позже, во время работы хореографа с Немецкой Оперой на Рейне в Дюссельдорфе и с Цюрих-балетом. Последний был известен в Европе 80-х годов, в основном, как один из нескольких центров наследия творчества Баланчина (тогда балет возглавляла бывшая баланчинская балерина Патриция Нيري). Немного позже заговорили о хореографе Уве Шольце, кото-

рый также недолго сотрудничал с Цюрих-балетом. Сейчас, наряду с классикой и неоклассикой Балланчина в репертуар театра входят балеты Килиана, Ханса Ван Манена, Форсайта. Но основу составляют балеты Хайнца Шпёрли.

У Шпёрли есть и сюжетные спектакли, такие как «Тёрлесс» (по мотивам романа Музиля «Смятение воспитанника Тёрлесса», на музыку Хайнце), «Чайльд-Гарольд» (по поэме Байрона) и другие. И бессюжетные симфонические работы. Одни построены по обычному принципу, в других используются элементы гимнастики, силовых видов спорта, фигурного катания, синхронного плавания, игровых элементов футбола. Шпёрли ставил и собственные редакции классических балетов — «Лебединое озеро» (где действие разворачивается в балетном классе), «Жизель», «Ромео и Джульетта», «Тщетная предосторожность», «Щелкунчик».

«Гольдберг-вариации», показанные швейцарским коллективом в Москве, были написаны Бахом по заказу русского посланника в Саксонии графа Кейзерлинга и преподнесены последнему в качестве презента за содействие, оказанное в назначении Баха на должность придворного композитора. Кейзерлинг оказался большим оригиналом и нашел этому сочинению специфическое применение — он стал использовать его как средство от бессонницы. «Гольдберг-вариации», названные так по имени музыканта Гольдберга, наигрывавшего их на клавесине чудаку-графу noch



Сцена из спектакля «Гольдберг-вариации».

напролет, сегодня — одна из визитных карточек Цюрих-балета и Хайнца Шпёрли, сочинившего удивительно красивую хореографию, которая надолго остаётся в памяти.

Объездив с этим спектаклем полмира, швейцарцы, наконец, показали его и в Москве, вызвав неподдельный восторг публики. На сцене не было ничего мешающего восприятию. В качестве декораций только свет и разноцветные задники. Одна чистая музыка (исполненная на рояле пианистом Алексеем Ботвиновым) и чистый танец. Прекрасные тела танцовщиков в разнообразных соединениях и сочетаниях давали танцу жизнь и растворялись в музыке. Как и многие западные хореографы, завоуженные Баланчиным, Х.Шпёрли, находясь под его несомненным влиянием, тем не менее, преображает баланчинскую вселенную. У Баланчина царствовала балерина, у Шпёрли — мужчины-атлеты. Танцовщицы используют

ся скорее в качестве фона, впервые появляясь где-то в середине балета, а женские вариации практически отсутствуют. Только на одиннадцатой вариации происходит, составляющие первый дуэт юноши и девушки. В основном же, демонстрируются дуэты, трио и ансамбли юношей с использованием силовых поддержек, шпагатов, как на полу, так и в воздухе, вращений, красивых гимнастических элементов. Затянутые в балетные трико разного цвета, тела артистов образуют изысканные цветовые гаммы. Световая партия, обыгрывающая сочетание тени и света, в котором купаются мощные торсы танцовщиков, дополняет цветовое буйство.

Архитектоника балета выстроена по четкому принципу. Он начинается и заканчивается выходом на сцену всей труппы, а между прологом и эпилогом возникает тридцать безостанных вариаций для солистов, дуэтов, трио, квартетов и других ансамблей. Однако, по идее хореографа «из комбинаций тел складывается повествование». Ведь двое танцовщиков — это уже история. «Жизнь отображается в каждом мгновении. Люди проходят мимо друг друга или остаются вместе. Рождаются связи, соединяются пары, которые потом распадаются. Расставание приводит к безразличию», — так объяснял Шпёрли свой замысел. В «Цюрих-балете» отсутствует строгая пирамидальная структура с премьерой и прима-балериной во главе, каждый из 34 артистов, прибывших в Москву, имеет свой кусочек танцевального текста. Кстати, особо выделены и отлично показали себя работающие в этом международном коллективе наши танцовщики — Станислав Ермаков и близнецы Александр и Сергей Кириченко.

Павел ЯЩЕНКОВ

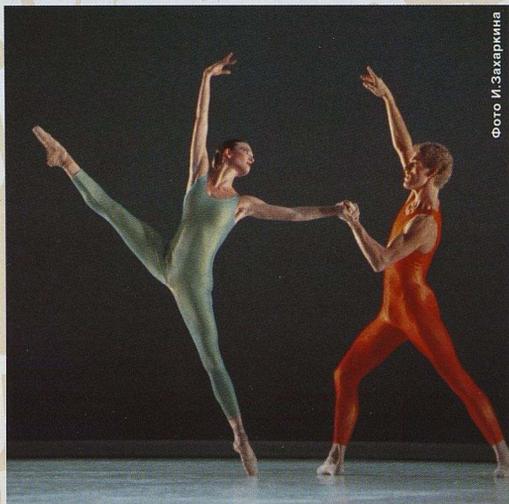
Ad Libitum

Премьерой четырех одноактных балетов, поставленных на камерную музыку балтийских композиторов, открылся юбилейный сезон в Латвийской Национальной опере. Восемьдесят лет назад на этой сцене впервые прошла «Тщетная предосторожность», ознаменовав рождение профессиональной балетной труппы. С тех пор хореографическое искусство стало неотъемлемой частью латвийской культуры.

С чем пришел театр к юбилею? В 1993 году труппу возглавил Айвар Лейманис. То было трудное время. Театр — на капитальном ремонте. Пять лет у артистов балета не было залов для уроков и репетиций, приходилось арендовать малоприспособленные помещения, часто выезжать в зарубежные турне. Но в итоге труппу сберегли. Затем удалось преодолеть неизбежные трудности, возникающие при смене артистических поколений, расширить репертуар, на афише появились балеты современных хореографов — «Чайковский» Бориса Эйфмана, «Желтое танго» Аллы Сигаловой, «Укрощение строптивой» венгра Ласло Шереги. А открывшую сезон премьеру, названную по латыни Ad Libitum («По желанию»), составили постановки хореографов разных стран — англичанина Тима Раштона, чеха Петра Зуски, рижан Айвара Лейманиса и Ольги Житлухиной.

— У нас еще никогда не было такой молодой и сильной труппы, солисты которой могут украсить любую сцену мира и танцуют очень интересный и разнообразный репертуар, — рассказывает Айвар Лейманис. — Наша творческая политика такова: мы очень бережно относимся к истории, к классическому наследию. Потому активно возобновляем классику, сохраняя то ценное, что в ней есть, но при этом учитываем, что само время диктует нам новую эстетику в костюмах, декорациях, танце. И мы, как академический балет Национальной оперы, не хотим остаться антиквариатом, музеем классического танца, а приглашаем интересных хореографов, делаем в сезон две-три новые постановки. Считаю, что репертуар театра должен быть разнообразен не только по стилю, но и по жанрам.

За последние годы латвийский балет получил признание в разных странах мира. Но надо смотреть вперед. Уже составлен план



Сцена из спектакля «Гольдберг-вариации».

премьер на ближайшие пять лет, куда вошли и классические спектакли, и современные проекты – балеты Макмиллана, Дуато. Новый спектакль обещает поставить Джон Ноймайер, ждем Бориса Эйфмана с его «Русским Гамлетом», Дмитрия Брянцева с одноактными балетами «Саломея» и «Суламифь».

Хотя официально мы будем праздновать юбилей в декабре, готовиться к нему начали в прошлом сезоне, показав под занавес новый вариант «Лебединого озера». Впервые балет Чайковского поставлен в Риге в 1926 году, и со сцены Национальной оперы спектакль практически не сходит. Нынешняя постановка – шестая по счету. Работая над спектаклем, я стремился сделать его еще более танцевальным. Добавил новый монолог Принца, вариации Ротбарта, Шута, русский танец, которого у нас не было ни в одной постановке. И вернул счастливую развязку. В мире много разных вариантов завершения балета, и трагический финал, кстати, – не самый популярный. Мое видение спектакля продиктовано временем: считаю, что в нашей жизни трагизма хватает. Человек приходит в театр почерпнуть позитивные эмоции.

Беседу вела
Тамара БЛЁСКИНА

Казалось, теперь можно с легкостью определить и постановку. Не тут-то было!

Загадка не разрешалась, но все более запутывалась.

Оказалось, что после 1933 года балет на музыку Штрауса в СССР не ставился.

Просмотрев все отечественные и зарубежные энциклопедии, мы с удивлением узнали, что были постановки на музыку композитора Е.А.Губова в 1974 году в Минске, в 1975 во Львове, в 1976 в Челябинске, в 1977 в

в одной из европейских стран в конце 50-х – начале 60-х годов.

Мы обратились за консультацией к крупнейшим балетоведам нашей страны: Е.Я.Суриц, Н.Е.Шереметьевской, Г.В.Челомбитко и оказалось, им тоже не известен этот фильм-балет.

Поговорив с редактором выходившей долгое время на телеэкране передачи «О балете» Светланы Коночук, мы узнали, что и ей, отсмотревшей все балетные материалы из собрания Гостелерадиофонда в Реутово, тоже не

водятся, происходит обмен опытом. Делегаты различных государственных телерадиофондов рассказывают во время этих встреч о своих бесценных собраниях. Находи бывают уникальными.

Так недавно, был обнаружен в Гостелерадиофонде и передан его директором А.И.Высторобцем – киноvideофонду Национальной телерадиокомпания Украины – единственный экземпляр первого художественного телефильма Украины «Огненный поезд». Об этом поведал журнал «Бродкастинг».

Возвращаясь к найденному за годочному материалу, мы предложили, что его значение для телевидения и балета и, прежде всего, идентификация картины выходят за рамки интересов и возможностей только России. Здесь может наглядно проявить себя международная интеграция телерадиофондов и архивов. Как это происходит на деле?

В Бельгии уделяется значительное внимание Тиль Уленшпигелю. В этой стране существует даже музей знаменитого национально-героя. Мы направили письмо с рассказом о находке руководителю RTBF господину Гуссенсу, с которым установились и профессиональные и дружественные контакты во время прошлогоднего семинара ФИАТ/ИФТА в Москве.

Думается, что совместно мы сможем определить этот редкий материал и вернуть его телезрителям. Показать его не только ценителям танца, но и всем знатокам мировой культуры.

Мы убеждены, что совместная работа различных фондов в рамках международной ассоциации будет полезна и в профессиональном отношении, и в укреплении дружественных контактов между разными странами.

Телевизионные фонды и архивы таят в себе немало сокровищ, которые ждут своего раскрытия. Публикуя данную статью, мы надеемся, что те читатели, которые обладают какой-либо информацией об этом телефильме, сообщат её в редакцию журнала.

В Гостелерадиофонд продолжают поступать новые материалы из телевизионных организаций и частных фондов.

Нас ещё ожидает множество удивительных открытий. Научная обработка, соответствующая современным требованиям информационного общества, начата лишь несколько лет назад.

Владимир КРЕМЕНЬ
научный сотрудник
Гостелерадиофонда



Кадры из фильма-балета «Тиль Уленшпигель».

Ленинграде и в том же году в Хельсинки. Музыка Рихарда Штрауса использовали только балетмейстеры: Вацлав Нижинский в 1916 году в Нью-Йорке, Жан Бабийе в 1949 году в Париже, Джордж Балачини в 1951 году в Нью-Йорке и Леонид Якобсон в 1933 году в Ленинграде.

Ни к одной из этих постановок картина, казалось, не подходит.

В главной роли Тиль Уленшпигеля снялся незаурядный и, видимо, достаточно известный танцовщик. По стилистике съемок и по манере исполнения можно предположить, что фильм снят

известна эта лента. И, к тому же, в то время, оказывается, зарубежные балетные материалы на советское телевидение не поступали.

Изучив все доступные нам справочники, мы пришли к выводу, что данная постановка в них не значится.

Вполне возможно, что это была оригинальная хореография для телевидения, что повышает ценность найденного материала.

К счастью, теперь существует объединение архивов разных стран в рамках международной организации ФИАТ/ИФТА. На семинарах, которые регулярно про-

Золото фондов

Собрание фильмов и телепрограмм Гостелерадиофонда содержит немало ценнейших материалов. Свидетельство тому – лучшие фильмы с логотипом Гостелерадиофонда на всех каналах современного телевидения.

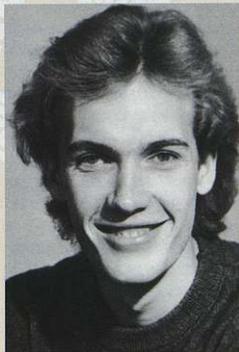
Уникальная коллекция таит в себе немало еще не раскрытых тайн и загадок. Пример тому – недавно обнаруженный материал в собрании крупнейшего архива видео- и аудиоматериалов нашей страны.

Это черно-белый фильм, 2 части, на пленке в 35 мм. У картины не было титров, не оказалось и сопроводительных документов к загадочной ленте.

После тщательной проверки оказалось, что это фильм-балет на сюжет «Тиль Уленшпигеля» известного бельгийского писателя Шарля де Костера. Была определена и музыка фильма – симфоническая поэма Рихарда Штрауса «Веселые забавы Тиль Уленшпигеля».

Русский триумф

Театр «Кремлёвский балет», руководимый Андреем Петровым, принял участие в Днях русской культуры в Болгарии, которые проходили в рамках празднования



Константин Матвеев.

125-й годовщины освобождения Болгарии от турецкого ига. В своё время подобные «Дни культуры» проводились по разным поводам в России и Болгарии достаточно регулярно и стали традицией, которая, правда, в последние годы начала утрачивать свою прежнюю активность. Попытка возродить эту форму культурных взаимоотношений нашла у болгарской аудитории тёплый приём. Свидетельством тому – выступление в

Софии театра «Кремлёвский балет». Зал Национального Дворца культуры во время его спектаклей «Иван Грозный» и «Ромео и Джульетта» в постановке Ю. Григорovichа был переполнен.

«Это был триумф русской музыки, русской режиссуры, русской хореографии...», – писала газета «Дума».

Зрители и критики высоко оценили исполнительское мастерство артистов театра «Кремлёвский балет», особенно солистов Валерии Васильевой, Романа Артюшкина, Айдара Шайдуллина, Сергея Васюченко, Вадима Кременского. Удостоена похвал и танцевальная культура кордебалета театра.

Нынешний сезон в театре отмечен также примечательными дебютами.

Один из них – необычный. 2003 год театр «Кремлёвский балет» встретил с новым ведущим труппой. Им стал её ведущий солист Константин Матвеев. Он был в числе первых артистов, приглашённых в 1991 году в балетный коллектив, который создавал тогда в Кремлёвском Дворце хореограф Андрей Петров. К тому времени, окончив в 1988 году Московское хореографическое училище, он два театральных сезона прора-

фото И. Логвинова



Сцена из балета «Ромео и Джульетта».

ботал в «Балете Ю.Взорова».

В театре «Кремлёвский балет» он сразу занял ведущее положение благодаря высокой исполнительской технике, блестящим внешним данным, артистизму. Он выступает в ролях Принца («Золушка»), Дроссельмейера-Принца («Щелкунчик»), Зигфрида («Лебединое озеро»), Руслана («Руслан и Людмила»), Пьера («Привал кавалерии»), Франца («Коппелия»), Артиста («Фантастическая симфония») и многих других. Екатерина Максимова пригласила его в качестве партнёра на съёмки фильма-балета «Золушка» (хореография Владимира Васильева). Константин Матвеев продолжает участвовать в спектаклях «Кремлёв-

ского балета», а также готовит партию Альберта в балете А.Адана «Жизель».

Балет «Лебединое озеро» обрёл новую исполнительницу партии Одетты-Одиллии. Ею стала молодая солистка театра Александра Тимофеева, которая подготовила эту партию с главным педагогом-репетитором «Кремлёвского балета» Е.Максимовой.

А Тамара Инашвили, выпускница Московской академии хореографии 2000 года, выступила в роли Китри в балете Л.Минкуса «Дон Кихот». После спектакля Тамара сказала, что она счастлива, так как мечтала танцевать Китри с детства...

Татьяна КАБАНОВА

памяти...памяти...памяти...памяти...памяти...памяти...



Татьяна Андреевна Дзюба.

Татьяна Дзюба

Таня Дзюба добрый, отзывчивый, влюбленный в балет и профессионально преданный ему человек, была для многих из нас другом. В ее непростой судьбе немало встреч с единомышленниками и коллегами, общение с которыми было взаимобогащающим, добрым и светлым. Очень способная от природы, Татьяна легко и увлеченно включалась в новые для себя области хореографии.

Изучая классическое наследие балетного репертуара, она стала одним из редких его знатоков. Занимаясь записью танца, Т.Дзюба проявила едва ли не самые яркие данные нотатора. Придя в балетную школу в Сибири, выросла в своих классах звездных артистов, ра-

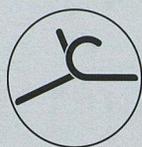
ботающих в Москве, Санкт-Петербурге и за рубежом.

Встретившись с индивидуально-самобытной хореографией Б.Эйфмана, Т.Дзюба становится его сподвижником, успешно репетируя авторские тексты и проявляя незаурядные организаторские способности.

Редакция журнала «Балет» не раз публиковала статьи Татьяны, в которых чувствовался безусловный литературный дар автора.

Когда уходит из жизни – так обидно рано! – коллега, трудно говорить о нем в прошедшем времени. Всем, кто знал Таню, работал рядом, дружил, любил как прекрасного, увлеченного, светлого, отмеченного даром нести добро людям человека, будет очень ее не хватать.

В.УРАЛЬСКАЯ



Prix de Lausanne

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС АРТИСТОВ БАЛЕТА «ПРИЗ ЛОЗАННЫ» (ШВЕЙЦАРИЯ)



25 января - 01 февраля 2004 года

Допускаются к участию родившиеся не ранее 1 января 1986 и не позднее 31 декабря 1988 года, желающие участвовать должны пройти первый этап регистрации не позднее середины октября 2003 года.

Конкурсанты должны подготовить три вариации:

- > одну классическую из обязательного списка
- > одну современную из обязательного списка
- > одну свободную вариацию, позволяющую конкурсантам продемонстрировать

другой аспект их исполнительского искусства, который представляется им особенно важным (разрешена любая форма танца).

Для получения документации и анкет для участия в конкурсе заполните и вышлите этот купон по адресу:

Prix de Lausanne, Av. Bergieres 6, CH-1004 Lausanne, Suisse
tel. + 41 21 643 24 06 / 643 21 11; fax + 41 21 643 24 09
e-mail: info@prixdelausanne.org; <http://www.prixdelausanne.org>
Для получения информации в Москве:
тел.: 7 (095) 924-02-78; факс: 7 (095) 925-49-13
e-mail: irinaver@rbcmil.ru

КТО-ТО ВСПОМНИТ ПРО МЕНЯ...

В последний день 1999 года в Большом театре происходило неординарное событие – встреча нового тысячелетия. Избранная публика сидела в преображенном зрительном зале за накрытыми столами, а вокруг разворачивалось праздничное зрелище. В какой-то момент глубокий женский голос запел неувядаемый, неподвластный времени романс «Очи черные...». Так в свои 80 лет русская певица Кира Вейн удостоилась чести петь в главном театре России. Тогда же у нас появились кассеты с записью ее репертуара. Одна из них попала в руки Лилии Сабитовой, которая со свойственной ей увлеченностью буквально влюбилась в обаятельный тембр голоса певицы и его огромный диапазон. Наводя справки, познакомившись с людьми, знавшими певицу, Сабитова узнала детали ее непростой жизни, весьма типичной для представителей русской эмиграции, но еще более усложненной тем, что Кира Вейн обладала незаурядным вокальным талантом.

В Англии, где после 1924 года обосновалась семья певицы, Кира Вейн не смогла получить высшего музыкального образования из-за статуса эмигрантки. Поэтому путь на академическую сцену ей был заказан. Вейн сначала стала петь в церковном, а потом – в русских и цыганских хорах. Двадцать лет ее опекал опытный антрепренер и друг, который организовывал гастроли на престижных сценах, в том числе, и в Мекке вокала – Италии. За эти годы Вейн исполнила все главные сопрановые партии классического оперного репертуара. Прибавьте к исключительным вокальным данным эффектную внешность, и можно говорить, что Кира Вейн обладала всеми необходимыми качествами для карьеры звезды. Но судьба сулила ей другое. Разорившись, антрепренер покочил с собой, что вынудило Вейн, достигшую к тому времени расцвета своего таланта, зарабатывать на жизнь, работая секретарем в Би-Би-Си. Лишь изредка она получала случайные ангажементы. А потом, на протяжении тридцати лет, о ней, как о певице, и вовсе забыли. Когда же стараниями друзей был выпущен диск с ее записями 50-х годов, знатоки и любители вокала словно прозрели и начали утверждать, что Киру Вейн по масштабу дарования следует поставить рядом с Марией Каллас и другими великими певицами мира. Так что на старости лет Кира Вейн, наконец, обрела признание.

В том, что Лилия Сабитова увлеклась голосом и судьбой певицы, нет ничего удивительного: ведь и прежде поводом для возникновения ее творческих замыслов становились судьбы выдающихся личностей. В своих хореографических композициях артистка всегда стремилась воссоздать характер творчества и жизненные коллизии Айседоры Дункан («Женщина, музыка, танец»), темы поэзии Александра Пушкина, Анны Ахматовой, Ни-

колая Гумилева («Царскосельская муза»), Сергея Есенина («Дункан и Есенин»). Основной спектакль «Возвращение дивы» премьера которого состоялась, как и все постановки Театра балета Лилии Сабитовой, на сцене Московского Дома ученых, является тот самый диск, возродивший интерес к творчеству Киры Вейн.

Сабитова так и строит спектакль: героиня появляется из темноты зала, как будто ниоткуда. Стоя спиной к зрителям, она поднимает



Лилия Сабитова в балете «Возвращение дивы».

руки и в этот момент раздвигается занавес, словно открывая путь в жизнь певицы. И начинает звучать поистине прекрасный голос. Он поет о муках несчастной Маргариты (ария из оперы Бойто «Мефистофель»), вспоминающей свои злоключения, свою любовь, что вполне созвучно жизненным обстоятельствам самой Вейн, которой и в личной жизни не слишком повезло. Мастерски владея приемами свободной пластики, Сабитова передает эти душевные терзания, даже попытку к самоубийству героини, начиная спектакль с такой трагической ноты. Однако сила воли и молодость героини побеждают: дают ей силы радоваться весне (романс Рахманинова «Сирень»), вспоминать о мимолетном счастье (его же романс «Не пой, красавица, при мне»), вспоминать о своих первых успехах на эстраде. Вот тут звучат «Очи черные...», поражающая страстностью и контрастным звучанием голоса. В этой сцене у героини есть антураж – цыганки и светские кавалеры, которым, с моей точки зрения, Сабитова чрезмерно передоверяет действие, лишая свою героиню дополнительных танцевально-игровых возможностей.

Зато в полной мере они использованы в дуэте героини с неким восточным персонажем, обаятельно воссозданным Андреем Ля-

плиным, бесспорно, самым талантливым танцовщиком труппы Лилии Сабитовой.

Этот дуэт – единственный эпизод спектакля, в котором не звучит голос Киры Вейн. Здесь Сабитова воспеивалась оригинальной интерпретацией знаменитой арии Индийского гостя (из оперы Римского-Корсакова «Садко»), исполненной блистательным тенором Марио Ланца. Томно-страстным интонациям его голоса соответствует непреодолимое влечение персонажей. При том, что в передаче этого состояния ни балетмейстер, ни исполнители не теряют чувства меры – развязка отношений как бы все время оттягивается, ситуация нагнетается, но кульминационная точка так и не ставится. Замечу, что на фоне демонстрации той откровенной эротики, которой не избежал и балетный театр, такая сдержанность приемов радует и свидетельствует о вкусе и культуре балетмейстера.

В одной из картин спектакля воспроизводится сцена из репертуара певицы – это Молитва Леоноры из оперы Верди «Трубадур». Здесь задействовано наибольшее число участников. Имея в руках светильники, они образуют на сцене различные группы, становясь при этом и неким декоративным оформлением эпизода, которое, на самом деле, почти отсутствует. Словом, как обычно, лаконично постановочных средств подстегивает фантазия Сабитовой. Не претендуя на передачу конкретных событий жизни Киры Вейн, она выстраивает цепь эпизодов, которые близки к тому, что довелось пережить певице. Так, ария Тооки, рассказывающей о том, что вся ее жизнь отдана искусству и любви, помогает Сабитовой выразить с присущей ей эмоциональностью собственную одержимость творчеством. Как и во всех кульминационных моментах ее композиций, о состоянии героини «говорят» руки Сабитовой, обладающие феноменальной пластичностью и красотой.

Вообще «высказывания» сабитовских рук всегда повествуют о чем-то новом. Например, когда зазвучал «Жаворонок» Глинки, они отозвались таким трепетом, что просто слились с вибрирующей нотой. К тому же в движениях героини возникают элементы русской пляски, внося разнообразие в пластический рисунок и, весьма кстати, напоминая о русских корнях певицы. Очень по-русски решен и заключительный эпизод, прямо вытекающий из предыдущего. На сцене начинают собираться все персонажи спектакля – цыганки, друзья, поклонники. Многие из тех, с кем героиня сталкивалась в жизни. И она тепло прощается с ними, что соответствует словам все еще звучащего романса Глинки: «Кто-то вспомнит про меня и вздохнет утрадой...» После чего занавес закрывается, а героиня вновь уходит, растворяясь в темноте зала... Но я уверена, что этот образ останется в памяти зрителей увидевших спектакль «Возвращение дивы».



ВАЛЬС И МАСКИ

■ Валерий ИВАНОВ

Балет «Маскарад» на музыку Арама Хачатуряна впервые поставлен в 1982 году в Одессе. Хореографы – Наталия Рыженко и Виктор Смирнов-Голованов. Они же – авторы либретто, сочинённого по одноименной драме Михаила Лермонтова.

На самом деле балета с таким названием у Хачатуряна нет. Известна его музыка к театральным постановкам лермонтовской драмы. Её-то, наряду с другими сочинениями композитора, и использовал автор музыкальной композиции Эдгар Оганесян. Этот балет никогда не шёл на столичных сценах. В 1985 году была снята его киноверсия с Никитой Долгушиным в главной роли.

Но спустя два десятилетия спектакль родился вновь. Его постановки практически одновременно осуществлены в Саратове и в Самаре. Балетмейстер-постановщик Н.Рыженко, сценография и костюмы москвички К.Шимановской, за пультом самарского спектакля – В.Коваленко.

Жанр балета, думается, тяготеет к хореодраме. И потому от исполнителей требуется не только чистота танцевальных линий, но в не меньшей степени – психологическая достоверность в выявлении внутренней жизни

героев, точное ощущение их порою мимолётных душевных состояний.

Музыкальная ткань балета «сшита» порою из очень несхожих по стилю фрагментов. Где-то проскальзывает трагический колорит мелодий «Спартак», где-то – песенно-опереточные мотивы, а то и ритмы канкана а-la Иоганн Штраус. Но драматургической доминантой, безусловно, является знаменитый вальс, музыка которого несёт в себе нечто демоническое, трагическое, роковое. Она звучит во многих эпизодах спектакля: венчает мощные драматические кульминации, занимает место некоего фона к происходящим роковым событиям, становится эмоциональным камертоном взаимоотношений персонажей.

Действие балета разворачивается непрерывно, в стремительном темпоритме, без громоздких перемен декораций. Нарисованные в экспрессивной, этюдной манере задники как нельзя лучше соответствуют общему нервному тону спектакля, устремлённости происходящих в нём событий к роковому исходу. На сцене превалирует тревожный притемнённо-бордовый цветовой колорит; ниспадающие створки лёгкого полупрозрач-

ного занавеса позволяют фокусировать внимание на камерных эпизодах.

В балете занят хор, в партитуре включено и женское вокальное соло. В принципе эти приёмы не новы. Например, в хачатуряновской музыке «Спартак» есть мощный хоровой вокализ. Но в «Маскараде» артисты хора – непосредственные участники действия. Выходя на сцену в эпизодах бала в достаточно громоздких для балетного представления костюмах, они – увы – плохо вписываются в сугубо балетные мизансцены, которые требуют чёткой координации движений и внутреннего ощущения темпоритма. При этом в общей сутолоке порою «смазываются» ключевые моменты развития сюжета. Так, далеко не все зрители – автор данной рецензии в их числе – заметили, когда именно Нина обронила, а баронесса Штраль подобрала утерянный ею браслет.

Хореографический язык «Маскарада» не претендует на особые оригинальность и новаторство. Танцевальная лексика персонажей достаточно традиционна. В кульминациях действия хореография часто остаётся на втором плане, и эмоциональный эффект достигается, в основном, благодаря мощному

крещендо оркестра и хора. Тем не менее, многие дуэты, монологи-исповеди, острохарактерные эпизоды и танцевальные дивертисменты красивы и даже эффектны, органично «ложатся» на музыку.

Стремительность развития сюжета, насыщенность его многочисленными эпизодами — особенно в первом действии — приводят к тому, что исполнители, от которых в этом спектакле требуются незаурядные актёрские способности, не всегда находят для той или иной ситуации необходимые эмоциональные краски.

Для Александра Кузнецова драматически насыщенная партия Арбенина — настоящий подарок. Однако артисту ещё предстоит постигать масштаб своего героя, глубину его чувств, подлинность страданий. Ведь Арбенин — и нежный, безоглядно любящий муж, и высокомерный «светский лев», и терзающийся муками ревности человек. Здесь, конечно, требуется тонкая осмысленность каждой позы, каждого жеста, каждого движения героя, вдумчивое вживание в хореографический текст.

Нина в исполнении Марии Тарноградской прежде всего любящее, покорное создание. Подкупают женственность, мягкость и искренность чувств её героини, однако и ей пока не достаёт драматизма, прежде всего, в сцене предсмертного объяснения с Арбениным.

Баронесса Штраль — антипод Нины. Танцевальный язык этой партии отличает подчёркнутая внешняя характерность и броскость красок. Именно это выступает на первый план в исполнении у Анастасии Тетченко и Светланы Елизаровой, в то время как противоречивые чувства, та внутренняя борьба, что сжигает душу женщины, выявляется артистками недостаточно. Впрочем, у Тетченко это в известной степени искупается эмоциональностью и страстностью её танцевания.

Князь Звездич Александра Широких и Владимира Щачнева юн и неопытен. Драматические коллизии характера постигаются исполнителями с трудом. Выручают — особенно у Широких — внешнее обаяние и искренняя увлечённость ролью.

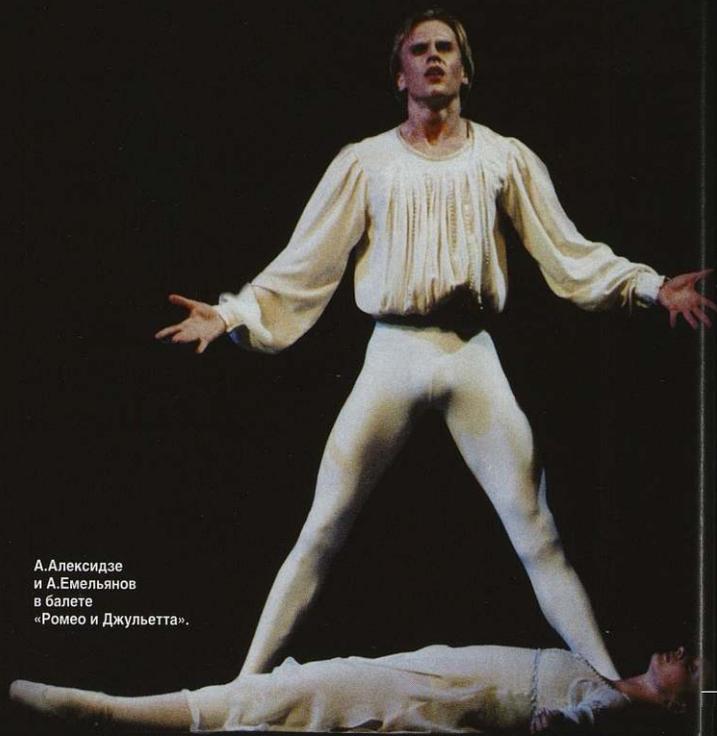
В массовых сценах спектакля заняты совсем ещё молодые учащиеся хореографической школы, работающей при театре: они отнюдь не выпадают из общего ансамбля, что особенно важно при нынешней малочисленности самарского кордебалета.

Несмотря на пестроту зрительских ощущений, несомненно главное: все компоненты нового спектакля — хореография, музыка и оформление — добротны слиты и создают цельное впечатление.

Сегодня балетная труппа театра выглядит достаточно собранной и дисциплинированной. Балетные спектакли, особенно поставленные Н. Долгушиным, тщательно срепетированы, гармоничны и зрелищны, отличаются добротным оформлением, хотя по-прежнему проблема кадров остаётся самой большой — не хватает ведущих солистов и артистов кордебалета.

ИМЯ, ОТЧЕСТВО, ФАМИЛИЯ...

■ Галина ИНОЗЕМЦЕВА



А.Алексидзе
и А.Емельянов
в балете
«Ромео и Джульетта».

Коллектив этот не просто молодой, он бесконечно юн: человек в таком возрасте только встаёт на ноги, учится делать первые шаги, но уже имеет и имя, и отчество, и фамилию. Так и эта труппа: дебютировав летом минувшего года, она взяла на себя смелость именоваться «Корона русского балета». Здесь, думается, молодые создатели коллектива Анна Алексидзе и Анатолий Емельянов имели в виду, во-первых, ту высокую планку мастерства, к которой они

предполагают стремиться, а во-вторых, бросали своего рода вызов и зрителям, и критике, и коллегам, хотя, признаемся, в самой дебютной программе такого вызова не ощущалось — она лишь наметила, но пока не определила те творческие задачи, которые собирается решать новорожденный театр. Добротна и тщательно продуманная сюита (так тогда показалось) на музыку Шопена «Встречные ветра», дивертисмент, составленный из известных и мало или совсем

неизвестных номеров. Завершал представление спектакль-дуэт «Ромео и Джульетта», уже знакомый театральным завсегдатаям. Можно было говорить о достоинствах и недостатках показанного представления, но не о выводе.

Прошли месяцы (а не годы), и «Корона» снова приглашает нас на свой спектакль – А.Емельянов предлагает вниманию зрителя премьеру – одноактный балет «Цыганские напевы» (на народную музыку). Сколь угодно «танцевались» эти цыганские пляски, пелись цыганские романсы и песни! И казалось, что ничего нового уже не придумать. Но А.Емельянов всё-таки пытается открыть что-то своё в этой «исхоженной» вдоль и поперёк сфере национального искусства и предлагает нам решенную в его рамках и его средствами психологическую драму. Любовь – она всегда для одних оборачивается счастьем разделённого чувства, для других – крушением надежд, катастрофой, ужасней и злей которой не бывает, как написал однажды Максим Горький.

...Праздничная беззаботная атмосфера цыганского табора – танцы, игры, веселье... Артисты «живут» на сцене органично и естественно, их пляски азартны и увлекательны. Казалось, беспечной радости нет конца и края. Но именно в её эпицентре и зреет драматический конфликт – юноша бросает свою возлюбленную и уходит к другой. И весь этот клубок противоречивых эмоций разрешается в буйном калейдоскопе красочной хореографической стихии. Соло, дуэты, ансамбли, массовые сцены – все имеют свою сверхзадачу, развивают свою сюжетно-эмоциональную тему. Влюблённые в конце концов уходят из табора, покинувшая невеста, хотя и окружена сочувствием близких, всё же бесконечно одинока в своём горе, что и выражает финальная мизансцена... И оказывается – яркие солнечные краски в жизни скрывают далеко не столь праздничные отношения и события.

Молодой балетмейстер точно расставляет в своей хореографии эмоциональные акценты, отдельные эпизоды его представления органично сплавляются в целостную пластическую картину, где все мизансцены тщательно продуманы, а место каждого персонажа срежиссировано. Это позволяет постановщику сформировать на сцене яркий пластический ансамбль, в котором четко выделены «голоса» главных героев, которые и образуют тот конфликтный треугольник, ставший сюжетным стержнем «Цыганских напевов», – солиста Большого театра А.Петухова, а также Е.Музыки и М.Войтовой. Они несут в своих действиях тот сущный заряд чувств и переживаний, который и делает их трио эмоциональным камертоном спектакля.

К сожалению, А.Емельянов, привлекая в спектакль юных артистов детского театра «Эльф», не нашёл для их сценического поведения естественных пластических интонаций. Они повторяют движения взрослых, в результате – их танцевальный потенциал оказывается почти не выявленным, а он у них, судя по их действиям на сцене, есть и немалый.

Одиночество человека среди людей – тема и другой постановки А.Емельянова «Встречные ветра», о которой говорилось выше. Но тогда, при первом просмотре, она воспринималась как сюита, ныне обрела сюжетное единство, участники представления не просто танцуют дуэты и вариации – персонажи взаимодействуют между собой, их отношения стали четче, определённое, теснее. Действие цементирует образ девушки (А.Алексидзе), которая ищет спасения от одиночества, ищет контактов с людьми, которые бы поняли её... Но встречающиеся на её пути пары влюблённых слишком заняты собой, им нет дела до переживаний окружающих. У каждого из встреченных девушкой влюблённых свой ха-

стоянные исполнители – А.Алексидзе (Джульетта) и А.Емельянов (Ромео) и сейчас демонстрируют своим танцем свежесть восприятия музыки П.Чайковского, ищут для её образного воплощения новые краски, стремятся обогатить эмоциональный подтекст своих партий новыми нюансами, штрихами.

Молодой коллектив «Корона русского балета» существует под крышей Детского музыкального театра имени Наталии Сац и при содействии Фонда Наталии Сац. Его организаторы и художественные руководители: Анна Алексидзе, воспитанница Тбилисского хореографического училища, солистка театра, и Анатолий Емельянов, выпускник Пермского хореографического училища, недавно закон-



Е.Музыка и А.Петухов в балете «Цыганские напевы».

актер отношений – жизнерадостность и молодой задор свойственны героям С.Даниловой и А.Ляпина, лиризм, словно растворённый в исполненных позы и позах и движениях диалога персонажей М.Ивановой и К.Телятниковой, наконец, дуэт Е.Музыки и А.Емельянова окрашен в драматические тона... Но на разлуке, на несчастье других душевная гармония не рождается. И девушка снова одна на пустынной дороге жизни:

«Между сотнями тысяч лиц

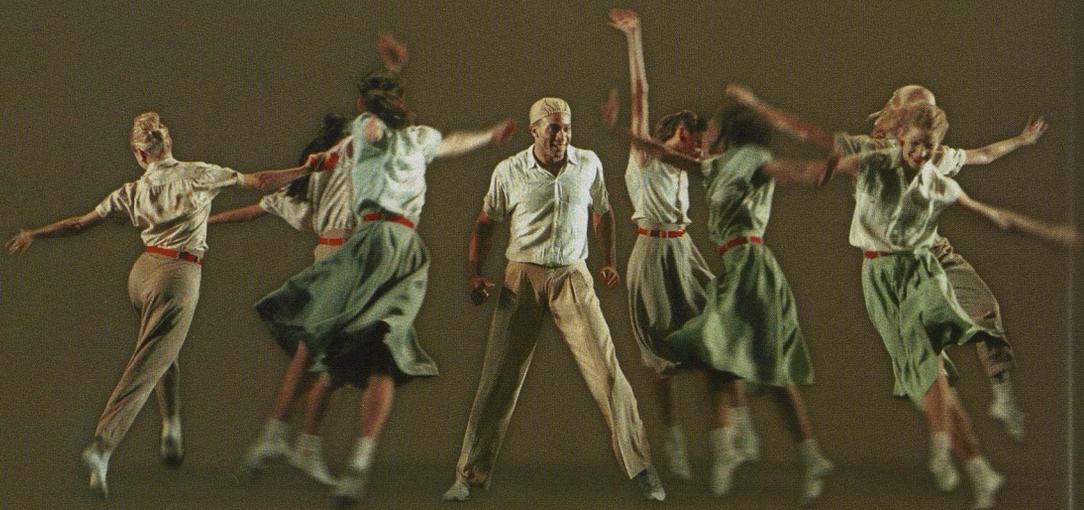
Не найти исцеления духа...», – говорится в элиграфке к спектаклю.

Завершал спектакль балет «Ромео и Джульетта» (в постановке А.Емельянова). Он «живёт» на сцене уже не один сезон, его

чивший балетмейстерский факультет Российской академии театрального искусства, тоже солист театра. Главный консультант труппы Элеонора Власова, педагог репетитор Ирина Макарова.

После дебюта коллектива Анатолий Емельянов, беседуя с журналистами, говорил о том, что идея нового театра – создание изначально нового репертуара. Будем надеяться, новый спектакль – пример того, что эта идея начинает обретать реальные очертания, тем более, что незадолго до премьеры «Цыганских напевов» хореограф подготовил с труппой Детского музыкального театра имени Наталии Сац ещё одну свою новую работу – балет «Юнона» и «Авось»

Бен Стивенсон: «В БЕСКОНЕЧНОМ “Я” – ЕСТЬ ЧТО-ТО ЭГОИСТИЧЕСКОЕ»



В конце прошлого года на сцене Большого театра прошли беспрецедентные за всё постсоветское время гастроли одной из лучших и наиболее стабильных трупп Соединенных Штатов – Хьюстонского балета, который приехал в Москву в полном составе.

С Беном Стивенсоном – художественным руководителем и главным идеологом театра, Кавалером Ордена Британской империи, мы встретились в резиденции американского посла – знаменитом Спасо-Хуесе.

– Из чего Вы исходили, составляя программу для Москвы?

– Мы хотели показать те балеты, которые у нас уже существуют и прошли «апробацию». Это балет «Пять поэм» на музыку Вагнера в моей постановке, «Индиго» (музыка Антонио Вивальди, хореография Стентона Уэлша), «Сопрану В» (музыка Эндрю Систерса, хореография Пола Тэйлора). Мы показали фрагменты из балетов «Клеопатра» (в моей хореографии, музыка Римского-Корсакова), «Манон» (музыка Жюль Массне, хореография Кеннета Макмиллана). А также балет «Три прелюдии», который я поставил на музыку глубоко почитаемого мною Сергея Рахманинова. Целый балет мы привезти не смогли: не хватило бы времени на установку декораций и монтировку. Хотя больших спектаклей в репертуаре

немало: наряду с признанной классикой – «Лебединым озером», «Спящей красавицей», «Золушкой» и другими, есть и такие, как «Питер Пен» (хореография Трэя Мак Интайра), «Клеопатра» и «Дракула» (в моей хореографии), – это крупномасштабные постановки, которыми не располагает ни одна балетная труппа.

– Сегодня Вы – один из ведущих хореографов Америки, но начинали как танцор в Великобритании. В чём для Вас разница между этими профессиями?

– Профессия хореографа мне нравится больше. Когда танцуете сами, то сосредоточены исключительно на себе и своей карьере. Бесконечное «Я» – в этом есть что-то эгоистическое. Если же вы – хореограф, художественный руководитель, педагог, то думаете о танцорах, их становлении, развитии и совершенствовании.

– Ваша работа хореографа и педагога проходила во многих странах, включая Китай, где Вы причастны к созданию Балетной академии Пекина. В своих учениках Вы хотели бы видеть продолжение своего таланта, либо раскрыть их собственные природные качества?

– Безусловно, второе. Необходимо развивать их способности, их дарование. Совершенствовать особенности, индивидуальность каждого из них, понимая, что танцоры отличаются друг от друга как отпечатки пальцев на руках у людей. Стараюсь развивать их талант, чтобы мои ученики были лучше меня самого.

– Кто из знаменитых хореографов повлиял на Вас в большей степени?

– Пожалуй, назову троих: Эштон, Крэнко и Макмиллан. Когда я танцевал в Лондонском Королевском балете, мужал как танцор, они работали там хореографами и зародили во мне желание заниматься этой профессией. Но еще раньше педагогика стала важнейшим делом моей жизни.

– В Хьюстоне Вы создали одну из наиболее авторитетных в США школ классического танца. Каковы Ваши педагогические принципы? Что «исповедуете» в балете?

– Многообразие стилевых тенденций. Из каждой школы мы берем лучшее, что в ней есть: подхватываем новые идеи, новаторство стилевых приемов. Но при этом остаемся верными традиции – той основе, на которой зиждется балет как таковой. Наша цель – искать и находить современный смысл даже в традиционном контексте, сделать искусство балета, неувядающее в обаянии, любимым и доступным широкому кругу зрителей. Главное – не изменять вкусу и обладать хорошим чутьем.

– Как Вы думаете, почему Ваш балет называют «самой интригующей труппой»?

– Думаю, потому что мы делаем всё: сочетаем классические, лирические элементы с современной техникой танца модерн. Наш танцор должен быть очень разносторонним: ведь эмоциональное воздействие балета, его магия включает разнообразие различных школ. Подготовка танцоров ведется в нашей Академии, семьдесят процентов труппы театра – наши питомцы, именно по этому удается сохранять определенный стиль.

– Когда Вы почувствовали себя состоявшимся хореографом?

– Никогда. Думаю, что неудовлетворенность – нормальное состояние творческого человека: всегда хочется сделать что-то лучше, чем раньше. Иначе это означало бы тупик: Вам некуда двигаться дальше. Когда спрашивают, какой из своих балетов считаю лучшим, я отвечаю – тот, который еще не сделан.

– Среди Ваших постановок множество русских балетов – классических шедевров первого ряда – «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Снегурочка», «Золушка» и т.д. Вас что-то привлекает в русской музыке?

– Бесспорно, но также и в русском балете. Возможно потому, что у меня были русские учителя: Вера Волкова и Алисия Маркова. Хотя Алисия жила в Лондоне, но танцевала еще в труппе Дягилева. Мне посчастливилось быть ее партнёром. Так что «русское влияние» я ощущал на себе всегда.

– Кажется, Вы работали и со знаменитой Марго Фонтейн?

– Это верно. Я поставил с ней «Спящую», «Золушку», Па де де. Восхищался ею не только как балериной, но и как личностью: в ней была внутренняя духовность, внимание к окружающим, их человеческому достоинству. Мы вместе много работали на гастролях. Восхищался ею не только как балериной, но и как леди. Она была воплощением элегантности.

В любой труппе появление гастролирующей знаменитости может создать проблемы, проходить болезненно. Но Марго была совсем другой: со всеми приветлива, уважительна и доброжелательна. Всегда вовремя приходила в

класс, дружелюбно относилась ко всем, кто её окружал. Была не только балериной от Бога, настоящим художником, но и великой личностью. Мне её очень не достаёт.

– Кого еще из известных Вам персоналий Вы могли бы отнести к категории великой личности?

– Безусловно, великую Уланову, у которой также наблюдал духовность высокой пробы, а главное – уважение к профессии, к искусству в целом. Было это в далеком 1956 году, когда я, совсем молодой танцовщик, работал в труппе Королевского балета в Лондоне. Галина Сергеевна Уланова приехала к нам с балетом Большого театра.



– Пожалуйста, расскажите о встрече с ней более подробно.

– Мне представляется, что это были первые после войны гастроли Большого на Западе. Когда на сцене давали «Ромео и Джульетту» с Улановой в главной партии. Все, включая обслуживающий персонал, сбегались посмотреть на это чудо. Для всех танцоров Королевского балета это было потрясающим событием, школой классического танца. А какая это была леда во всем, не только на сцене: когда опускался занавес, и она уходила за кулисы, оставалась такой же прекрасной. Её внутреннее достоинство потрясло нас всех. Она была проста и недосыгаема одновременно. И это делали не богатство, не деньги или драгоценности. Это – нечто в самом человеке, что вызывает бесконечное уважение. Эти воспоминания для меня незабываемы: я и сам чувствую себя частичкой русского балета и горжусь этим необычайно.

– Себя лично Вы ощущали когда-нибудь счастливым? Это чувство Вам знакомо?

– Работать с моей труппой, моими танцорами, видеть, как они добиваются успеха, как приезжают талантливые хореографы – мастера балета, ставят спектакли, которые публика принимает с радостью, – это настоящее счастье. Как художественный руководитель театра, я, безусловно, испытывал чувство гордости. Кроме того, в жизни я занимаюсь тем, что люблю и умею, а ведь в мире так много людей, ненавидящих то, что вынуждены делать. Думаю, что, успешно занимаясь любимым делом, человек вправе ощущать себя немного счастливым. Иногда это бывает и со мной.

– К большому разочарованию москвичей, труппы Хьюстонского балета и, полагаю, Вас лично, Нина Ананишвили ввиду полученной травмы не смогла участвовать в московских гастролях труппы, с которой она много и часто сотрудничает. Расскажите, как это начиналось?

– Я познакомился с Ниной довольно странно. Поехал в Норвегию ставить «Золушку» Прокофьева. Искан кандидатуру на эту роль, пришел в балетный класс, увидел Нину и понял: вот она – моя Золушка. Это прекрасно, когда российская балерина танцует балет, написанный русским композитором. Мы с ней стали друзьями. С тех

пор Нина – солистка и нашего балета в Хьюстоне, часто там бывает, танцует «Спящую красавицу», «Манон», Па де де в «Трех прелюдиях» и в моей последней постановке «Даск».

– На становление большой труппы, её развитие, приглашение именитых хореографов требуются немалые материальные ресурсы. Вам помогают спонсоры либо государственные структуры?

– В основном – спонсоры. Когда у вас хороший продукт на сцене, когда создано нечто интересное и достойное, волнующее зрителя, обогатившее его эмоциями, фантазией, – тогда находятся люди, готовые субсидировать балет. В финансовом смысле мы, действительно, благополучны.

– В таком случае, что для Вас как руководителя театра представляет сегодня главную трудность?

– Пожалуй, поддержание дисциплины, что я считаю необычайно важным элементом работы и успеха. Именно дисциплина дает вам свободу творчества.

Когда я был танцором, наше поколение довольствовалось самыми простыми вещами: мы были так воспитаны. Сейчас танцоры, хотя я их и люблю, – другие, поскольку изменился сам стиль жизни, он иной. Тем не менее, поддерживать дисциплину необходимо, иначе не будет труппы как таковой.

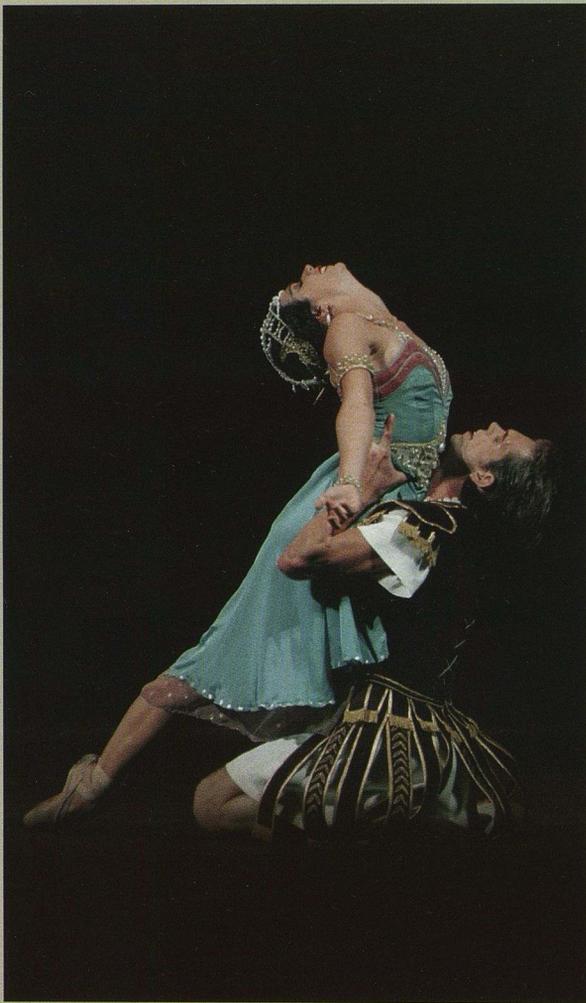
Очень важно, чтобы к тебе относились с уважением. Не надо, чтобы тебя обязательно любили, но уважение людей, которыми руководите, твоя востребованность – необходимо.

– Ходят слухи, что после двадцати семи лет успешной работы в балете Хьюстона Вы намерены покинуть его. Так ли это?

– Это верно отчасти.

Я хотел бы работать с меньшей труппой, «выкармливать», «вынашивать» танцоров в начале их пути. Это легче, чем иметь множество административных обязанностей. Я оставляю Хьюстонский балет, но моё сердце принадлежит ему. Когда только понадобится, чтобы обучать, либо репетировать, всегда буду там: ведь редко бывает возможность работать с людьми, которых ты любишь. Именно такие люди и вдохновляют на творчество.

Беседу вела Елизавета ШТАЙГЕР
На фото артисты труппы Хьюстонского балета.
Фото И.Захаркина



Лабан достоин лучшего. Поэтому выбор пал на пол для танцев HARLEQUIN.

“Пол для танцев компании HARLEQUIN разработан в соответствии с самыми высокими требованиями профессиональных исполнителей, и мы не слышали ничего кроме похвал ни от наших студентов, ни от технического персонала.”

STEPHEN MUNN
Head of Theatre Programme
at Laban

Photography: Merlin Hendy & Martyn Rose



Photography: Merlin Hendy



HARLEQUIN

Компания Harlequin и Лабан-центр сотрудничают на протяжении многих лет, и не удивительно, что для нового здания в Лондоне, для всех 14 танц-классов была выбрана амортизирующая пружинящая конструкция Harlequin's Liberty с покрытием для танцев Harlequin Studio. На сцене же компанией Harlequin была установлена традиционная пружинящая конструкция из клёнового дерева.

Вы хотели бы получить полную документацию и образцы, позвоните в наш офис в Люксембурге по тел. +352 46 44 22. Вы можете также отправить факс или сообщение электронной почты.

THE WORLD DANCES ON HARLEQUIN FLOORS

Harlequin International, 29 rue Notre-Dame, L-2240 Luxembourg
Tel: 00 352 46 44 22 Fax: 00 352 46 44 40 Web: www.harlequinfloors.com

 **IADMS**
International Association for
Dance Medicine & Science

LUXEMBOURG LONDON LOS ANGELES PHILADELPHIA FORT WORTH SYDNEY

GISELLE

«ЖИЗЕЛЬ»: ПАРИЖСКАЯ ОПЕРА, 1841-й

Продолжение. Начало в №2 (122)



Карлотта Гризи во II акте балета «Жизель»
(литография Жюль Брандара).

Перевод и примечания – Михаил Смондырев,
Общество «Друзья Большого балета»

Теодиль Готье
«Жизель»
La Presse,
5 июля 1841 г.
С <

Вот, мой дорогой Гейне, история, которую г. де Сен-Жорж придумал, чтобы предоставить необходимую нам молодую хорошенькую покойницу. Я, не знающий театральных перипетий и требований сцены, хотел просто переложить в действие I акта воспитательную «Ориенталию»²⁷ Виктора Гюго. Зрители бы увидели прекрасное балльное зало какого-то принца: лошты зажжены, цветы поставлены в вазы, буфеты наполнены, но гостей нет. На мгновение появляются вилисы, которых привела надежда завербовать какую-нибудь новую подружку и удовольствие потанцевать в искрящемся от хрусталя и позолоты зале. Царица вилис коснулась паркета своим железом, чтобы сообщить ногам танцовщиц ненастное желание контрдансов, вальсов, галопов, мазурок. Прибытие господ и дам заставляет легкие тени вилис скрыться. Танцевавшая всю ночь Жизель, которую побуждал к этому волшебный паркет и желание помешать возлюбленному приглашать на танец других женщин, была застигнута, как юная Испанка,²⁸ утренним холодом, и бледная царица вилис, невидимая для всего света, положила бы холодную руку на ее сердце. Но тогда мы не имели бы такой трогательной, такой превосходно разыгрываемой сцены, заключающей I акт, как есть сейчас. «Жизель» стала бы менее интересной, и II акт потерял бы силу своей новизны.

Второй акт есть насколько возможно точный перевод страницы, которую я позволил себе вырвать из вашей книги. Я надеюсь, что когда Вы вернетесь из Котрэ, полностью излечившись, вы не сочтете ее неверно истолкованной.

Сцена представляет лес на берегу болота: подножия больших бледных деревьев купаются в травах и камыше. Кувшинки стелются широкими листьями по поверхности спящей воды, которую луна серебрит то тут, то там дорожкой белых блесток. Тростники в ножках коричневого бархага трепещут и дрожат под порывистым дыханием ночи. Цветы медленно раскрываются и распространяют вызывающий головокружительный запах, как те широкие яванские цветы, которые сводят с ума того, кто вдохнет их аромат. Не знаю, что за пылающий воздух

разлит в этом влажном и густом мраке. У подножия ивы, загерянная в цветах, почивает бедная Жизель. К беломраморному кресту, обозначающему ее могилу, прикреплен еще совсем свежий венок из виноградных лоз, которым ее увенчали на празднике сбора винограда.

> С

Появляются охотники в поисках подходящего укрытия для поджаривания дичи. Илларион пугает их, рассказывая, что это опасное и злое место, облюбованное вилисами, жестокими ночными танцовщицами, беспощадными, в отличие от живых женщин, к изнемогшим вальсирующим партнерам. Дальний колокол бьет полночь. Среди высокой травы и тростника мечутся блуждающие огоньки в хаотичном и сверкающем полете, заставляя охотников убежать в испуге.

Заросли тростника раздвигаются, и вначале мы видим маленькую мерцающую звездочку, затем венок из цветов, далее – два красивых голубых глаза, настороженно глядящих с алебастрового овала лица, и, наконец, всю стройную, целомудренную, грациозную и достойную античной Дианы фигуру той, кого зовут Адель Дюмилатр.²⁹ Она – Королева вилис. С характерным для нее меланхоличным изяществом она резвится в бледном звездном свете, который скользит по водной поверхности подобно белому туману, качается на гибких ветвях, порхает по верхушкам цветов. Она походит на Камиллу Вергилия, ступавшую по пшеничным колоскам, не пригибая их.³⁰ Вооружившись волшебной ветвью, Королева вызывает других вилис, своих подданных.³¹ Те выходят из тростника, зеленые листья и чашечки цветов в своих покрывалах, сотканных из лунного света, чтобы принять участие в танцах.³² Она сообщает им, что этой ночью к ним присоединится новая вилиса. Действительно, по приказу Мирты (таково имя Королевы) из-под земли внезапно появляется в прозрачном саване окостеневшая и бледная тень Жизели. Саван падает и исчезает. Жизель, все еще окоченевшая от ледяной сырости покинутого мрачного пристанища, делает несколько нетвердых шагов, с ужасом поглядывая на могилу, где написано ее имя. Вилисы берут ее и подводят к Королеве, которая возлагает на голову Жизели волшебный венок из асфоделей и вербены.³³ От прикосновения жезла на плечах у нее выра-

стают вдруг два крылышка, беспокойно трепещущих как у Психи.³⁴ Юной тени, если на то пошло, они совсем не нужны. Тотчас же она начинает взлетать и прыгать в опьянении свободой и радостью, что не придавлена более толстым покровом тяжелой земли. Жизель как будто желает наверстать время, упущенное на узком ложе из шести длинных досок и двух коротких, если цитировать автора «Леноры».³⁵ Все это выражено г-жой Карлоттой Фризи в возвышенной манере. Слышны звуки шагов, Вилисы разбегаются и прячутся за деревьями. Это компания молодых крестьян возвращается с праздника в соседней деревне. Отличная добыча! Вилисы выбегают из укрытий и пытаются завлечь их в свой роковой круг. К счастью, крестьяне прислушиваются к советам мудрого старца, знающего легенду о вилисах. Они осознают наконец, что не стоит искушать судьбу встречей в лесной чаще на берегу озера со стаей юных существ в муслиновых платьях с глубоким вырезом, со звездочками на лбу и крыльями мотыльков на плечах. Разочарованные вилисы бросаются преследовать их, и эта охота оставляет сцену пустой.

Входит юноша – в смятении, обезумевший от горя, с глазами, тонущими в слезах. Это Лойс или Альберт, если Вы предпочитаете, который ускользнул из-под опеки слуг и пришел на могилу своей любимой. Жизель не может сопротивляться сладким воспоминаниям, пробужденным при виде столь искреннего и глубокого горя. Она тихо раздвигает ветви и устремляется к коленопреклоненному возлюбленному. Ее прелестное лицо светится любовью. Чтобы привлечь его внимание, она срывает цветы, подносит к губам и бросает их Альберту, посылая свои поцелуи на розах. Легкая тень кокетливо порхает, преследуемая Альбертом. Подобно Галатее, она исчезает в камышах и ивах, *sed spirit ante videri*.³⁶ Поперечный прелед, качающаяся ветвь, внезапно исчезновение, когда Альберт хочет заключить ее в объятия – это новые и оригинальные эффекты, создающие полную иллюзию.³⁷ Но вот возвращаются вилисы. Жизель помогает Альберту спрятаться. Она хорошо знает, что ждет его при встрече с ужасными ночными танцовщицами. Но они нашли другую жертву. Илларион заблудился в лесу, и вероломная тропка привела его снова к тому месту, откуда он только что спасался бегством. Вилисы

хватают его, передают из рук в руки. Когда одна танцовщица устаёт, её место занимает другая, и этот адский танец подводит его ближе и ближе к озеру. Иларион, задыхающийся и изнемогающий, падает у ног Королевы, умоляя о пощаде. Но пощады не будет. Безжалостный призрак ударяет его веткой розмарина, и тотчас же его усталые ноги начинают конвульсивно подергиваться. Иларион поднимается и делает новое усилие, чтобы спастись. Но танцующая стена всюду преграждает путь, вилысы кружат его, подталкивают, и когда Илариона вышускают холодные руки последней танцовщицы, он оступается и падает в воду.³⁸ Прощай, Иларион! Это научит тебя не вмешиваться в чужие любовные похождения. И пусть рыбы сожрут твои глаза!

Но что такое Иларион? Что такое единственный мужчина для стольких танцующих женщин? Меньше, чем ничего! Одна из вилысы обнаруживает Альберта в его убежище, обладая тем особым женским чутьём отыскивать партнера для танца. Как повезло, и какой молодой, красивый и легконогий! «Ну-ка, Жизель, прояви себя, затанцуй его до смерти!» Напрасны мольбы Жизели, Королева отказывается её слушать и угрожает передать Альберта в руки вилысы, не терзаемых сомнениями. Жизель ведёт любимого к могиле, которую она недавно покинула, и подает ему знак обнять крест и не покидать его, что бы ни случилось. Мирта прибегает к поженски дьявольскому коварству. Она приказывает Жизели, которая в положении её подданной обязана повиноваться, принимать наиболее грациозные и соблазнительные позы. Сначала Жизель танцует робко и неохотно, затем её увлекает инстинкт женщины и вилысы. Она легко прыгает и танцует с такой негой и изяществом, с таким всепобеждающим очарованием, что Альберт неблагоразумно покидает защищающий его крест. Он направляется к Жизели и распростертыми объятиями, его глаза горят любовью и желанием. Роковое безумие овладевает им, он кружится, подпрыгивает, повторяет за Жизелью её самые риско-

ванные прыжки. Неистовство, с которым он отдается танцу, выдает его тайное желание умереть со своей возлюбленной и последовать за обожаемой тенью в её могилу. Но бьет четыре часа, светлая полоска показывается на горизонте. Наступил рассвет, и встающее солнце несет избавление и спасение. Улетайте, ночные видения, исчезайте, бледные призраки! Чистая радость светится в глазах Жизели: её любимый не умрет, час опасности миновал. Прекрасная Мирта возвращается в лепестки своей водяной лилии. Вилысы утасуют,

срывает несколько цветков и прижимает их к груди. Затем удаляется, голова его покоится на плече красавицы Батильды, которая прощает и утешает его.

К <

Вот, мой дорогой поэт, почти точный пересказ того, как г. де Сен-Жорж и я распорядились вашей очаровательной легендой с помощью г. Коралли, который нашел па, группы и позировки грациозной и изысканной новизны. Исполнителями мы выбрали трех граней Оперы: мадемуазель Карлотту Гризи, Адель Дюмилатр и Форстер.⁴⁰ Карлотта танцевала с совершенством, легкостью, свободой, с трогательной и чистой негой, которые ставят ее в первый ряд, между Эльслер и Тальони. В пантомиме она превзошла все ожидания; ни одного условного жеста, ни одного ложного движения; это сама природа и наивность.

Правда, следует сказать, что мужем и учителем она имеет воздушного Перро.⁴¹ Петипа был изящен, страстен и трогателен. Давно мужчина-танцовщик не доставлял нам такого большого удовольствия и не добивался такого приема.⁴² Музыка г. Адана возвышается над обычной музыкой балетов. Она обзобилует мотивами и эффектами оркестровки. Она содержит даже интересную для любителей ученой музыки деталь – пре-



Карлотта Гризи и Артур Сен-Леон в балете «Жизель».

растворяются в воздухе и исчезают. Невидимая сила тянет Жизель к ее могиле. Теряющий рассудок Альберт берет ее на руки, уносит прочь и, покрывая поцелуями, укладывает на цветущий холмик. Но земля не хочет выпустить свою жертву; травяной покров раскрывается, растения склоняют свои головки, проливая слезы росинок, цветы сгибают свои стебельки... Звучит охотничий рог – Ульффрид в беспокорстве ищет своего хозяина. Он появляется, опережая на несколько шагов принца Курляндского и Батильду. Однако цветы уже покрыли Жизель, ее почти не видно, кроме маленькой прозрачной руки. Затем рука тоже исчезает, все конечно.³⁹ Никогда снова Альберт и Жизель не встретятся в этом мире. Юноша преклонил колени у холмика,

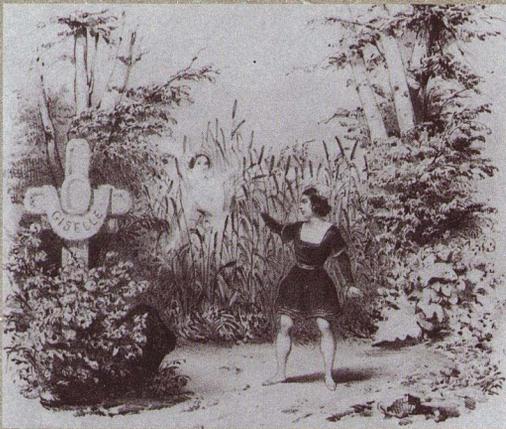
восходно проведенную футу.⁴³ Второй акт счастливо разрешает музыкальную проблему грациозной фантастики и полон мелодичности. Что до декораций, они выполнены Сиссери,⁴⁴ которому нет равных в изображении пейзажей. Восход солнца, приносящий развязку, чарующе реалистичен. Карлотту вызывали бурными аплодисментами всего зала.

> К

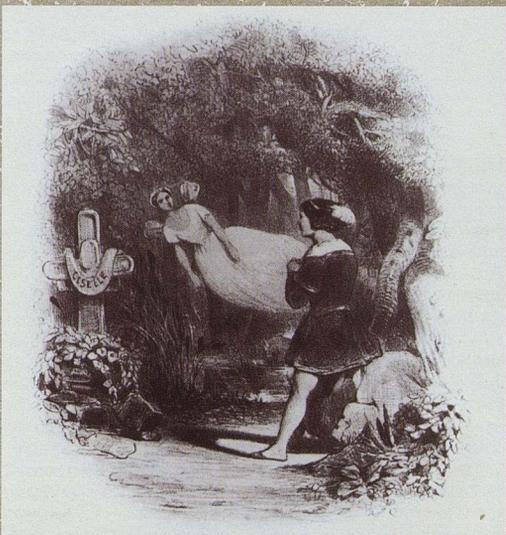
Итак, мой дорогой Гейне, ваша немская вилыса имела полный успех во французской Опере. Наверно, газеты уже рассказали вам об этом. Я бы информировал вас раньше, если бы знал ваш адрес. Не имея его, беру на себя смелость написать вам в форме рецензии для La Presse, которая, вне всякого сомнения, попадет к вам в руки.



Сцена «зарастания» из балета «Жизель».



Сцена из II акта балета «Жизель».



Сцена из II акта балета «Жизель».

Примечания

Для удобства читателя мы снова приводим основную библиографию, на которую ниже имеются ссылки. Сюда относятся монографии

Ю.Слонимского¹ и В.Красовской², рецензия Т.Готье³, сборники переводов его статей^{4,5}, статья Готье в «Красотах оперы»⁶ и монографии С.Бомонта⁷, Ю.Слонимского⁸ и М.Смит.⁹ Нумерация остальных примечаний продолжает начатую в первой части публикации.

1. Ю.Слонимский. «Жизель». Этюды. Л.: Музыка, 1969.

2. В.Красовская. «Западноевропейский балетный театр. Романтизм». М.: «Артист. Режиссер. Театр», 1996. Фрагменты из рецензии Готье см. на с. 275 и с. 99.

3. Theophile Gautier, Feuilleton de La Presse, 5 Juillet 1841. Bibliotheque Nationale de France, microfilm No. D100, Collection patrimoniale 7511-31013.

4. С.Бомонт. «Романтический балет глазами Теофиля Готье» («The Romantic Ballet as seen by Theophile Gautier»). Transl. by Cyril W. Beaumont, London, 1932, 1947; republication by Dance Horizons, NY); cc. 50-59.

5. А.Гест. «Готье о танце» («Gautier on Dance»). Transl. and ed. by Ivor Guest, Dance Books, London, 1986); cc. 94-102.

6. T.Gautier. «Notice sur Giselle ou Les Willis». Les Beautés de l'Opéra ou Chefs-d'œuvre lyriques, Paris, 1845.

7. C.W.Beaumont. «The Ballet Called Giselle». 1st ed. 1944, 2nd ed. 1945, reprinted Dance Books, London, 1996.

8. Ю.Слонимский. «Жизель». Л.: Academia, 1926.

9. M.Smith. «Ballet and Opera in the Age of «Giselle»». Princeton University Press, 2000.

27. Имеется в виду сборник стихотворений «Восточные мотивы» (V.Hugo. Les Orientales, Paris: Ch.Gosselin, 1829).

28. Героиня одного из стихотворений В.Гюго из цикла «Призраки», включенного в сб. «Восточные мотивы».

29. Первая исполнительница роли Мирты, Адель Дюмилатр (Ad. le Dumilatre, 1821-1905) была танцовщицей в Опере, как и ее сестра Софи. С.Бомонт (7, с. 74) указывает, что их отец был в прошлом оркестрантом в Опере, и что из двух способных сестер Адель была более красива, а Софи лучше танце-

вала. Бомонт приводит цитату (по книге С.Лифаря «Жизель» – апофеоз романтического балета») из письма Адана Сен-Жоржу: «Дюмилатр, несмотря на свою холодность, заслужила полученный успех точным и мифологическим характером своих поз. Это определение, возможно, покажется вам несколько высокопарным, но я не могу найти иного, чтобы выразить тот благородный и холодный стиль танца, который подошел бы Минерве в веселом расположении духа. В этом плане мадемуазель Дюмилатр представляется мне очень похожей на эту богиню».

30. Камилла – амазонка, подвиги которой описаны в XI книге «Энеиды». Здесь имеются в виду стихи из книги VII:

Дева-воин, она трудов Минервы не знала,

Бранный бел ведом ей труд и с ветрами бег вперелонки.

В поле летела она по верхушкам злаков высоких,

Не примяная ногой стеблей и ломких колосьев,

Мчалась и по морю, путь по волнам пролагая проворно,

Не успевая стопы омочить в соленой пучине.

(Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М.: Худ. лит., 1979; пер. С.Ошерова под ред. Ф.Петровского, с. 286).

31. В статье Готье (6) говорится, что Мирта «концом скипетра чертит в воздухе каббалистические знаки, созывая подданных со всех концов света», после чего упомянуты вилисы – «пылкая андалузка, задумчивая немка и баядерка с золотыми кольцами в ноздрях, исполняющая ритуальные движения» (ibid., с. 17). Текст с подробным описанием вилис в национальных костюмах, цитирующийся Слонимским в (1, с. 6) и (8, с. 13-14) и начинающийся словами «мы мечтали даже о некоторых сценах в характере сюжета, которые пришлось выбросить из-за опасности длиннот», отсутствует в оригинальной рецензии Готье. Он взят из написанного много позже предисловия к переизданию рецензии в книге: T. Gautier, Theatre. Mystere, comedies et ballets. Charpentier, Paris, 1872, p. 366; rep. Adamant Vedia Corp., Boston, 2003. Еще подробнее о «национальных» танцах вилис говорится в оригинальном либретто «Жизели» – см. Ю.Слонимский. «Драматургия балетного театра

XIX века», М.: Искусство, 1977, с. 132. Далее в тексте примечания на с. 143 Ю. Слонимский пишет, что «...в описании вилис [Готье] сохраняет полубожественную ему пестроту их национальных обликов, хотя на сцене они носят белые тюники и танцуют все одно и то же, а не каждая свое». Как мы видим, в рецензии Готье на спектакль о «национальных» вилисах не сказано ни единого слова. Красовская указывает, что «уже Адольф Адан отказался от заданного сценарием маскарадного ди-вертисмента. Лормье, художник по костюмам, одел вилис в одинаково белые тюники. Хореографы унифицировали строй их классического танца, освободив от национальных примет» (2, с. 273). Имена одалиски Монны (восточный танец), и баядерки Зюльмы (индийский) до сих пор сохраняются в программах некоторых театров за двумя солирующими вилисами. М. Смит пишет: «Когда внимательно слушаешь музыку, отчетливо выделяешь восемь тактов «индийской» музыки, явно предназначенной для Одалиски и Баядерки. Вскоре после того идет музыка, которую можно интерпретировать как менуэт и вальс, танцуемые французской и немецкой вилисами, соответственно. Этот музыкальный эпизод открывается также восемью тактами отчетливо испанской музыки» (9, с. 192). В клавири (А. Адан. «Жизель», ред. Л. Фейгин. М.: Музыка, 1975) эти эпизоды можно найти на с. 104-105. Они идут непосредственно друг за другом: сначала испанский и восточный — конец вариации второй солистки, затем немецкий и французский — в начале вариации Мирты.

32. Способ появления вилис, описанный Готье, скорее соответствует характеристике южно-славянских вил (см. сноску 12 в публикации в №2 (122) за 2003 год), нежели дев-покойниц Гейне.

33. В «Заметках», написанной поэте, Готье сообщает о звезде, помещаемой на лоб коленам опроченной Жизели (6, с. 18).

34. Психея — олицетворение души. Само слово по-гречески означает и «душа», и «бабочка». В изобразительном искусстве Психея часто представлялась в виде бабочки, вылетающей из погребально-го кофра.

35. Готфрид Август Бюерер (1747-1794). Имеется в виду описание гроба — строка «Sechs Bretter und zwei Bretchen» из его популярной во то время поэмы «Ленора» о явлении девушке ее умершего жениха. В пер. В.А. Жуковского эта фраза дословно не отражена:

«Но где же, где твой уголок?
Где наш приют укромный?»
«Далеко он... пять-шесть до-
сток...

Прохладный, тихий, темный». (Зарубежная поэзия в переводах В.А. Жуковского, в 2-х тт., сост. А.А. Гутгин. М.: Радуга, 1985; т.2, сс. 34-35).

Тот же сюжет обработан Жуковским в поэме «Людмила»:



Карлотта Гризи.

«Где ж, скажи, твой тесный дом?»

«Там, в Литве, краю чужом:
Хладен, тих, уединенный,
Свежим дерном покровен-
ный;
Саван, крест, и шесть досток.
Едем, едем, путь далекий».
(В.А. Жуковский. Собр. соч. в 3-х тт., М.: Худ. лит., 1980; т. 2, с. 11).

36. «Жаждет быть замеченной прежде, чем исчезнет». Приведенная цитата из Вергилия (Буколики. Эклога III, ст. 65) почему-то опущена Бомонтом в (4). Русский перевод С. Шервинского звучит так:

«Яблоком бросив в меня, Галатея игривая тут же

В ветлы бежит, а сама, чтобы я увидал ее, хочет».
(Вергилий. *ibid.*, с. 46).

В данной эклоге описано певенное состязание, участники которого восхваляют своих возлюбленных. Брошенное юноше или девушке яблоко было равнозначно признанию в любви (ср. с «Легендой о любви» Н. Хикмета, где принцесса Ширин бросает яблоко художнику Ферхаду при первой встрече с ним).

37. Судя по источникам, создатели спектакля уделяли большое внимание машинерии. Ряд специальных эффектов

было опробовать механизм, но директор решил сначала послать на испытание «простого смертного». Дело кончилось синяком на лбу и сломанным носом. Тогда сценаристы спектакля (видимо, сам Готье — М.А.) не без черного юмора заявили, что «они хотели бы видеть, по крайней мере, второе представление «Жизели», но их желание не сможет осуществиться, если г-же Гризи позволят исполнить подобное pas. Если такое будет разрешено, то в программке можно бы сразу и объявить:

«Сегодня, в понедельник, мадемуазель Гризи будет гильотинирована в Опере».

38. В «Заметках» Готье пишет, что «вода волнуется, пещит, по ее глади расходятся два или три круга» (6, с. 19). По мнению Р. Захарова («Сочинение танца». М.: Искусство, 1989; с. 39), «по видимому, здесь применены световые трюки». В современных постановках о наличии лесного озера зрителям приходится лишь догадываться.

39. В своих мемуарах А. Адан сообщает, что по первоначальному замыслу авторов Жизель должна была вернуться в могилу. Однако во время генеральной репетиции композитор предложил внести изменение, поскольку «не считал такой финал достаточно поэтичным». Изменение было принято Готье и Сен-Жоржем, и описанное «за-растание» Жизели цветами, как пишет Адан, «лучше завершило эту полную поэзии легенду и имело ожидавшийся мною успех» (цит. по книге: Arthur Pougin. Adolphe Adam. Sa vie, sa carriere, ses memoires artistiques. Paris, Charpentier, 1877, с. 162; пер. Minkoff, Geneve, 1973). Авторы спектакля даже позаботились, чтобы «растворение» Жизели в природе происходило подальше от могилы, на другой стороне сцены (см. рис. в 6, с. 23). В современных постановках этот поэтический эпизод, к сожалению, вовсе исчез.

40. Каролина Форстер (Caroline Forster), родом англичанка, танцевала в парижской Опере в 1834-44 гг. Первая исполнительница роли Батильды Бомонт описывает ее как голубоглазую и золотоволосую красавицу (7, с. 74). У Готье есть стихотворение, где он восхищается ее «божественным ушком» и «золотыми английскими волосами» (см. прим. А. Геста, 5, с. 67). После того, как Карлотта

Гризи бросила Готье, чьей любовницей она была, писатель утешился с Каролиной Форстер. Бомонт отмечает прелестную поэму Готье «Принцессе Батильде», где описано растворение на заре бледной Вилисы и исчезновение Жизели в покрытой цветами земле, а в конце воспевается прибытие Батильды (мадемуазель Форстер) «с улыбкой на устах, с сияющими глазами, более свежей, чем утренняя заря». Интересно цитируется эта поэма (7, с. 75):

«Giselle meurt; Albert _perdu se releve,
Et la realite fait envoler le reve;
Mais en attraits divins, en chaste volupte,
Quel reve peut valoir votre realite!»

Стихотворный перевод мне не известен, поэтому приходится ограничиться прозой: «Жизель умирает, безумный Альберт приходит в себя, и действительность прогоняет мечту. Но какая мечта может сравниться с реальностью Ваших божественных прелестей и целомудренной чувственностью!» Несмотря на разрыв с Гризи, Готье всю жизнь оста-

вался ее преданным другом. Он был принят в семью Карлотты, как пишет А.Гест (см. 5, с. xviv), «чем-то вроде зятя, поскольку он много лет жил с ее сестрой Эрнестой, которая принесла ему двоих дочерей», а «имя Карлотты было самым последним словом, которое изобразили его умирающие пальцы».

41. Примечание А.Геста к этому месту рецензии (см. 5, с. 102): «Таким косвенным образом Готье намекает на вклад Перро в хореографию, о чем Готье, как автор балета и друг балерины, должен был знать наверняка. Хотя только имя Коралли появилось на афишах и в программках, Жюль Перро, не включенный в платёжные ведомости Оперы и не получивший никакого вознаграждения за свою работу, сочинил всю роль для Карлотты. Перро и Карлотта никогда не были женаты». У него же в другом месте: «Карлотта и Перро никогда не были женаты, хотя у них в 1837 г. родилась дочь» (ibid., с. 87). Слова «и учителем» почему-то опущены в издании А.Геста (5), хотя в оригинале

сказано: «Il est vrai de dire qu'elle a pour mari et pour maetre Perrot l'aerien».

42. «Карлотта Гризи и Петипа, который так чудесно помогал ей, сотворили из последнего акта настоящую поэму, хореографическую элегию, полную очарования и умиления», — пишет Готье в «Заметках» (6, с. 23). В рецензии на балет «Пери» 1843 г. с теми же солистами Готье подробнее останавливается на достоинствах Люсьена Петипа (Lucien Petipa, 1815-1898) как партнера (см. 5, с. 119): «Как предан и внимателен он к своей балерине, как хорошо поддерживает ее. Он не стремится привлечь внимание к себе, он не танцует лишь для себя. Несмотря на времена несправедливое неодобрение, с которым в наши дни относятся к мужчинам-танцовщикам, он полностью принят публикой, ибо лишен отвлеченного манерничанья и отталкивающего жеманства».

43. У Слонимского об этой фуге сказано, что «Мирта, разгневанная потерей власти из-за магической силы креста, навлекает вилис на Альберта.

Последние кружатся вокруг креста, но каждый раз, когда они хотят броситься на Альберта, невидимая сила отталкивает их». Примечание автора к этому месту гласит: «При возобновлении «Жизели» в парижских гастролях русского балета (1910 г.) Фокин поставил заново этот утраченный эпизод. Музыка написана в форме фуги. И точно так же, как в фуге, Фокин сочинил вход и перебеги танцующих. Рисунок фугообразных танцев подсказан Коралли пляской колдуний в «Сильфиде» (8, с. 23). Одноименная по продолжительности фуга отсутствует в известных записях на CD Г. фон Караяна и В.Норейца и LP А.Жюрайтиса, но ее можно услышать на CD в записях А.Могрелиа и Р.Боунинга. Исчезновение фуги из многих современных постановок затрудняет восприятие следующего за ней Grand pas de deux как последнего средства, используемого Миртой на погибель Альберту. М.Смит отмечает некоторые постановки, где эта сцена присутствует: Хайнц Шпёрли (Basel Stadththeater Ballet), Пьер

ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Aujourd'hui LUNDI 28 JUN 1841.

LA PREMIERE REPRESENTATION DE

GISIELLE

OU

LES WILIS

Ballet-Pantomime en 2 actes.

Précédé du 3^e ACTE DE

MOÏSE

Opéra, paroles de M. JOUY et *** , musique de M. ROSSINI, décorations de M. Ciceri.

CHANT: M^{me} LEVASSEUR, F.-PREVOT, WARTEL, MOLINIER, SAINT-BENIS, OCTAVE
M^{me} WIDEMANN, ELIAN, Lagier.

DANSE dans le Ballet: M^{me} SIMON, MABILLE, PETIPA, Quériau, Coralli, Desplaces 2^e,
M^{me} ROLAND, NATHALIE FITZJAMES, CARREZ, FORSTER, SOPHIE DUMILATRE,
ADÈLE DUMILATRE, CARLOTTA GRISI, Breistroff, Dimier, Wiéthoff, Caroline.

Les Entrées de faveur sont généralement suspendues.

Les Emplacements chargés de la distribution des billets aux Bureaux, étant dans l'impossibilité de servir au juste, à chaque instant, combien il reste de places disponibles dans le Salle, l'Administration a l'honneur de prévenir les porteurs de billets que, dans le cas où ils ne trouveraient pas à se placer, elle s'empresse de leur rendre les billets.

S'adresser, pour la Location, au Bureau de l'Académie royale de Musique, rue Grange-Batelière, Hôtel Choiseul, tous les jours, de 11 h. à 4 h.

shortsummary

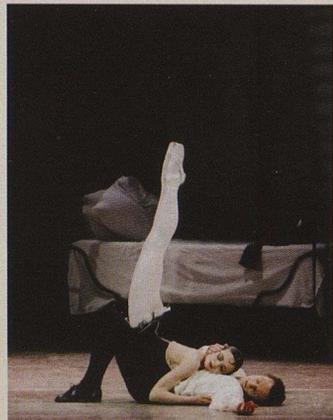


Nota Bene Valeria Uralskaya, editor-in-chief, opening this issue, shares her reflections on dance, a phenomenon so rich and diverse in its varieties, styles, and schools. "For a number of years, on the UNESCO-proclaimed Day of

Dance, which, to our opinion, has not yet been molded into shapes worthy of the great subject it celebrates, the leading personalities of this art form speak to their colleagues and audiences all over the world. The Ballet Magazine annually publishes such accosts, and in this issue also, the acclaimed choreographer and brilliant artistic personality Mats Eck presents to the world his brief philosophical and conceptual address." ■



The Ballet Theme column features three articles: *Mariinsky Territory* by **Olga Rosanova** relates of the Mariinsky Third International Ballet Festival. Having compared it with the two previous ones the author confirms its program as having finely stabilized. "This year's festival turned out as rich as the previous two", she writes. "Moreover, this time participating were artists from not just one but several renowned troupes: London Royal Ballet, Opera de Paris ballet and New York City Ballet. Beside their standing repertoire (*Giselle*, *Swan Lake*, *Manon* and *The Treasures*), they have presented two new productions of the previous season: *Cinderella* staged by Alexei Ratmanský and *La Bayadere* renewed by Sergei Vakharev, as well as a night of the old-line choreography



presented under the title of *Themes and Variation of Classical Ballet*, and the closing gala-concert dedicated to Rudolf Nureev. A world premiere of the one-act ballet *Princess Pirlipat*, or, *The Noblesse Punished* was also presented. The new opus by Mikhail Chemiakine to the music by Sergei Slonimsky, choreographed by Kirill Simonov served as a prologue to *The Nutcracker*, again by Chemiakine, to the music of P.I. Chaikovsky, which made its premiere appeared at the first Mariinsky festival. Finally, there was a long-awaited present for everyone – the J.Kylian's ballet *Bella figura* performed by dancers of the Dance Theatre of Netherlands (NDT-1)."



The article goes on to analyze all the works presented at the festival, paying especially detailed attention to the most impressive performances and performers.

The Ballet Time column features materials that turn a page in the history of choreography. One is **Larisa Abyzova's** *A Cardinal Voyage*, which presents the little known details of Marius Petipa's arrival in Saint Petersburg in 1847.

"In spite of certain historians' interest, Petipa's arrival, surprisingly, has received neither adequate attention nor appropriate coverage. Usually people confine themselves to citing Marius Petipa himself. "However, there exists an article, *How did Petipa Come to Appear in Russia?*" by Yuri Slonimsky. There also exists a version reported by N.Legat claiming that Marius came to Russia in place of his brother, Jean, whom the Management of the Emperor's Theaters allegedly was supposedly going to invite over.

According to the sly explanations by Petipa himself, the matter was quite simple. An outstanding classical dancer of the ballet stages in France and Spain, he unexpectedly received,

and accepted, an invitation from the Management of the Emperor's Theaters to become the principal dancer for the Petersburg's ballet. However, Marius Petipa had enjoyed neither European fame nor any remarkable gift for classical dance." Using available documents and juxtaposing the little studied facts, the writer reveals some true motives of the historical voyage. Abyzova answers some disquieting questions: Why had the future choreographer arrived in a faraway country with no letter of guarantee or contract? Had Petipa perhaps made his appearance in Petersburg on his own accord?

A certain role has been played by "objective historical factors such as the oncoming French Revolution of 1848, mutiny, riots, wreck of private theatrical enterprises, cutting down of ballet troupes, and closure of European theaters. Besides, it's ballerina who had come to reign the ballet stage, and even the male parts had more and more often come to be performed as breeches parts. In such a context it had become rather difficult for Marius Petipa to find a decent job...

"Having arrived uninvited, Petipa had to conceal two facts – his broken leg and his age. To confess that he was about to turn thirty, which meant that he had already passed the midway of a principal dancer's short-lived career, in addition to a damaged leg, would have been equal to a signing of his own certificate of inaptitude."

The writer goes on to offer her remarkable reflections upon the reasons why Marius Petipa, an artist with no renown or invitation, soon strikes a lucrative contract with the Management. She co-opines with Slonimsky: apparently, Petipa knew A.Titius, who had visited Paris. Slonimsky also proposes another possibility, namely, assistance provided by Elena Andreyanova, a prima ballerina who toured Paris in 1845... She had enjoyed an unlimited influence upon Gedeonov, Director of the Emperor's Theaters, and needed a partner who would fit



her abilities. "She needed not simply a classical dancer but also one capable of character dance and of scenic pantomime."
The writer rightly dubs the Petipa's arrival in Russia a crucial event, "for otherwise who knows how the history of ballet would have turned out, how the Petersburg's ballet school, the fundamental base of the art of classical ballet, would have formed, and, finally, how the classical repertoire in Russia and all over the world would have been built up?"

This issue features an excerpt from **I. Ivanov's** book *M. Fokine* that was published in celebration of the 25th anniversary of the choreographer's artistic career. "M. Fokine's creative work lays within the framework of natural and obligate evolution of choreography. Comprising the basic elements of the Western European dance school, it, in its development, reveals an historically inevitable way of logical deepening and differentiation of the principles characteristic of old masters of dance."



The author argues that, having been brought up on the classical traditions of M. Petipa's school, which, in the last analysis, has consummated all the quests undertaken by the preceding ballet's notables, M. Fokine, in his initiatives, faced a natural crisis of ballet theater. It was the rationalistic views on arts, the analytical method used in the creating and evaluating of ballet works, and his personal power and charm that had predestined M. Fokine's talent and energy. "It required positioning oneself in the existing environment in order to take a straight course and to lead the art of ballet along the wide road of a great and all-sufficient art form which, by the right of its ideology, can claim an equal, and in the future perhaps a higher, place among its kin - music, painting and sculpture... It took an original musicality characteristic of a genius to become the first choreographer to digress from the old ballet music towards complex scores of the contemporary melos and to bring forth brilliant musical and figurative works of the highest acclaim."



M. Fokine has expanded choreography's creative scope by effecting a confluence of music and complex motion. He directed ballet to the highest forms of symphony as a means and ends in revealing all the profundity of his designs. "In the person of M. Fokine, choreography and

theater are blessed with a singular artistic and cultural power and an outstanding artistic talent. Everything he has done is marked by unspoiled and committed ministry to the ideals of eternal beauty and truth in arts. To all who hold dear and crave for those ideals, the name of M. Fokine as loudly bespeaks his talents and achievements as forcefully do his works speak on stage."

This issue's yet another excerpt dealing with the history of the Petersburg ballet, under the title of *Lopukhov, Both Pioneer and Restorer*, is taken from **I. Sollertinsky's** book *Essays on Ballet*. It covers the choreographer's activity starting with his first major work - the 1921 production of Stravinsky's *Firebird*. "Here one can still discern recent Fokinine traditions, a spirit of [the Russian artistic movement of the turn of the century] 'The World of Arts', a specific interpretation of fairy-tale as a symbolic dream full of brutal, dreamlike sexuality..."



His next production, *Dance-Symphony* (1923, to Beethoven's Symphony No. 4.), is a remarkable attempt to symphonize the classical dance by creating a large-scale work, analogous to large-scale form in music, where specifically choreographic themes are being independently de-



veloped... *A Yarn of the Fox* (1927, to the music by Stravinsky) is a narrative, or rather synthetic, work where human word, sung or declaimed, accompanies gesture. This is a first attempt to replace the cliché of a fairy-tale Rus' with the image of an ethnographic and ritualistic Russia. ...Nearest that Lopukhov had ever come to a solution to the problem of a new choreographic theater was, methinks, in his best production, *Pulcinella* (1926). Here a choreographic suite and a merry Italian comedy were really integrated. In *The Ice Maiden* (1927), two acts of an abstract acrobatic dance... rim a household act based on a folk-lore ritual (a Norwegian rural wedding). Analyzing the choreographer's major works, Sollertinsky remarks that the master's innovative method had inevitably led to an appearance of a new type of actor. "His work as a tutor and a restorer of the classical heritage is no less valuable... That there is a certain shift in the ballet's artistic positions is an incontestable fact. There are a reason to believe... that dance is

gradually moving towards a creation of a new expressive language. One can't help approving of the fact that a choreographer, bypassing the stuff of fairy-tales and historical legends, is trying to find a contemporary subject, that ballet has come flush to the contemporary topicality. This alone affords Feodor Lopukhiov's experimentation work a high social and artistic value. ■

The column **A name in ballet** contains an essay by **Arkady Sokolov-Kaminsky** on Vera Mikhailovna Krasovskaya. Her books, articles and oral reviews have made an epoch in Russian ballet criticism. Several generations of balletologists, no matter where they live, consider themselves her disciples and followers of her ideas.

The scope of Krasovskaya's work as a scholar, historian and practicing kicist is unbelievably great.

Sokolov-Kaminsky's life had been for many years connected with Vera Mikhailovna. His essay reflects the unique scale of her personality, portrays a lively and companionable person, and unfolds a character of strong will, tenacity, and discipline.

"Vera Mikhailovna was pleasant to communicate with. Her manners were singularly natural, marked by the homeliness characteristic of genuine intelligentsia brought up in the context of the traditional Petersburgian culture..."



"Her gray, grasping eyes that had only just been focused on a text, might all of a sudden squint and sparkle with laughter. Perhaps it was this contagious risibility that made Vera Mikhailovna so unquestionably young. During a most serious meeting or a conference she might have easily switched to a different, facetious tonality, and then just as freely get back to business... Her sharp eye and her love of wittiness reveal in her a disciple of the legendary A. Vaganova..."

She always appreciated and praised good and precise judgement and never grudged difference in opinions... Amorphous thought or craving for originality, desire to be different at any cost were foreign to her. Her quick-wittedness and acidity



of her remarks against such things were unmatched...

Her asceticism, her monkish industriousness, her thoroughness, for me unattainable, have always impressed me... She introduced a number of rules that had always been religiously followed.

No phone calls until a certain hour - a sacred time dedicated to writing. Never fail to do an hour of exercise in the morning. Never fail to take a warm relaxing bath after a hard day and before bedtime. Never fall asleep not having plunged into the jungles of a detective story. Vera Mikhailovna adored Agatha Christie and had read her in English...

"Krasovskaya's books have marked a kind of divide in the philosophy of dance. She has launched a new balletology, perhaps that of the 21st century. Professional insight into dance has finally combined with literary talent. In this unity the future lies." ■

Valery Modestov in his article *We Love Operetta and Ballet* relates of the recent jubilee of the Moscow Musical Comedy Company, who marked it with a new production of Imre Kalman's *The Violet of Monmartre*, one of the great maestro's most "danceable" operettas.

The author reflects upon specifics of this popularly beloved genre, upon esthetical ties between musical comedy and ballet, and upon specifics of the skills of the actors involved. "It isn't easy to be a ballet dancer in operetta. In addition to the ballet training, one must possess many of the operetta



actor's qualities - exuberance, lively temperament, sense of humor, charm, and vitality."

The writer thumbnails through the history of the Moscow operetta and recalls its milestone productions, such as *A Young Lady and a Bully*, *The Creation of Eve*, *Adventures of Pinocchio*, *The Boys on the Block*. "The history of the Moscow Musical Comedy has preserved the names of many an interesting director - K. Golev-zovskiy, G. Shakhovskaya, V. Burmeister, A. Tomskey, A. Radunsky, K. Boyarsky, et al.

"Since late 80's and up till now the Moscow Musical Comedy's ballet is steadfastly headed by B. Baranovsky... Today it is one of the few Russian theaters that focus mainly on classics. The Moscow Musical Comedy's current playbill includes *The Circus Princess* and *The Violet of Monmartre*, *The Gypsy Princess* and *Countess Maritza*, *The Merry Widow* and *Die Fledermaus*... Such a repertoire can only be managed by a first-class troupe in which young artists work alongside the accomplished masters."

The next article, *Theater is an Investment into the Future* by **D. Lidova**, deals with the workday and festive days in the life of *E. Sapayev State Opera and Ballet Theater* of the Republic of Mariy-El. "Naturally, every republic of the Russian Federation considers it a matter of honor to have an opera and ballet house of its own. A city that boasts one can count itself among the capital cities. The properly high level of the Yoshkar Ola

Theater is part of the republic's image painstakingly maintained by the Mariy-Elean government which in recent years has specifically promoted national theatrical culture."

The article relates of unquestionable achievements of the theater, whose artistic director is Constantin Ivanov, a principal dancer at the Bolshoy ballet. Among those achievements are the traditional festival *Winter Nights*, new productions, and the recruiting of various artistic personalities from different places. Their main aspiration, however, is the educating of artistic cadres of their own. A ballet school has recently been founded on the basis of a local college of arts.

L.I. Markelov, President of the Republic, told a *Ballet Magazine's* reporter, "As far as I am concerned, it's a priority for the theaters to be working, for new productions to be staged, and for the people to attend and enjoy them. This requires financing by the state. If we let theaters commercialize, it will make tickets cost their weight in gold. And people will not be able to afford them." ■

Inform-ballet column introduces the reader to the ballet *The Legend of Yusuf*, which made its first stage appearance in July 2001 and has become a high spot in the ballet life of Tatarstan and Russia. The production and its creators - librettist Rinat Harris, composer Leonid Liubovsky, choreographers Nikolai Boiarchikov and Georgy Kovtun, scene designers Anna Patieva and Anatoly Nezhny - have earned high acclaim from both the audience and the critics.

Since the opening night and up till now all the performances of this Tartar rendition of the biblical story of Joseph the Beautiful (or Yusuf the Faithful, in the Eastern tradition) have invariably been sold out. Mr. Liubovsky has visited the *Ballet Magazine's* desk and granted an exclusive interview to the reporter **Svetlana Naborschikova**.

For L. Liubovsky, who is a professor at the Kazan' Conservatory of Music and the author of five symphonies, two operas and a number of chamber music pieces, the composing of *The Legend of Yusuf* became the first experience of a full-scale choreographic piece.

The idea of the ballet, explained Mr. Liubovsky, belongs to Nikolai Boiarchikov. "I, however, immediately internalized it, because in my youth I used to live near the Hermitage [museum of fine arts] in Leningrad, frequented the ancient Egypt halls and, as it were, rubbed shoulders with eternity. And this is exactly what we wanted to create - a ballet eternal. Ethnical and yet pan-human. I believe that the audience have perceived that..."

"Human nature is eternally the same, and everything shown here is characteristic of her, be it perfidy, or falsehood, or envy. The only hope that remains is that man shall think and repent. And that is what is actually happening on stage. But then everything starts all over again. And yet, what is the most important is for the repentance indeed to take place. I must say that the audience watch the finale with tears in their eyes..."

The composer relates of his cooperation with the choreographers, how Nikolai Boiarchikov had introduced him into the contemporary ballet world,

made him "simmer" in the ballet "caldron". It had been five years of hard work, of a constant search for the most exact solutions... "Boiarchikov would set the timing for each act and delegate all the rest to my sense of form. I would play and he would listen, and then we would talk. Many things had been novelty for me. He would say, 'Here, there must be love, but only on the one hand, whereas on the other hand, frigidity.' How is one to convey that? A very complex yet exciting challenge for a composer."

Pavel Yaschenko's article *Pure Music and Pure Dance* deals with the Moscow tour of *Zurich-Ballet* within the framework of the Days of Switzerland in Moscow. "This troupe, which is not one of the most prominent ones in Europe, has during the last five years managed to achieve significant results. Such an unexpected turn of events took place when the choreographer and



ballet manager Heinz Spoerli took charge." His failures as a dancer and his wanderings from one troupe to the next have paradoxically promoted his development as a choreographer. His works have gained popularity during his tenures with the Dosseldorf's *Deutsche Opera am Rhine* and *Zurich-Ballet*. The latter has been well known in Europe as one of the centers of Balanchine's artistic heritage. Today the theater's repertoire contains not only classics and Balanchine's neo-classics but also ballets by Kylian, Hans van Manen, and Forsythe. Still, its core is comprised of the Spoerli's productions. Spoerli has staged both action ballets and plotless symphonic works. Some are made up traditionally while others include elements of gymnastics, heavy sports, figure skating, synchronous swimming, and spectacular elements of soccer. Spoerli has also staged his own versions of the classics - *Swan Lake* (where the action takes



place in a ballet exercise room), *Giselle*, *Romeo and Juliet*, *The Nutcracker*, and *A Futile Precaution*.

In Moscow, the Swiss troupe has successfully shown J.S.Bach's *Goldberg Variations*. After having toured half the globe, they finally brought it to the Russian capital city.

The entire stage set is just light and variously colored backcloths. "It's just pure music and pure dance. The dancers' beautiful bodies in various interconnections and combinations enlivened the dance and dissolved themselves in music.

"Being, just like many other a Western choreographer enchanted by Balanchine, under his unquestionable influence, Spoerli nevertheless transforms the Balanchinean universe. While with Balanchine ballerina reigned, with Spoerli, male athlete. The female dancers are used rather as a background, making their first appearances somewhere halfway into a performance...

Architectonics of the ballet is strict and clear. The performance begins and ends with the full troupe's appearance on stage, and between the prologue and epilogue there are thirty passionless variations for soloists, duets, trios, quartets and other ensembles. However, according to the choreographer's vision, "out of combinations of bodies a narrative is being born." ■

The Ballet's scenogram column features two articles. *Someone Will Remember Me*, by **Natalia Sheremetievskaya**, is a review of a new production by Lilia Sabitova based on the amazing fate of the Russian singer Kira Vein. In 1924 the Veins settled in England. Being an immigrant, Kira had no way to receive a musical education. Classical stage was therefore closed for her. First, Vein sang with a church choir, then with Russian and Gipsy choruses.

For a number of years, she had combined her chorus jobs with opera. An experienced manager had promoted her to some prestigious world stages. Kira Vein had performed all the major soprano parts of the classical opera. A tragic death of her manager forced her to quit the stage. She continued to do occasional gigs. Gradually, she got forgotten as a singer.

Lately, thanks to a combined effort by some friends, a disc has been issued of her recordings from 1950's. Some opera connoisseurs have pronounced the Vein's talent to rival that of Maria Callas. Thus a recognition has finally come to the 80-year-old Kira Vein.

The singer's outstanding talent and extraordinary fate enchanted Lidia Sabitova. And no wonder, since many of her designs have been inspired by the fate of great personalities – Isadora Duncan, Alexander Pushkin, Anna Akhmatova, and Nicholai Gumilev.

The resulting ballet production *Return of the Diva* premiered on stage of the Moscow House of Scientists. The singer's beautiful voice provides the musical basis for the performance. As a choreographer (and also a star performer of the main part) Sabitova does not presume to convey specific events in the life of Kira Vein, but rather builds up a chain of episodes reminiscent of the singer's life experiences.

Valery Ivanov's article *Waltz and Masks* deals with the ballet *A Masquerade* to the music of Aram Khachaturian after Mikhail Lermontov's

play. Its first staging took place in Odessa in 1982, choreographed by Natalia Ryzhenko and Victor Smirnov-Golovanov. In 1985, it was made a movie with Nikita Dolgushin starring. Two decades later, the production was born



again – in Saratov and in Samara. The article in question discusses the latter in detail. "Ballet as a genre, I should think, gravitates towards choreodrama. This is why it demands of its performers not only purity of dance, but also psychological verisimilitude... The *Masquerade's* choreographic language claims no originality or innovation. The characters' dancing lexicon is rather traditional. Nevertheless, many of the duets, monologues perceived as confession, poignant episodes and dancing divertimenti are pretty and even spectacular and form a nice organic unity with the music."

"To-day, the Samara's ballet troupe seems rather collected and disciplined. Its performances, especially those staged by Dolgushin, are harmonious, entertaining, and well-set", Ivanov concludes. ■

The Ballet-tour column presents an interview granted to the reporter **Elizaveta Shtaiger** by **Ben Stevenson**, art director and superior guru of one of the best and most stable US troupes – the Houston Ballet.

The choreographer explained the principles he followed when designing the program for this



Moscow tour, and offered his own explanation of why the Houston Ballet is dubbed "the most intriguing troupe".

Reflecting upon the vocation of a dancer and that of a choreographer Ben Stevenson remarks, "When you dance, you are focused exclusively on yourself and your own career. It's an unlimited self, and there is something egotistic to it. But when you are a choreographer and an artistic leader and a teacher, then you think of the dancers, of their making, their development, their perfection."

Among his favorite choreographers Stevenson named Ashton, Cranco and MacMillan. That's they whom he owes the debt of understanding the traditions and variety of contemporary trends in ballet styles. "I absorb the best every one of the schools has to offer – new ideas, innovative styles. Our goal is to find a contemporary significance even in a traditional context..." Stevenson recalls his Russian teachers, Vera Volkova and Alicia Markova, and his cooperation with Margo Fonteyn. "I admired her not only as a dancer but also as a lady. She was the very embodiment of elegance." He goes on to recall his encounter with Galina Ulanova in London in 1956. "Everyone, including technical staff,



cluttered to see the miracle alive. Ulanova's unique excellence and inner dignity startled everybody. She was homely and inaccessible at the same time."

The choreographer warmly talked about his meeting Nina Ananiashvili, who became the first Cinderella in his production. "Since then we have been friends. Nina is a prima not only here, but in Houston, too."

As a manager, the American choreographer turned out to count discipline among his foremost concerns. He considers it "an extremely important element of success."

The final question touched upon a matter that is perturbing for many a ballet lover. "Rumor has it that after twenty-seven years of successful work at the Houston Ballet, you are about to quit?" Stevenson replied, "I'd like to work with a smaller troupe. It's easier than having a lot of administrative responsibilities. I am leaving the Houston Ballet but my heart belongs to it. Whenever I am needed for teaching or rehearsing, I'll be there. It's not too often that you have a chance to work with people you love." ■



The Ballet time column is a sequel of the exclusive material called *Giselle: Paris Opera, 1841*, presented by **Mikhail Smondyrev** of the *Friends of Bolshoy Ballet Society*. Presented here is the first publication in Russian of the full version of Theophile Gautier's review of the *Giselle* premiere that took place on June 28, 1841 at the Paris Opera. Written in the form of a letter to the poet Heinrich Heine, the article appeared in the Parisian *La Presse* a week after the opening night. The specific value of the article lies in the fact that in it, one of the creators of *Giselle* describes the very first performance "on hot tracks". He is not talking about one of the versions of his own

libretto, which could have been changed right on stage even at the very last moment, after the handbill had been printed, nor about any consequent version or literary redaction of the plot. Instead, Gautier describes in great detail what was taking place on stage during the opening night.

Yu. Slonimsky in his book on *Giselle* has only cited several excerpts from the text. The consequential writers have used Slonimsky's quotations of Gautier. The continuation of the letter, which is printed here, deals with the ballet's second act. With almost photographic level of detail, Gautier depicts a perilous and ominous place haunted by the Wilis, the cruel female night dancers, who, unlike their living women counterparts, are quite merciless towards their languishing male partners in waltz.

In an inspired and exalted manner Gautier describes the appearance of Giselle – Carlotta Grisi. "The ballerina was dancing with such perfection, ease, and such moving and pure grace that it affords her a place among the best, between Elssler and Taglioni..."

"Here, my dear Poet, is an almost letter-perfect report of what m-me Saint-George and myself have done with your charming legend, being assisted by m-r Coralli who has found pas, groupings and poses of gracious and delicate novelty..."

Extensive comments compiled from different sources accompany the text based upon the French original printed by *La Presse*. Reading the comments is an exciting experience in itself. Here one can find different peoples' lore about

seduced girls who had died before their weddings, about their folkways, their love of dance, their temperaments. This is a serious scholarly publication. ■



Translated by **Alexander Dorman**

Продолжается подписка на журнал «Балет» и его приложения на 2003 год «Линия. Балет», «Студия Антре»

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) – 168 руб. + оплата почтовых расходов на пересылку.

На 1 год (6 номеров) – 336 руб. + оплата почтовых расходов на пересылку.

4

Вы приобретаете журнал в самой редакции по цене 56 рублей за 1 экземпляр.

Разрозненные номера журнала за прошлые годы в редакции можно приобрести по сниженным ценам.

В редакции продаются следующие книги:

«Владимир Бурмейстер»,
«Раиса Стручкова»
из серии «Балетный круг»

альбом «Е. Максимова. В. Васильев»;
«Уроки классического танца» П. Пестов,
«Фольклорные танцы Тверской земли»
Т. Устинова.

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

Подписка на 6 месяцев – 45 руб.

Подписка на год – 70 руб.

Детская версия журнала «Балет» –
«Студия Антре»
подписка на 6 месяцев – 120 руб.

Приз «Душа танца»: девять лет на марше

В Московском музыкальном театре имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко состоялся гала-концерт, посвящённый церемонии награждения лауреатов приза журнала «Балет» – «Душа танца» 2002 года. Обладателям приза были также вручены специальные значки, изготовленные в творческой мастерской Свят-Озеро».

В гала-концерте приняли участие солисты Большого театра России, Мариинского театра, Московского музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, Татарского театра оперы и балета имени М.Джалиля, Театра балета Бориса Эйфмана (Санкт-Петербург), театра «Балет Евгения Панфилова» (Пермь), учащиеся Пермского и Казанского хореографических училищ, детский образцовый ансамбль народного танца и музыки «Русские потешки» (Владимир), Игорь Самарин (Шуя, Ивановская область).

Редакция благодарит:

солистов Большого театра Нину Ананишвили, Инну Петрову, Илзе Лиела, Джу Юн Бэ, Марию Богданович, Юрия Клевцова, Сергея Филина, Николая Цискаридзе, Александра Волчкова;

солистов Мариинского театра Ирину Голуб и Ислома Баймурадова;

солистов Московского музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко Наталию Ледовскую и Владимира Кириллова;

солистов Татарского театра оперы и балета имени М.Джалиля Екатерину Бортякову и Артёма Белова;

солистов Театра балета Бориса Эйфмана Нину Змеевец и Юрия Ананяна;

солиста театра «Балет Евгения Панфилова» Сергея Райника;

учащихся Пермского хореографического училища Елену Никифорову и Михаила Мартынюка;

учащихся Казанского хореографического училища; артистов детского образцового ансамбля народного танца и музыки «Русские потешки» (Владимир); Игоря Самарина (Шуя, Ивановская область).



Grigko®



ТВОРЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ
СВЯТ-ОЗЕРО



Н.Ледовская и
В.Кириллов –
«Мое сердце не
остановится».



Сергей Филин и
Юрий Клевцов в
балете «Прелести
маньеризма».



Инна Петрова
в балете
«Прелести
маньеризма».



Джу Юн Ба и
А.Волчков –
па-де-де из балета
«Жизель».



Н.Змеевец и Ю.Ананян
в сцене из балета
«Красная Жизель».



Сцена из балета «Тюряга».



Н.Ананишвили и И.Самарин.



М. Богданович –
вариация
из балета
«Эсмеральда».



С. Райник –
«Китайская
безделушка».



И. Ливера и
Н. Цискаридзе –
«Пиковая дама».



Е. Никифорова и
М. Мартынюк –
аддажи из балета
«Копеллия».



И. Голуб и И. Баймурадов – «Кармен».



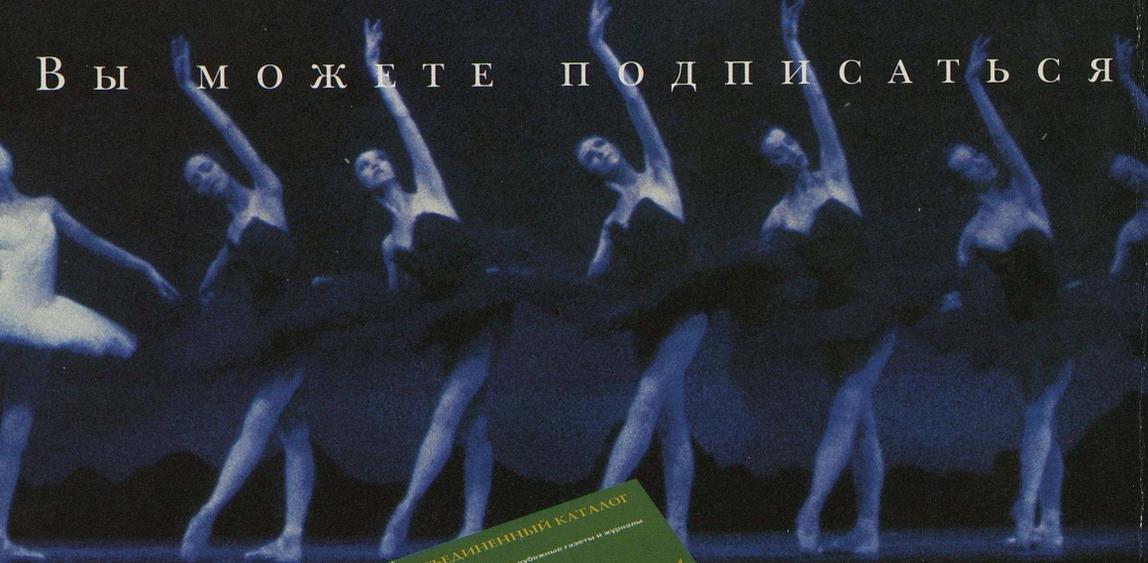
В. Уральская, Н. Гришко
и И. Самарин.



Танец татарских шакирдов в исполнении
учащихся Казанского хореографического училища.



ВЫ МОЖЕТЕ ПОДПИСАТЬСЯ



Том I. РОССИЙСКИЕ И ЗАРУБЕЖНЫЕ ГАЗЕТЫ И ЖУРНАЛЫ

Индекс	Наименование издания	Формат	Число страниц	Число номеров в год	Цена за номер	Цена за год	Вид оплаты
44728	Газета "Линия. Балет"	4 стр. А3	15	12	180,00	2160,00	Предоплата
70947	Журнал "Балет"	16 стр. А2	1	6	25,00	150,00	Предоплата
83810	Газета "Студия Антре" / Studio Entree	4 стр. А3	15	12	150,00	1800,00	Предоплата

Том I. РОССИЙСКИЕ И ЗАРУБЕЖНЫЕ ГАЗЕТЫ И ЖУРНАЛЫ

Индекс	Наименование издания	Формат	Число страниц	Число номеров в год	Цена за номер	Цена за год	Вид оплаты
44728	Газета "Линия. Балет"	4 стр. А3	15	12	180,00	2160,00	Предоплата
70947	Журнал "Балет"	16 стр. А2	1	6	25,00	150,00	Предоплата
83810	Газета "Студия Антре" / Studio Entree	4 стр. А3	15	12	150,00	1800,00	Предоплата

Вы можете подписаться на второе полугодие 2003 года на журнал "Балет" (индекс 70947, стр.154), "Линия. Балет" журнал "Балет" в газетном формате (индекс 83810, стр. 99), "Студия Антре" / Studio Entree (индекс 44728, стр. 316) в любом почтовом отделении России по Объединённому каталогу "Подписка-2003" (Пресса России, том 1, 2-ое полугодие, зелёного цвета) Агентства подписки и розницы.