

БАЛЕТ | BALLET



Балетная карта России
под занавес сезона

**Петербургская
хореография:
мужской взгляд**

Белая дорога
Михаила Барышникова

**Школа для этуалей:
как учат танцевать
в Париже**

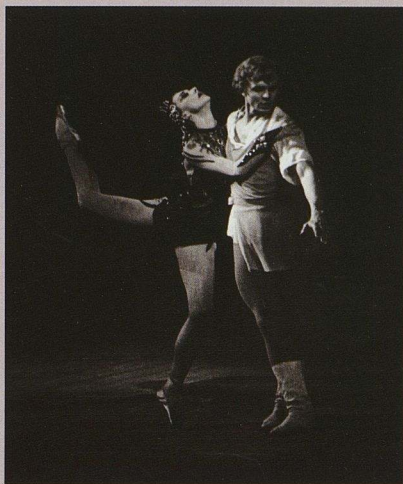
История
танцующего
мавра



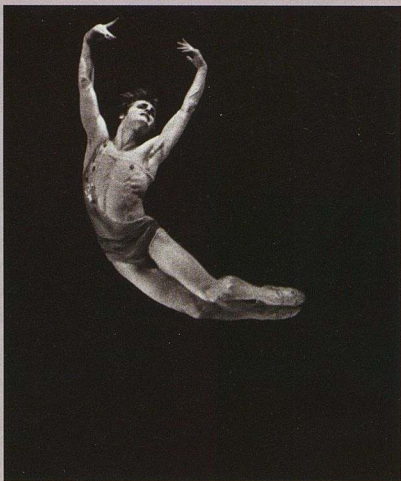
300 ЛЕТ САНКТ-ПЕТЕРБУРГУ



Габриэла Комлева



Алла Осипенко и Юрий Соловьёв



Михаил Барышников



Ирина Колпакова

ЗВЁЗДЫ МАРИИНСКОГО БАЛЕТА
ИРИНА КОЛПАКОВА
ГАБРИЭЛА КОМЛЕВА
АЛЛА ОСИПЕНКО И ЮРИЙ СОЛОВЬЁВ
МИХАИЛ БАРЫШНИКОВ

VIVAT, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ!
VIVAT, РУССКИЙ БАЛЕТ!

БАЛЕТ ВАШЕЛЕТ

Литературно-критический, историко-теоретический иллюстрированный журнал июль-октябрь № 4-5 [125] 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. Левкоева,
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:

Сцена из балета
«Кто встать кто».

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. Лиела,
И.А. Моисеев,
А.А. Мунтагиров,
А.Б. Петров,
Л.П. Сахарова,
Р.С. Стручкова,
П.С. 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. Чистопалина.

NOTA VENE-БАЛЕТ

02__ **В.Уральская**

300 лет Санкт-Петербургу

Имя в БАЛЕТЕ

- 04__ **Л.Абызова** Игорь Бельский
10__ **Т.Кузовлева** Николай Боярчиков
12__ **Н.Шереметьевская** Борис Эйфман
16__ **О.Розанова** Никита Долгушин
20__ **Н.Зозулина** Юрий Петухов
24__ **ИНФОРМ-БАЛЕТ**

Новый БАЛЕТ

- 26__ **А.Соколов-Каминский** Кто есть who
28__ **Н.Ревенко, А.Михалева** Все стало
вокруг голубым и зеленым
30__ **В.Иванов** Премьерный дубль
34__ **А.Максов** Абби, Эбин и Вязы
38__ **ИТОГИ СЕЗОНА**

СЦЕНОГРАММА БАЛЕТА

- 45__ **А.Галайда** Добро пожаловать в Ад
46__ **О.Розанова** Петербургская повесть
48__ **О.Розанова** Улыбка Алексидзе

МИР БАЛЕТА

- 51__ **В.Игнатов** Брижитт Лефевр:
«На разности индивидуальностей
зиждется искусство»
52__ **В.Игнатов** Маленькая танцовщица:
жизнь и судьба
54__ **С.Щукова** Римские каникулы
57__ **Н.Аловерт** «Не жизни жаль...»
Барышников – Мг.XYZ

59__ **ИНФОРМ-БАЛЕТ**

БАЛЕТ-ПАРАД

- 69__ **А.Михалева** Золотой Ролан
ВРЕМЯ БАЛЕТА
70__ **Г.Сабрекова** Арка Хосе Лимона
76__ **SUMMARY**

В №3 (123) в примечаниях к статье М.Смондырева «Жизель», Парижская опера, 1841-й» на странице 157 в конце четвёртой колонки по техническим причинам выпали последние строки: Пьер Лакотт (Ballet de l'Opera du Rhin), Кирк Петерсон из Hartford Ballet (9, с. 299).
44. Пьер Сисери (Pierre Luc Charles Ciceri, 1782-1868), автор декораций к «Жизели». Костюмы были выполнены Полем Лормье (Philippe Georges Paul Lormier, 1813-1895).
Редакция приносит свои извинения автору и читателям.



Главный редактор журнала «Балет»
Валерия Уральская

В. Уральская

Сезон 2002-2003 года не только нуждается в определенном подведении итогов, но и – что принципиально – позволяет сделать некоторые выводы. Среди глобальных событий, безусловно, – юбилейные торжества в Санкт-Петербурге. Этот праздник стал праздником не только самого города, но и всей страны, и согласно российской традиции организаторы торжеств не поскупились на «планов громадье» различных художественных акций и программ.

На страницах «Балета» на протяжении нынешнего года освещаются, и будут освещены вниманием и впредь юбилейные события в хореографическом искусстве Санкт-Петербурга. Фестивали и премьеры, отчетные концерты на сценах и открытых площадях, конференции и семинары всколыхнули всегда такую богатую событиями петербургскую художественную действительность. Их участники – сами петербуржцы и гости, приезжавшие их поздравлять, щедро радовали зрителей своим искусством.

В более спокойной Москве, тем не менее, также состоялись важные гастрольные визиты, которые при внимательной оценке никого не поразили, но утвердили нас в преданности собственным традициям и во внимании к поискам, пусть и недостаточно активным. Отдавая дань уважения артистам из других стран и отмечая их творческую дисциплину и самоотдачу, бережное отношение к тому, что составляет репертуар тех театров, откуда они приезжают (в том числе и смелое расширение этого репертуара без боязни неудач), мы вправе попрежнему гордиться собственными завоеваниями: и в репертуаре, и в исполнительском мастерстве.

Тем более грустно от сознания того, что атмосфера и в самих театрах и, что еще печальнее, – в художественной структуре самих спектаклей становится компромиссной и зачастую перестает быть «охраняемой» зоной духовности.

В этом, пожалуй, и заключается наша самая главная опасность – болезнь,

охватившая все без исключения коллективы, которые утрачивают раритетный художественный стоицизм перед коммерциализацией и ложно понимаемыми формами ее выражения. Нет прежнего на сцене при открытом занавесе: всему не творческому – табу!

В Москве состоялись премьеры, отзывы о которых опубликованы и будут публиковаться на страницах журнала и его приложения – газеты «Линия».

С удовольствием отмечу, что постепенно «поднимают голову» театры регионов («периферийные», как их раньше называли). Сегодня можно с уверенностью говорить о значительном профессиональном подъеме в Перми, где помимо двух театров – оперно-балетного (отличающегося исполнительским мастерством труппы) и современного (авторского), до недавнего времени возглавляемого Евгением Панфиловым, а также традиционного конкурса артистов балета «Арабеск», активно заявил о себе такой потенциально богатый творческий организм, как фестиваль, посвященный С.П.Дягилеву.

Безусловно, в города-лидеры в области хореографии выходит Казань – столица Татарстана. Успехи во время зарубежных гастролей последних лет, новые значительные спектакли, фестиваль имени Рудольфа Нуарева, конкурс и фестиваль балетных школ, фестиваль любительских коллективов, огромная работа с детьми – такова далеко не полная характеристика активной жизни искусства танца в республике в канун тысячелетия Казани.

Наглядны успехи Красноярского театра оперы и балета, где труппа столь профессионально выросла, что по уровню исполнения классического репертуара может составить конкуренцию многим другим. Не случайны и успехи этого театра во время заграничных турне, особенно в тех странах, где раньше не знали о существовании балета в этом сибирском городе.

Реконструкциями – восстановительными премьерными возрождается

слава Новосибирского театра, и, вероятно, город вскоре достигнет своего некогда высокого творческого реноме балетного центра, где ставили П.А.Гусев, Ю.Н.Григорьевич, Н.Д.Касаткина и В.Ю.Василев, О.М.Виноградов. К этому сегодня есть весомые предпосылки.

Приглашения новых руководителей в театры Челябинска и Екатеринбург свидетельствуют о возросшем интересе и публики, и самих коллективов к балету.

Серьезные шаги делает балет в Йошкар-Оле. Интересными премьерами завлечет о себе Самара.

Несколько затормозилось развитие в бурном в прошлые сезоны росте так называемых современных театров танца. Утвердившиеся в этой области лидеры взяли на себя весь объем внимания, порадовали рядом премьер, обрели «своего» зрителя, получили определенное внимание властей и продюсеров. Но главное в этом направлении – поддержка любых новаций, проектов, новых структур, которые взяли на себя организаторы фестивального движения как самой универсальной формы существования искусства современного танца. Несколько ослабевшая активность в этом позитивном процессе, не способствует развитию хореографии в целом.

По-прежнему вызывает тревогу состояние народных коллективов. Сложные процессы финансирования гастрольной жизни, которая всегда

определяла и структуру, и стиль работы «народников», ставит под сомнение вопрос их существования в прежнем составе и качестве. Вероятно, это тема нуждается в специальном рассмотрении со стороны руководящих институтов – как в регионах, так и в высших государственных инстанциях.

Несколько слов о журнале и его планах.

Объем журнала сегодня не позволяет вместить всю поступающую информацию: редакция постоянно испытывает дефицит печатных полос для интересных, с нашей точки зрения, исторических материалов. И сегодня мы не готовы решить этот вопрос в связи с разницей в себестоимости журнала и возможной для читателей цены при его реализации. Эта «вилка» мешает значительно увеличить количество полос в каждом номере или вовсе пересмотреть периодичность выхода журнала «в свет». Вместе с тем, нас не может не радовать, что тем и событий в хореографическом искусстве сегодня более чем достаточно.

Редакция выпустила специальный номер журнала в серии «Материалы к истории балета XX века. Свидетельства современников». Этот третий в заявленной серии спецвыпуск журнала мы посвятили феномену профессионального образования прошлого столетия. Номер не входит в подписную периодику, но все, кто им интересуются, по вопросу приобретения

журнала могут обратиться в редакцию письменно или очно (тираж ограничен). Пока возможно также приобретение всех трех номеров серии.

Вышел на «режимную» дистанцию детский журнал «Студия Антре» – шесть номеров в год; ведется подписка.

Все большим читательским вниманием пользуется газета «Линия. Журнал «Балет» в газетном формате. К сожалению, не все подписчики журнала имеют это издание, что, в свою очередь, побуждает нас иногда дублировать некоторые рубрики, но в тоже время способствуют частичному решению проблемы с объемом основного издания.

Осенью редакция выпускает фотоальбом «Петербургские зеркала». Это авторская работа известного фотохудожника Нины Аловерт, посвященная юбилею Санкт-Петербурга и его балету.

В предстоящем году отметит свое десятилетие призжурнала «Душа танца». Торжественное вручение приза новым лауреатам пройдет в Москве. Географию концертов лауреатов планируется расширить.

Открывая этот номер, первый номер нового сезона, и подводя итог прошедшему, мы по-прежнему рассчитываем на внимание и верность постоянных читателей и на интерес тех, кто перелистывает страницы «Балета» впервые.

С уважением,
В.Уральская

ВНИМАНИЮ ЧИТАТЕЛЕЙ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»!

Вы можете подписаться на второе полугодие 2003 года на

- 1** журнал «Балет» (индекс 70947, стр.154)
- 2** «Линия. Балет» журнал «Балет» в газетном формате (индекс 83810, стр. 99)
- 3** «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, а также непосредственно в редакции журнала «Балет».

Адрес редакции:

129110, Москва,
проспект Мира, д.52, строение 1
(станция метро «Проспект Мира»).
Тел: (095) 284-33-51,
288-28-42, 288-40-47
Тел./факс: (095) 288-24-01
E-mail: mail@russianballet.ru

Телефон агентства

«Книга-сервис»:

(095) 124-71-10

E-mail: public@akc.ru

Телефоны агентства

«Вся пресса»:

(095) 787-34-47, 787-34-45

E-mail: allpress@sovintel.ru

■ Лариса АБЫЗОВА

Игорь Бельский



Федор Лопухов, размышляя о пробуждении в танцовщиках интереса к сочинению хореографии, подчеркивал, что «чем раньше возникнут эти склонности, тем больше шансов развить в себе балетмейстерские данные. Надо, чтобы балетмейстерами актеры делались не после выхода на пенсию – от нечего делать, а в пору самой интенсивной исполнительской деятельности – в юности, когда они проходят свою лучшую школу, актерскую и постановочную». Этим требованиям полностью соответствовал творческий путь Игоря Бельского, последователя идей Лопухова.

Окончив в 1943 году ленинградское хореографическое училище, Бельский в 1946 году вернулся в стены alma mater, став одним из самых молодых преподавателей за всю историю школы. Первые опыты сочинительства родились на первых уроках. След таких работ можно обнаружить в программах школьных концертов, но большинство сохранилось только в памяти тех, кто учился у Бельского характерному танцу (среди них – Ольга Моисеева, Нинель Кургапкина, Олег Соколов, Ирина Генслер).

В конце 1940-х – начале 1950-х годов Бельский ставил характерные танцы в коллективах самодеятельности при ленинградских дворцах культуры, отчетные концерты которых проходили даже на сцене Кировского театра. Выступления на эстраде с Ниной Анисимовой также будили фантазию. Свои номера Анисимова сочиняла сама, а сделавшись ее партнером, к этой работе подключился и Бельский. Отсутствие балетмейстерского опыта на первых порах заменяли прекрасное владение техникой характерного танца, актерское мастерство и доскональное знание возможностей – своих и партнерши. Этих качеств хватало, чтобы грамотно составить танцевальную композицию, передав в ней стиль, эпоху, характеры героев. Анисимова была довольна сотрудничеством и, когда ей поручили поставить цыганский, восточный и испанский танцы в «Дон Кихоте», привлекла Бельского. Он сочинил всю мужскую часть цыганского, включая эффектную вариацию солиста. Имя Бельского на афише не появилось, но это его не огорчило. А работу, ставшую одной из первых балетмейстерских опытов Бельского на большой сцене, можно и сейчас увидеть в «Дон Кихоте» Мариинского театра.

В 1949 году Бельский официально дебютировал на театральной сцене – танцами в опере Чайковского «Черевички» в Малом оперном театре. И уже через год Петр Гусев дал Бельскому возможность сделать в Театре оперы и балета имени С.М.Кирова женский танец с кувшинами и мужскую лезгинку с женщиной-солисткой в опере «Демон». Через год Бельский поставил танцы в опе-

ре «Мазепа» и получил хорошую оценку критики.

В 1957 году Бельский сочинил мотолог «Сердце Петрушки» на музыку «Юморески» Сергея Рахманинова. Миниатюра, исполненная Василием Ивановым на Фестивале молодежи и студентов в том же году в Москве, была удостоена золотой медали. Прошло почти четверть века: «Петрушку» показывает в Варне только что окончивший школу Сергей Вишарев, и работа Бельского вновь замечена – ей присуждают диплом «за современную хореографию».

К 40-летию Октября Бельский сделал номер «Буревестник» на музыку Второго этюда Шопена. Танцевали солист (Олег Соколов) и шесть птиц-цаек. «Буревестник» исполнялся несколько раз в концертах театра, и Бельский считал его для себя важным: здесь были эскизы, поиски того, что будет развито позже.

Все сочинения Бельского показывали, что главным средством выразительности он признает только танец. Так, постепенно, хореограф подходил к первой большой работе. «Балетное искусство – не прилагательное в сложно-сочиненном спектакле “ономевшей драмы”, – завял Бельский в теоретической статье «О языке балетного искусства». – Оно способно своими средствами решать серьезные темы современности, правдиво показать настоящих современных героев с их большими чувствами и поступками». И Бельский доказал свою правоту постановкой «Берега надежды».

В 1950 году Юрий Слонимский начал писать сценарий балета «Рыбаки». Идеей постановки загорелся Юрий Григорович, его поддержал художественный руководитель Кировского балета Петр Гусев: Слонимский говорил о стремлении создать танцевальную поэму.

Однако работа растянулась почти на шесть лет. За это время ушел из театра Петр Гусев. Охладел к сюжету Григорович. И, вероятно, сценарий ждало забвение, если бы Слонимский не поделился своими печальями с Бельским. «Как и Григорович, – вспоминал либреттист, – Бельский проявлял большой интерес к теории балета, много читал, плодотворно общался со сверстниками в смежных сферах искусства и литературы. Оба они принадлежали к той молодежи, таланты которой... начали быстро развиваться во второй половине 50-х годов... Беседы с Бельским незаметно подводили к “Рыбакам”. Наши мысли оказались настолько схожи, что в результате возникла общая позиция... Для меня общение с Бельским было тем важнее, что его

мысль помогла мне преодолеть ограниченность представлений и невольную приверженность к пережиткам драмбалета».

Слонимский переписал сценарий. Новый его вариант и попал в руки Бельского. Федор Лопухов, вновь занявший в то время пост художественного руководителя, поддержал постановку. Композитора хореограф должен был искать самостоятельно. Юрий Слонимский рекомендовал недавнего выпускника Ленинградской консерватории Андрея Петрова, уже написавшего музыку к двум балетам – «Заветная яблонька», которая увидела свет в детской студии Дворца культуры имени Горького, и «Станционный смотритель», показанный в 1955 году как выпускной спектакль Ленинградского хореографического училища. Бельский доверял мнению Слонимского и весной 1957 года предложил Петрову написать музыку для своего балета. Художником стал известный мастер Валерий Доррер.

9 апреля 1959 года в репетиционном зале на улице Росси состоялся прогон под рояль всего балета с разными исполнителями главных партий, а после него – обсуждение. В целом спектакль, особенно его хореографический язык, получил высокую оценку. Подвел итоги Леонид Якобсон: «Мы присутствовали при рождении нового балетмейстера со смелым хореографическим мышлением, и это не менее радостное, не менее значительное событие, чем рождение нового спектакля».

Однако отзывы специалистов мало что значили для чиновников, имеющих право последнего слова: быть спектаклю или не быть. А дело шло к запрещению спектакля. Спас положение, как вспоминал Бельский, Роман Тихомиров, будущий главный режиссер Кировского театра. Он был на генеральной репетиции, спектакль ему понравился. Тихомиров вступился за балет. Спорить с ним никто не захотел: все знали о его хороших отношениях с министром культуры Екатериной Фурцевой.

Спектакль разрешили. Имя «Рыбаки» поменялось на «Берег надежды».

Премьера состоялась 16 апреля 1959 года. От сценария Слонимского осталось только канва.

Герои не имели конкретных имен: Рыбак, Его любимая, Потерявшая любимого, Человек в черном, Рыбаки, Девушки, Чайки, Патруль. И всем таинственные персонажи: Мольба, Отчаяние, Надежда, Соблазны.

Отбросив иллюстративность, Бельский говорил исключительно на языке танца. «Можно без преувеличения сказать, – писал Виктор

Ванслов, – что “Берег надежды” – первый спектакль о современности, в котором ни в одном из эпизодов не чувствовалось фальши. Спектакль развивался словно хореографическая поэма, идущая на основе музыкальной драматургии и находящая в ней свою опору, строилась на основе широкого применения симфонического танца, ранее не свойственного нашим балетам о современности».

«Берег надежды» – балет сюжетный. Его хореографический символизм проявляется в решении отдельных сцен. Драматургия строится на разработке хореографического тематического материала: «Наш Берег», «Рыбак», «Любимая», «Чайки». Одна из главных тем, проходящих через весь спектакль, – тема «Мужество». Она экспонируется в танце рыбаков первого акта. К их выходу зрители подготавливаются заранее.

Поднявшийся занавес открывает безбрежный морской простор и берег, залитый ярким солнцем. Господствует голубой цвет. На его фоне – прямо на зритель – летят белые чайки-танцовщицы. Музыкальная тема чаек тесно связана с морем. Их первый танец-полет рождает образ водной стихии. Птицы плавно парят в безмятежной шире, и вдруг резко меняют направление, тревожно трепещут крыльями от порывов свежего ветра. Вслед за чайками на сцену выбегают девушки. Танцовщицы то устремляются к кромке берега, то отступают назад, создавая рисунок накатывающихся волн. Рыбачки ждут возвращения любимых, и они неожиданно появляются в центре сцены откуда-то снизу. Планшет в глубине опустили и сделали несколько ступенек: быстро поднимаем по ним, танцовщицы словно выныривают из пучины моря.

Рыбаки идут четырьмя шеренгами по четыре человека в каждом ряду. Голубые рубашки расплывутся на груди, серые укороченные трико плотно облегают мускулистые ноги. Положив руки на плечи друг другу, они шагают твердо, решительно и немного враскачку, как ходят моряки. Это сильные люди, закаленные в борьбе со стихией. В синхронизованном ритме они пересекают сцену, образуя прочную монолитную цепь. Из этого хода рождается танец. Его основа послужит в дальнейшем материалом для разработки темы «Мужества» в партии Рыбака: *sabotage* вперед, *tombe, sissonne* с подогнутой ногой и пролетом вперед в глубокий выпад с резким броском корпуса назад. Создается образ труда рыбаков – они словно вытягивают сети, – и одновременно рождается символ их

единства и силы. Комбинацию несколько раз вслед за героем повторяют его товарищи, она должна запомниться зрителям, ибо будет важным звеном в построении хореографической драматургии балета. В следующий раз она появится в картине «Буря», но до нее пройдут эпизоды счастливой жизни на «Нашем берегу».

В музыке звучит тема моря – ласкового, спокойного. Массовый танец девушек и юношей проникнут лирикой, но лишен сентиментальности. В классические движения хореограф вносит элементы спорта. Пары, присев, ритмично наклоняются вперед и откидываются назад – легкие взмахи «весел» создают впечатление катания на лодках. Бельский ставит исполнителей не фронтально к зрителям, а скошенно, со-

прыжке. Юноша подхватывает девушку на лету, и она замирает в его руках. Комбинация повторяется трижды, внося в лирическую атмосферу ноту героического порыва. Свидание заканчивается. Рыбак с товарищами уходит в море. Настроение меняется. Вновь, как при встрече, девушки и юноши стоят лицом друг к другу. Общим качающимся движением рыбаки отступают в глубину сцены и исчезают так же неожиданно, как появились, – море словно поглощает их. Девушки с печалью смотрят вслед. Начинается буря... Она показана симфоническим развитием танца через состояние девушек, ждущих рыбаков.

Картина решается и композитором, и хореографом как «тема с вариациями». В ее начале весь женский кордебалет стоит лицом к мо-

по центру сцены спиной к зрителям, ее движения выражают одновременно и мольбу, и плач. В средней части вариации появляются туры на plie, попытки вскока на пальцы в четвертый arabesque. Rique на пальцах чередуется с синкопированными падениями. Руки все время висят.

Кордебалет постепенно выходит из оцепенения и подхватывает тему «Мольбы». Третья часть вариации – повторение первой всеми вместе. Общая мольба обрывается новой вспышкой бури. И снова pas de bouree suivi на месте.

Из группы рыбачек вырывается новая фигура. Вариация «Отчаяние» сменяет «Мольбу». Главный хореографический мотив вариации дан также в первой части. Танцовщица движется в глубине сцены «по берегу»: вскок на пальцы – длинный выпад вперед на plie, руки вскинуты наверх «в крике» – отход от моря на pas de bouree, заслоняясь руками от стихии – два тура en dedans на plie, руки закрывают лицо – шаг – выпад вперед – два шага назад с поворотом – попытка убежать и возвращение. Комбинация повторяется трижды. Разработка мотива достигает апогея, когда солистка подчиняет себе кордебалет, заражая его отчаянием. Танцовщица подхватывает движения солистки и, как от удара молнии, падают на землю: отчаяние охватило всех. Осталась стоять только одна девушка – Его любимая. В музыке на пульсирующем фоне струнных рождается в звучании меди мажорная мелодия – «Надежда». Эту вариацию исполняет сама героиня.

Вариация строится на разработке темы «Мужество» – темы «Рыбаков». Первая комбинация – чистый повтор главного мотива «Мужества» – cabriole вперед, tombe, sissonne, выпад и т.д. Затем следует разработка солисткой темы с ее усложнением. Кордебалет начинает аккомпанировать ей постепенно, с опозданием овладевая главным мотивом. И когда все части складываются в единое целое, солистка и кордебалет проводят тему несколько раз в унисон. Общий



Ирина Колпакова и Александр Грибов в балете «Берег надежды».

здавая иллюзию безбрежного морского простора, над которым все время вьются танцовщицы чайки. Когда волна кордебалета откатывается за кулисы, остаются герои – Рыбак и Его любимая. Они и раньше были на сцене: она – среди девушек, он – на своем месте в цепи рыбаков. Хореограф, до этого не выделявший их из общей массы, теперь словно выхватывает из толпы первую попавшуюся пару. Начало дуэта статично: на фоне гонимого ветром белого паруса влюбленные стоят в скульптурных позах на носу лодки, подставив лица морским брызгам. Спрыгнув в воду, герои «ныряют» и «плывут» на берег. (Маленький, но важный штрих: Рыбак плывет, упорно борясь с волнами, а Его любимая, как чайка, спокойно качается на волнах).

Радостные чувства переполняют молодых и требуют свободных танцевальных движений в адажио. Широко распахнутые руки Юноши готовы обнять весь мир. Высокие воздушные поддержки и вторжение хореографической темы чаек уподобляют Любимую птице. Этот мотив пройдет до конца спектакля. Танцовщица летит grand jete навстречу партнеру, чуть разворачиваясь в

ри, спиной к зрителям. Поза передает бесконечное ожидание, напряженность и тревогу: руки висят, как плети, корпус неподвижен и только ноги делают мелкие pas de bouree suivi на месте. Неожиданно одна из рыбачек не выдерживает и вырывается из общей массы. Она обращается к морю, к стихии с мольбой пошадить, вернуть ей любимого. Возникает вариация «Мольба». Ее главный хореографический мотив заявлен в первой части: glisse – вскок на палец – плечи резко подняты, руки безжизненно висят, – то же с другой ноги – pas saure – rond de jambe par terre – корпус откинут назад, голова запрокинута, будто от сильного шквала ветра – pas de bouree – и снова повторяется первая часть. Танцовщица идет от рампы к морю

порыв надежды и мужества заставляют стихию смириться, и на берег выходит первая четверка рыбаков. В оркестре суровый характер музыки «Рыбаков» окрашен скорбью. В выходах четверок лишь осколки хореографической темы, заявленной ими в начале балета. С каждой новой цепочкой рыбаков этих осколков становится меньше и меньше. Наконец они пропадают вовсе, когда на сцену ступает последнее звено: там, где стоял герой, – между первым и третьим танцовщиками, – пустота... Рыбаки не сомкнули рядов, и их руки, не находя опоры на плечах товарища, зримо рисуют утрату. Тема «Мужества» смолкает, группы застывают в статичной позе. Героиня мечется между ними, не понимая случившегося. Как ее стон, звучат одинокие голоса скрипок, их горестную мелодию подхватывает оркестр. У Любимой здесь нет развернутого танца – она не верит в гибель героя. Несколько фраз из адажио и вариации «Надежда» говорят о не умирающем чувстве любви. Настает гнетущая пауза, девушка делает шаг, другой... Шаг переходит в бег. Через разорванную цепь – там должен стоять Рыбак – она бросается к морю, откуда не вернулся ее любимый...

Второй акт, где действие происходит на «Чужом берегу», начинается, как и первый, картиной возвращения рыбаков. Только здесь нет солидарности. Бельский находит массу деталей, чтобы показать обособленность людей. Даже тяготы у каждого свои: у одного – плохой улов, у другого – сварливая жена, а на третьего – напала акула. Добрым сочувствием с долей иронии окрашен танец – рассказ о поединке. Невроятными прыжками увертывается рыбак от страшных зубов. В ужасе воздевая руки к небу, призывает бога. Но спасение приходит не от них: двое товарищей помогают одолеть хищницу.

Однако акула – не самая большая опасность в жизни этих людей: чеканя шаг, берег прочесывают солдаты в черных мундирах. Тему «Патруля» можно определить как тему «По-

давление». Она предельно лаконична, обнажена и даже в разработке (эпизоды «Схватки с Рыбаком» и «Пытки») почти не развивается. Назойливый повтор одной и той же комбинации – три маршевых шага, два флика-чететки – создают ощущение механической тупости, жестокости. Становится ясно, почему так робки и пуливы жители «Чужого берега».

От своего окружения резко отличается Потерявшая любимого. Ее музыкальный голос – саксофон. (В оркестр специально приглашали саксофониста.) Хореографическая тема Потерявшей любимого – «Одиночество» – строится на пластике подслепленной птицы. Стремление взлететь и бессилие – антитеза образу чаек и девушек «Нашего берега». Танец Потерявшей любимого то оваян

ет о единственном желании – перелететь море.

Проходит Патруль. У рыбаков хватает смелости закрыть собой спасенного человека, но скоро трусливое благоразумие берет верх. Сначала от группы отделяется один, прохаживается около и ненароком скрывается из виду. Другого уводит жена. А кто-то и вовсе предлагает выдать чужака Патрулю. Постепенно все исчезают. Возле героя остается только Потерявшая любимого.

Интересно отметить одну важную особенность тематической разработки. Темы «Мужества», «Свободы» и «Любви» переплетаются, взаимно обогащают одна другую. А если посмотреть на хореографическую драматургию «Чужого берега», то там тема «Подавления» («Патруля») не соединяется ни с одной из тем. Она

может вытеснить со сцены рыбаков чужого берега, подавить мотивы Потерявшей любимого, изгнать из тюрьмы видение чаек и Любимой, но ни в одном эпизоде, включая «Пытку», не способна подчинить себе другие хореографические темы.

Чисто хореографическими средствами намечает Бельский тюрьму. Пржектор выхватывает лежащего на полу Рыбака. Пленник встает. Изучает камеру – *cabriolet*, *saut de*

basque – и натывается на «стенку». Он прощупывает ее руками, доходит до «угла», поворот, вновь «стена». Так, на середине пустой сцены артист рисует тесное замкнутое пространство. Юноша замечает окошко под потолком. Прыжок. Еще выше. Не достать... Серия *saut de basque* звучит как отчаянные удары о стену. В камеру врываются солдаты. Вновь пытки, и силы покидают героя...

Темы «Мужества», «Соблазна» сменяют друг друга, снова тюрьма... И тут на помощь приходит Его любимая. Ее монолог начинается с *pas de bouctee suivi* – лейтмотива кордебалета из картины «Буря», затем переходит в чистую репризу первой части вариации «Отчаяние» и прерывается прилетом шестерки чаек. Девушка застывает, слушая птиц. Чайки

Фото Н.Алверт



Сцена из балета «Ленинградская симфония».

теплом и нежностью, то подчеркнута графичен и резко заострен, а местами отрывочен, как полубезумная речь. («Проговаривать» ее с большой силой удавалось Татьяне Легат и особенно – Габриэле Комлевой).

Потерявшая любимого, чей удел вечно смотреть в океанскую даль, замечает в волнах Рыбака. Эпизод спасения передан Бельским образно и емко. Герой висит в середине шеренги на руках рыбаков. Танцовщицы подаются к центру, создавая единый пульсирующий ритм, – они словно вдыхают жизнь в тело Рыбака. И он оживает. Но радость юноши сменяется отчаянием, когда он понимает, что берег чужой. Он бежит к кромке приобья, и его танцевальный монолог, насыщенный прыжками (тема «Мужество»), сразу заявля-

настойчиво повторяют один и тот же мотив своей хореографической темы – «Свободы» – зовут героиню за собой на поиски любимого, но рыбака продолжает танец. Теперь застывают птицы. Следует точная реприза первой части вариации «Мольба». Снова чайки перебивают ее своей комбинацией. В третьей части монолога звучат мотивы вариации «Надежда». Вновь чайки манят за собой. И тогда героиня превращается в птицу – то есть перенимает от птиц их хореографическую тему и летит.

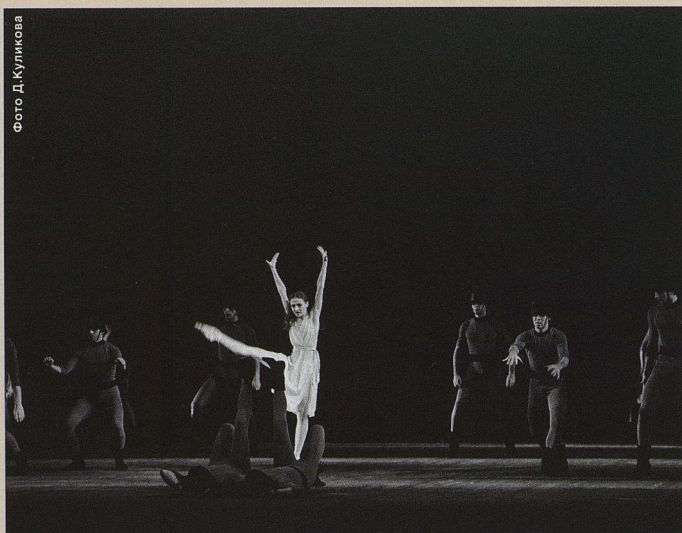
В «Береге надежды» Бельский сразу заявил еще одну свою сильную сторону: умение эффектно, на высокой ноте заканчивать спектакль. Герой устремляется на свободу за чайками и Любимой. Если в сценарии Слонимского чувства к девушке «обобщались» до чувств к родной стране, то у Бельского, напротив, любовь к родине претворяется, в первую очередь, в любви к женщине. Подруга зовет за собой, и никакие преграды не могут помешать Рыбаку. Его вариация состоит из трех частей, разделенных полетом птиц. Хореограф показывает этим, как далек и нелегок путь к дому. Танцовщик опоясывает сцену кругом стремительных прыжков и скрывается из виду. Пролетают чайки. Герой проносится – уже по диагонали – и исчезает. Опять летят чайки. Рыбак появляется снова – круг прыжков: рас саутги – jete. Затем в глубине сцены танцовщик разочаривается на зрителей – вмывает в grand jete, падает и катится, словно выброшенный морской волной на берег. Ноги вьзнут в песок, и юноша тяжело идет к рампе. Контраст метафоричного полета и шагов по «настоящему» песку говорит, что подвиг – позади, и Рыбак вновь – один из многих. За его спиной падает занавес, в зрительном зале вспыхивает свет. Со счастливой улыбкой герой делает последний шаг – он вернулся домой, не просто домой, а непосредственно к тем, кто был на спектакле...

Удивительного взаимопонимания достигли балетмейстер, композитор

и художник. Музыка Андрея Петрова тяготеет к большому образным обобщениям, что совпадает с замыслом хореографа.

«Меня интересовала оркестровая музыка, привлекал театр, особенно балет. Понравилось обобщенно-возвышенное либретто. И я с энтузиазмом взялся за дело, – рассказывает Андрей Петров. – Попав в компанию талантливых, известных людей – Слонимского, Доррера, Бельского, я, недавний выпускник Консерватории, чувствовал себя скованно. Робел перед Игорем: он был знаменитым танцовщиком, заслуженным артистом, лауреатом государственной премии, объездил полмира, что являлось редкостью в ту пору...

Он предоставлял мне полную творческую свободу, ничего не диктовал,



Сцена из балета «Ленинградская симфония».

и временами свобода казалась чрезмерной, но... Когда Игорь пригласил меня посмотреть репетицию первого акта, я растерялся. Без моего ведома музыка была где-то купирована, где-то повторилась. Он мне разрешил пиши, что хочешь. А на деле получалось, что он использует только то, что ему требуется. Но увидел, как сильно и творчески убедительно он это сделал, я перестал обижаться. Я отредактировал и кое-что переделал в несколько искромсанном клавире балета. Ради цельности спектакля следовало идти на уступки, ведь окончательное слово принадлежало балетмейстеру.

Бельского влекла симфоническая музыка. Когда используется дансантная музыка с подчеркнутым размером, то совпадение музыкальных и

пластических акцентов вносит в хореографию элемент иллюстративности. Симфоническая музыка более разнообразна по смене размера и ритма. Это будоражит фантазию балетмейстера, не сковывает его в средствах выражения. В «Береге надежды» есть моменты, несоместимые с примитивной танцевальностью: звучит музыка, а танцовщица неподвижна, музыка смолкла – она начала танцевать. Такое решение позволяет только симфоническая музыка. Самостоятельность развития музыкальной и хореографической тем рождает звуковую и зрительную полифонию, создает сильное впечатление».

Пластику «Нашего берега» Бельский стилизует в духе графики Александра Дейнеки, а оформление Валерия Доррера напоминает Дейнеку-живописца,

навевая настроение его картины «У моря». Иллюзия безбрежной океанской дали и такого же неба поэтично рисуется скупыми, но точно найденными средствами. Пустая, полностью открытая для танца сцена, ограниченная полукруглым задником со слабо намеченной границей между морем и небом, белый парус, голубой цвет – и рождается радостная атмосфера «Нашего берега».

Бельский подчеркивает общность рыбаков в пластике, Доррер – единым стилем костюмов. Художник роднит девушек с морем – одевает их в простые платья голубого цвета, а балетмейстер – с чайками: он отдает им лейтдвижение птиц – jete.

Во втором акте действие переносится на «Чужой берег». Условно считалось, что это оккупированная американцами Окинава. Восточную пластику Бельский делал, стилизуя движения под двух японских художников – Кацусика Хокусаи и Китагава Утамаро. Метко и точно передавая массу выразительных жизненных деталей, Хокусаи изображал рыбаков, крестьян, ремесленников. В библиотеке Академии художеств Бельский нашел его карандашные зарисовки. Пластика на них показана

на подробно, как на моментальной фотографии. Целыми днями копировал балетмейстер в свой блокнот многочисленные фигурки. На основании этих материалов Бельский создал хореографические характеристики японских рыбаков. Утонченные, каллиграфичные рисунки Утамаро, прославившегося изысканной поэтичностью жанровых изображений женщин, балетмейстер использовал при разработке легкой, прозрачной пластики японок. Хотя Бельский отталкивался от подлинных работ японских художников, его хореографический язык не этнографичен, а условен. Мелкие, частые шажки, согнутые в коленях ноги; то плавные, льющисся, то открытые, нарочито скованные движения от пятки создают образ веселого, наивного, но униженного, запуганного народа. Доррер подхватывает идеи Бельского: противоположный берег того же самого моря, но здесь все другое. Вместо гармонии первого акта – контрасты. Зеленоватые волны, сиреневое небо и черный силуэт разбитой лодки смотрятся пугающе-тревожно. Яркими пятнами условно-восточных костюмов художник дробит толпу на отдельные фигуры: здесь нет единства, каждый сам по себе. Бесчеловечная сила солдат патруля воспроизводится пластикой, и черные мундиры, белые тропические шлемы лишь дополняют собирательный портрет колонизаторов.

Удался художнику и хореографу обобщенный образ тюрьмы с ее тяжелой атмосферой неволи. На переднем плане лицом к зрителям стоят, широко расставив ноги, солдаты патруля. За ними – тюремная решетка гигантских размеров. Ее ячейки не мешают видеть происходящее на сцене, но перекрывают пространство, лишают свободы. Если декорации Симона Вирсаладзе или Владимира Дмитриева смотрятся как самостоятельные произведения искусства, то работа Доррера не воспринимается вне контекста спектакля. Это отнюдь не недостаток. Художник мыслит театральными категориями, больше того, – именно балетными. Например, окошечко на заднике сцены мало что говорит само по себе. Но когда герой не может достать до него в высоком прыжке, рождается ощущение плена, определяется цель его прыжков – вырваться на волю. Так условность и обобщенность изобразительной среды соотносятся с условностью и обобщенностью хореографии.

В своем первом же балете Бельский дал персонажей, чья условно-символическая образность получил

развитие в большинстве его работ. В «Береге надежды» ими стали чайки. От подобных образов в дальнейших постановках Бельского они отличаются своей ярко выраженной двойственностью. С одной стороны, это – «настоящие птицы». Именно они передают ощущение морского простора, гуляющих волн, ветра, полета в необъятной небесной шире. С другой стороны, их образ, лейтмотивом проходящий через весь спектакль, принципиально нов для балетной сцены. Кордебалет изображает не реальную толпу или сонм фантастических существ, а выражает чувства героев: любовь, надежду, мужество, тоску по дому. Кордебалету отведена одна из главных тем – тема «Свободы». Массовый танец обретает эмоционально-обобщенное значение. Танцевальный образ чаек решается чистой классикой: *jete*, *cabriole*, *pas sissonne*. Двойные взмахи отведенных назад рук-крыльев, наклоненный вперед корпус и резкие повороты головы придают пластике птичий характер.

Премьеру танцевали Аскольд Макаров (Рыбак), Алла Осипенко (Его Любимая), Татьяна Легат (Потерявшая любимого), Юрий Мячин (Человек в черном).

Отношение к новому балету было далеко не однозначным. В частности, на Всесоюзной хореографической конференции 1960 года в Москве Леонид Лавровский, поддержанный Ростиславом Захаровым и Константином Сергеевым, объявил Юрия Григоровича и Игоря Бельского лидерами формализма. Однако Бельский от своих принципов не отступил: «Я глубоко убежден, что о советской действительности и новых героях можно рассказать только средствами танца и никакая аналогия пантомимы тут не поможет... Превращение в догму метода Захарова и Лавровского в «Бахчисарайском фонтане» и «Ромео и Джульетте» не принесут пользы нашему балету». Однако главным аргументом Бельского в этом споре станет его следующий балет – «Ленинградская симфония» на музыку Седьмой симфонии Дмитрия Шостаковича. Творческий союз двух «формалистов» (Шостакович был объявлен «формалистом номер один» еще раньше Бельского – в 1948 году) делается важной вехой в судьбе отечественного искусства. Этот союз будет объективно важен тем, что породит насильственно прерванные опыты Федора Лопухова и вернет на сцену балет-симфонию.

МАГАЗИН-САЛОН

балетных и театральных принадлежностей в «Детском мире»



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

Наш адрес: Москва, «Детский мир».

Театральный проезд, дом 5.

Театральная линия, этаж 4

(рядом с эскалатором № 4).

Телефоны: (095) 926-21-08, 927-12-57

Режим работы: ежедневно с 9.00 - 21.00;

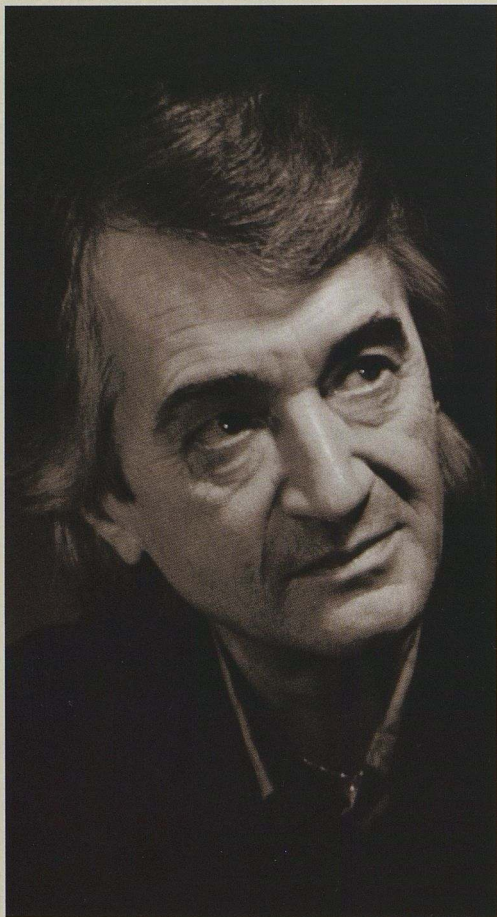
воскресенье с 10.00 - 19.00

Проезд: станция метро «Лубянка»,

выход к «Детскому миру».

■ Татьяна КУЗОВЛЕВА

Николай Боярчиков



Путешествие в мир балетов Николая Боярчикова близко идее философской повести Г.Гессе «Паломничество в Страну Востока». Там братство случайно сошедшихся людей, отправляясь в путь через времена и пространства, обретает ни с чем не сравнимую общность душ. Потом некоторые из собратьев, включая главного героя, это сообщество оставляют, хотя сам герой через много лет находит путь к возвращению.

Поход в страну балета Боярчикова для многих – тоже увлекательная история странствия. Там возникают разные эпохи – Античность, Средневековье, Возрождение, Просвещение, Серебряный век... А сквозь них мы видим современного человека с извечными проблемами, одновременно – и автора балета, желающего постичь высший смысл бытия, объединиться в этом желании с другими людьми.

Созданный им мир балетов – наше духовное богатство. Это образ мыслей целого поколения. Те, к кому обращался балетмейстер, так думали и чувствовали, обладали богатым, утонченным внутренним миром, их не пугала усложненная форма и интеллектуальные идеи. Возвращение, причем многократное, к одним и тем же его спектаклям – и было ни с чем не сравнимым духовным братством. Через балет шло приобщение к высочайшим культурным ценностям. В 1970-80-е его сторонников среди артистов и зрителей было множество. Затем началось отступление. Стремление к духовности оказалось не актуально, братство стало распадаться.

Многие современные деятели ныне идут новыми путями компромисса и адаптации. Боярчиков же не предлагает «новых решений», которых от него ждут «всезнающие» оппоненты, упрекая в верности прежним идеалам. Да, он продолжает идти своей дорогой, экспериментируя с интеллектуальным балетом, хотя время к тому, казалось бы, и не располагает. Зритель теперь не хочет блуждать в сумрачном лесу символов и смыслов, а предпочитает постриженные лужайки – и в искусстве, и в жизни. На позиции зрителя очень часто оказывается и критика. Сопrotивления опoшлению человеческой природы с ее сторонами становится все меньше и меньше. В такой ситуации и склонна оценивать позицию художника не как рутинную, а как мужественную.

Боярчиков до мозга костей петербуржец, воспитан петербургской культурой, родствен ей и ее выражает в своих балетах. Театр его – очень петербургское явление. В нем, как и в самом городе, много умозрительного и метафизического, много тайн, символов, фантазмагорий. В

нем так же сочетаются разные эпохи и стили, смешное и трагическое, явное и непостижимое. Он населен двойниками, монстрами и страдальцами. Петербургским колоритом наполнены не только его «Три карты» по «Пиковой даме», гоголевская «Женитьба» или «Петербург» по роману А.Белого, но и «Фауст», и «Щелкунчик», и «Царь Борис».

Любовь к Пушкину и немецким просветителям – Гете и Шиллеру, к романтику Гофману – тоже немаловажная примета петербургского стиля, включающего в себя многое, верность традиции и жажду нового – в том числе. Боярчиков традиционно обращался к литературе, разрабатывал ее в многоактной форме спектакля. Открытия заключались в том, как он это делал.

Он предложил новую хореографическую модель понимания мира и человека. Одним из первых выработал метаязык. Создал сущностный театр, где психологическому переживанию отведено последнее место, первое – метафизическому. Усложнил форму и дистанцировался от массовой культуры. Говоря ницшеанским языком, он преодолел слишком человеческое начало в своих балетах, отказался исповедовать надравные пошлые страсти.

Многие из его балетов сегодня не идут, но, оставшись в памяти, в сознании, продолжают там расти, формировать новые смыслы в контексте нового времени. Именно потому, что в меньшей мере относились к чувственной сфере, в большей – к образно-символической, были полны рациональных построений и трансцендентной красоты. «Макбет», «Геракл», «Разбойники»... По его постановкам можно проследить историю духовной жизни общества с начала 1960-х до сегодняшнего

дня, от ироничных, озорных «Трех мушкетеров» В.Баснера (1964) до трагического «Фауста» Ш.Каллоша (2000) с темой вечно-го одиночества.

Центром в балетах Боярчикова всегда становилась проблема личности в разных аспектах. От спектакля к спектаклю добродетельные герои теряли позиции, уступая место безнравственным личностям, и зло завладевало миром. Вместе с новыми героями на балетной сцене появились новые формы композиции действия. Вопреки традиции Боярчиков разворачивал одновременно несколько пластических действий, сопрягая времена, события и судьбы, сталкивая реальных героев с ирреальными стихиями. Образно-метафорический язык не иллюстрировал литературу, а превращал ее в самостоятельную хореографическую форму, с которой Боярчиков экспериментировал как пост-модернист.

Одна из ведущих идей в творчестве балетмейстера – отражение двойственной картины мира. В «Фаусте» эта идея оказалась по-новому спроецирована на современность и на его собственную судьбу. Фауст Боярчикова – вечный, одинокий герой, конечно же, Художник, который оказывается перед выбором, а выбирать не из чего: добро и зло неразличимы. И мир, абсолютно мифистогельский, с легкостью меняет обличье и одежду: черные на белые. Мир предстает дьявольским карнавалом, где все – игра, маски. Но Фауст, хотя и гибнет под тяжестью трагического одиночества, остается в поиске, в движении, и в вечном антагонизме с Мефистофелем.

Диалектическая двойственность мира выразилась в хореографической форме балета, которая вобрала в себя два русла исканий балетмейстера: эпическое и карнавальное. Разноплановые сюжетные и стилистические эпизоды точно отразили поэтику гетевского шедевра, соединяясь в некое противоречивое единство.



Сцена из балета «Фауст».



Сцена из балета «Принцесса Луны».

В своем последнем балете «Принцесса Луны, или История Такэтори» Ш.Каллоша (2002) Боярчиков в прямом смысле совершает паломничество на Восток. Ежегодные гастроли труппы в Японию не прошли бесследно и вдохновили хореографа на создание произведения, объединяющего две несоотносимые культуры – японское искусство и европейский классический танец, и две сюжетные истории внутри спектакля – космическую и земную.

Балет необычный для эстетики театра Боярчикова, – бесхитростный, созерцатель-

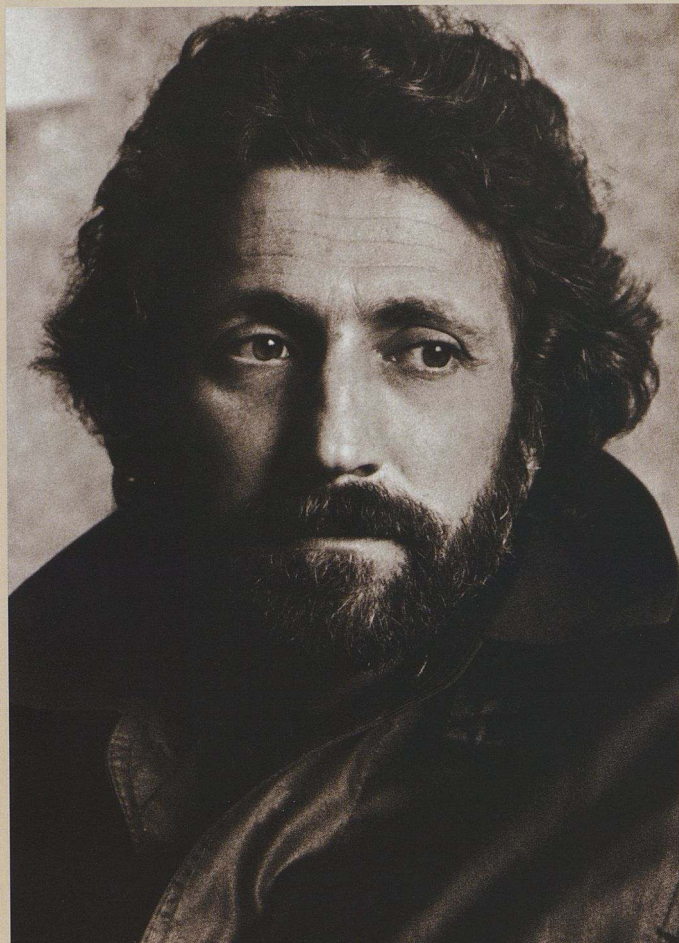
ный, наподобие японской акварели.

Древнюю японскую сказку о невозможности любви и гармонии в земной жизни он поставил как лирическую драму в стиле театра Кабуки. В ней так же все уравновешено: зрелищность и сдержанная значительность, состояние покоя и внутренний драматизм. Балет мог бы получиться изящной стилизацией, если бы исполнители овладели этой уравновешенностью. Но интересно другое: поиск новой хореографической структуры с минимумом ансамблевых комбинаций – упрощенной,

условной, где акцент делается на изобразительность пластики, красоту линий и поз, статичность. Новой – для Боярчикова, ибо по словам самого хореографа, «сейчас невозможно открыть ничего нового, все давно уже открыто. Задача любого художника добавить что-то к уже сказанному. Если я что-то добавил к уже сказанному, если кому-то помог понять ту или иную тему, то или иное произведение, то я счастлив». Что ж, Боярчиков может быть счастлив: свою художническую миссию он исполнил и у него есть силы продолжать.

■ Наталия ШЕРЕМЕТЬЕВСКАЯ

Борис Эйфман



Президент Польской Республики Александр Квасневский удостоил Бориса Эйфмана - художественного руководителя Петербургского государственного Академического Театра Балета - высочайшей награды Республики Польша Командорского креста Ордена заслуг Республики Польша за выдающийся вклад в польско-российское культурное сотрудничество.

Торжественное вручение награды состоялось в июне 2003 года в Театре Вельки, Национальном Оперном театре в Варшаве.

В 1975 году Борис Эйфман показал польскому зрителю свой балет «Гаянэ», тем самым заложив основы прочных многолетних творческих контактов, которые продолжают по сей день.

Бориса Эйфмана я увидела впервые в начале 70-х годов на одном из регулярно проводимых тогда всесоюзных конкурсов концертных номеров.

Судьба распорядилась таким образом, что из-за болезни исполнителя балетмейстеру пришлось самому представлять жюри свой номер «На опаленной земле». Танцевал он как-то трогательно беспомощно. Да и внешними данными не мог похвастаться: небольшое роста, худенькое, плохо тренированное тело. И все-таки запоминалась своеобразная пластика рук и отчаянно смелое выражение больших красивых глаз. Подкупало то, что верилось, что вышел на сцену человек в силу необходимости – хотел спасти номер, где стремился выразить для себя нечто очень важное. Это был монолог – обвинение ужасам войны.

Примерно через год, по настоятельному приглашению Нины Рубеновны Миримановой, ставшей после завершения своей танцевальной карьеры руководителем маленькой балетной труппы при Ленинградской консерватории, я приехала посмотреть работу студента 3-го курса балетмейстерского факультета – Бориса Эйфмана, поставившего балет «Икар».

Молодой балетмейстер (он же и автор сценария) сумел обогатить старинную легенду о стремлении человека вырваться в небо дополнительной темой – преодоления религиозных и социальных запретов. Перелистывая свои давние записи, нахожу среди них и те, что связаны с «Икаром»:

«Пластическая линия партии Икара развивается от согбенного в комок тела со сцепленными, как бы скованными руками, через мучительное преодоление этой замкнутой линии, к распрямлению корпуса до положения натянутой, устремленной ввысь дуги. В процессе этого движения у Икара в какой-то момент возникает необычайно динамичный поворот тела, создающий иллюзию косоного паруса, надутого ветром. Какая фантазия у балетмейстера!».

Последующая сцена балета это подтвердила: «Из темноты, окружающей сосредоточенно размышляющего Икара, начинает возникать голубое пятно, постепенно обретающее очер-

тание женской фигуры. Моментами это пятно исчезает и вновь материализуется. Ипатье же, очень удачно подобрана исполнительница: ее уточненные изящные линии заставляют поверить в отвлеченную символичность образа Идеи.

Начало сцены – медленное адажио – строится не в канонах дуганского танца, а на отдельных репликах героев то чередующихся, то произносимых синхронно. Движения Икара не повторяют, а развивают то, что эскизно намечено его Идеей, и это создает ощущение процесса творческой мысли героя».

Зафиксировав в своих записках еще несколько удачных моментов спектакля, я все же отмечала, что далеко не все удалось балетмейстеру. Однако было несомненно, что балетмейстер-дебютант обладает хореографической фантазией и интеллектом.

Наши контакты возникли после моих статей в журнале «Театр», где я упоминала об «Икаре» и о его концертных номерах.

Надо сказать, что к Эйфману уже тогда (а это были семидесятые годы – годы самого начала творческого пути хореографа) стали обращаться с просьбой поставить номера артисты эстрады и танцовщики-академисты. Так, для Махмуда Эсамбаева Борис сочинил цыганский танец. Причем, это происходило в тот период, когда Эйфман отбывал воинскую повинность в одной из частей (кажется, в военном ансамбле) в Ленинграде. Махмуд рассказывал, что приходил к нему прямо в казарму, где они – оба трудоголки – азартно работали.

Мне довелось видеть и этот номер и еще пару «Цыганских», поставленных Эйфманом нешаблонно. По-видимому, в бытность жизни в Молдавии, где он, кстати, окончил хореографическую школу, ему неоднократно доводилось наблюдать пляшущих цыган, и он сумел обойтись и своих постановках без того, чтобы «рвать страсть в ключья», передал поэтическую сосредоточенность танцовщика, его душевное состояние.

Интересный номер он создал для балерины Кировского театра Валентины Ганибаловой, который назывался «Возрождение» и, по сути, явился эскизом к будущей очень яркой его работе – «Двухголосие». Для солиста Ленинградского мюзик-

холла Владимира Загороднюка он поставил номер «Время борьбы» на актуальную тогда тему национально-освободительного движения в Латинской Америке. Кстати, показанный на одном из конкурсов эстрадных концертных номеров этот опус определил начало удачной карьеры Загороднюка на эстраде.

Для Эйфмана же постановка эстрадных номеров (а он создал еще несколько не менее интересных) явилась лишь недолгим этапом творческого пути, хотя многому его научила. Вскоре он получил предло-

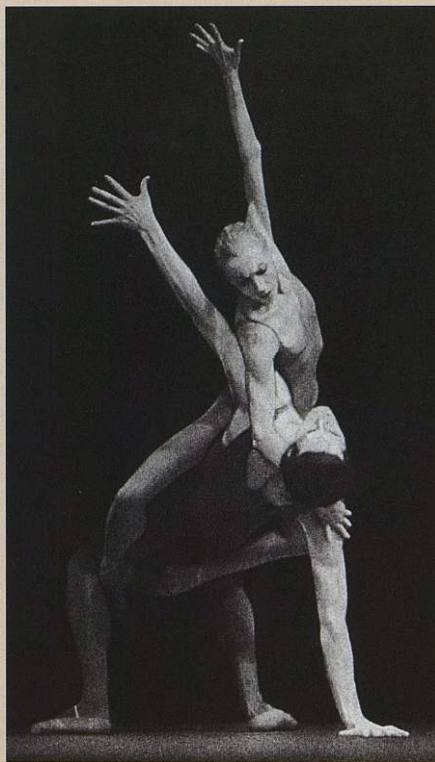
держку, имитирующую катание на качелях. Эта работа вошла в программу очередного выпускного спектакля Училища, как всегда проходившего на сцене Мариинского театра.

В конкурсе концертных номеров, состоявшемся в 1972 году, Эйфман принял участие еще одной работой, поставленной для учеников Хореографического училища – трио «Узы детства» на музыку Р.Щедрина.

Встав в 1977 году во главе Ленинградского ансамбля балета (ныне Санкт-Петербургский театр балета Бориса Эйфмана), хореограф через три месяца выпустил первую программу. При этом все, что предпринимал, было весьма разумно: освободился от самых слабых исполнителей, привлёк опытных репетиторов-педагогов – М.Шамшеву, Я.Кукс, взявших на себя львиную долю работы с танцовщиками; включил в первую программу постановки еще двух балетмейстеров: новую версию «Чудесного мандарина» Б.Бартока, созданную эстонкой Май Мурдмаа и балет «Искушение» на музыку Р.Уэйсмана немца Дитмара Зейферта. На их творчестве Эйфман остановился не случайно. Они так же, как и он, в ту пору адресовались к молодому зрителю, стремились воплощать современную музыку, находить приемы выразительности, активно воздействующие на аудиторию.

Большое впечатление произвели два произведения самого Эйфмана. В заключавшей программу «Прерванной песне», поставленной Эйфманом на музыку И.Кальныньша, звучали стихи и даже голос трагически погибшего во время фашистского путча чилийского поэта Виктора Хары: его памяти и был посвящен этот одноактный балет. Художественный успех другого я связываю еще и с тем, что одной из исполнительниц

здесь выступила замечательная артистка Алла Осипенко. Обладая редкими по красоте линиями, она, одна из ведущих балерин Мариинского театра, в 1977 году согласилась работать с Эйфманом. Можно, конечно, посчитать, что от безвыходности: её уход из знаменитой труппы был продиктован личными мотивами. Но то, что Осипенко проработала в коллективе Эйфмана долгий срок, свидетельствует о том, что ей было интересно общение с молодым балетмейстером. Эйфман создал для нее и Джона Марковского нарядность выразительный



А.Осипенко и Д.Марковский
в композиции «Двухголосие».

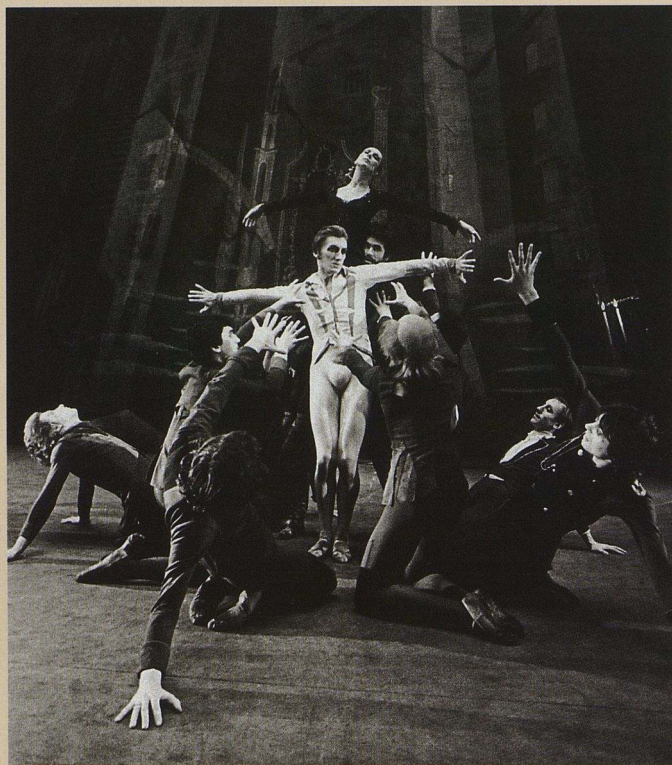
жение от руководства Ленинградского хореографического училища имени Вагановой занять должность штатного балетмейстера.

Для традиционных концертов в маленьком школьном театре, куда, как и в годы моего учения, допускается публика, состоящая из родителей и друзей, Борис поставил несколько номеров, а потом выполнил и более сложное задание – сюиту танцев «Блестящий дивертисмент» на музыку Глинки. Поставил в строго академической манере, позволив себе лишь небольшую шалость – под-

по пластике и сложнейший по психологическому содержанию дуэт «Двухголосие» (на музыку ансамбля «Пинк-Флойд»).

Думаю, в «Двухголосии» автор во многом отталкивался от жизненных коллизий танцовщиков, и ему удалось выразить вполне конкретные ситуации и переживания героев, используя, казалось бы, достаточно абстрактный пластический рисунок.

«Двухголосие» показало, что у Бориса Эйфмана – будущее большого художника.



А.Осипенко и В.Михайловский в балете «Идиот».

Эта небольшая по протяженности и емкая по содержанию танцевальная драма заставила поверить в талант Эйфмана еще одного человека, сыгравшего немалую роль (на этом первом этапе) в его профессиональной судьбе.

С момента открытия концертного зала «Россия» в нем начала работать Мария Борисовна Мульяш. Маленькая, энергичная женщина, которая обладает ценнейшим даром – умением распознавать таланты и облегчать их путь на сцену.

Составляя программы концертов на 1978 год, Мульяш в числе прочих

ленинградских артистов пригласила и Аллу Осипенко. Та согласилась и обещала показать свою новую работу – «Двухголосие». Мария Борисовна ее сразу же оценила, после чего отправилась в Ленинград, чтобы познакомиться с талантливым балетмейстером. По ее словам, на нее произвели впечатление не только увиденные постановки Эйфмана, но и он сам – его серьезность, значительность его планов, умение работать, преодолевая бесконечные организационные трудности. Словом, уже в октябре 1978 года Ленинградский

его от ликвидации! Потому что у Ленинградского обкома КПСС неоднократно возникали сомнения по поводу идеологической направленности деятельности коллектива. Эйфмана вызывали «навстречу», отчитывали за очередную постановку, утверждая, что это не «наш» балет, что это порнография. Разумеется, ансамбль являлся «невъездным» вплоть до 1984 года, хотя приглашения приехать на гастроли у него уже имелись.

Но каждый раз после успешных выступлений ансамбля в Москве ленинградские партийные органы приостанавливали свои претензии. Однако и необходимой помощи также не оказывали. По-прежнему, у ансамбля не было своего репетиционного помещения.

При каждой нашей встрече с Борисом возникала эта болезненная тема. Вот запись беседы, состоявшейся в апреле 1983 года: «Я сейчас хочу ставить и ставить новые вещи. Не хочу тратить время ни на что другое, но главная проблема-то остается... А ведь даже рабочий не может работать без своего станка».

И, тем не менее, творческая энергия Эйфмана не иссякала – премьера следовала за премьерой. Кроме того, в труппе стали появляться новые воспитанные им танцовщики. По его же словам, он «подбирает их, в первую очередь, по принципу амплуа, вернее, берет тех, кто актерски одарен, а не только владеет техникой».

В основном, они выпускники хореографических училищ, оставшиеся за бортом ведущих трупп страны, хотя несоответствие данных артиста с общепринятым идеалом иногда означает неповторимость его индивидуальных качеств, что и доказывает судьба многих артистов Эйфмана.

Таков был В.Михайловский, обладавший сравнительно небольшим диапазоном танцевальной техники и некоторыми дефектами в строении ног, но зато чрезвычайно музыкальный, актёрски одаренный и верно чувствующий заданный балетмейстером пластический рисунок. К примеру, его тонкая фигура обретала стальную крепость поз и четкость движений, которыми был охарактеризован Мэкино-Нож, один из персонажей балета «Бумеранг», навеянный Эйфману пьесой Б.Брехта «Трехгрошовая опера». Но мог производить и впечатление «безжесткости», подобно пульсирующему комку нервов, каким он представлялся в образе князя Мышкина в «Идиоте».

Такова была и В.Гальдикас – очень высокая, и тоже «бескостная», отчего была лишена устойчивости, необходимой в классическом танце. Не было

у нее и крепких пальцев. Но ее длинные руки и ноги, ее гибкое тело могли буквально завязываться узлами. Да и выразительности ей было не занимать. В «Искушении», спектакле Д.Зейферта, она изображала паучиху с впечатляющей силой отрицательного обаяния. А ее Кашей в «Жарптице» являлся зримым воплощением изощренного зла. В этой роли Эйфман создал для нее уникальный танцевальный рисунок – своеобразной пугающей красоты, словно бы рожденный таинственными звуками музыки И.Стравинского. Тогда как в «Бумеранге» ее Джени-Малина попирала землю в такой же уверенной позе, как и Мэки-Нож, и дралась с конкурирующей бандой с тем же бестрастным автоматизмом, применяя приемы каратэ, которые у Гальдикаса приобретали особую остроту.

Ограничусь лишь упоминанием этих двух танцовщиков, на которых (плюс, конечно же – А.Осипенко и Д.Марковский) строился репертуар в первоначальный период деятельности ансамбля Эйфмана. За ними он «вылепил» и других одаренных исполнителей, а сегодня у него сильнейшая труппа с ярко индивидуальными солистами, которым по профессионализму и увлеченности не уступают и участники кордебалета.

К своему десятилетию ансамбль Эйфмана поменял название, по праву став – Ленинградским театром современного балета. В его репертуаре уже было более двадцати спектаклей самых различных жанров – от трагедийных до ярко-комедийных. Если первоначально Эйфман адресовался преимущественно к молодежной аудитории, учитывая ее интересы и вкусы, то вскоре позволил себе обратиться к тому, что было по настоящему интересно ему самому. А именно – к философским темам, нашедшим отражение в произведениях музыкальной и литературной классики, в частности к Шестой симфонии П.Чайковского, где он услышал отголоски судеб героев романа Ф.Достоевского – «Идиот».

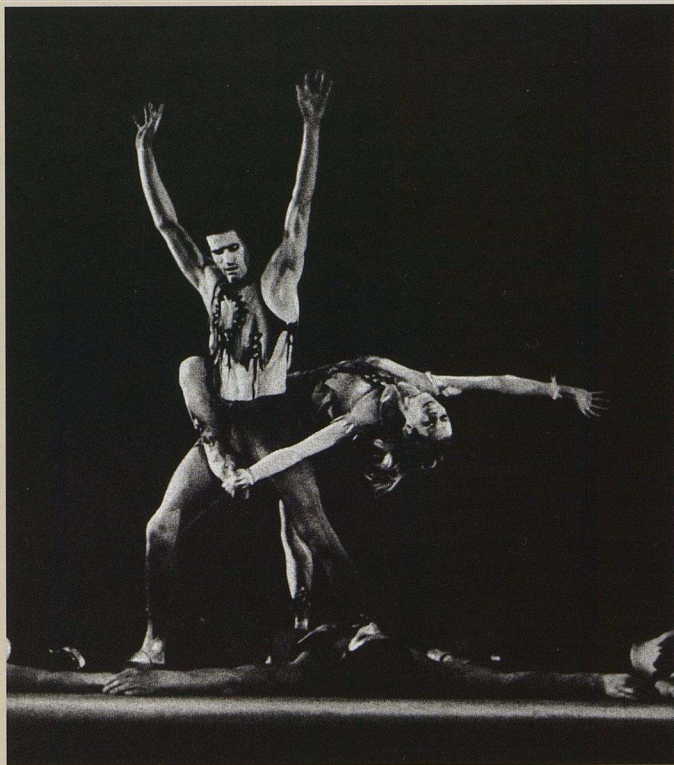
Многим, в том числе и мне, замысел подобного балета показался дерзким. Но... сила таланта могоуч! Спектакль сумел не только завоевать признание любителей балета, но сломить предубеждение литераторов и, что особенно ценно – музыковедов, относящихся весьма строго к интерпретации классической музыки.

Даже такой, казалась бы, далекий от хореографического искусства человек, как Евгений Евтушенко, выразил свое восхищение этой работой Эйфмана. Сознавшись, что шел на спектакль с предубеждением, оказал

ся с первых же минут «охвачен ощущением высокого, напряженного, трагического искусства... Пластическая психологизация, доведение персонажей до балетных символов одновременно сочеталось с реалистической портретной точностью». «На мой взгляд, в спектакле не было ничего лишнего, ничего бестактного по отношению к Достоевскому. Эта постановка доказала, что у балета и большой литературы огромные перспективы творческого слияния», – так писал он в своей рецензии в газете «Советская культура».

одержимо работать, создавая незаурядные произведения, которые ставят и спорить, и думать, и восхищаться.

Как быстро летит время! Не так давно Борис Эйфман отпраздновал свое пятидесятипятое и четверть века собственного коллектива. Теперь он – известный во всем мире хореограф, автор таких знаменитых полотен, как «Убийцы», «Подпоручик Ромашов», «Чайковский», «Карамазовы», «Красная Жизель», «Русский Гамлет» (да разве все перечислишь!), где масштаб его



А.Осипенко и Д.Марковский в балете «Прерванная песня».

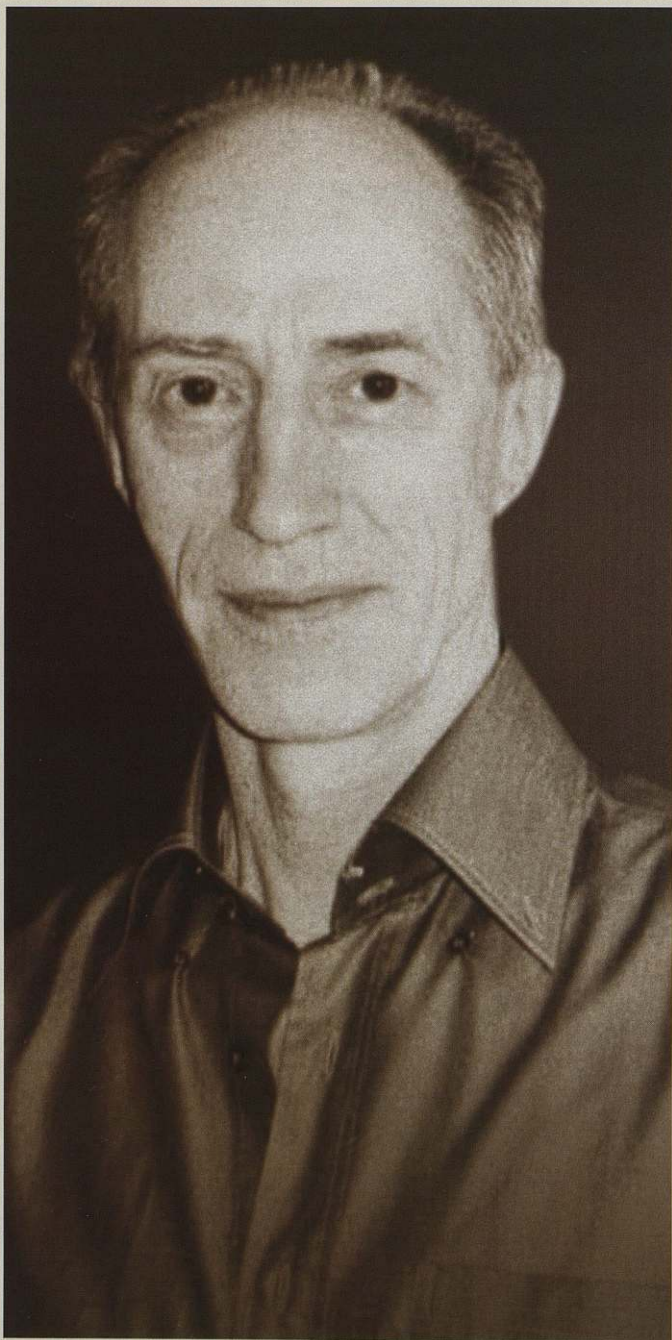
С обращением Эйфмана к роману М.Булгакова «Мастер и Маргарита» в его творчество вошла тема художника-творца, к которой он будет возвращаться неоднократно. Тогда как Шекспир и Бомарше вдохновят его на создание озорных, брызжущих весельем спектаклей – «Двенадцатая ночь», «Безумный день». Словом, уже в то первое десятилетие определился широчайший диапазон творческих устремлений Бориса Эйфмана.

Мне же импонирует, как Борис умеет «худу и похвалу приеменить равнодушно» и продолжает увлеченно,

дарования и интеллекта раскрывается с необыкновенной силой. Санкт-Петербургский театр балета Бориса Эйфмана также обрел признание на всей планете – его гастрольные маршруты проходят по многим странам и континентам. Но мне хотелось вспомнить Эйфмана в то далекое время, когда молодой, никому не известный пришел из Кишинёва делал свои первые шаги как хореограф в городе знаменитых балетных традиций, сила и мощное обаяние которых сыграли важную роль в его судьбе, в его творческом становлении.

■ Ольга РОЗАНОВА

Никита Долгушин



В 2001 году ПЕТЕРБУРГСКАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА ВЫПУСТИЛА БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ НИКИТЫ АЛЕКСАНДРОВИЧА ДОЛГУШИНА. ИНТЕРЕСНЕЙШИЙ ДОКУМЕНТ! ПЕРЕЛИСТЫВАЯ СТРАНИЦЫ (ИХ ОКОЛО СТО) С ПЕРЕЧИСЛЕНИЕМ ТОГО, ЧТО СДЕЛАЛ ЗА ЧЕТЫРЕ ДЕСЯТИЛЕТИЯ ЭТОТ УДИВИТЕЛЬНЫЙ ЧЕЛОВЕК – ИЗВЕСТНЫЙ ТАНЦОВЩИК, ХОРЕОГРАФ, ПЕДАГОГ, СЦЕНОГРАФ, ПУБЛИЦИСТ-ИСКУССТВОВЕД, – ПОРАЖАЕШЬСЯ ОБЪЕМУ И РАЗНООБРАЗИЮ ЕГО ПОИСТИНЕ ТИТАНИЧЕСКОГО ТРУДА. А СКОЛЬКО О НЕМ НАПИСАНО! Почти ни одна сценическая работа Долгушина-артиста и хореографа, а их около трехсот, не осталась без внимания критики. Собранные вместе, эти материалы составили бы не один том в придачу к монографии «Никита Долгушин», принадлежащей перу выдающегося отечественного балетоведа В.М.Красовской.

Казалось бы, о творчестве Долгушина сказано все. Однако стоит открыть библиографический указатель в начале и в конце, и вас поразит невероятная интенсивность труда, ничуть не убывающая с годами. Скажем, год 1984-й: артисту 46 лет - критический возраст для любого танцовщика, но не для Долгушина. Восемь новых работ с хореографией классического и современного стиля в миниатюрах и одноактных балетах Г.Алексидзе, Р.Пети, Х.Лимона, в собственных сочинениях. А какие образы! Дон Жуан, Отелло, Иуда, Пьеро, Нарцисс – и каждый воплощен с артистическим совершенством.

Но чему же удивляться, если, завершая карьеру в Малом оперном театре, Долгушин мастерски исполнил роль Карла Моора на премьере «Разбойников» Николая Боярчикова. Он был незауряден, благороден, трагически красив и при этом в свои 44 года выглядел не намного старше юных коллег.

Тогда же ему наконец-то выпала долгожданная возможность станцевать Базиля и снова поразила молодость зрелого мастера – духовная и физическая. В изрядно затрепанном «Дон Кихоте» Кировского театра словно повеяло свежим ветром. Вдруг обнаружилось, что партия Базиля – вовсе не полигон для упражнений в танцевальной технике, а полноценный театральный образ – многоплановый, неожиданный, даже романтический.

Долгушин показал, как велика роль артиста – не ремесленника – профессионала, бездумно копирующего предшественников, но талантливой личности, способной увидеть назубок знакомую роль по-новому, собственным взглядом. Как и следовало ожидать, Долгушин преобразил и внешний облик героя, надев костюмы «собственного сочинения». Штампованная «балетность» Базиля сменилась меткой характерностью. Этому цирюльнику не требовалось выворачивать карманы, чтобы пояснить, что с деньгами у него туговато: о том говорила одежда. На поджаром теле – простая белая рубашка с широким воротом, темные порты выше колен, открывавшие загорелые колени и икры, на ногах даже не туфли, а выдавшие виды тапочки. Заботы о внешности не обременяли беспечно-барселонца, зато веселье и легкости было с избытком. Белозубая улыбка не сходила с бронзового от солнца лица, глаза искрились счастьем. И было от чего: Базиль был по уши влюблен. Сорокалетний артист напомнил юным премьерам, что это такое – блаженное помешательство на единственном «предмете», когда и солнце светит ярче, и ноги сами пускаются в пляс, и мир кружится в танце. В этом упоительном состоянии Базиль-Долгушин пронесился сквозь три акта «Дон Кихота», не

остывая, а только подзаряжаясь энергией от «козней» соперника-толстосума и бдительного папашаи возлюбленной. Но вот все препятствия оставались позади. Китри и Базиль праздновали свадьбу. Под звуки торжественного марша выходила нарядная невеста в белой пачке с черными кружевами и жених – преобразившийся до неузнаваемости. То ли друзья «скинулись» на костюм, то ли раскошелся свекор, но цирюльник обернулся настоящим кабальеро. В черном коротком камзоле с кружевным жабо он был неотразимо элегантен, да и держался как родовитый гранд. Не так-то прост оказался барселонский цирюльник, по крайней мере, его актерский талант был налицо. А может, заговорила кровь, – почему не предположить, что перед

цни», ведь популярное па де де из «Дон Кихота» артист исполнил на концертах. Скорее всего, просто хотелось «примерить» любимый балет на себя.

Таким вот образом работал Долгушин, перейдя отпущенный танцовщику возрастной рубеж. Точно так он работает и сегодня, перевалив за шестьдесят, с той только разницей, что в последние два десятилетия его основным занятием было руководство кафедрой хореографии (1983–2001) и балетной труппой Санкт-Петербургской консерватории и, конечно же, постановка спектаклей. Рассказать обо всем, что сделал Долгушин за эти годы, невозможно: простой перечень событий занял бы несколько страниц. Назовем лишь наиболее значительные.

Три памятных вечера, посвященных Федору Лопухову, Вацлаву Нижинскому и Леониду Якобсону.

Программы старинной хореографии «Золотой век». Программы Серебряный век».

Вечер балета «Viva, Mexico!» – хореография Глории Контрерас (Мексика).

Балеты на сюжеты Шекспира («Король Лир», «Гамлет», «Ромео и Джульетта», «Павана Мавра»).

Балеты на музыку Стравинского

(«Пулчинелла»), Гершвина («Нам это надо!»), Малера («Адажиетто»), Прокофьева («Ромео и Джульетта. Начало»). Альбинони («Эпитафия»).

Новые редакции балетов «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Жизель», «Лебединое озеро».

Юбилейный вечер «Никита Долгушин и его 120 лет».

Многое было осуществлено впервые в России: реконструкция фрагмента танцсимфонии «Величие мироздания» на вечерке к 100-летию Лопухова; постановка «Послеполуденного отдыха фавна» Нижинского со сценографией по эскизам Бахста; возобновление миниатюр Анны Павловой и авторский парафраз «Павильона Армиды» Фокина и еще многое другое. Труды Долгушина по реставрации шедевров балетного наследия позволяют считать его крупнейшим после Лопухова, Пономарева, Вагановой, Сергеева специалистом в этой



Сцена из балета «Танцсимфония».

нами незаконный отпрыск любвеобильного сеньора, севильский собрат Фигаро?

Соображения такого рода возникли, разумеется, позднее. Во время свадебного па де де задумываться было недосуг – хотелось просто наслаждаться блестящим танцем, подолгушинским изящным и благородным. Момент соревнования с партнершей, спортивность вообще танцовщик «снял». То был дуэт молодого счастья, где кавалер по-рыцарски преклонялся перед дамой, любящая и гордится ею, слагая в ее честь хореографические «экспромты».

«Дон Кихот» Долгушин исполнил только дважды (в Красноярске и в Ленинграде) в том возрасте, когда танцовщики-премьеры на него уже не рискуют покушаться. Не сомневаясь, единственная не станцованная классическая партия понадобилась не для полноты актерской «коллек-

сложнейшей области, где энциклопедические знания поверяются интуицией.

Особая статья – долгушинские редакции «Жизели» и трех балетов Чайковского, пример многообразия подходов к возобновлению широко известных спектаклей, неизбежно ветшающих с течением времени, а, значит, нуждающихся в тактичном освежении. Мету и характер «вторжения» в существующий текст каждый раз подсказывают содержательная суть и стиль балета. В «Жизели» достаточно было лишь

становке Вайнонена, оказался новым, во многом неожиданным протечением партитуры Чайковского. Рождественская история переплелась с жутковатой гофманианой. Детским грезам Мари угрожал карикатурно обрисованный мир взрослых, но с помощью Дроссельмейера – доброго крестного и таинственного волшебника – девочка проходила сквозь все испытания. В награду за доброту и стойкость она попадала в сказочное царство Феи Драже, но как же горько ей было вернуться в реальность!

В мае прошлого года Долгушин показал три одноактных балета собственного сочинения. Все три, так или иначе, связаны с музыкальной и балетной классикой и предлагают новый взгляд на то, что давно известно. «Сны» – камерный балет-фантазия для балерины и трех танцовщиков – навеяны Чайковским (фрагменты из «Спящей красавицы»). Фантазией можно назвать и «Половецкие пляски» из оперы Бородина «Князь Игорь», – столь неожиданно орнаментально-декоративное решение массовой танцевальной картины, на-



Фото Н.Зинченко

Сцена из балета «Игра в карты».

уточнить акценты, откорректировать мизансцены ради большей драматической выразительности действия. В «Лебедином озере», сохранив хореографию классиков, Долгушин заново сочинил первую и последнюю картины, чтобы выдвинуть на первый план фигуру принца Зигфрида. «Спящая красавица», сделанная с учетом возможностей немногочисленной труппы, получила компактную двухчастную форму, но в финале возникла феерия в духе версальских маскарадов. «Щелкунчик» же, приобретя утраченное па де феи Драже и Принца Оршада в постановке Льва Иванова при сохранении Китайского танца в по-

«Щелкунчик» Долгушина – фантастичный и поучительный – уже десятый год пользуется неизменным успехом у детской и взрослой аудитории. Прочно утвердился в репертуаре Театра оперы и балета петербургской Консерватории (таков с 1998 года официальный статус бывшей Оперной студии) и «Жизель», «Лебединое», «Спящая». Множество других балетов хранится «в запасниках», их место регулярно занимают новые. Современные стили всегда интересовали Долгушина, и все же его безраздельной любовью была и остается классика. Пример того, как совмещаются разные интересы, – две последние премьеры труппы.

поминающей диковинный черно-золотой ковер. Но еще неожиданнее «Кармен» на музыку Бизе-Щедрина.

Новая версия популярной темы отличается от иных инсценировок «Кармен-сюиты» (да и от прежних работ Долгушина) жесткостью, даже жестокостью концепции. Мотив любовного соперничества отринут вместе с тореадором, но вакантное место в фигуре «треугольника», притом его вершину, занял некий черный человек. Безликий в прямом смысле слова (лицо скрыто под треуголкой и черной маской), он олицетворяет слепой и безжалостный рок. В его власти и дерзкая, беспашанная Кармен, и околдованный ею простак

Хозе. Обоих ждет смерть, и оба пределебно одиноки. Вокруг них кипит жизнь, но толпа, движимая инстинктами, жаждущая зрелищ, – груба и бездушна. Выхода нет, герои обречены.

Как видим, балеты различны по жанрам, форме, стилю. «Снь» с их строго классической хореографией и пунктирно намеченной фабулой и жесткий гротеск трагической «Кармен» – два полюса балетной поэтики. Однако в них есть и нечто общее, характерно долгушинское: скрупулезно выверенная композиция, эконо-

этот раз ее автором был создатель жанра, великий русский хореограф Федор Лопухов. Реконструкцию танцсимфонии «Величие мироздания» на музыку Четвертой симфонии Бетховена (1923) – давнишнюю мечту Долгушина – осуществил под его руководством Федор Лопухов-младший, внук знаменитого деда, выпускник созданной им в Консерватории балетмейстерской кафедры. В мае 2003 года, спустя восемьдесят лет после единственного показа легендарного опуса, состоялось его второе рождение. Новаторское творение,

памяти лишь экстравагантные костюмы главных героев (художник – Долгушин). Видимо, драматургия вечера задумывалась как резко контрастная: в третьем отделении была дана жизнерадостная «Пахита», при хороших танцах гарантирующая успех. Так и вышло. Танцевали на удивление хорошо (балетмейстеры-репетиторы – Александра Тихомирова и Николай Тагунов), но, разумеется, Долгушин этим не ограничился. Он предложил увидеть знаменитое Гран па таким, каким оно могло быть в последние годы службы



Сцена из балета «Пахита».

мия выразительных средств, сосредоточенность на главном, исключая «пустословие» любого вида. Верховный закон хореографа – подчинение диктату музыки. Наглядный образец того, как профессионально знает и тонко чувствует музыку Долгушин, – его «Половецкие пляски». При всей экзотической красочности, это «чистокровная» танцевальная симфония, построенная на переплетении и развитии контрастных хореографических тем, соответствующих музыкальным. Мастерское сочинение!

Танцсимфонией открылась и последняя премьера долгушинской труппы 8 мая 2003 года, только на

решительно повлиявшие на ход балетного искусства (достаточно назвать участника премьеры Джорджа Баланчина), вернулось из небытия. И самое поразительное, оно по-прежнему молодо, как вечно молодо все по-настоящему талантливое.

Эмоции, вызванные Танцсимфонией, поостыли на втором отделении майской премьеры, где впервые на отечественной сцене был представлен балет Стравинского «Игра в карты» в постановке Константина Чухашева по его собственному сценарию. Пренебрежение логикой и доходчивостью действия свело почти на нет добротную работу хореографа и исполнителей, оставив в

Петипа – в начале XX века, когда в Мариинском театре царила Кшесинская, а знаком времени был стиль «модерн». Удлиненные золотые пачки, модные прически, бриллиантовые колье танцовщиц и декоративное панно «от Фаберже» (художник – также Долгушин), перенесли воображение в комфортабельный декаданс императорской сцены, где тон задавали ценители женских прелестей и виртуозного танца, а центром балетного царства была балерина.

А главный герой вечера – Никита Александрович Долгушин, должно быть, уже думает о завтрашнем дне труппы. Работать с пазухами он не умеет.

■ Наталия ЗОЗУЛИНА

Юрий Петухов

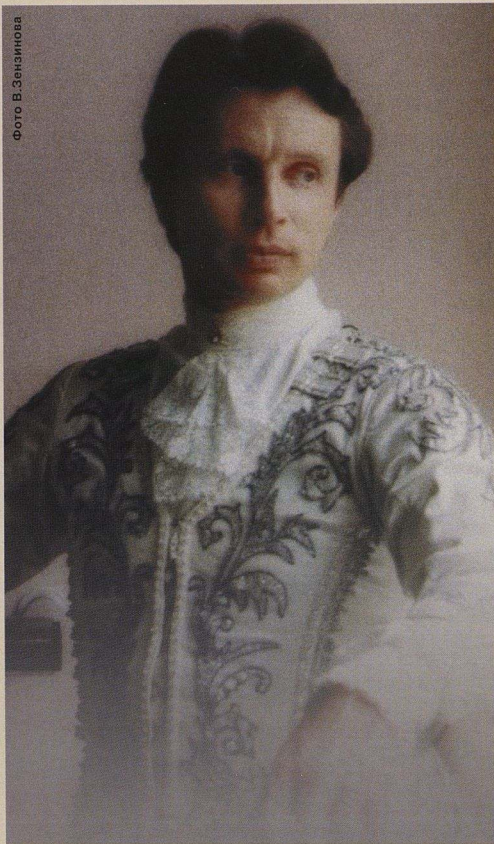


Фото В. Зензилова

«Награда наша героя» – так можно прокомментировать произошедшую на «Золотой маске» 2003 года балетную сенсацию. В числе награжденных специальным призом жюри оказалась петербургская труппа под руководством Юрия Петухова – за программу возобновленных шедевров Леонида Якобсона «Роден» и «Свадебный cortege». Необычность ситуации заключалась в том, что столь высокой оценки был удостоен коллектив, еще недавно представлявший, несмотря на гордое именованье Академическим театром балета, потерянным для высокого искусства. Навсегда утраченным казалось и когда-то гремевшее его подлинное имя, полученное от создателя ансамбля, легендарного балетмейстера Якобсона – «Хореографические миниатюры».

В сменившей прежде оригинальное лицо безликой физиономии компании давно не проглядывало живых черт: ничего нового не ставилось, малая якобсоновская часть репертуара ушла в тень заимствованной с Мариинской сцены «классики». То были последние, не самые лучшие годы руководства труппой в прошлом знаменитого танцовщика Аскольда Макарова, чья внезапная смерть, подведя черту под двадцатипятилетием его правления, поставила вопрос о новом руководителе для коллектива...

К тому моменту ведущий солист Театра оперы и балета им. М.П.Мусоргского (Малого оперного) Юрий Петухов находился на пике своей артистической славы. Все, кто хотел насладиться искусством настоящего мужского танца, культурой классического исполнительства и красноречием современной пластики, бежали на его спектакли. Танцовщик может быть, и не идеальных данных и без каких-либо эффектных примет облика (среднего роста и крепкого телосложения) он, однако, был из тех балетных асов, которые заставляют следить за каждым движением, умеют, где надо, с шиком свернуть техникой, а где надо – затмить технологию содер­жательностью танцевальной речи. К исходу своего третьего десятилетия на сцене Петухов все еще давал фору молодым в премьерских партиях Альберта, Дезире, Щелкунчика-принца, Джеймса, превращая свои выступления в поучительные мастер-классы. Тем более никто не мог опровергнуть его права «первого исполнения» в новых по-

становках театра – именно в современном репертуаре Петухов давно и прочно закрепился на лидерских позициях.

Любимый танцовщик Николая Боярчикова (чей театр в прямом и фигуральном смысле всю жизнь был для артиста родным домом), он искал и находил возможности для творческих контактов и с другими действующими балетмейстерами – Олегом Виноградовым, Май Мурдмаа, Никитой Долгушиным, Леонидом Лебедевым. Он принимал любой авторский вызов в отношении движения хореографического словаря и стиля, но всегда предпочитал чистой дансантиности встречи со смысловой, «ролевой» хореографией. Не случайно на долю Петухова пришлось впечатляющее число балетных героев родом из «большой литературы»: мифологические Геракл и Орфей, пушкинские Герман, Самозванец и Борис Годунов, гольдониевский Труффальдино, шекспировский Макбет, шиллеровский Франц Моор, гоголевские Хома и Подколесин, булгаковский Мастер. Петухов упивался перевоплощением – внутренним, добраясь до душевного устройства персонажей, и – более редким по нынешним актерским временам в балете – внешним, с переодеванием, словно в костюм, в новое лицо и новый облик.

Как всякий лицедей, он не вписывался в систему амплуа и не давал возможности определить его определить. После Джеймса или Тиранта («Белый рыцарь») – чистая романтика, а после Подколесина («Женитьба») – чистая клоунада и эксцентрика; после Альберта – элегическая драма,

а после Царя Бориса или Макбета – психодрама; после Хомы («Вий») – «мистика и ужасы», а после Труффальдино («Слуга двух господ») – блестящая комедия. Другое дело, что в комедиинном жанре, так же, как и в явно удавшемся танцовщику гротеске, у Петухова не получилось развернуться: с одной стороны, приоритет в балетном театре традиционно остается за драматическими постановками, с другой, ведущих гротесковых партий сочиняется хореографами еще меньше комедийных. Вот и роль, последняя для него в авторском боярчиковском театре, была исключительно серьезна – Фауст в одноименном балете по трагедии Гёте.

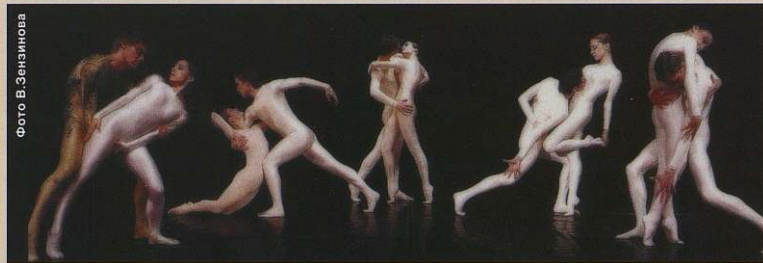
В постановке, к изынкам которой помимо прочего относилась и блеклость хореографических высказываний Фауста рядом с броскими соло Мефистофеля и живописными массовыми сценами, как нельзя кстати оказалась личностная доминанта Петухова, укрупнившая сценический масштаб героя и метившая его той сложностью души, той зрелостью ума, без которых нет гетевского образа. Но роль Фауста – единственная из исполненных им у Боярчикова – не принесла танцовщику удовлетворения. В концепции балета Фауст – игрушка в мефистофельских руках – получился слишком подчиненным чужой воле, слишком безынициативным и бездейственным, чтобы пригнуться артисту-лидеру, привыкшему вести за собой действие. Представленный лишь в молодом облике боярчиковский Фауст не позволял Петухову «подобраться» к драматической «возрастной» проблеме образа – столь близкой балетному сознанию с его заостренным ощущением быстро и необратимо мчащегося времени. Ведь кто знает, сколько балетных звезд, для которых уход со сцены нередко выглядит трагеди-

ей, не раздумывая, поставили бы свою подпись рядом с фаустовской, лишь бы еще потанцевать...

Впрочем, Петухов точно не подписался бы ни за себя, ни за своего героя. Вопервых, потому, что, приблизившись к отлучающей от сцены к границе, он не видел в том трагедии: в отличие от Фауста (да позволительно будет сравнить) танцовщик добыл вторую

...Марионетка в обличье белого Пьеро, за штанины и рукава рубахи прикрепленная к свисающим с колосников лонжам, пыталась постичь поставленные ее движениям «на помочах» пределы. Она пробовала дойти, допрыгнуть, дотянуться до границы световой окружности, внутри которой находилась, в то время как сила пружинящих лонжей

Прыжками-восклицаниями, криками и мольбой рук, топаньем ног, бросками в невидимые стены пленник требовал освобождения его от пут, но тщетно: незримый кукловод продолжал дергать привязанные к его рукам и ногам нити. И тогда, стерев с лица слезу, герой собрался с силами и на последнем взмыве музыкальных волн освободился сам, срывая с се-



Сцена из спектакля «Скульптуры Родена».



Сцена из балета «Спартак».

творческую молодость без мефистофельской помощи. В параллель исполнительству он открыл для себя балетмейстерство. Главное, потому что не в характере Петухова было бы отдать управление собственной судьбой в чужие руки. Об этом – и, вероятно, не случайно как раз в период «Фауста» – он поставил (и забываемое исполнил) монолога на музыку знаменитого «Ададжьетто» Малера.

вздергивала ее руки, гнула, наклоняла и запрокидывала корпус, закручивала и перекручивала туловище, покачивала или приподнимала фигуру целиком, всякий раз оттягивая безвольную гуттаперчевую куклу от края круга в центр. Но с какого-то момента в груди Пьеро начинало биться сердце. Он с силой тряс лонжу, словно пытаясь привлечь внимание коготу наверху к свершившемуся с ним вочеловечиванию.

бы прикрепленную к лонжам одежду – выпрастываясь как из чужой кожи, как из чуждой формы жизни, чтобы в состоянии независимого духа сделать несколько шагов, пусть даже и навстречу смерти.

Эта обобщенно-символическая работа, безусловно, была исповедальна. В саму идею номера закралось выражение жизненной позиции художника и человека, имеющего убеждения, обладающего во-

лей, одерживающего верх над обстоятельствами. Фортуна, видимо, потому всегда и покровительствовала Петухову, что он честно отработывал любой «аванс» да, собственно, никогда и не сидел в ожидании удачи.

Пермское училище, из которого он родом, ему повезло заканчивать у Юрия Плахта, чей класс просто обрекал воспитанников на премьерство. Но в расплату за гарантию блестящего артистического будущего и долголетнего «запаса прочности» профессиональной формы принимали только каторжники, без счета времени и скидки на усталость труд. Юный Петухов готов был умереть, но не сдаваться в этой битве за мастерство тела. И мастерство прибывало в геометрической прогрессии к труду. Еще на школьной скамье, перетанцевав многие классические па-де-де, выпускник подтвердил свою квалификацию солиста, в статусе которого и был принят в пермский оперный театр. И тут опять везение – как раз тогда руководство пермской балетной труппой переходит к приглашенному из Ленинграда Николаю Боярчикову, полному творческим сил и замыслов.

Молодому же артисту современный репертуар был необходим как воздух. Да, он танцевал Зигфрида, Шелкунчика, Дезире, Альберта, но, как известно, мужская классика (за исключением «Жизели»), варьирующая один и тот же типаж принца, героя голубых кровей, не в состоянии спровоцировать индивидуальность ни на интенсивное развитие, ни на откровения. Для самоопределяющейся личности, жаждущей сказать свое слово в искусстве, спасение одно – одновременное с освоением наследия участие в современных постановках. Такую счастливую возможность и получил Петухов (и его товарищи по труппе)

благодаря Боярчикову, создавшему в Перми «Три карты», «Орфея и Эвридику», «Царя Бориса», «Слугу двух господ» и др. И когда хореограф в 1977 году уехал из Перми «на повышение» – возложить труппу ленинградского Малого оперного театра, Петухов недолго задержался на берегах Камы. Он поехал в Ленинград и по конкурсу, победив в конкуренции с другими претендентами, вторично в своей жизни поступил в труппу Боярчикова на место ведущего танцовщика.

Пришелец из провинции скоро завоевал балетную столицу – слишком уж он выделялся своей активной творческой позицией, сценическим подвижничеством, инициативностью в поддержании для себя постоянного рабочего режима, несмотря на кризисные для балета пост-перестроечные годы. Но он уже был не в одиночестве. В его жизнь вошла солистка Малого оперного театра, танцовщица во многом необычная и одухотворенная – Ирина Кирсанова, и вместе они увеличили счет рожденных на ленинградском сцене легендарных балетных дуэтов. Печать их забываемого исполнения никогда уже не сойдет с «Двух танцев в стиле гаку» Лебедева или с миниатюры «На смерть Ромео и Джульетты» Долгушина. Но Кирсанова стала музой и союзницей Петухова и в его собственном хореографическом творчестве, когда то с властной непреклонностью завладело воображением артиста...

К тому времени, как городским властям пришлось решать вопрос о назначении в осиротевший коллектив нового руководителя, артистические заслуги Петухова, отмеченные званием «Народного артиста России», были уже дополнены сложившимся балетмейстерским репутацией. Несколько дипломов международных ба-

летных конкурсов за лучшую постановку современных номеров удостоверяли его особенное мастерство в жанре малой формы. Отличавшиеся снайперским попаданием в индивидуальности его конкурсные миниатюры, как «заговоры на удачу», предрекали исполнителям выигрыш современного тура и счастливый исход всего соревнования. Вспомним триумф Вячеслава Самодурова на «Майе-96»: «...когда на втором туре Самодуров исполнил монолог Вронского, над взорвавшимся овацией зрительным залом явно прошумела крыльями богиня Победы. Споры нет, Самодуров повезло с балетмейстером. «Поскрипту» в постановке Юрия Петухова выделится на фоне прочих композиций по «Анне Карениной» Щедрина оригинальным замыслом, лаконичным и острым художественным решением» (О. Розанова). С того времени появилось еще немало конкурсных «хитов» Петухова, нередко оставшихся затем в концертном репертуаре исполнителей. Самый эффектный из них, пожалуй, «Вальды. Портрет в красном», в котором на петербургской сцене блистает Оксана Кучерук.

Но столь успешный поставщик конкурсной продукции, не давшей ни одной осечки, Петухов-хореограф все же начинал с прицелом на «большой балет», как начинали все серьезные отечественные балетмейстеры. Первым для него стал двухактный спектакль на сцене Малого оперного театра «Летяж журавли» (1985, по мотивам одноименного фильма) на музыку Владислава Успенского, где он и Кирсанова исполнили центральные партии. Балет на современную, да еще военную тему – испытание не из легких, но дебют удался благодаря глубоко поэтичному и насквозь дансатному во-

площению темы. Повторить опыт полнометражного балета Петухов смог только в 1994 году и то по чистой случайности. Тогда уже действовали законы рынка и те, кто платили, те «заказывали музыку», а в данном случае, балеты. Один такой заказ в адрес Малого оперного театра, поступивший из Испании, выпало обслужить Петухову. Так родился его «Белый рыцарь» на тему одноименного испанского романа XV века и музыку современной испанской пианистки Э. Мила. Спектакль с запоминающимися танцевальными номерами, особенно в исполнении дуэта Тиранта Петухова и Принцессы Кирсановой, являл героическую попытку постановщика побороть хореографией убийственную скуку партитуры, но в очередной раз доказал значение музыки в балете.

И снова потянулось время без спектаклей, обрывавшее для зрителей только что завязавшееся знакомство. Если Петухов-артист был максимально открыт в своих сценических чертах, то о том, что все-таки представляет из себя Петухов-балетмейстер, каковы его художественные силы, приходилось лишь догадываться. Конкурсные номера, как и незримая «Золушка», поставленная в японской балетной школе, ситуации не проясняли. Понятно было только одно: Петухов устроен так, что жить без творчества не может. Очередным подтверждением тому стал персональный вечер артиста и хореографа на сцене Театра им. Мусоргского в 1997 году. Тогда и появился на свет его новый балет по мотивам китайской легенды «Картина», вдруг прояснивший и туманную картину с творческими перспективами автора, от которого, как оказалось, можно многого ждать. Серьезный успех «Картины» (дивертисмент из него включили

даже в программу выпускного спектакля Академии русского балета), думается, стал не последним аргументом, склонившим чашу весов при выборе руководителя для Академического театра балета в пользу Петухова. Безусловно, сработали и его в целом высокий профессиональный рейтинг, и его незапятнанная человеческая репутация, и его известные деловые и организационные способности. Итак, летом 2001 года Петухов переступил порог спрятанной в глубине двора по улице Маяковского так называемой «базы Яковсона», где отныне у него был свой коллектив и свои репетиционные залы.

Нет смысла сообщать об оставшихся позади трудностях нового руководителя – они естественны в подобной ситуации «пересменки» художественного лидера, репертуарной политики, творческой команды. Главным, по словам самого Юрия Николаевича, было то, что костяк труппы хотел работать и не испугался втрое-вчетверо выросшей нагрузки. Буквально за год коллектив переродился, воцарив в себя новые силы, начав регулярно выступать на театральных сценах Петербурга и впервые за десятилетия проехав маршрутами российских городов, нередко пересекавшимися с маршрутами бывшей славы ансамбля, когда он еще назывался «Хореографические миниатюры». Жизнь не просто вернулась в Академический театр балета, она в нем закипела. На этом подъеме даже одна из новых постановок Петухова на музыку Равеля оказалась названа им весьма симптоматично: «Цвет жизни».

Стало очевидно, насколько прежде сдерживало рвение Петухова отсутствие труппы. Всего за полтора сезона он выступил несколько своих премьер, не повторяясь в жанрах и формах: миниатюрный «боевик» «Танец с саблями» на музыку Хачатуряна, бессюжетный балет «Цвет жизни» на Фортепианный

концерт Равеля, переведенное в Grand pas classic «Итальянское каприччио» Чайковского и открывший эту своеобразную «болдинскую осень» хореографа двухактный «Шелкунчик».

Каждому профессионалу ясно, насколько сложна реализация замысла последнего балета Чайковского. И из-за грандиозности музыкальной партитуры в целом и пяти ее концептуальных номеров в отдельности («Рост елки», «Анданте», «Вальс снежинок», «Розовый вальс», «Большое адажио»). И из-за множества уже перебранных на балетной сцене его трактовок и решений, среди переплетений которых ново-

«новинку», к которой между тем подводила и которую в итоге оправдывала вся логика усиленного в своей психологичности петуховского балета. Речь идет об исключении «Большого адажио» из музыки «Розового царства» и выносе его за рамки праздника в финал балета – как основы для полного драматизма и мистических наваждений любовного дуэта Маши и Шелкунчика.

И все-таки, несмотря на «планов громадьё» и задуманные уже к постановке новые балеты («Дон Хозе», «Ромео и Джульетта», «Вальсы» Равеля), амбиций делать из доставшегося ему коллектива свой авторский



Финал балета «Шелкунчик».

му постановщику необходимо проложить свою тропу. Петухов избрал ход нетрадиционный. В сюжете он последовал маршрутом «Шелкунчика» Игоря Бельского, подняв на щит его либретто, в котором Дроссельмейер обозначен демиургом связующих героев обстоятельств, а Шелкунчику дана пред-биография, составляющая его внутреннюю драму, не избыточную даже в любви к Маше. Однако в воплощении либретто, что касается хореографической стороны действия, концепции и, главное, в днях музыкальной драматургии, Петухов позволил себе быть вполне самостоятельным. Не вдаваясь в детали постановки, заслуживающей отдельного разбора, отметим лишь чрезвычайную по дерзости

театру у Петухова нет. Он прекрасно понимает, что получил труппу не «с нуля», а с историей и наследием. Было бы неразумно, например, отказываться от «нанцованного» труппой за последнее десятилетие классического репертуара. Это и постоянная школа роста для артистов, и ответ на неиссякаемое желание зрителей смотреть «Лебединое озеро», «Жизель», «Шопениану». Но классика, сколько ни танцуй, никогда не станет для этой труппы тем, чем являются для нее наследие великого Леонида Яковсона.

К счастью, имя создателя коллектива оказалось для нового руководителя дорогим и чтимым. Не иначе, как с горечью, он говорит о нанесенном в эпоху «иванов, не помнящих родства» па-

мяти хореографа ущербе: «Яковсон практически забыт. Его хореография была вычеркнута для целого поколения зрителей. И сегодня мало возстановить его шедевры. Необходима мощная пропаганда его искусства. Ведь другого такого гения в нашей современной балетной истории нет». Спустя полтора года руководства Петухова, пожалуй, уже нет сомнений, что он избран судьбой переломить эту ситуацию и подготовить достойную встречу скорого 100-летия со дня рождения Яковсона.

Уже возвращено название, с которым коллектив прожил свою легендарную историю – «Хореографические миниатюры», и в планах – добиться разрешения называться еще и «имени Леонида Яковсона». Вошли в текущий репертуар программы «Вечер хореографии Леонида Яковсона», в которых наряду с немалым числом миниатюр, циклом рожденных скульптур и «Свадебным кортежем» зритель видит лучшие сцены из знаменитого яковсоновского «Спартак». К юбилею намечены новые возобновления – как миниатюр, так и балетов мастера. В его творческом доме задумано провести соревнование молодых балетмейстеров за «премию Яковсона». А пока яковсоновская база благодаря гостеприимству ее нового хозяина начала служить местом для знакомства заинтересованной публики с работами петербургских хореографов «от мала до велика». Заглядывая вдаль, Петухов видит не только юбилейный концерт и вечер памяти, но и фотовыставку, и кинопоказ, и посвященную Яковсону научную конференцию.

Единственно, что не оказалось им предусмотрено в стратегии юбилейного марафона, так это первой «Золотой маски» за сохранение наследия Яковсона. И хоть о награде никто и не мечтал, она по праву наша нашего героя.

Этюды как экзерсисы

«Этюды Ландера», показанные Мариинским театром, принадлежат к категории бессюжетных балетов. Вернее, сюжет в спектакле есть, но специфический, сугубо балетный. В 1948 году Харальд Ландер, артистический директор и балетмейстер Датского балета, инсценировал традиционный балетный урок, в котором главной интригой стал сам балетный экзерсис. «Этю-

дальони, основоположницы балетоникового балета.

Этот «балет о балете» Ландер положил на музыку этюдов Карла Черни, знакомых каждому, кто когда-либо учился игре на фортепиано. Композитор и аранжировщик Кнудагё Риисагер оркестровал фортепианные экзерсисы, и спектакль отправился в долгое плавание, выдержав более трех тысяч представлений в различных театрах. В 1958 году танцовщица Grand Opera с ошеломляющим успехом показала его в Большом театре.

Вместе с тем, «Этюды», при всех своих педагогических достоинствах, далеко не шедевр. В них отсутствует парадоксальное сочетание строгой логики и художественной непредсказуемости, свойственное великим бессюжетным балетам, а образные черниевские пассажи, несмотря на старание оркестра (дирижер Борис Гruzин), не доставляют зрелищу прелести.

Сделать балет действительно приемлемым могут лишь блистательные танцовщицы, способные усвоить условия игры и преподнести традиционные па с нескрываемым удовольствием. Пока что кордебалет слишком занят техническими трудностями, ему не до наслаждения. Стадию вживания в текст пока не миновали и солисты. Лучшее всех в тройке премьеров выглядит Андриан Фадеев, замаскировавший проблемы с большими прыжками победительным артистическим куражем.

Очевидно, со временем премьерные недочеты станут менее заметны. Другой вопрос, стоят ли затраченных усилий именно «Этюды». На фоне показанных в тот же вечер «Серенады» и «Аполлона» Балачина они выглядели явным анахронизмом, при том, что все три балета — гимны ремеслу, универсальному и самоценному классическому танцу. Но у Балачина и его великих соавторов, Чайковского и Стравинского, мы увидели ремесло, возведенное в ранг высокого искусства, а у Ландера и Черни просто ремесло, которое труппа почему-то решила осваивать не в репетиционном зале, а на публике.

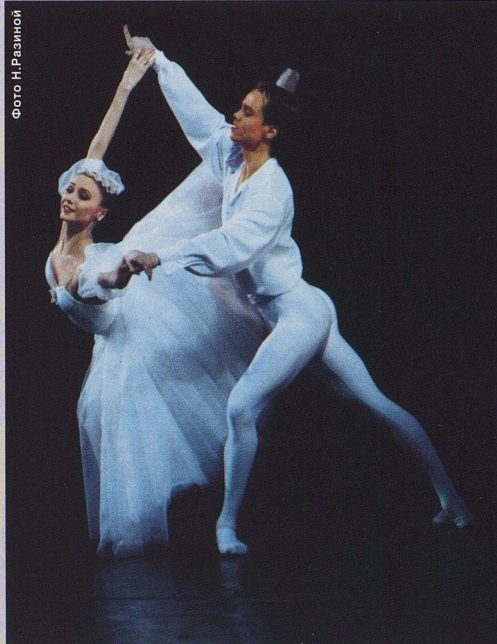
Светлана НАБОРЩИКОВА

нителей. Выставка Нины Аловерт, художницы-фотографа, проживающей сейчас в США, гораздо более интересна.

Это, действительно, своего рода путешествие во времени: представлены фотографии примерно за последние сорок лет. Большинство из них сделано во время спектаклей или репетиций Мариинского театра, примерно четверть отдана театру Бориса Эйфмана, еще несколько посвящены последней премьере театра имени М.П.Мусоргского — «Принцессе Луны». Есть также фотографии спектаклей БДТ имени Г.А.Товстоногова и театра имени Ленсовета, портретные снимки С.Довлатова, И.Бродского, М.Шемакина, Э.Эткинда и других.

Одной из лучших, если не самой лучшей работой Н.Аловерт была и остается фотография М.Барышникова в балете «Дафнис и Хлоя». Это снимок, глядя на который забываешь все законы земного притяжения. Это прыжок в бездну, красивый, сильный, запоминающийся. Еще несколько таких же пронзительных, отобранных у времени мгновений — это безысходность Н.Макаровой в спектакле «Клоп», порывистость Н.Боярчикова в «Тщетной предосторожности», легкость Т.Котченко в «Стрекозе», entrechat Р.Нуреева в «Спящей красавице»...

Нина Аловерт работает как с черно-белой, так и с цветной фотографией. Но если первая подчеркивает мягкость линий, при помощи полутонов, теней четче передает настроение или состояние человека, то цветные снимки воспринимаются совершенно иначе. Яркость костюмов, студийная подсветка подчеркивают внешнюю глянецовитость поз, спектаклей, делая любое движение искусственным. Поэтому менее интересно рассматривать фотографии эйфмановского «Чайковского» или «Дон Кихота»; слишком яркое, в рамках кадра. «Now and then» Д.Ноймайера; в который раз видеть склоненную С.Захарову в «Жизели», А.Волочкову, Н.Аниашвили и У.Лопаткину в «Лебедином озере». Часть этих работ постоянно публикуется в городских иллюстрированных изданиях, встречается на рекламных стендах или становится фирменной картинкой спектакля, как, например, «Красная Жизель». Черно-белые снимки более при-



Светлана Захарова (Мария Тальони) и Леонид Сарафанов в балете «Этюды Ландера».

ды» начинаются с показа пяти основных позиций и движутся от простого к сложному. После начальных па у палки танцовщицы переходят на середину, чтобы продемонстрировать виртуозные комбинации и вращения, а завершают класс, ставший концертом, сериями больших прыжков. Строгую последовательность тренажа, который танцовщицы всего мира привыкли делать ежедневно, оживляют белые и черные пачки женщин, продуманная световая партитура (от полумрака пролога к ослепительным прожекторам финала) и лирическое отступление в форме романтического па де де — апелляция в адрес Мари

С тех пор Москва и Петербург видели многое, а Мариинский театр в деле приобщения к западной хореографии еще и многое совершил. Поэтому петербургское явление «Этюд», помимо чувства законной гордости (и в России, наконец!), вызывает смешанные чувства.

С одной стороны, с освоением «Этюд» маринские артисты имеют возможность основательно повысить свой технический уровень. Как справедливо утверждает участница гастролей 1958 года Жозетт Амьель, перенесшая балет на сцену Мариинки, сам процесс его разучивания и репетирования шлифует базовую подготовку труппы.

Лица и маски

Уже давно в Петербурге не выставлялось такое количество фотографий, посвященных балету, как на экспозиции во дворце Белосельских-Белозерских. Несколько известных работ В.Барановского, приютившихся в художественном салоне Мариинского театра, или десятка фотографий М.Гершмана в галерее Д-137 с применением цитологии скорее могли раздражить, чем удовлетворить желание балетоманов увидеть любимых испол-

тягательны; сложно пройти мимо распахнутых глаз Вишневой-Джульетты, «Лебеда» Г. Мезенцевой, как всегда завораживающей Мехменз Бану в исполнении А. Осипенко... Отзвуком уже не существующей эпохи прозвучит «Танго в стиле 30-х годов» и «Каменный цветок». Это далеко не все.

Фотографии Н. Аловверт всегда строго композиционно выстроены. Кажется, что в процессе работы ее интересуют три момента. Это съемка непосредственно самого спектакля с фиксацией заранее известных фигур и мизансцен – документальная летопись балета. Второй – кадры, сделанные интуитивно, их можно назвать фотографиями «на кончиках пальцев». В них присутствует настоящая легкость и надырность движения. И третий момент – это хореодрома, которую художник раскрывает через глаза, мимику, жесты.

Лица – то, чему уделяется наибольшее внимание во время съемки драматических спектаклей. Фотографии А. Фрейндлих («Люди и страсти»), С. Юрского («Мольер»), С. Ландграффа («Забывать Герострата») сняты не зрителем спектакля, а невидимым участником происходящего действия. Камера максимально приближается к актерам, словно проверяя их маски на прочность, на возможность проникновения. Или еще один прием: фон размыть, на переднем плане – диалог двух героев, чьи взгляды направлены в противоположные стороны и выходят за пределы кадра, заставляя видеть то, чего нет на снимке. Это «Тень» с И. Ульяновой и А. Бениаминовым, «Царь Федор Иоанович» с Е. Акуличевой и В. Особик, «Мольер» с М. Даниловым и С. Юрским. По сравнению с этими фотографиями художественная портретная съемка проигрывает, ее натужность и выверенность (портреты Б. Эйфмана, Н. Долгушина, А. Осипенко, В. Михайловского) не столь интересны. Свечи, полумрак – это вещи, используемые сегодня повсеместно.

Вас мгновенно сможет расположить к себе теплота дуэта М. Боярский-А. Фрейндлих в «Буэнос-Айресе», попавших в объектив. Непосредственно запомнится хорошо выстроенный кадр из «Русского Гамлета»...

Анна БОГОДИСТ

Настоящая балерина

Программа XI международного фестиваля «Звезды белых ночей» включала гала-концерт звезд балета в честь Ольги Моисеевой. Ученицы Моисеевой Светлана Захарова, Юлия Махалина, Ирина Желонкина, а также Николай Дискаридзе, Антон Корсаков, Андрей Яковлев (2-й) приняли участие в вечере, который был посвящен 55-летию творческой деятельности Ольги Нико-

гановой, она сразу «покорила» зрителей академичностью, красотой линий и одухотворенностью». В театре репертуарный список балерины быстро пополнялся. Сольные партии следовали одна за другой: Фея Сапфиры и Принцесса Флорина («Спящая красавица»), Цветочница и Уличная танцовщица («Дон Кихот»), вариации и Подруга Раймонды («Раймонда»). Вскоре последовали и серьезные роли: Никия в «Баядерке» и Одетта-Одиллия в «Лебедином озере», Зарема в «Бахчисарайском фонтане», Китри в



Ольга Моисеева (Одиллия) в балете «Лебединое озеро».

лаевны. Уже первые шаги Ольги Моисеевой на профессиональной сцене были высоко оценены современниками. «Данные Моисеевой обещают очень многое, из таких танцовщиц и должных выходить настоящие балерины. Одухотворенность и поэтичность движений, ум и грация – качества, чрезвычайно ценные театру. Моисеева, судя по всему, сможет занять видное место в Ленинградском балете». Суждение Юрия Слонимского о юной балерине, выступившей в Ленинградском хореографическом училище, оказалось пророческим.

С первого появления на сцене театра Ольге Моисеевой сопутствовали успех и признание. Выступил на выпускном спектакле в труднейшем акте «Тени» из «Баядерки», подготовленный в классе Агриппины Яковлевны Ва-

«Дон Кихоте», Эгина в «Спартак». В 1961 году Моисеева стала первой исполнительницей партии Мехменз Бану в балете Юрия Григоровича «Легенда о любви». Запомнились зрителям балерина и в комедийно-гротесковых ролях: Кривляк («Золушка») и Эльзевира («Клоп»).

Ольга Николаевна Моисеева пришла в театр в послевоенные годы и не рассталась с ним до сегодняшнего дня – сначала в качестве балерины, затем – как балетмейстер-репетитор. Свои искусство и мастерство она передала уже не одному поколению балерин Мариинского театра. Среди ее учениц Галина Мезенцева, Алтынай Асылмуратова, Юлия Махалина, Ирина Ниорадзе, Ирина Желонкина, Татьяна Амосова, Светлана Захарова и др.

(Соб. инф.)

Архи-важные новости

На кафедре хореографии Санкт-Петербургской консерватории состоялись XII научные чтения «История балета. Историко-научные исследования».

М. Ильичева рассказала о европейском периоде деятельности Ж. Петипа. И. Боглачева осветила зарубежные гастроли Марии Суворовицкой-Петипа. А. Лопатин выступил с сообщением «Икар – мастер танцевальной трагедии на эстраде». Т. Синельникова представила творчество фотографов Санкт-Петербургских императорских театров. Темой выступления Е. Байгузиной стала деятельность Л. Бакста-либреттиста и художника-декоратора балета П. Паре «Смущенная Артемид». Е. Филимонова познакомила с неизвестными фактами из бурной жизни капельмейстера императорских театров Риккардо Дриго.

Отдельной строкой прозвучали всегда любопытные исследования, посвященные реконструкции незаслуженно забытых балетов. Я. Гурова представила балет Ц. Пуни-М. Петипа «Парижский рынок» (1859); К. Павлова – балет Л. Минкуса-М. Петипа «Приключения Пелея» (1876); О. Макарова – балет Б. Романова «Андалузиана» (1915).

Наконец, по уже сложившейся традиции, балетоведы обнаруживали итоги архивных исследований, проливающих свет на интригующие факты отечественной театральной истории.

С. Наборщикова прокомментировала письмо К. Голейзовского артистам Большого театра, вносящее дополнительные штрихи в историю постановки «Иосифа Прекрасного». Родственница С. П. Дягилева, С. Гирс уточнила некоторые факты биографии выдающегося культуртрегера. Н. Дунаева поведала о чиновнике, меценате и государственном деятеле М. Терещенко. О. Федорченко – о подробностях российских контрактов знаменитых гастролерш – Ф. Эльслер и К. Гризи. О. Балинская – о непростых взаимоотношениях двух директоров императорских театров – С. Волконского и В. Теляковского. (Соб. инф.)

■ Аркадий СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ

Кто есть who



Эмиграция... Уезжали те, кто о чужом настойчиво мечтал, либо – кто не мог не уехать. Борис Эйфман поживался, роуптал, но не уехал: остался в России. Создал свой коллектив. Даже, можно сказать, свое направление в танце. Уехали другие. О том, как по-разному складывались пути человечьи, – новый спектакль петербургского хореографа..

Здесь есть многое, что можно вспомнить из общих мест известных западных фильмов: «В джазе только девушки», «Тутси», «Кабаре», «Весь этот джаз», попеременно с боевиками и детективами. Вспоминается и замечательное, и расхожее. Эффектные драки, избиения, погони. Мужчины облачаются в женские наряды и с успехом выдают себя за дам: выступают вместе с герле, кружат головы и разбивают сердца падким на экзотику ухажерам. Броский рекетир то истязает и терроризирует окружающих, то алчет взаимности у эстрадной дивы. Женское тело подается в самых зазывных ракурсах. Потрафлено и любителям мужской натуры. Эпизод на пляже выглядит витринной сомнительного заведения. Переодевание танцовщиц в артистической уборной, имитация наготы отвечают страсти подглядывать в замочную скважину. Словом, серьезное подано в окружении «клубнички» – то пикантной, то озор-

ной, то противопоставляющей себя рошшему вкусу.

Спектакль Эйфмана состоит из разрозненных, но нанизанных на сюжетный стержень эпизодов. Сюжет бесхитростен, скреплен тремя человеческими судьбами: два русских танцовщика и звезда американского шоу. Юноши – скорее друзья, чем любовники – приверженцы классической школы танца. Но их возможности не востребованы «Новым светом», где царит дух блистательного шоу. Невостребованный классический танец – и всеохватное эстрадное шоу. Противостояние должно воплотить конфликт и привести к финалу. Венчает всё «happy end»: один из героев создает труппу, соединившую контрастные пластические стили. Другой – возвращается на родину. Звезда шоу осваивает новую для себя технику классического танца. Вот главная линия сюжета.

Хореограф с удовольствием воплощает узнаваемые контуры западного зрелища. Эффектные юные создания пышат соблазном. Короткие юбочки обнажают привлекательную стройность ножек. Всё обещает наслаждение. Тут налицо обязательные атрибуты такого рода зрелищ: ажурные чулки, туфли на каблучках, чечетка, заливчатские шляпы, даже трости. Перья, блески, всера.

Художник Вячеслав Окунев купается в обилии черного и золотого и готов потеснить хореографа масштабностью собственных задумок.

Вертикальная прямоугольная конструкция в центре сцены – главная деталь оформления. Не то ось Земли, не то столп тупошного мира. Сооружение размечено блоками светящихся поперечных и продольных полос, чья сухая линейность ограничивает бездушное пространство, не согретое ни цветом, ни солнцем, ни живой линией. Отрезки прямых то теснятся, то расступаются: их плотность пульсирует в предначертанном кем-то механистичном ритме.

Конструкция нацелена ввысь, а но по горизонтали обрублена. Разбег в небо оборван, подменен прикованностью к земле. Меченый штрихами объем расщепляется надвое, половины раздвигаются, образуя нечто похожее на портал заводского крана. В открывающемся пространстве возникает группа людей с жойтками в руках, отрезанная от прошлого: люди только что ступили на новую, пока чужую им землю.

Новый мир расчерчен и сух, предельно функционален. Образ прошлого, оставленного, но пенного, возникает в виде огромного диска, парящего вдали, в глубине сцены. Что это – контуры луны или солнца? Неопознанный лета-

ющий объект? Или просто материализация родины как другой Вселенной? Художник полагается на зрителя, доверяет его фантазии. Лишенный цвета круг населен архитектурой иного рода, чем тут, в новой яви. Прекрасные здания на этом круте то устремлены ввысь, то перевернуты, то «прикорнули» на боку. Как тени былых надежд, разочарований, сомнений. Существенные знаки прожитой «там» жизни.

А вот святящийся портал словно вздохнул полной грудью, предельно расширился, распахнул прибывшим двери в будущее. Каким будущему быть? Вечным праздником в сопровождении мелодии стремительного еврейского танца «Фрейлахс»? Или сутолокой вселенского базара, где каждый продает по-

Когда кастинг на участие в шоу оказывается героями проигран, то им ничего не остается, как продать этот фетиш – символ былого, враз обернувшийся ветошью. А потом изменить себе, прошлому, даже своей природе: перевоплотиться в грубовато назойливых, разряженных в пух и прах пошлых кокеток. Стать «товаром». Шоу обретет в итоге модных гротесковых див.

Белоснежный колет будет покидать владельцев и снова возвращаться к ним. Жизнь готова вот-вот наладиться, но женский облик грозит непредвиденными осложнениями. Чтобы защитить главную звезду шоу от назойливых посягательств, одному из героев приходится прикидываться покладистой сентиментальной подружкой. А под увеси-

Эллингтона, Сэмуэля Барбера, других западных композиторов и музыкантов. Мелькают и фрагменты из произведения Сергея Рахманинова. Подбор вполне отвечает жанру спектакля-обозрения. Вот только шемящего чувства драматизма всё же не возникает. Да и противостояние двух танцевальных стилей, ограниченное контрастом, взрывом не грозит.

Исполнители вживаются в предлагаемую специфическую пластику с видимой готовностью, даже наслаждением. Вера Арбузова существует в характере шоу-звезды свободно, жонглируя отпущенными ей красками эффектно и легко. Менее везет опытному Альберту Галлянину (жених-режиссер) и Юрию Ананяну (рекетир): однокрасочность



Сцена из спектакля «Кто есть кто»

следнее, от самовара до иконы? Тут правит барыш. Товаром становятся и душа, и тело.

Толпа расступается, открывая героев. Два юноши с общим шарбом замирают в нерешительности перед неизвестностью. Оба в длинных черных пальто; белое кашне светлым мазком выделяет их «эхом» прошлой жизни. Белый цвет будет возникать воспоминанием о дорогом и ушедшем; о безмятежно кружащихся белоснежных парах на светском балу, о любимых ролях в традиционном балете.

Театральное прошлое танцовщиков сконцентрировано в нарядном серебристо-белом колете, отливающим в мраке мерцающим светом. Костюм – словно ключ к сценическому зазеркалью, где привольно классическому танцу.

стой накладной грудью продолжает биться сердце влюбленного мужчины...

Смириться с неудачей и вернуться в оставленное прошлое? Одному. Без любимой, без друга. Мысль о возвращении поочередно посещает героев. Каждый, в конце концов, выбирает свой путь. Ценой становится утрата друга.

Схематичность сюжета скрашена стилией карнавального действия. Набор масок знаком: дива подлинная рядом с карикатурной, банда гангстеров, обманутый жених.

Хореограф свободно владеет пластическими возможностями западного шоу, чтобы соединить почти концертные по законченности номера в единое зрелище.

Музыкальный материал разнообразен и эклектичен: произведения Дюка

ролей не дает мастерам развернуться. Впечатляют временами исполнители ведущих партий Алексей Турко и Игорь Седько. Их герои почему-то представлены в программе к спектаклю как бывшие танцовщики Мариинского театра, что невольно заставляет искать прототипы, а это сужает подчеркнутую театральность происходящего. Да и сильный танец этих артистов хорош преимущественно на территории современной, под «Запад», пластики...

Борис Эйфман открывает не только новые для себя возможности освоиваемого эстрадного жанра. Он находит и себя самого. Зрители и тут готовы пойти за ним следом. Хотя память услужливо предлагает «записанные» впечатления от других талантливых экспериментов хореографа.

■ Нина РЕВЕНКО, Алла МИХАЛЕВА

Все стало вокруг голубым и зеленым...

На сцене Большого театра России состоялась премьера балета Д.Шостаковича «Светлый ручей», в которой сошлись два явления отечественной культуры: сам балет, имеющий славную и печальную историю, и хореограф Алексей Ратманский, несмотря на свою молодость, также ставший неотъемлемой частью российского балетного театра. Мы предлагаем посмотреть на недавнюю премьеру именно в этих двух аспектах.

«Светлый ручей» стал третьей попыткой Д.Шостаковича создать балет на современную ему тематику 30-х годов. Два предыдущих – «Золотой век» (1930) и «Болт» (1931) – сатирические балеты «на злобу дня», основная тема которого борьба нового со старым, – успеха не имели. Прimitивное сопоставление образов советских футболистов и фашистских молодчиков – в первом; и сиюминутная хроникальность «индустриального сюжета» – во втором, шли вразрез с природой жанра. Попытка либреттистов обнаружить преемственность с сатирической литературой 20-х годов и агитационными комедиями типа «Красные двояльца» и «Приключения мистера Веста в стране большевиков» не «ложилась» на яркую, выпуклую, по плакатному красочную музыку Шостаковича. Произошло неоднократно случавшееся в истории искусств: музыка «ушла вперед», спектакль до нее не дотянулся.

В чисто музыкальном плане эти балеты представляли попытку преодоления пропасти между музыкой «высокой» и «низкой» путем поэтизации и одновременно пародийной деформации бытующих жанров и интонаций. В них слышны и бряцания балалаек, и новомодные эстрадные куплеты; вот саксофон ведет томный фокстрот или подхватывает мотив огненного танго...

«Светлый ручей», созданный в конце 1934 года, никаких «злободневных» сверхзадач перед собой не ставил. Комедия здесь должна была быть представлена в наиболее «чистом» виде. Сюжет, посвященный современной колхозной жизни, в основе которого интрига – игра, ревность, основанная на недоразумении, водевильная острота ситуаций и положений – эффективен. Надежность рецептов создания таких комических сюжетов восходит едва ли не к комедиям Бомарше. А новый балет по праву мог стать в один ряд с неуязвимой добервалевской «Щетной предосторожностью».

«Мы стремились, – писал балетмейстер Ф.Лопухов (он же совместно с А.Пиотровским автор либретто, – авт.), – чтобы наш балет был танцевальным, чтобы танец был основным и главным художественно-выразительным средством спектакля». И далее: «С такими требованиями мы (и композитор Д.Шостакович) подошли к поискам сюжета

и материала нового балета. Нам захотелось сделать балетный спектакль, который был бы насквозь пронизан весельем, радостью, молодостью... По возможности сделать более красочный, радостный «праздник урожая», праздник зажиточной колхозной жизни, праздник молодости стоит в центре нашего балета».

После неудачной совместной работы над «Болтом» Лопухов и Шостакович решили, что колхозная тема окажется наиболее «хореографичной», а обращение к комедийным ситуациям оправдывает приемы классического танца. Взяв за основу дивертисментный принцип, композитор не противопоставляет, а скорее сочетает «новое со старым». Упругие ритмы, интонации XX века – отголоски массовых песен, бытовой танцевальности, пафос советской поэзии – соседствовали здесь с эпизодами «классического» *adagio* и написанного в лучших лирических традициях XIX века вальсом-антрактом ко второму действию. Музыка балета отличается яркостью образов, задором, юмором, жизнерадостностью. «Музыка, на мой взгляд, – пишет Шостакович, – весела, ясна, легка, развлекательна, и главное танцевальна. Я намеренно старался найти здесь ясный, простой язык, одинаково доступный для зрителей и исполнителей». Композитор признавался, что ему приятно, когда во время исполнения публика в зале смеется или хотя бы улыбается.

В партитуру «Светлого ручья» частично вошли материалы первых двух балетов – оркестровые эпизоды, полька, фокстрот и вальс. Но композитор намеренно упрощает партитуру, разряжая оркестровую ткань, оставляет ее наиболее академичной.

Премьера балета состоялась 4 апреля в Ленинградском Малом театре оперы и балета.

Лопухов вспоминал, что работа над ним проходила на одном дыхании. Сюжет спектакля необычайно прост: в колхозе «Светлый ручей» праздник по случаю сбора урожая. Сюда приезжает концертная бригада – артисты балета (Классическая танцовщица и Классический танцовщик). Их приезд переполнил всех: переодетый собакой тракторист катается на велосипеде, дачница преклонного возраста влюбляется в танцовщика, танцовщицей же увлечены муж дачницы и колхозный агроном. Но жена агронома, оказавшаяся по образованию также балериной, очень ревнует, и колхозная молодежь ей сочувствует.

Многое в спектакле было предсказано желанием наиболее выгодно представить его участников. Даже имена действующие лица получили реальных исполнителей. Зинаида Васильева – стала затейницей Зиной, Петр Гусев – агрономом Петром, Галина Исаева – школьницей Галей. Каждому танцовщику подобрали роль, соответствующую его сценическому амплу. Статная Лагонина – стала дояркой. Рассеянный Ростовцев – пожилым дачником, Ло-



Нина Петрова (Зина) и Юрий Клевцов (Петр).

пухова – комичной, молодящейся дачницей. Через несколько месяцев, в ноябре 1935 года, «Светлый ручей» увидела московская публика. Обе премьеры прошли с громадным успехом. Пресса отмечала блистательную работу дирижера Юрия Файера (в Москве), высоко оценивалась работа артистов, а Ф. Лопухова приказом сверху назначили главным балетмейстером Большого театра. Но однажды на спектакль прибыл Сталин, и судьба спектакля была решена.

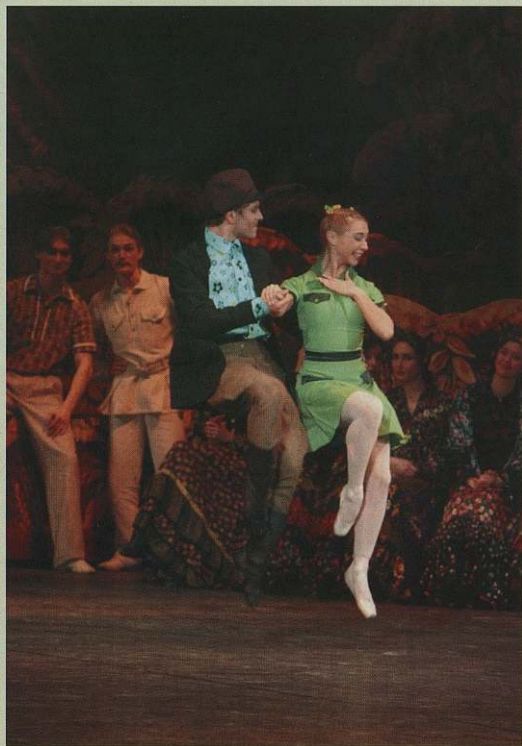
В начале 1936 года в «Правде» одна за другой выходят две статьи, в одной из которых – «Балетная фальшь» – «Ручей» обвиняется в «натурализме, формализме, незначении жизни и равнодушии к ней». Балет был снят с репертуара.

Лишь спустя 67 лет этот спектакль вернул на сцену Большого театра Алексей Ратманский. Отталкиваясь от партитуры и занимательного комедийного сюжета, он решил «от начала до конца пройти эту музыку так, как было задумано гениальным Шостаковичем». Ратманский совместно с дирижером П. Сорокиным несколько сократили партитуру, убрали повторы, сделал из трех действий два.

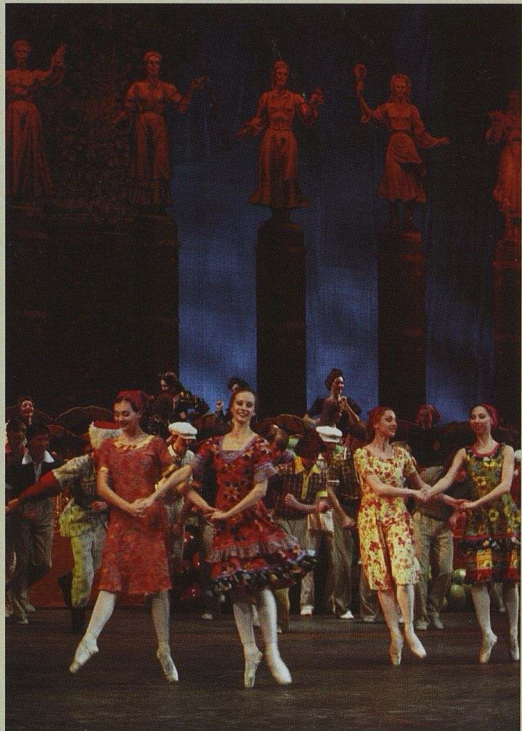
Сценографию спектакля создал Б. Мессерер. Яркими цветами, овощами и фруктами, «летающими ввысь самолетами», знаменитыми «золотыми колхозницами» ВДНХ в ироничной форме раскрывает художник тему колхозного сверхизобилия.

Алексей Ратманский – танцовщик и хореограф, обладающий чувством формы и стиля. Он увлеченно погружается в атмосферу различных культурных и «танцевальных» эпох, вынося из соприкосновения с ними что-то свое, делающее его работы не бледными копиями полотен прошлого, а живыми и самобытными зарисовками на тему времени. Он весело и озорно станцевал «Голубой экспресс» Брониславы Нижинской, а готовясь к исполнению у фокинского «Видения розы», говорит, не один день провел в запасниках Бахрушинского музея. Его исполнение балачинской «Тарантеллы» стало едва ли не лучшим на территории бывшего Союза. Работы хореографа Ратманского также отличают стилистическая точность и изысканность лексики. Такими были его конструктивистский балет «Каприччио» И. Стравинского (поставлен в рамках «Новогодних вечеров» на сцене Большого театра), рафинированно шаловливые «Прелести маньеризма» Р. Штрауса – Ф. Куперена и по-восточному загадочно-изобретательные «Сны о Японии» на музыку японского ансамбля «Кодо». Его «Средний дуэт» Ю. Ханина, идущий на сцене Мариинского театра, – один из самых острых и красивых дуэтов современной балетной сцены. Частенько Ратманский «вышивает» свои затейливые танцевальные узоры на ткани знакомых сюжетов или берет за отправную точку прочно вошедшие в культурное сознание произведения: «Поцелуй феи» И. Стравинского, «Золушку» С. Прокофьева, «Поэму экстаза» А. Скрябина (все три постановки осуществлены на сцене Мариинского театра). В его спектаклях «резонирует» хореография Брониславы и Вацлава Нижинских, Леонида Мясина...

Обращение Ратманского к «Светлому ручью» Шостаковича-Лопухова-Пиотровского столь же неожиданно, сколь и логично. Веселый остроумный балет («капустник» по духу) дает неограниченные возможности для «игры» со временем и исполнителями, что как раз и является сильной стороной дарования Ратманского. Ко времени хореограф относится с иронично-добродушным почтением. Вернее не к конкретному «историческому» времени, а к театрально-художественному мифу эпохи. Здесь звучат отголоски едва ли не всех культовых произведений времен строительства социализма – от масштабных «Кубанских казаков» до интимных «Сердец четырех». Переплясы и шутивно-конфликтные взаимоотношения колхозников ласкают глаз своей ностальгической узнаваемостью и театральной колоритностью. Но радует и другое – что



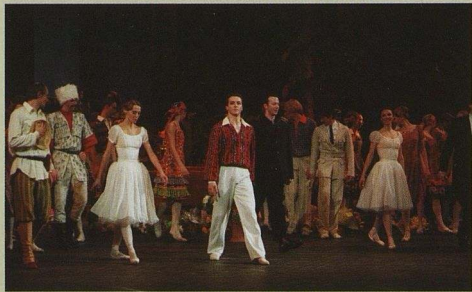
Геннадий Янин (Гармонист) и Ксения Пчёлкина (Гаяля).



Сцена из спектакля.



Инна Петрова (Зина)
и Мария Александрова (Классическая танцовщица).



Спектакль окончен.

скрывается за этим знакомым эффектным танцевально-театральным верхним слоем. Ратманский легко и изобретательно сплетает лексику классического, характерного, народного и чисто пародийного танцев, находя для связок между движениями органичные и неожиданные переходы, что, может быть, является самой большой удачей спектакля.

На этом танцевальном раздолье радостно расцветают индивидуальности исполнителей, почти с «комсомольским» задором откликающихся на призыв хореографа. Это: великолепная Мария Александрова – Классическая танцовщица; упоминаясь смешной Сергей Филин – Классический танцовщик в «капустническом» облике Сильфиды-Вилисы, напоминающий блистательного комика эпохи «Великого Немого» Харди, переодетого в женское платье; точная «голубая» героиня тридцатых годов, застенчиво-отважная затейница Зина – Инна Петрова; слегка сбившийся с пути «правильный» агроном Петр – Юрий Клевцов; робкий, потерявший над собой контроль Пожилой дачник в ярком исполнении Андрея Меланьина; узнаваемая жеманная стареющая Молодая дачница – Любовь Филиппова; захватский Гармонист – Геннадий Янин. Актерский азарт здесь тесно переплетается с мастерством ведущих молодых солистов, и балетный капустник вырывается в пространство серьезно спектакля с хорошо простроенными партиями, исполнительской и хореографической культурой, а главное – адекватностью результата замыслу.



Сергей
Филин.

Фото Д.Куликова

Премьерный дубль

■ Валерий ИВАНОВ



Сцена из
спектакля
«Дама
с собачкой».

В САМАРСКОМ АКАДЕМИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ ОПЕРЫ И БАЛЕТА СОСТОЯЛАСЬ ПРЕМЬЕРА «ВЕЧЕРА ОДНОАКТНЫХ БАЛЕТОВ». НА КЛАВИРАХ ОБОИХ ВОШЕДШИХ В ЕГО ПРОГРАММУ БАЛЕТОВ – «ДАМА С СОБАЧКОЙ» И «КАРМЕН-СЮИТА» – ИМЯ РОДИОНА ЩЕДРИНА. ЭТОТ СПЕКТАКЛЬ ТЕАТР ПОСВЯТИЛ 70-ЛЕТИЮ КОМПОЗИТОРА, У КОТОРОГО С САМАРОЙ СВЯЗАНО НЕМАЛО ЛИЧНЫХ ВОСПОМИНАНИЙ О ПРОЖИТЫХ ЗДЕСЬ ВОЕННЫХ ГОДАХ: В КУЙБЫШЕВ БЫЛА ЭВАКУИРОВАНА ЕГО СЕМЬЯ.

Премьера получила шумный резонанс. На нее специально из Мюнхена прилетели Родион Константинович Щедрин с Майей Михайловной Плисецкой, для которой им и были написаны эти балеты.

Короткая справка. «КАРМЕН-СЮИТА» ПО НОВЕЛЛЕ П.МЕРИМЕ (1967 ГОД) И «ДАМА С СОБАЧКОЙ» ПО ОДНОИМЕННОМУ РАССКАЗУ А.ЧЕХОВА (1985 ГОД) КАК БЫ ОБРАМЛЯЮТ УНИКАЛЬНУЮ ПО СВОЕЙ СУТИ ЧЕТВЕРКУ СОЗДАННЫХ ЩЕДРИНЫМ ДЛЯ МАЙИ ПЛИСЕЦКОЙ БАЛЕТОВ. В НЕЕ ВХОДЯТ ТАКЖЕ «АННА КАРЕНИНА» (1972 ГОД) И «ЧАЙКА» (1980 ГОД). КАЖДЫЙ ИЗ ЭТИХ БАЛЕТОВ СТАЛ ВОПЛОЩЕНИЕМ МЕЧТЫ, ПОЛЕТА ФАНТАЗИИ ВЕЛИКОЙ БАЛЕРИНЫ. ОНИ РОДИЛИСЬ БЛАГОДАРИ ЕЕ ИНИЦИАТИВЕ И ЭНЕРГИИ, ЖЕЛАНИЮ ОТКРЫТЬ НОВЫЕ, НЕИЗВЕСТНЫЕ ТОГДАШНЕМУ СОВЕТСКОМУ ЗРИТЕЛЮ ГРАНИ БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА.

Судьба балетов сложилась по-разному. За три с половиной десятилетия «Кармен-сюита» выдержала десятки постановок в театрах разных стран мира, причем известно несколько хореографических версий этого балета. Что касается «Дамы с собачкой», то постановка Большого театра, осуществленная в 1985 году, оказалась единственной.

Представленные на сцене Самарского академического театра оперы и балета спектакли не являются повторением ни одной из прошлых постановок. Это авторские работы художественного руководителя самарской балетной труппы Никиты Долгушина («Кармен-сюита») и балетмейстера-постановщика театра Надежды Малыгиной («Дама с собачкой»), сочинивших хореографические версии балетов на собственные либретто.

В течение многих лет Долгушин сотрудничал с Куйбышевским-Самарским оперным театром в качестве приглашенного солиста балета и хореографа. С 1997 года он возглавляет балетную труппу театра. Поставил на самарской сцене «Эмеральду» Пуни, триаду балетов Серебряного века: «Жарптица» Стравинского, «Сильфиды» Шопена, «Павильон Армии» Черепнина (реставрация хореографии М.Фокина), «Спящую красавицу».

К творчеству Р.Щедрина Долгушин впервые обратился в 1971 году, поставив на сцене Ленинградского Малого оперного театра балет «Камерная сюита». В рамках юбилейного фестиваля Щедрина в Санкт-Петербурге в 2002 году осуществил с руководимой им труппой Государственного театра оперы и балета консерватории постановку «Кармен-сюиты», которая легла в основу его самарской версии.

Надежда Малыгина после окончания Ленинградской академии культуры, где её педагогом был Б.Брегвадзе работала солисткой Самарского театра и преподавала в хореографической школе. Профессию балетмейстера-постановщика начала постигать в ГИТИСе (Москва), затем – в Санкт-Петербургской консерватории на кафедре режиссуры балета у Н.Долгушина. На сцене Самарского театра поставила балеты «Чиполлино» Хачатуряна (областная премия «Театральная муза» за лучшую работу постановщика в музыкальном театре), «Мальш и Карлсон» Тер-Осипова. Сочиняла

хореографические эпизоды в операх, опереттах, драматических спектаклях, а также в представлениях смешанного жанра.

«Дама с собачкой»

Теперь в уже далекие от нас 80-е годы не так-то просто было представить себе чисто танцевальную версию пронзительного тонким лиризмом, мягкого, душевного чеховского повествования о разбитой жизни двух любящих друг друга людей. Не просто представить это и сегодня. Музыка Щедрина, прозрачная и трепетная, временами кажется абсолютно не танцевальной, обволакивая слушателей подобно легкому облаку, она тонко передает суть характеров персонажей. И потому главным для хореографа Надежды Малыгиной стало передать внутренние душевные состояния, утонченную поэтику чеховских персонажей.

Превосходна работа художника Теймураза Мурванидзе, идеально соответствующая музыкальной и хореографической партитуре балета. Оформление лаконично и очень колоритно в своей условности. Это и спускающиеся из-под колосников рисованные дома, где обитают главные герои, и импрессионистская прозрачность ослепительной синевы южного неба, смыкающегося с рисованными же морскими волнами, и вспыхивающие под нежные звуки челесты звезды на небосклоне – как обещание счастья. Все это подается сквозь искусно подсвеченный, мерцающий световыми бликами прозрачный супер-занавес, который сообщает всему действию особую воздушность и поэтичность.

Аромат эпохи – в удивительно стильных, эффектных деталях костюмов. Глаза разбегаются от созерцания легких белоснежных трюк и полосатых бело-голубых купальников, пикантных шляп-канотье и элегантных цилиндров, ребячьих матросок и много другого.

Хореограф дает возможность взглянуть в каждого – не только главного, но и второстепенного – персонажа. Все наделены своей индивидуальной характерностью, точно прочерченной линией поведения.

Действие развивается непрерывно. Каждая мизансцена как бы растворяется в световом мареве, и ей на смену тут же приходит другая. Монологи и дуэтные сцены главных героев не перегружены виртуозными элементами. Тем не

менее от исполнителей требуется свободное владение полным техническим арсеналом классической школы.

В роли Анны Сергеевны выступает Мария Тарноградская. Ее героиня, мягкая, женственная провинциалка, как будто сошла со страниц чеховского рассказа. Актриса создает удивительно обаятельный и трогательный образ. Но не одни эти черты свойственны Анне Сергеевне. В ее душе присутствуют поначалу скрытые от посторонних взглядов и не вполне осознаваемые ею самой томление и страсть, которые, в конце концов, вырываются наружу, овладевая ею безраздельно. В точно и выразительно поставленных Мальгиной сцене свидания Анны Сергеевны и Гурова, в картине видений артистам представляется возможность выплеснуть эмоции своих героев, истово, безоглядно отдающихся чувству.

Этих красок пока недостаёт и Тарноградской, и исполнителю партии Гурова Алексею Турдиеву. Герой Турдиева, обаятельный и мягкий, пожалуй, излишне лиричен. Он выглядит почти мальчиком, хотя по Чехову Гурову уже под

Ее судорожно поворачивают, к ней прикипают влюбленные, как бы пытаясь влясть в свою жизнь, может быть, увидеть друг друга. Подобно тонкой, но непреодолимой преграде она неизменно разделяет устремляющихся друг к другу влюбленных, словно маятник отсчитывает уходящие дни их жизни.

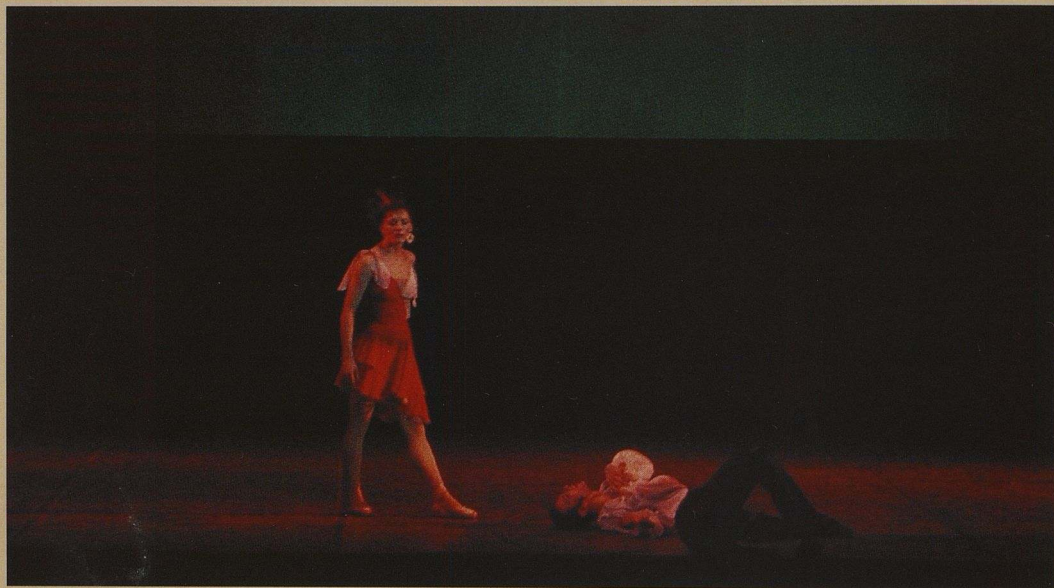
Эпилог спектакля поэтичен: Анна Сергеевна и Гуров не могут быть вместе, но их сердца разлучить нельзя.

Дирижер-постановщик «Дамы с собачкой» Ярема Скибинский добился впечатляющего звучания оркестра. Буквально с первой до последней ноты оно оставалось ясным и прозрачным.

История любви Анны Сергеевны и Гурова обрывается на печальной ноте. Но спектакль отнюдь не пессимистичен. Он не навеивает грусти, а оставляет после себя добрые и светлые чувства.

«Кармен-сюита»

В «Кармен-сюите» Никита Долгушин выступил не только как автор оригинального либретто и хореограф, но и как



А.Тетченко (Кармен) и А.Кузнецов (Хосе) в балете «Кармен-сюита».

сорок, и он достаточно опытен в житейском плане. Такое несоответствие несколько снижает эмоциональный тонус кульминаций и внутренний драматизм действия, сообщая ему порой излишнюю театральность и картинность. Зато техническая сторона обеих партий выглядит у танцовщиков практически безупречно.

Другие персонажи невольно оказались оттесненными на второй план. Они, в основном, статичны и как бы приземлены подчеркнутой характерностью своей внешности и пластики. Но так уж задумано: этот фон контрастный возвышенной поэтической ауре, которая обволакивает главных героев. Тем не менее, выступившие в обоих составах исполнители: Сергей Воробьев и Владимир Тимофеев (муж Анны Сергеевны) и Алла Новоселова и Александра Бородина (жена Гурова) выглядели достаточно органично и убедительно.

В отличие от поэтических образов видений, в откровенно гротесковом ключе – обитателями чуть ли не сумасшедшего дома – представлена олицетворяющая «бескрылую жизнь» толпа, которая назойливо окружает Анну Сергеевну и Гурова в их повседневной жизни, подсматривает за ними и от которой они вынуждены постоянно скрывать свои чувства.

Замечательная находка постановщика – огромная лупа, время от времени спускающаяся откуда-то сверху на сцену.

сценограф и художник по костюмам. Особенностью долгушинской версии является отсутствие Тореро – одного из четырех основных персонажей первой постановки «Кармен-сюиты» кубинца Альберто Алонсо. Долгушин, таким образом, все внимание концентрирует на Хосе и Карменсите – именно в таком порядке указаны эти персонажи в предельно лаконичном перечне действующих лиц: в нем еще только обозначена партия Рока. Что касается Тореро, то его незримое присутствие в действии все равно ощущается: к нему в порыве новой страсти будет стремиться охладевшая к Хосе Карменсита.

В самарском спектакле немалая роль отводится кордебалету. Он не просто эффектно обрамляет сценическую площадку, а является активным участником действия – то разношерстной уличной толпой, то роем призраков в масках смерти, олицетворяющим неизбежность рокового исхода истории.

Загоревшийся идеей Майи Плисецкой создать балет о Кармен, Алонсо изначально не собирался перекладывать на танец оперу Бизе. Его либретто – отнюдь не чередование бытовых сцен, а скорее хореографическая фантазия, в которой преломляется подчас прихотливо, образ главной героини. Свою партию Родрион Шедрин

создавал именно по режиссерско-балетмейстерскому сценарию Алонсо.

Что касается Долгушина, то для него произведение – уже данность. Предложенная им версия балетного действия в значительно большей степени, нежели у Алонсо, тяготеет к сюжетности. При этом сочиненная Долгушиным канва логично накладывается на музыкальные эпизоды партитуры Шедрина.

Оформление предельно лаконично. Раздвигающийся занавес открывает абсолютно пустую, затянутую черным бархатом сцену. Пролог. Хосе ведут на казнь. Полная отрешенность, тяжелая походка. И контрастом – церемонный, как в почетном эскорте, марш сопровождающих Хосе драгун.

Броский визуальный эффект: стремительно, подобно залпу фейерверка на черном заднике сцены распаивается огромный, высвеченный изнутри экран-прямоугольник, который становится фоном разворачивающегося действия. В зависимости от характера происходящих событий и их эмоционального тона цвет экрана меняется, приобретает различные – от светло-голубого до огненно-красного – оттенки.

В танцевальной лексике диалогов Хосе и Карменситы – переплетение различных стилей. Обостренные классические па и поддержка соседствуют с акробатическими кульбитами, растяжками, колесом. Порою проскальзывают стилизованные, как бы нарочитые движения и позы, «спроцированные» упругими музыкальными ритмами.

Анастасии Тетченко удастся передать прихотливую гамму чувств своей героини, в которой откровенное бесстыдство и развязность сочетаются со страстностью природы. Карменсита Тетченко среди толпы – настоящая ведьма из «Вальпургиевой ночи». Но за всем этим должна проступать еще и безусловная незаурядность природы этого ставшего нарицательным персонажа.

Для Александра Кузнецова, в последние годы работающего особенно плодотворно и активно, партия Хосе – настоящий подарок. И артист, нужно сказать, оказался достойным этого подарка. Хосе стал, пожалуй, его лучшим сценическим созданием. Правда, при психологической достоверности Хосе Кузнецова пока что не всегда хватает страстности, мужественности природы. Артист более убедителен в лирических эпизодах и там, где его герой страдает, на коленях умоляет Карменситу не покидать его, пытается заслонить ладонями ее устремленные куда-то вдаль глаза.

На сцене практически постоянно присутствует Рок (Сергей Воробьев). Роль этого персонажа зловеща: он как бы дирижирует происходящим, предопределяя кровавый исход событий. Однако черный балдахин, закрывающий лицо актера, и треуголка делают его похожим то ли на движущийся манекен, то ли на Мышиного короля из «Щелкунчика». Персонажу недостает inferнальности, да и пластика его чересчур обыденна, лишена внутренней значительности. Может быть, не стоило скрывать лицо и глаза актера – уж очень много могут они порою сказать зрителю.

Безумие страсти вновь и вновь охватывает Хосе и Карменситу. Но судьба неотвратима. Смертельные тени окружают их, вздымая и низвергая Карменситу. Раздается дикий хохот... Трагическая развязка. Рок уносит бездыханное тело Карменситы, убитой Хосе.

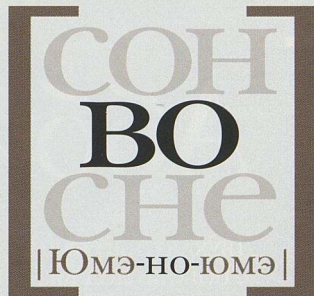
И вот его самого под приглушенный перезвон колоколов, как в прологе, ведут на казнь. Отрешенность. Тяжелая походка... Может быть, все, чему стали свидетелями мы, зрители, было лишь мгновенной вспышкой воспоминаний, которые вихрем пронесли в мозгу Хосе...

Музыкальный уровень «Кармен-сюиты» достаточно высок. Оркестр под управлением Яремы Скибинского, являющегося дирижером-постановщиком спектакля, показал себя, как и в «Даме с собачкой», с наилучшей стороны. Музыканты продемонстрировали слаженную, интонационно чистую игру.

Фото В.Иванова

Кондо Рёхэй и Бандо Сэнгику

СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ



ПО ПРОИЗВЕДЕНИЮ ТИКАМАЦУ

Совместная работа Кондо Рёхэй – художественного руководителя группы современного танца «Кондогэцу» и Бандо Сэнгику – танцовщицы традиционного японского танца.

Наш балет родился из японского классического театра. Перед нами «новая сказка»: синтез элементов современного танца и древней японской культуры с её неизменным театром Кабуки и кукольным театром Бунраку.

Это большая честь и огромная ответственность, что наш спектакль наконец-то будет поставлен в Москве и именно в стенах Малого театра. В основу постановки положена пьеса японского драматурга Тикамацу Мондзаэмона. Написанная в стиле сэвамоно бытовая драма «Сонэдаки синджу» или «Самобийство влюблённых в Сонэдаки» является одним из лучших произведений автора. Это история трагической любви куртизанки О'Хашу и юноши по имени Токубэй.

Спектакль состоит из трёх действий. Основные события разворачиваются в квартале «красных фонарей».



15 октября 2003 года.

Начало в 19:00 в Москве, в филиале Малого театра (улица Большая Орданка, д.69, метро Добрынинская, тел.: 237-31-81, 923-26-21).

Office NATORI, tel./fax: 81-3-3621-7540, info@nato.jp, www.nato.jp

■ Александр МАКСОВ

Абби, Эббин и Вязы

Двухактный балет
«ЛЮБОВЬ ПОД ВЯЗАМИ» —
ЭКСПЛЮЗИВ ЧУВАШСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕАТРА
ОПЕРЫ И БАЛЕТА.
ПРЕМЬЕРА СПЕКТАКЛЯ
СОСТОЯЛАСЬ В ДНИ VII
МЕЖДУНАРОДНОГО
БАЛЕТНОГО ФЕСТИВАЛЯ,
ПРОХОДИВШЕГО В
ЧЕБОКСАРАХ.



Фото Ю. Пузакова

Думается, что те, кто прочитал на афише название известной пьесы О'Нила, положенной в основу либретто его автором и балетмейстером-постановщиком Юрием Пузаковым, кто знаком с литературным первоисточником или помнит знаменитый фильм с Софи Лорен в главной роли, не могли не испытать чувство невольного скепсиса. Возможно ли перевести на язык пластики тончайшие психологические нюансы во взаимоотношениях героев? Оказалось — возможно! Прежде всего потому, что Ю.Пузакову удалось превратить бытовую драму (или трагедию!) в поэтическую балладу.

В любви героев спектакля его создатель увидел не «блуд молодой жены старого мужа с любовником, его сыном, но высокое чувство, в котором любящие хотели бы видеть свое спасение от одиночества».

Музыкальную ткань балета удачно составила компиляция произведений Л.Бернштейна и С.Барбера. В партитуре есть все — и драматическая напряженность, и колорит американского заступления с его обывательским весельем в стиле кантри, и томление южной тexasской ночи.

Свою лепту в образ спектакля внесли художники Валентин Федоров (сценография) и Альбина Габуева (костюмы). Лаконичное оформление, во-первых, адресно (характерная деревенная постройка «салуна» на городской площади, известного по ковбойским кинолентам), во-вторых, эмоционально и образно (покачивающаяся удушливая керосиновая лампа над убогим и ненавистным фермерским ложем, бескрайняя чернота звездной ночи, окутавшая подлинных и тайных любовников).

Реалистические костюмы фермеров, священная гармонично сочетаются с удлинненными свободными силуэтами платьев Вязов, решен-

ных в коричневых тонах, украшенных диагоналями лиственных гирлянд. Да, Вязы в балете персонифицированы. Они активные участники происходящего: будто помогают Матери (Ольга Ефимова) произвести на свет Сына-Странника, соединяют — сначала в мечтах — Эбина с Абби, сплетают ветвями охваченные страстью тела влюбленных.

К сказанному добавим, что фантазия балетмейстера позволяет с поэтическим пафосом использовать образ Вязов и в дальнейшем для театральных решений, казалось бы, самых сложных для сцены ситуаций.

В спектакле много удачных режиссерских находок — изобразительных и выразительных одновременно. Тот же шарф как ширма явит влюбленным свидания друг для друга, недоступно размозет абрис фигуры Абби в воспаленном мозгу Эбина. Слово лоскуток этой мистической материи, упадет с плеч Абби вуаль в сцене первой встречи мачехи с пасынком. И подавая оброненную вещь, Эбин с первоначальным чувством враждебности поднимет ее с земли... кончиком ноги.

Но не менее режиссерских приемов выразительна в спектакле пластика: свободная для партии Вязов, она обретает классическую строгость в передаче характеров действующих лиц. Лиризм дышат движения матери Эбина, кичливо размашист танец Эфраима Кабота, столь характерный для ограниченного американского провинциала, который хвастливо демонстрирует окружающим свою молоджавость и физическую крепость. Изобретательно поставлены монологи и дуэты — разные по своему эмоциональному наполнению.

Первая танцевальная характеристика рисует образ Абби самоуверенной выскочки, совер-

шившей удачную матримониальную сделку. Интересен рапидный дуэт-встреча Абби и Эбина. Музыка в нем постепенно нарастает, превращаясь в хорал, а в унисон с ней пластически растёт и образ всеокружающей страсти, изливающейся в движениях широких и экспрессивных.

Спектакль состоит из цепи картин: «Буря», «Уборка сена», «Ночь», «Сплетни»... С одной стороны, это динамизирует действие, но с другой — дробит его, вызывая в какой-то момент желание мысленно сценментировать фрагменты. Финал подступает неожиданно. Красивый по своему сценическому решению, он кажется очень символичным, излишне зашифрованным (или философски обобщенным): ведомый Матерью, Эбин (он же Странник), с обнаженным торсом, в трико телесного цвета, босой — такой же нагой, как пришел в этот мир — видит бездыханное тело Абби. Юноша помогает несчастной подняться. Слово саваном пеленают ветвями обоих Вязов, заставляя задуматься о реальности происходящего, об обретении гармонии за пределами земного бытия.

Все актерские работы этой постановки замечательны. Разные краски отобрала для своей героини Елена Лемешевская. Ее Абби — циничная авантюристка, устраивающая свое благополучие посредством брака, поначалу враждебная к Эбину, издевательски его соблазняющая, а после — растворенная в жертвенном чувстве любви. Эбин Алмаза Ахметзянова — горячий и нежный, чистый и бескомпромиссный. Эфраим Кабот в исполнении Бадамсамбуу Баяраа грубый, жестокий и злобещий забулдыга. А в целом труппа, у которой хватает проблем, выглядит профессионально вполне достойно.



САЛОН-МАГАЗИН
БОЛЬШОГО
ТЕАТРА

У НАС ЕСТЬ ВСЁ



СЕГОДНЯ МЫ ЗНАКОМИМ ВАС С НАШЕЙ
КОЛЛЕКЦИЕЙ БАЛЕТНОЙ ОБУВИ

МОСКВА, УЛ. ПЕТРОВКА, Д. 3; ТЕЛ: (095) 292-04-94; 292-66-50

Поздравляем



Марину Тимофеевну Семёнову –
великую балерину – легенду русского балета,
балетмейстера-репетитора Большого театра России.

С ЮБИЛЕЕМ!

Тихона

Николаевича
Хренникова –
выдающегося
композитора,
профессора Московской
консерватории, автора
произведений разных
жанров, в том числе
хореографических
полотен
«Любовью за любовь»,
«Гусарская баллада»,
«Наполеон Бонапарт»,
«Капитанская дочка».



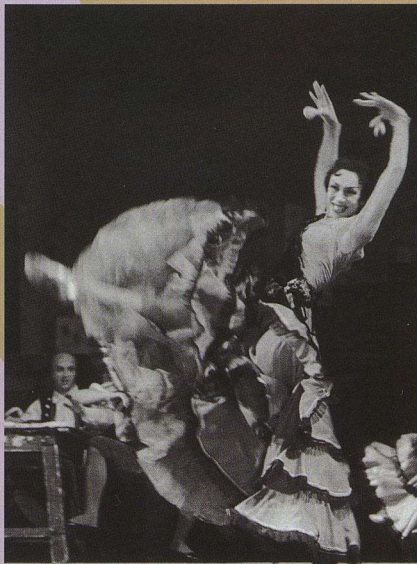
Сусанну

Николаевну
Звягину –
блистательную
характерную
танцовщицу,
педагога, яркого
журналиста – автора
статей,
посвящённых
балетному
искусству.

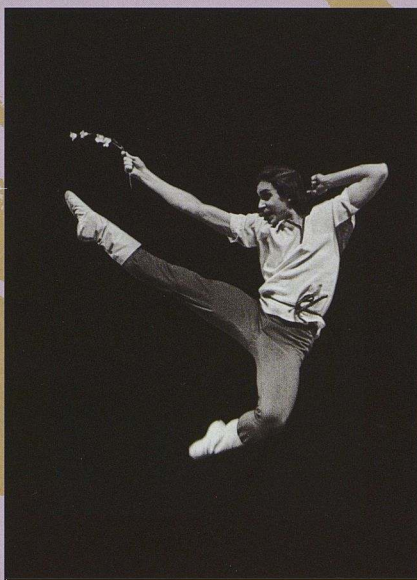


Вячеслава

Михайловича
Гордеева –
выдающегося
танцовщика,
хореографа
и педагога,
руководителя
театра
«Русский балет».



Юламей
Генриховну
Скотт –
замечательную
танцовщицу
и хореографа.



Валерия
Викторовича
Анисимова –
известного
танцовщика
и педагога,
исполнителя
ведущих партий
в балетах
классического
и современного
репертуара.

И ДА СЕ



Праздничная Севилья на берегах Оби

По сложившейся в последние годы традиции Новосибирский театр оперы и балета завершил 58-й сезон премьерой – на этот раз премьерой балета Л.Минкуса «Дон Кихот». Постановку осуществил главный балетмейстер театра Сергей Вихарев, основываясь на хореографии Мариуса Петипа и Александра Горского. Художник-постановщик – Вячеслав Окунев, художник по костюмам – Татьяна Ногоинова. Музыкальный руководитель и дирижер – главный дирижер театра Сергей Калагин. Партию Китри исполнили Анна Жарова и Елена Лыткина. В партии Базиля зрители увидели Дениса Бордияна и Максима Гришенкова. Начиная свою сценическую карьеру выпускница Новосибирского хореографического училища 2002 года Наталья Ершова выступила в партиях Уличной танцовщицы, Повелительницы дриад и в вариации Гран па IV акта. В числе исполнителей также Евгений Гращенко и Виталий Половников (Эспада), Лилия Зайцева (Уличная танцовщица), Игорь Ядыкин (Дон Кихот) и Андрей Шаншин (Санчо Панса). В спектакле участвуют учащиеся Новосибирского хореографического училища.

«Дон Кихот» не шел на новосибирской сцене много лет. Впервые он был поставлен М.Сатуновским в 1954 году, а последней до нынешней премьеры была постановка 1983 года, которую по Петипа и Горскому осуществил В.Бударин. В памяти многих остался также и

спектакль 1969 года, осуществленный, опять же по классическим версиям Петипа и Горского Н.Дудинской и М.Камалетдиновым с замечательными и оригинальными декорациями Э.Стенберга. Но в таком объемном и стилизованном варианте, который представлен сегодня, «Дон Кихот» на новосибирской сцене не шел: по всем меркам зрители получили «большой балет» Петипа в четырех актах, 7 картинах, с Прологом. С.Вихарев как всегда очень тщательно поработал и представил композицию увлекательную, живую, по настроению исполненную праздничной атмосферы, которая не покидает зрителя ни на минуту. Сцены «Сон Дон Кихота» и «Сад Дульсиньи» сделаны как блестящая стилизация старого балета. Много работы проделал дирижер. Музыкальный материал исполнен художественно выразительно, музыка не стала просто фоном для танцев. Премьера стала яркой вершиной сезона.

Для текущего репертуара сезона праздничные интонации оказались также характерными. Серия удачных дебютов свидетельствовала о том, что в труппе появились и расцветают новые имена. Набирают творческую высоту молодые солисты Елена Лыткина и Максим Гришенков, пришедшие в театр в 2001 году. В начале сезона они превосходно дебютировали в балете «Копелля» (Сванильда и Франц), в конце сезона исполнили ответственные партии в «Дон Кихо-

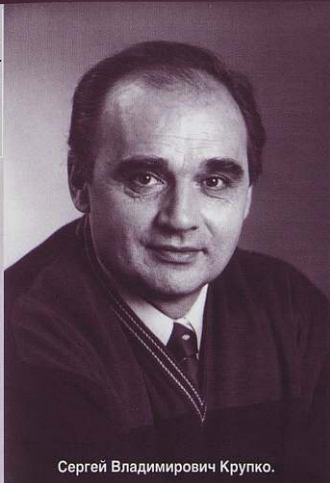
те», где теперь готовятся выступить в главном дуэте. М.Гришенков стал лауреатом премии «Парадиз» Новосибирской организации Союза театральных деятелей России по итогам сезона за работу в спектакле «Дороги любви» (Приз за лучший дебют).

Новое имя в балетной труппе – Наталья Ершова, выпускница Новосибирского хореографического училища 2002 года. Наталья – дипломант конкурса «Ваганова-Прих» (2002). В труппу принята на положение ведущей солистки, дебютировала в партии Одетты-Одиллии в балете «Лебединое озеро». В репертуаре Ершовой также Кармен («Кармен-сюита» Бизе-Щедрина, хореография Александра Дементьева) и несколько сольных партий в балете «Дон Кихот».

Заметным стал дебют молодой солистки Елены Мараченковой в партии Жизели.

В конце 2002 года в театре состоялась VI церемония вручения Международной премии «Филип Моррис-Дебют-2002». Премия вручалась по итогам сезона 2001-2002 г.г., и победители получили приз, созданный Европейским центром искусств в городе Монтро, Швейцария.

Премия «Филип Моррис» за лучшее выступление в балетном спектакле была впервые вручена в 1977 году в Финляндии, и с тех пор ежегодно присуждается в нескольких европейских странах: Венгрии, Чехии, Словакии, Швеции.



Сергей Владимирович Крупко.

В 1998-1999 г.г. приз «Филип Моррис» вручался в Белоруссии. Солисты Новосибирского театра Василий Горшков и Евгений Граченко в 1997 году стали первыми российскими лауреатами. Обладателями престижного трофея в разные годы становились солисты Новосибирского балета.

Премия «Мастер Сцены», которая вручалась во второй раз, уже имеет своих лауреатов (в прошлом сезоне в балете ее удостоена Татьяна Кладничкина). В этом году премия присуждена солисту балета Владимиру Григорьеву.

Весной труппа чествовала своего художественного руководителя Сергея Крупко, который отметил свое 50-летие. Творческий вечер С.Крупко, в недавнем прошлом одного из самых ярких танцовщиков балетной труппы, ознаменовался исполнением балета «Спартак» (хореография Ю.Григоревича).

Сергей Владимирович Крупко работает в Новосибирском театре оперы и балета с августа 1971 года после окончания Новосибирского хореографического училища. Солист балета до 1994 года. С марта 1994 года — балетмейстер-репетитор театра, с января 1999 года балетмейстер, художественный руководитель балетной труппы театра.

С.Крупко выделялся яркой артистической индивидуальностью и технической подготовкой, мощным прыжком, блестящим вращением, был прекрасным характерным исполнителем. С 1989 года выступал как ассистент балетмейстера в различных балетных спектаклях, в том числе («Степан Разин», «Женитьба Балзаминова» (все постановки В.Бударина), «Корсар» (балетмейстер В.Владимиров) и других. Высокий уровень кордебалета Новосибирского балета во многом объясняется эффективной методикой работы с ним С.Крупко. Как художественный руководитель балета С.Крупко разрабатывает совместно с дирекцией Хореографического училища программу подготовки учащихся балетной школы, готовит учащихся старших классов училища к вводу в текущий репертуар театра.

Татьяна ГИНЕВИЧ



С.Куракин в роли Швабрина.

Верность — смолоду!

Премьерой балета Т.Хренникова «Капитанская дочка» завершил сезон Нижегородский театр оперы и балета имени А.С.Пушкина. Новый спектакль прошёл с большим успехом и стал своеобразным подношением волжан выдающемуся композитору, который отметил девяностолетие. Либретто и постановка В.Бутримовича, дирижер-постановщик В.Бойков, художник-постановщик Н.Хренникова. В ролях — А.Бутримович и Л.Сычев (Гринёв), А.Снегина и Я.Дубровина (Маша), П.Смаев (Пугачев), С.Куракин (Швабрин). «Капитанская дочка» — не первый балет Т.Хренникова, поставленный в Нижнем Новгороде. С большим успехом здесь шёл его балет «Любовью за любовь», сценическую версию которого в 1983 году создал В.Салимбаев.

«В моём прочтении «Капитанской дочки», — говорит хореограф Виталий Бутримович, — путеводным является эпиграф: «Береги честь смолоду». Маша Миронова и Пётр Гринёв оказались в самом центре страшного и беспощадного Пугачевского бунта. Но любовь и верность противостоят злу, оказываются сильнее рока. Хотелось сотворить на сцене гимн высокой любви, который звучит в замечательной партитуре композитора. Меня привлекает удивительный мелодизм, прозрачность его музыки.

Что касается сезона в целом, то могу сказать, что коллектив переживает нелёгкое время — идет процесс смены поколений. Со сценой прощаются опытные мастера, им на смену приходят молодые. Поэтому сезон отмечен

большим количеством актёрских премьер: у многих артистов состоялось несколько дебютов в различных спектаклях. Например, Анна Снегина станцевала Машу в «Щелкунчике», Девушку в «Видении розы», Машу в «Капитанской дочке»; Наталия Телятникова — Эсмеральду и Жизель; Александр Бутримович — мужскую партию в «Видении розы» и Гринёва в «Капитанской дочке»; Юлия Ануфриева — Золушку; Василий Козлов — Феба в «Эсмеральде» и Альберта в «Жизели». Со своими новыми работами познакомили зрителей Артём Маурер (Юноша в «Шопениане») и Кирилл Литвиненко (Принц в «Щелкунчике»).

Добавлю: в этот сложный период нас поддерживает хореографическое отделение местного театрального училища. Его воспитанники — постоянные участники спектаклей — танцуют в кордебалете, исполняют небольшие сольные партии. Поэтому после выпуска они приходят в театр, готовые к выступлениям на сцене не только творчески, но и психологически. Порадовал выпуск этого года педагога Ольги Резепиной. Удивительно способные, отлично выученные её воспитанницы обладают также незаурядными природными данными. К тому же, все фанатично преданы и верны своей профессии, балету.

Надеемся на молодых, ждём, что, выйдя на сцену, они смогут достойно реализовать себя».

Г.ВИКТОРОВА



Сцена из спектакля «Капитанская дочка».

Красноярский балет: шаг в будущее

Сезон 2002 – 2003 годов для Красноярского театра оперы и балета – юбилейный. Театр отмечает свой 25-ый день рождения. Четверть века для истории балета – небольшой срок, тем не менее, – это творческая жизнь целого поколения танцовщиков. Уходят со сцены маститые, опытные артисты, приходят новые – молодые, талантливые, с яркой актерской индивидуальностью, неповторимой исполнительской манерой. Все больше и больше ведущих партий танцуют выпускники хореографических училищ страны последних лет – Наталья Хакимова, Анастасия Чумакова, Агла Юхимчук, Мария Куимова, Аркадий Зинов, Андрей Асильяров, Николай Олюнин.

Произошли изменения и в художественном руководстве театра. В этом сезоне главным балетмейстером-постановщиком театра стал московский хореограф Сергей Бобров. Он сотрудничает с красноярской балетной труппой вот уже пять лет. В 1999 году здесь прошла премьера балета В.Пороцкого «Царь-рыба», поставленного Бобровым по одноименному произведению Виктора Астафьева. В дальнейшем он подготовил с труппой спектакли – «КОНТУРданс» (2000), «Дочь Эдипа» (2000), «Щелкунчик» (2001), «Кармен» (2002). Все эти произведения отличает яркая авторская манера, они пользуются популярностью у зрителей и неизменным вниманием критиков. В нынешнем сезоне Сергей Бобров представил публике новую сценическую редакцию балета П.Чайковского «Лебединое озеро», которая, как и балет «Щелкунчик», привлекла к себе внимание в Великобритании. Практически неизвестному британскому зрителю балетную труппу пригласили на гастроли в столицу Уэльса – город Кардифф в период Рождественских праздников 2002 года на двадцать спектаклей.

Премьера последней – третьей в истории Красноярского балета – постановки «Лебединое озеро», осуществленной профессором Санкт-Петербургской консерватории А.Полубенцевым, состоялась в 2001 году. И вот спустя всего лишь полтора года рождается новая сценическая редакция балета. Театр вынужден был пойти на такой шаг, так как организаторы его гастролей в Уэльсе поставили условие: спектакль должен длиться не более двух часов.

Новое «Лебединое» – не сокращенный вариант прежнего балета. У версии Сергея Боброва, подготовленной совместно с солисткой Большого театра Юлианой Малхасянц, – свое либретто, новая хореография. Изменения не сводятся к тому, что спектакль стал состоять из двух действий вместо прежних трех. Например, среди действующих лиц нет Шута. Финал балета также отличается от традиционного: принц Зигфрид

погибает вместе с Ротбартом. Принцесса Одетта остается одна, оплакивая своего возлюбленного. Зигфрид погиб, но жива несбыточная мечта о чуде, о прекрасной любви. Новые солисты Красноярского балета Анастасия Чумакова и Николай Олюнин, исполнившие в этой постановке партии Одетты-Одиллии и принца Зигфрида, получили награды за «Лучшие женскую и мужскую роль в балетном спектакле» по итогам XXI краевого фестиваля «Театральная весна 2003». Николай Олюнин окончил Уфимское хореографическое училище имени Р.Нуреева, работал артистом балета Башкирского театра оперы и балета, Татарского театра оперы и балета имени

М.Джалила, по контракту выступал в Каирской национальной опере в Египте. В 1998 году стал дипломантом Международного конкурса имени Нуреева в Будапеште. Анастасия Чумакова – выпускница Пермского хореографического училища, в прошлом – артистка балета Челябинского театра оперы и балета, вместе с Николаем Олюниным работала по контракту в Египте в Каирской национальной опере. В 2001 году стала дипломанткой Международного конкурса артистов балета в Казани, где получила диплом прессы «За талант быть услышанным». Сейчас Анастасия Чумакова и Николай Олюнин активно вводятся в балетные спектакли театра.



Наталья Хакимова и Аркадий Зинов в балете «Кармен».

Восточный
танец из
балета
«Щелкунчик».



Что же касается гастролей красноярского балета в Кардиффе, то можно смело сказать, что они прошли с ошеломляющим успехом. Британская пресса отмечала «удивительно современное звучание традиционных балетов без использования чрезмерного натурализма и модернистских выходов западных постановок, легкий юмор и тонкую иронию, карнавалы характер «Щелкунчика» и необычную трактовку «Лебединого озера», напомнимшего, каким магическим может быть балет, когда он хорошо поставлен» («South Wales Echo» December 19, 2002). Особой оценки заслужили костюмы и декорации к спектаклям (художник Дмитрий Чербаджи). Были положительно оценены хорошая подготовка артистов балета, исполнительские и актерское мастерство солистов.

Одним из итогов удачных выступлений в Уэльсе можно считать приглашение на следующие гастроли в Великобританию в ноябре – декабре 2003 года. Классические спектакли театра пользуются наибольшей популярностью. И в будущем сезоне зарубежные партнеры надеются увидеть спектакли Красноярского театра, среди которых будет и балет П. Чайковского «Спящая красавица». Премьера балета в постановке балетмейстера Сергея Боброва и художника Дмитрия Чербаджи намечена на июль 2003 года.

Сегодня в репертуаре театра – практически все лучшие классические и инерасные современные балетные спектакли. С появлением на красноярской сцене нового поколения танцовщиков и постановщиков театр сделал значительный шаг вперед, что подтверждают их успешные выступления на различных конкурсах, зарубежных турне, в которых балетная труппа театра заявила о себе как о коллективе ярком, интересном, ищущем.

Людмила УСАЧЕВА

ВОРОНЕЖ

Классика в белом и черном



В Воронежском театре оперы и балета в мае прошла премьера балета П. Чайковского «Лебединое озеро», приуроченная ко Дню славянской письменности и культуры. Этот спектакль живет в репертуаре театра со дня его рождения – 1961 года.

Традиционно «Лебединое озеро» в Воронеже шло в хореографии М. Петипа и Л. Иванова. Нынешняя премьера озаглавлена обращением к редакции К. Сергеева. Для работы над

новым вариантом произведения из Мариинского театра был приглашен солист его балетной труппы Дмитрий Корнеев.

Дирижер-постановщик – Татьяна Шипулина, художник – Валерий Коцишвили. В главных партиях выступили Татьяна Фролова и Владислав Иванов, во втором составе готовятся дебютировать молодой дуэт – Светлана Носкова и Денис Каганер.

Наталья КАЧЕВСКАЯ

САРАТОВ

В Саратове – черные лебеди

В конце июня Саратовский театр оперы и балета завершил сезон премьерой спектакля «Ромео и Джульетта» в хореографии Л. Лавровского. Постановку осуществил Михаил Лавровский в соавторстве с художниками Степаном Зограбяном и Ольгой Резниченко.

В программу шестнадцатого Собиновского фестиваля, традиционно состоявшегося в мае, вошел «Дон Кихот» с приглашенными солистами театра «Классический балет» под руковод-

ством Н. Касаткиной и В. Василева Ольгой Павловой и Ионом Курошу. Кроме того, была показана премьера нынешнего сезона – балет «Лебединое озеро», перенесенный из Мариинского театра Борисом Бланковым. Так, в октябре 2002 года на Саратовской сцене впервые появились черные лебеди, сменив белоснежную символику рядов, выстроенных здесь ранее Никитой Долгушиным.

Светлана ПОТЕМКИНА



Ещё одно явление «Синей бороды»

Театр под руководством Лилии Сабитовой показал новую версию балета Михаила Фокина «Синяя борода». Этот спектакль выдающегося балетмейстера XX века менее известен и знаменит, чем ставшие шедеврами мировой хореографии балеты «Шопениана», «Петрушка», «Жар-птица», «Шехеразада», «Видение розы». Но судьба «Синей бороды» все-таки складывалась довольно удачно. Она имела весьма интересное прошлое и счастливое настоящее. Из истории известно, что еще в бенефис Ма-

риуса Петипа 8 декабря 1896 года на сцене Мариинского театра была дана премьера балета «Синяя борода», музыку для которого специально написал молодой композитор Петр Шенк. Огромный успех имела в спектакле итальянская балерина-виртуозка Пьерина Леньяни, восхищавшая балетоманов и критиков бравурностью и великолепной техникой танца. Заглавную партию исполнил знаменитый премьер петербургской сцены Павел Гердт. Впоследствии Фокин сам участвовал в танцах кордебалета в

этом спектакле и вполне вероятно, что он помнил хореографию великого мэтра.

Гораздо позднее, в 1941 году, будучи уже зрелым мастером, Фокин создает свою оригинальную версию балета «Синяя борода». На этот раз был взят совершенно другой музыкальный материал. Хореографа подкупила яркая танцевальность музыки одноименной оперетты Жака Оффенбаха. Подчиняясь так называемому легкому жанру, он выстраивает свой спектакль как балетную комедию, своеобразную изящную шутку, в которой не нашлось места драматическим сценам и дуэтам. Все очень непринужденно и как бы не всерьез. Сюжет, взятый из популярной сказки Шарля Перро, его развитие, кульминация и развязка трактуются в комедийном ключе, чему способствуют царящие на сцене юмор, озорство, флирт.

Фокин не пытается здесь экспериментировать или заниматься поиском новых форм, эта его работа, скорее, итог накопленного им богатого творческого опыта. Он не боится даже использовать цитаты из классического наследия Петипа, от чего спектакль только выигрывает, приобретает столь необходимые ему логичное построение и динамичное развитие.

Премьера «Синей бороды» состоялась в Мехико на сцене Дворца изящных искусств. Фокин работал тогда с труппой «Ballet theatre», которую возглавляла Люсия Чейз. Она же стала и первой исполнительницей партии королевы Клементины.

В России «Синюю бороду» смогли увидеть только в 1960 году, во время гастролей «American Ballet Theatre» в Москве. Солоист Большого театра Станислав Власов, увлеченный жизнерадостным спектаклем Фокина, позже, организовав свою труппу, решил восстановить хореографическую сказку о любвеобильном герцоге. И в конце 80-х годов на сцене Кремлевского Дворца съездов состоялась премьера балета «Синяя борода», который показывался затем неоднократно и с неизменным успехом. Участие в спектакле известных солистов ведущих театров страны Надежды Павловой, Валентины Ганибаловой, Лилии Сабитовой, Олега Кожанова и других несомненно подогревало зрительский интерес. А музыка Жака Оффенбаха, декорации Тамары Илюхиной способствовали рождению на сцене иллюзорного, сказочного мира. Произведение Фокина предстало перед зрителем в живом, обновленном виде.

Сегодня «Синяя борода» вновь возвращается к российскому зрителю. Театр балета под руководством Лилии Сабитовой возобновил спектакль, показав его на сцене Московского дома ученых. Постановку вновь осуществил Станислав Власов, который постарался учесть профессиональные возможности труппы, но при этом сохранил подлинную хореографию Михаила Фокина. Все пер-



Сцены из спектакля «Синяя борода».

МОСКВА

сонажи и их действия остались прежними, хотя сценическая площадка была далеко не идеальной, а ее размеры явно не способствовали свободному и раскрепощенному танцу. Но, как говорится, выбирать не приходится и с этим не считается нелзя.

Для многих молодых солистов труппы порученные им партии и актерски, и технически оказались весьма серьезным испытанием.

Особо хочется отметить Андрея Ляпина в партии герцога Синяя борода. Его танец виртуозен и предельно точен, манера исполнения истинно мужская — без манерности и вычурности. Технического потенциала и природного артистизма Ляпину не занимать! Его герой действительно первое и главное действующее лицо спектакля.

Принцесса Эрмия в исполнении Анастасии Третьяковой выглядела просто очаровательно, а каждый ее выход (будь то вариация или темпераментная кода) нес в себе лучезарное наст-

роение. В сказочном государстве королей и волшебников, образ созданный танцовщицей, был подобен яркому огоньку, неожиданно вспыхивавшему в самых непредсказуемых местах. Но все же танец Анастасии Третьяковой не лишен погрешностей и не совсем точен, ей еще предстоит совершенствоваться и технику, и актерскую сторону партии. Как и Алексею Нуганову, хорошо сложенному, лирического облика танцовщику, который в роли Принца Сапфира чувствовал себя довольно скованно и технически не всегда уверенно. А ведь это партия академического плана и требует максимальной чистоты и выразительности танца.

В спектакле традиционно, наравне с главными героями действуют и характерные персонажи. Среди них выделяется смешной и туповатый Алхимик Валерия Бескашнова, создавшего образ злого неуклюжего, непонятного и безобидного существа. Впечатление от спектакля весьма по-

ложительное. Хореография Михаила Фокина, бережно сохраненная создателями «Синей борды», и сейчас звучит вполне современно.

Безусловно, что у труппы нет материальных возможностей для приобретения более достойных костюмов и декораций, нет своей постоянной, подходящей для такой серьезной постановки сцены. Но тем не менее, Театр Лилии Сабитовой продолжает свое дело, а самое главное, он активно развивается как уникальный коллектив, верный своему творческому пути. Желание Лилии Сабитовой создать оригинальный репертуар, найти театру достойное место среди столичных балетных коллективов оправдывает себя. Впереди, надо надеяться, у труппы новые интересные работы.

Роман ВОЛОДЧЕНКОВ

Публика эту корреспонденцию, редакция поздравляет Станислава Власова с юбилеем.

ИЖЕВСК

Лебединый стан над Китаем

Фото Д.Куликова



Сцена из балета «Щелкунчик».

Нынешний сезон для театра оперы и балета Удмуртии завершился без балетных премьер. Впервые в истории театра все силы молодой труппы были отданы крупным зарубежным гастролям. Почти три месяца коллектив находился в гастрольном турне по Китаю и проехал с севера на юг всю страну, побывав в крупнейших городах, в том числе в Шанхае и Пекине. Репертуар театра

с родины Чайковского включал «Щелкунчик» и «Лебединое озеро». Версия балета «Лебединое озеро» в новой оригинальной постановке московского балетмейстера Бориса Мягкова вызвала неподдельный интерес: этот балет был показан двадцать два раза. Работа художника-постановщика Владислава Анисенкова вызвала горячий отклик профессиональной критики. Любимцами

китайской публики стали молодые солисты театра Наталья Коробейникова (Одетта-Одиллия, Мари) и Максим Мельников (Зигфрид, Принц Щелкунчик).

В ближайших планах балетной труппы постановка «Дон Кихота» Л. Минкуса и балета на музыку удмуртского композитора А. Корепанова «Соловей и роза».

АНИКИФОРОВА

Челябинский привал



Сцена из балета «Щелкунчик».

Фото А. Толубева

Многогранным и насыщенным оказался прошедший творческий сезон для балетной труппы Челябинского театра оперы и балета, артистическим директором которой после отъезда Александра Мунтагирова стала Елена Бычкова. В предновогодние дни южноуральцам был представлен балет П. Чайковского «Щелкунчик» в хореографической версии Сергея Боброва и Генриха Майорова. Хочется отметить оригинальную сценографию (художник Дмитрий Чебарджи), красочность и зрелищность костюмов, новую режиссерскую концепцию и хореографические открытия постановщиков. Все это позволило создать поистине удивительный спектакль – сказку не только для детей, но и для взрослых.

Еще одна удача сезона – комический балет И. Армсгеймера «Привал кавалерии» – хореографическая шутка М. Петипа в постановке Г. Прибылова и художника-постановщика В. Костина. На этот раз в качестве ассистента постановщика дебютировала прима-балерина Челябинского театра Татьяна Предеина.

Другая премьера Сергея Боброва в Челябинске – возрождение еще одного балета П. Чайковского – «Лебедино озеро» (с использованием хореографии М. Петипа, Л. Иванова, К. Голейзовского, с новыми характерными танцами в постановке Юлианы Малхасянц, солистки балета Большого театра). По мнению самого постановщика, этот спектакль «прошел через фильтр времени, на его версии оказали влияние осуществленные ранее постановки выдающихся хореографов – А. Горского, А. Мессерера, Ю. Григоровича, В. Васильева. Все они в той или иной степени обращались к первоначальной версии либретто балета 1877 года, премьера

которого состоялась на сцене Большого театра. И в этом – главная трудность и особенность работы над шедевром».

Челябинский сезон триумфально завершили фестивалем «В честь Екатерины Максимовой».

Ольга Богданова

События второго фестиваля «В честь Екатерины Максимовой» комментирует Клара АНТОНОВА:

«В завершение сезона самыми приятательными фигурами для челябинцев стали гости из Москвы – солисты театра «Кремлевский балет» во главе с Екатериной Максимовой, участницы и участники фестиваля её имени. В гала-концерте, открывавшем праздник, танцевали вместе с челябинским дуэтом Татьяной Предеиной – Андреем Субботиным солисты театра «Кремлевский балет». В его программу вошли: сцена из балета «Спящая красавица» (Аврора – Наталья Баллахничева), па де де из балета «Жизель» (Александра Тимофеева, Сергей Смирнов), «Элегия» (Татьяна Предеина, Андрей Субботин), па д'эскав из балета «Корсар» (Ольга Зубкова и Юрий Белоусов), вариация из балета «Эсмеральда» (Тамара Инашвили), сцены из балета «Лебедино озеро» (Жанна Богородицкая, Айдар Шайдуллин, Александра Тимофеева, Сергей Смирнов и артисты челябинского балета), адажио из балета «Наполеон Бонапарт» (Ольга Зубкова, Юрий Белоусов, Айдар Шайдуллин), «Русская» (Жанна Богородицкая), Гран па из балета «Дон Кихот» (Тамара Инашвили, Роман Артюшкин и артисты челябинского балета). Танцовщик с Украины Анатолий Казацкий исполнил Гопак из балета Соловьева-Седого «Тарас Бульба». На следующий день с утра артисты балета и оркестра

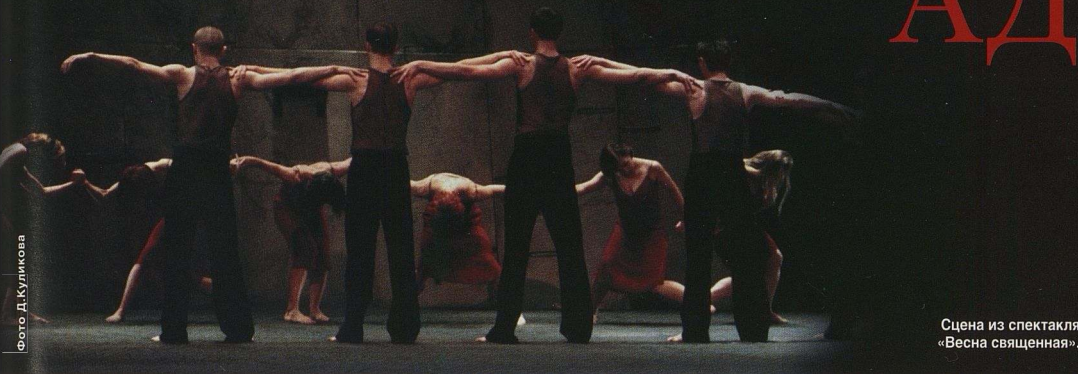
вновь появились в театре. Шла оркестровая репетиция «Жизели» для «кремлевских» гостей. Вечером Жанне Богородицкой и Айдару Шайдуллину предстояло впервые выйти в новых для них партиях – Жизели и Альберта. Репетицию вела Екатерина Максимова. За дирижерским пультом стоял Адик Абдурахманов. Дебют москвичей прошел удачно. В партии Мирты выступила еще одна гостья – Ольга Зубкова.

Потом вновь была «Жизель», но с другими исполнителями: Натальей Баллахничевой (Жизель), с челябинскими солистами Александром Цвариани (Альберт), Татьяной Сахаровой (Мирта). За «Жизелью» последовали «Золушка» с Александрой Тимофеевой и Сергеем Смирновым в главных партиях и «Анота» (с Анотой – Татьяной Предеиной).

Фестиваль «В честь Екатерины Максимовой», премьерный показ «Лебединого озера» стали удачным финалом балетного сезона в Челябинске.

Но, справедливости ради, думаю уместно здесь упомянуть еще одно весеннее его событие – «Вечер балета» на сцене Дворца культуры железнодорожников, где выступали преподаватели кафедры хореографического искусства, студенты отделения «педагогика хореографии», а также учащиеся хореографического училища Магнитогорской государственной консерватории имени М.И. Глинки (художественный руководитель – Е. Петренко). Они впервые познакомили южноуральцев с деятельностью хореографов Магнитогорска, предложив зрителям большую концертную программу и одноактный балет на музыку М. Лусорского «Ночь на Лысой горе» (хореограф Е. Петренко, педагоги-репетиторы – В. Жданов, О. Бужаева, В. Сайкина, А. Шейн, консультант – профессор Г. Майоров).

ДОБРО ПОЖАЛОВАТЬ В АД



Сцена из спектакля «Весна священная».

Фото Д. Куликова

Два года назад, отдав Русскому камерному балету «Москва» лишь одну «Золотую маску» за «Взлом» голландца Пола Нортона, жюри Национальной театральной премии организовало первоклассную рекламу этой труппе, о существовании которой до этого знали только профессионалы. Этот факт оплакивали столь единодушно и безутешно, что «Весну священную» Режиса Обадья встретили аншлагами.

Эксклюзивного спектакля французского хореографа ждали с интересом, значительно превышающим любовь к его первому приезду в Россию. Ждали потому, что Обадья популярен в профессиональном мире и эту популярность зафиксировал во множестве наград (лауреат международных конкурсов Dance Screen, Video Danse, Каннского фестиваля, обладатель Гран при SACD, Prix de la SACEM, кавалер Ордена искусств и литературы Франции). 45-летний. Ждали, может быть, в первую очередь, и потому, что Обадья вместе со своей многолетней партнершей Жоэль Бувье принадлежит к тому поколению, что превратило страну классического балета в центр современного contemporary dance.

Когда восемь лет назад они вместе с Бувье показывали в Москве спектакль «Welcome to Paradise» («Добро пожаловать в рай»), многие ждали рафинированного французского балета, а вместо этого получили жест-

кий босоногий дуэт с умопомрачительно красивыми поддержками, не имеющими никакого отношения к классическим «рыбкам».

В России Обадья начинает с чистого листа. Недавно он расстался и с Жоэль Бувье, и с городом Анже, где возглавлял Национальный хореографический центр современного танца. Видимо, поэтому действие его «Весны священной» разворачивается после техногенной катастрофы в пространстве, напоминающем «зону» Тарковского. «Стена ограничивает этот бездушный мир, не дает вырваться из него. Но та же стена – знак сохождения и очищения, она – выход в другое измерение и возможность возрождения...» – так в либретто Елизаветы Вергасовой, созданном специально для Обадья, описывается облом металлоконструкции, возвышающийся в центре сцены. «Для меня творчество – это приключение», – говорит хореограф. «Весна священная» – наверняка одно из самых безрассудных приключений для любого хореографа: этот балет автоматически вынуждает соревноваться с Нижинским, Тетли, Грэхем, Бежаром, Ноймайером, Бауш.

Но Обадья, который неоднократно работал с музыкой своего любимого Стравинского, интересуется в «Весне» не только первобытный ужас и преклонение перед непознаваемостью жизненных законов. Ритуальные танцы шести юношей и шести девушек

могут принадлежать как постиндустриальной эпохе, так и тысячелетнему прошлому. Вобравшие в себя множество танцевальных техник и стилей, синтезом которых всегда славился Обадья, они универсальны в своем лаконизме: сломленные port de bras, сдвоенные прыжки, агрессивные поддержки. Тревоги антиглобалистов прочувствованы хореографом на уровне теленостей. Обадья сталкивает группы и растаскивает их, как сначала срывает платья с танцовщиц, а потом снова заставляет их одеваться. Он тратит силы, пересказывая страшные сказки о бездушном мире, из которого нет выхода. Но следит не за рассказами о «боязни заглянуть в глубины своей собственной души», а за красотой геометрических фигур, расположенных на скобах металлической стены, за энергией тел, покрывающихся слоем песка, за трансформацией хороводов, выбрасывающих из своего круга Избранника и Избранницу, которых кидает друг на друга толпа. Их история – тоже только повод для иступленного танца. Хореографу явно интереснее выстраивать геометрию движений: на полу, засыпанном тонким слоем песка, и на стене, в которую встроены индивидуальные мини-планшеты для танцовщиков.

Возможно, с помощью импорта западных хореографов Русский камерный балет «Москва» определит дорогу к своему успеху.

Петербургская повесть

Весной этого года «Пиковая дама» поставленная Роланом Пети на сцене Большого театра, была впервые показана в Санкт-Петербурге, в рамках фестиваля Золотая маска. Своими впечатлениями о петербургской премьере спектакля, удостоенного Государственной премии России, редакция журнала попросила поделиться критика О.Розанову.

Илзе Лиена (Графиня) и Николай Цискаридзе (Германн).



«Расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты, вот что утроит, усмерит мой капитал и доставит мне покой и независимость!», — рассуждает Германн в повести Пушкина. Герою «Пиковой дамы» Ролана Пети подобные мысли вряд ли пришли бы в голову. Этого Германна вызвали к жизни другие пушкинские строки: «Он имел сильные страсти и огненное воображение». Таким предстает герой в первой же сцене балета. Разыгравшееся изображение материализует анекдот о la Venus посовитие и трех картах в осязаемо реальный образ Пиковой дамы, встречающей старуху — и жуткой, и прекрасной. Страстность натуры подталкивает к действию. Деньги и даруемое ими благополучие этого Германна не занимают. Его прельщает химера, фантом, таинственные карты. Ими поманило видение Графини, полюбив несметное богатство. Однако на воров кулюр Германн едва взглянул, и деньги тут же прихватил новость отсюда взявшийся господничок. Кто же он, столь непривычный Германн — мечтатель, авантюрист, жертва своеобразного безумия?

Для Пети пушкинский герой прежде всего мняк, одержимый идеей игрок, не лишенный, впрочем, романтического ореола. Не случайно на эту роль хореограф выбрал Николая Цискаридзе — рослого танцовщика с эффектной внешностью и уникальными данными. Не случайно подкрепил собственную концепцию Шестой симфонией Чайковского, ее трагической мощью и божественной лирикой. Правда, Пети обошелся с гениальным творением — предсмертной исповедью композитора — весьма бесцеремонно. В интересах драматургической логики он поменял местами Третью и Четвертую части симфонии и даже расчленил Первую часть, вставив между экспозицией и разработкой пятидольный Вальс (Вторая часть). Варварская операция, уничтожив симфонию как целое, превратила ее в «музыку к спектаклю», хотя, по правде говоря, Чайковский все равно остался Чайковским. Перекомпонованная симфония обеспечила действию безупречную логику, неуклонно нарастающий эмоциональный накал и шоковой силы взрыв в финале. Есть и еще один немаловажный аргумент в защиту хореографа — блестящие актерские работы

Николая Цискаридзе и Илзе Лиена, достойные занять свое место в сценической истории «Пиковой дамы» и по достоинству признанные государством, лишившим названных артистов в распределении своих премий за 2002 год конкурентов.

Пети добавил новую краску к артистическим портретам талантливых и уже вполне сложившихся танцовщиков. Пожалуй, впервые Цискаридзе пришлось перевоплотиться в столь неодознаемого героя. Верный себе, Пети намеренно противопоставляет героя-личность безликому обществу, увиденному сквозь иронический прищур. Две развернутые массовые сцены — бал и игорный дом, (где также участвуют женщины) — различны по композиции и колориту. Первая неспешно длится под звуки изящного вальса, вторая (Скерцо) — нервно пульсирует, подчиняясь ритму фантастического марша. Однако жесткость рисунка в одном случае, механистичность движений в другом лишают живости этот эlegantный, благовоспитанный мир. Все люди здесь на одно лицо, но лицо не имеет выражения, словно это и не люди, а куклы, управляемые незримым кукловодом. Не исключение и выделенные из общей массы Лиза и Чекалинский. Затуманенная грустью, безвольная Лиза Светланы Лунькиной нужна лишь для того, чтобы вручить Германну ключ от спальни Графини, что она и делает без колебаний, с автоматической покорностью. Чисто служебные функции (и в композиционном, и в сюжетном плане) достаются и Чекалинскому Георгия Гераскина — хозяину игорного дома и партнеру Германна в игре. Парадоксально, но единственным существом, способным чувствовать и страдать, оказывается едва живая Графиня.

Она предстает в двух обликах — inferнальной красавицы без возраста и жалкой старухи. Самое удивительное, что внешность исполнительницы не изменяется: все то же длинное облегающее платье (темное или светлое), гладко зачесанные седые волосы, породистое мертвенно-бледное лицо с застывшим взглядом. Метаморфоза достигается одной пластикой, заданной хореографом и глубоко прочувствованной актрисой. Необычайно эффектен уже сам контраст парадного «светского и домашнего» интимного облика Графини. Но еще поразительней контраст немощной, как будто уже тронутой тленом плоти и заключенного в ней живого духа. Трепет души на пороге небытия Илзе Лиена передала «с диким совершенством» (воспользуемся пушкинским словом — здесь это вполне уместно). Не зная, что поразительнее — беспощадность в изображении старческой немощи или совершенная форма, чувство меры, с какими это сделано. Идеально совпали с образом и внешние данные танцовщицы — высокий рост, благородные пропорции, сухопарое и в то же время бескостно-гибкое тело.

Только такая Пиковая дама могла разжечь фантазию Германна, чтобы обернуться смертью. И только такой Германн мог отдаться наваждению и безрасудно бросить вызов судьбе. Танцовщица, более соответствующего замыслу Пети, нельзя было и желать. Цискаридзе красив и экзотичен. У него фигура античного атлета, но мышцы и связки обладают немужской эластичностью. При мощном размахе его прыжков,

стремительности пируэтов, контур движений утончен, а танцевальная речь экспрессивна. Хореограф не преминул воспользоваться уникальными данными артиста, сочинив для него сложный и не совсем обычный танцевальный текст. Традиционная лексика, (в частности, многократно повторяемые гран па де ша, жете антурнан и шене — «конек» Цискаридзе) сочетается со всевозможными движениями на полу, включая «мост», «полушлагат» и «шлагат». Необычен и проходящий лейтмотивом арабеск: корпус склоняется к опорной ноге, другая нога вертикально устремлена вверх. Упираясь ладонями в пол, танцовщик поворачивается вокруг себя в этой невероятной позе, похожей на опрокинутый шлагат, и плавно опускается наземь. Броское, запоминающееся движение читается как символический знак судьбы.

В балете Пети взаимоотношения Германна и Графини неоднозначны: то антагонисты, то тайные союзники. Об этом — две большие сцены, два дуэта, на которых строится вся конструкция спектакля. Один происходит в воображении героя, другой — в реальности. Трагическая ошибка и вина Германна в том, что он не видит разницы. Пылкое воображение и страстность затмили разум, за что и приходит расплата. Примечательная деталь: роковая четвертая карта — та самая дама пик, что легла вместо победоносного туза, возникает еще до финальной катастрофы. Она появляется в руках Графини-призрака, когда Германн, узнав от нее три заветные карты, уносится в игорный дом. Фантом включается в игру, чтобы покарать виновника смерти реальной Графини. План действий уже готов: он так же жесток и бесчеловечен, как поступок Германна. И вот возмездие совершается. Вознесшись на вершину счастья, уже чувствуя в руках птичку-мечту, герой низвергается в пропасть, лишаясь всего, чем жил. Перед его помутившимся взором вырастает торжествующая Графиня-Немезида. Несчастный содрогается всем телом и, отлетев в сторону, как от удара молнии, падает замертво.

Игра безумца с судьбой закончилась крахом. Но автор спектакля вышел из перелюбки победителем. Он «не обдернулся», как Германн, поставив на Цискаридзе и Илзе Лиена, и щедро поделился выигранным, подарив талантливым артистам спектакль-бенефис. А сам предстал большим мастером, овладевшим всеми «тайнами» ремесла. Возможно, его обращение с повестью Пушкина покорило всезнающих пушкинистов, а перекаройка симфонии Чайковского вряд ли придется по душе музыковедам. У зрителя же балет Пети пользуется шумным успехом, завоевывая все новые сердца. И как бы ни относился к «Пиковой даме» на французский лад, нельзя не признать ее театральные достоинства.

Остается добавить, что спектакль, выдвинутый на престижную премию «Золотая маска», прошел в Мариинском театре с исключительным успехом. А вскоре он получил целых три «Маски» — за лучший спектакль, за лучшую женскую и лучшую мужскую роль в балете. «Золотая маска», в свою очередь, послужила пьедесталом для Государственной премии России.

Фото Д.Куликова

УЛЬБКА АЛЕКСИДЗЕ



«Сцена из балета «Сильвия».

Доводилось ли вам видеть анacreонтичеcкий балет? Если да, то вам крупно повезло. Анакреонтика, популярная со времен Новерра и Дидло, в XX веке покинула балетные подмостки. На Мариинской сцене последними обратились к некогда популярному жанру Михаил Фокин и Самуил Андрианов. Один сочинил для балетной школы «Ациса и Галатею» на музыку Кадлеца (1905), другой – для труппы Мариинского театра «Сильвию» на музыку Делиба (1916). Оба балета были одноактными и прожили недолго. «Ацис и Галатея» остался в балетной летописи как первый опыт Фокина-хореографа, с «Сильвией» же приключилась целая история.

Собственно, история эта началась еще в 1901 году. Идея первой постановки «Сильвии» на русской сцене принадлежала Александру Бенуа и была горячо поддержана Сергеем Дягилевым, служившим тогда в Дирекции императорских театров. Спектакль мог бы стать дебютом «мирискусников» на казенной сцене, но этого не случилось. Активность Дягилева возымела «обратный» результат: будущий балетный реформатор был уволен из театра. Постановку «Сильвии» поручили Льву Иванову, уже смертельно больному, и завершил работу Павел Гердт. Особо успеха спектакль не имел и шел недолго. Спустя четверть века он на короткое время воскрес из небытия: возобновление балета Делиба осуществил Владимир Пономарев для выпускного спектакля Хореографического училища (1924), после чего о «Сильвии» надолго забыли. Однако замечательная музыка продолжала звучать не только на филармонической эстраде. Партитуру балета использовал начинающий хореограф Леонид Лавровский для балета «Фадетта» (по Жорж

Санд). Первоначально это был спектакль Хореографического училища (1934), а затем – молодой балетной труппы Малого театра (1936). Неоднократно возобновляемый, он дожил до конца прошедшего века. А в мае 2003-го, спустя столетие после премьеры, в Петербурге вновь появилась «Сильвия».

Одноактный балет в двух картинах сочинил Георгий Алексидзе (либретто Алексидзе и Бориса Илларионова). Маститый хореограф в последние годы возглавляет кафедру балетмейстерского искусства в Академии русского балета имени А.Я.Вагановой. Не удивительно, что его сочинение предназначено воспитанникам Академии. Учебно-производственные задачи подсказали художественное решение. Трехактный балет сжат до двух картин, действие сведено к минимуму: любовь пастуха Аминты и нимфы Сильвии из свиты Дианы вызывает гнев богини-девственницы, однако Амур – покровитель влюбленных улаживает дело. Все это происходит в первой картине, вторая – праздник в честь счастливой юной пары и покровительствующих ей Дианы и Амура – представляет собой чистый дивертисмент. Да и в первой половине балета действие «растворено» в танце, сюжетные подробности, пространно изложенные в либретто, отсутствуют. К примеру, благополучная развязка уложена в несколько жестов: Амур указывает разгневанной Диане на статую Амура, стреляет из лука, наводит перст на Диану, и богиня неожиданно сменяет гнев на милость. Так «вкратце» изображен рассказ Амура о «романе» Дианы и Эндимиона, напомнивший богине, что и ей человеческое вовсе не чуждо. А что еще оставалось делать хореографу? Нагромоздить пантомимную сцену с условными жестами, которые все

равно никто не поймет? Разыграть интередию с Эндимионом по методу «напльва»? Но скромные постановочные ресурсы учебного спектакля подобной «роскоши» не предполагают. Найдено компромиссное, но рациональное решение.

История Сильвии и Аминты для Алексидзе лишь повод, чтобы развернуть вереницу танцевальных номеров, подсказанных музыкой Делиба. Этот хореограф превыше всего ставит музыку, черпая в ней содержание, образность и стиль своих композиций. «Сильвия» дает в этом отношении богатейший материал. Отобрав наиболее ценные фрагменты партитуры, Алексидзе скомпоновал их в сюиту сообразно сюжетным и зрелищным задачам. Чередование массовых, ансамблевых и сольных танцев обеспечивает смену впечатлений и вместе с тем позволяет юным артистам проявить разнообразные профессиональные навыки.

В балете заняты ученики всех возрастных категорий, благо мифологическая тема тому способствует. Старшие воспитанники изображают дев-охотниц и вакхантов, средние – поселян, младшие – свиту Амура (амуры и зephyры). Каждой группе персонажей предоставлено развернутое танцевальное антре, а также функции «живого» антуража и общие сцены. Ответственные соло танцуют Диана, Амур, Бахус, Ариадна, Янус, два Сатира, две Охотницы, а партии Сильвии и Аминты по количеству дуэтных адажио и вариаций не уступают нормам полнометражного спектакля (есть даже непререкаемые 32 фуэте балерины!).

Балет, сплошь составленный из танцевальных номеров, длится около часа и при том смотрится с не слабеющим интересом. В чем же секрет? А никакого секрета нет. Есть точ-

ный расчет мастера, знающего, как распределить краски, чтобы избежать монотонности, и есть талант хореографа, в совершенстве владеющего искусством композиции. Алексидзе меньше всего стремится паразитировать чужими «позаковиристей». Его хореография традиционна в лучшем смысле слова: массовые танцы симметричны по рисунку, вариации имеют четкую структуру, «коды» динамичны и бравурны. Традиционна и лексика, базирующаяся на словаре классического танца. Словарь же весьма обширен: большие и малые прыжки, заноски, различные вращения, простые и сложные па на пуантах. Превращая этот словарь в танцевальный текст, Алексидзе приходилось учитывать технические возможности исполнителей (в роли консультанта корректно выступила А.Асылмуратов – художественный руководитель Академии). Это обстоятельство в какой-то мере ограничивало свободу фантазии, но и дисциплинировало мысль. Индивидуальность хореографа, если таковая имеется, все равно проявится. Так вышло и с «учебно-поизводительной» «Сильвией».

Почерк Алексидзе то и дело «проглядывает» из-за строгих рамок академических форм, напоминая о себе вниманием к образно-выразительной пластике рук, оригинальностью танцевальных комбинаций, где канонические приемы сочетаются с «авторскими», а главное – по-алексидзевски уточненно-музыкальным строем танца, его изощренной ритмикой и нюансировкой. Впрочем, говорить о музыкальности хореографа даже как-то неловко, – она известна еще с его студенческих – консерваторских – времен.

Благодаря достоинствам хореографии смотреть почти лишнему действия «Сильвию» приятно и даже интересно, а танцевать – по той же причине – должно быть приятно и сложно. Здесь нет «проходных» сцен с необязательным пластическим текстом. Балет предельно насыщен танцем, а танец – всевозможными комбинациями партнерных и воздушных па, зачастую необычными и далеко не всегда удобными. Тем веселее удачи исполнителей.

Самые маленькие – амуры и зефиры – отлично «держат линию» и так же слаженно воспроизводят немудрящие движения танца (педагог-репетитор Г.Еникеева). Ученики постарше изображают беспечных поселян, преодолевая – порой слишком наглядно – значительные трудности (у пастушек – игра корпусом и руками, у пастушков – множество прыжков со сменой акцентов и паузами – испытаниями на устойчивости).

Иная стилистика, тяготеющая к графике, у охотниц: они почти не сходят с пуантов в танцах острого, переменчивого ритма, с резкими движениями рук необычного рисунка. Выступая стройными колоннами (а значит, заботясь еще и о четкой геометрии танца), исполнительницы передали «мужской» характер воинственных дев, сохранив при этом юную милость (педагог-репетитор М.Еникеев). Контраст всем перечисленным персонажам – отряд вакхантов во главе с Бахусом. Прихотлива композиция «вакхической сюиты»: группа то действует в унисон,

то разбивается на «подгруппы» (четверка и двойка юношей, две двойки девушек), при этом каждая ведет свою хореографическую тему. Калейдоскоп танцевальных фигур, стремительный темп, раскованная пластика поднимают тонус зрелища до высокого градуса. В кульминационные моменты к развеселой компании присоединяются Янус и два Сатира, больше пребывающие в воздухе, чем на земле, – их партии сплошь состоят из «экзотических» прыжков (револьтады, разножки, субрессо с прогибом корпуса и прочие) и вращений. Завершает вакханалию «концерт» протагонистов – Вакханка, Ариадна и Бахус соревнующиеся в танцах без притязаний на первенство, предаваясь восторгу минуты от избытка энергии и радости.

Вакханалия является «ядром» и финалом «Кортежа Бахуса» – большой массовой сцены с участием всех персонажей, открывающей вторую картину. Затем следует основная –

ответственному дебюту, – Л.Ковалевой, Л.Сафроновой, Т.Тереховой, Г.Селюцкому, Ю.Умрихиной, К.Шатиловой и их коллегам – есть, чем гордиться.

Создателей новой «Сильвии», прежде всего хореографа Г.Алексидзе и художественного руководителя постановки А.Асылмуратову, можно поздравить с долгожданной удачей. Четырнадцать лет прошло со дня последней балетной постановки Академии – «Феи кукол» в редакции К.Сергеева (шедшей до 1993 года). В былые времена спектакли появлялись регулярно, теперь они становятся событием. А «Сильвия» – событие особое и даже историческое. Спектакль, созданный в год трехсотлетия Санкт-Петербурга, увидел свет rampy в канун юбилейных празднеств на сцене Эрмитажного театра. По знаменательному совпадению именно здесь, на этом месте в 1738 году была основана первая русская балетная школа – сегодняшняя Академия

фото В.Франка



Сильвия – Мария Яковлева, Аминта – Сергей Попов.

«классическая» часть. Чтобы она прозвучала убедительно и звонко после многокрасочного «Кортежа», исполнителям надлежит быть во всеоружии мастерства. На этот случай Алексидзе припас изысканный хореографический букет: лирическое адажио главных героев, виртуозные вариации Дианы, Амура, Аминты и Сильвии, а также не менее виртуозную коду.

Исполнители главных и сольных партий на двух премьерных спектаклях (с разными составами) выдержали испытание с честью, обнаружив отличную выучку и не по годам уверенное владение сценой, ведь кроме выпускницы Марии Селецкой (Сильвия) и стажера Сергея Попова (Аминта), всем им – студентам второго курса – предстоит еще год провести в стенах Академии. Но уже сейчас Мария Яковлева (Сильвия), Мария Лебедева, Нанами Тераи (Диана), Илья Осипов (Аминта) не уступают выпускникам. Педагогам-репетиторам, подготовившим воспитанников к

имени Вагановой. С какой восхитительной закономерностью замкнулся круг! И как естественно вписалась в интерьер старинного театра с мраморными колоннами и скульптурами изящная «античность» «Сильвии» – декоративное панно, воссозданное по эскизам А.Бенуа (из фондов Театральной библиотеки), костюмы в стиле балетной антики (художник – Е.Ермоленкова), да и сам мифологический сюжет.

Анакреонтика предстала в формах современного классического балета. На сцене были и любовь, и общее веселье, и даже чарки с вином, как то предписано канонами поэтического жанра. Но было и то, что существует без предписаний: любовь к искусству, общая радость от доведенной до конца и ладно сделанной работы, взволнованные лица участников премьеры, счастливая улыбка вышедшего на поклон Алексидзе. Было событие, достойное войти в культурную летопись Петербурга.



2003

Девятая
международная
специализированная
выставка

МУЗЫКА МОСКВА

АДМТ
ассоциация дистрибьюторов
музыкальных технологий

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

Генеральный 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
1-й 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 harg&soft
 - специализированные издания
 - установка под ключ объектов любой сложности

МУЗЫКА МОСКВА
2003



Брижитт Лефевр: «На разности индивидуальностей зизждется искусство»

После процедуры вручения приза Международной ассоциации деятелей хореографии «Benois de la Danse», состоявшейся в Большом театре России, и мировой премьеры балета «Маленькая танцовщица Дега», прошедшей в Париже, во Дворце Гарнье, а также в преддверии постановки там же Ю. Григоровичем «Ивана Грозного» и гастрольной балетной труппы Большого театра в Париже, директор балетной труппы Парижской оперы Брижитт Лефевр дала эксклюзивное интервью журналу «Балет»:

– **Что представляет для Вас «Benois de la Danse»?**

– По приглашению Юрия Григоровича я присутствовала на церемонии вручения приза уже несколько раз и считаю её очень привлекательной. Она позволяет встретиться со многими представителями из мира танца и показать его сегодняшние направления благодаря участию в гала-концерте представителей разных балетных трупп.

– **Каковы Ваши впечатления от нынешней встречи с «Benois de la Danse»?**

– Они несколько иные, чем ранее, так как теперь я участвовала в работе Международного жюри. Лично я – против конкурсов и судейских оценок для сложившихся танцовщиков. Для меня наилучший способ популяризации танца – его показ, а самое главное жюри – зритель.

Однако «Benois» – это несколько иное. Я согласилась стать членом его жюри в виде особого исключения и, главным образом, из глубокого уважения к Юрию Григоровичу, громадной личности и великому хореографу, который так много сделал для балета своей страны и всего мира.

– **Что Вас побудило пригласить Юрия Григоровича для восстановления балета «Иван Грозный» в Парижской опере?**

– Юрий Григорович, Морис Бежар и Ролан Пети имеют огромный опыт, их вклад в искусство танца – уникальный. Сегодня их действительно никто не заменил. Конечно, есть более молодые хореографы, и талантливые, но они пока не превзошли мастеров старшего поколения. Не знаю никого, кто способен поставить такой балет, как «Иван Грозный».

Думаю, что произведение, увидевшее в Париже свет рамы двадцать пять лет назад, нужно показать новому поколению зрителей. «Иван Грозный» – балет, ставший олицетворением целой хореографической эпохи. И важно, чтобы современная публика это и знала, и видела.

– **В предстоящем январе состоятся гастрольные балеты Большого театра в Парижской опере. Какая выбрана программа?**



фото Jacques Moatti

Брижитт Лефевр, директор балетной труппы Парижской оперы

– Последнее выступление труппы Большого в Париже проходило в 1991 году. За минувшее время репертуар театра очень изменился и стал более широким, поэтому трудно было выбрать программу для новых гастролей. В труппе есть замечательные артисты, и некоторые спектакли, кстати, показывают, сколь важны отношения между Францией и Россией.

Интересно предложить публике возможность параллельно видеть наших артистов в балете «Иван Грозный» Григоровича на сцене Оперы Бастилии и артистов Большого в «Лебедином озере» того же Григоровича на сцене Оперы Гарнье. Гастроли дополняем в Париже программой: балет «Пиковая дама», специально поставленный Роланом Пети для Большого (этот спектакль я видела с Николаем Цискаридзе), и балет «Дочь фараона», восстановленный в Москве Пьером Лакоттом. Таким образом, гастроли продемонстрируют взаимообогащение балетного искусства России и Франции: два великих французских хореографа, с которыми мы регулярно сотрудничаем в Парижской опере, работают и для Большого театра.

– **Нынешний сезон балета Парижской оперы был очень богат мировыми премьерами. Среди четырех новых постановок «Маленькая танцовщица Дега» занимает наиболее видное место. Как рождался спектакль?**

– Эта постановка позволила нам оказать почти Парижской опере и великому художнику Эдгару Дега, который был влюблен в танец и воплощен в своих работах нашу историю. Большинство его полотен написаны в тех местах, где мы продолжаем работать.

Наша сотрудница Мартин Кахан опубликовала увлекательную статью о жизни четырнадцатилетней танцовщицы, запечатленной в скульптуре Дега. Когда я прочла очерк, то сразу сказала себе: «Хочу, чтобы на эту тему был поставлен балет». Но я уже не хореограф и поэтому должна была решить, кого можно собрать вокруг задуманного проекта. Первым претендентом в моем воображении стал Патрис Бар. Было бы символично, если бы этот балет создал балетмейстер нашей труппы. Я предложила ему нескольких помощников. Он знал некоторых, например, Эзю Тофоллоти, влюбленного в творчество Дега. Считаю, что своими декорациями он сумел передать живописную атмосферу произведений Дега. Я подумала, что для костюмерши Сильви Скинази, которую давно знаю, доставит удовольствие проявить себя в мире балета. Наконец, решение заказать партитуру для мировой премьеры Дени Левайну оказалось своеобразным музыкальным пари.

Можно сказать, что поставленный спектакль по своей стилистике является балетом «модерн-классическим», то есть это современный балет с классическим танцем, взятым в эволюцию. Благодаря Бару мы получили художественное отражение нашей школы в спектакле. Ясно, что хореограф знает много вещей о Парижской опере. Вдохновленных ими, он точно их использует. Я нахожу, что это очень интересно.

– **Благодаря Вашей прозрачности и необычайно широкому артистическому взгляду, репертуар Парижской оперы обогащается постоянно и чрезвычайно интенсивно. Что Вами движет и Вас вдохновляет?**

– Я бесконечно люблю танец. Люблю танец во всех его формах и направлениях. Люблю его, когда он красивый и академический, экспрессивный и неоклассический. Люблю, когда он связан с поэзией и красотой, абстрактной и переживаниями. Я люблю танец во всем его многообразии.

Но ставить все – это, согласитесь, невозможно. Я очень ценю труппу Парижской оперы, к тому же здесь я училась и сформировалась как танцовщица. Думаю, что артисты прогрессируют, если встречаются с разными хореографическими стилями. Важно, чтобы они путешествовали в мире танца благодаря хореографам самых разных творческих исповеданий. Важно это и для публики Парижской оперы, для развития ее хореографической культуры. Когда любишь танец, конечно, можно иметь свои собственные вкусы, но нужно и знать танец во всем его разнообразии. Для меня танец – искусство первоисточенное!

Беседу вел Виктор ИГНАТОВ

Маленькая танцовщица: жизнь и судьба

■ Виктор ИГНАТОВ



Сцена из спектакля.

В Парижской опере родился балет, сюжет которого непосредственно связан с историей этого знаменитого театра. Идея создания нового спектакля принадлежит Брижитт Лефевр, которая заинтересовалась исследовательским очерком Мартин Кахан, опубликованным в «Журнале Музея д'Орсэ» в связи с реставрацией статуи Эдгара Дега «Маленькая 14-летняя танцовщица». Автору статьи удалось выяснить судьбу Марии Ван Гоэтен, запечатленной в этой знаменитой скульптуре (1880). История жизни семьи Ван Гоэтен оказалась настолько увлекательной, что Б.Лефевр попросила главного балетмейстера труппы Патриса Бара написать вместе с М.Кахан либретто и поставить спектакль на музыку, которая была заказана Дени Левайану.

Балет рассказывает о судьбе девушки из бедного квартала Парижа. Героиня – образ собирательный, в нем

переплетаются биографии двух сестер Ван Гоэтен, ангажированных Парижской оперой. Но вначале Мария два года училась в школе танца. В 1880 году она была принята в балетную труппу театра и стала моделью Дега. Через два года ее уволили за проституцию, к которой ее принуждала депотичная мать. Антуанетта, сестра Марии, за кражу в кабаре «Черная кошка» три месяца просидела в тюрьме и тоже была выброшена из театра, где служила в группе миманса.

Эта грустная история предстает в спектакле несколько опозитивированной романтическими видениями Марии, мечтавшей стать Звездой балетной труппы.

Легкие декорации Эзю Тофоллюitti создают атмосферу дивных грез и тяжелой реальности. Огромные серые холсты, свободно свисающие над сценой, в считанные секунды плавно разворачиваются и последовательно

формируют интерьеры восьми картин спектакля. Нельзя сказать, что это оригинальное оформление полностью соответствует полотнам Дега, но по духу и стилю сценические картины так близки к живописи Дега, что доставляют истинное наслаждение всем почитателям этого великого художника.

Существенная роль принадлежит замечательным костюмам, которые с большим вкусом и выдумкой создала Сильви Скинази, ассистентка парижского кутюрье Кристиана Лакруа. Как и декорации, костюмы не копируют полотна Дега, но следуют его стилистике и полностью соответствуют эпохе.

Музыкальная партитура по структуре и мелодике выдержана в манере, характерной для балетных спектаклей конца XIX века. В богатом разнообразии танцевальных тем периодически слышится сольное звучание

аккордеона, что придает музыке особый колорит, типичный для народных кварталов Парижа. Правда, в бравурных звучаниях третьей картины (кабаре «Черная кошка») доминируют темы и ритмы нью-йоркского джаза, хотя на сцене – парижское варьете со знаменитым канканом.

Патрису Бару, создавшему восемь редакций классических балетов, этот первый авторский спектакль позволил наиболее полно раскрыть собственный хореографический потенциал и режиссерское дарование. Балетмейстер использовал классическую лексику, придав ей современную нюансировку. Это внесло свежесть в спектакль, решенный в традициях балетной классики. Главная же удача Бара состоит в том, что его хореография дышит живописью Дега, особенно в картинах танцевального класса и бала в Парижской опере.

Сценическое действие балета развивается свободно и органично, хотя порой не лишено мозаичности и драматических страстей. Но эту критику можно снять, если принять во внимание, что постановщик стремился не к исторической достоверности, а к поэтической выразительности темы. Спектакль начинается впечатляющим прологом: сквозь дымку вуальной заставки на темной сцене появляется сияющая стеклянная призма с музейной реликвией: героиня балета замерла в знаменитой позе «Маленькой танцовщицы». В мягком свете поочередно возникают недвижные фигуры главных персонажей (реальных и вымышленных): Мать героини, Балетоман, художник Дега, Балетмейстер и Звезда труппы Парижской оперы. Они восхищенно всматриваются в оживляющую скульптуру танцовщицы, которая пленяет своей устремленностью в мир танца.

Первая картина тоже предстает как музейное полотно: словно в дымке воспоминаний причудливо замерли многочисленные обитатели очаровательного квартала Парижа возле площади Бреда. Но вот картина оживает, пленяя живописностью повседневной жизни, которой живет подрастающая героиня.

Вторая картина представляет танцевальный класс в Парижской опере. В сценическом интерьере – репетиционные бары, чугунная печь, винтовая лестница и круглое окно, характерные для Дворца Гарнье и хорошо известные по картинам Дега. В светлом зале – множество балерин в белых пушистых платьях и несколько мещанов в черных фраках и цилиндрах. Класс ведет элегантно Балетмейстер в сопровождении прыгучего скрипача и трио виртуозных юношей. Мать приводит Марию в класс:

мечтая о звездной карьере, та делает робкие па. За ней внимательно наблюдают Дега и Балетоман.

В третьей картине (мастерская художника) среди девушек-моделей Дега Мария появляется в сопровождении Матери. Она позирует Дега и знакомится с обольстительным Балетоманом. Все персонажи встречаются на роскошном балу в Парижской опере (четвертая картина), где на фоне бордового занавеса Дворца Гарнье разворачивается действие, впечатляющее фейерверком танцевальных ансамблей, пиршеством шикарных туалетов и великолепием женских причесок, украшенных цветами и перьями. Среди светских дуэтов гостей

ные феи в подвенечных платьях, девушки грациозно танцуют с полотнами белой ткани, которые парят, словно паруса, вовлекая кордебалет в таинственные хороводы. Как в сказочном видении, героине являются ее кумиры: Звезда и Балетмейстер.

В эпилоге в последний раз встречаются Мария и Дега. Легкое белое полотно падает на героиню, художник пытается ее обнять, но она, как миф, исчезает. Словно по волшебству, «Маленькая танцовщица» вновь возникает в стеклянной музейной призме, чаруя вдохновенной позой скульптурного шедевра.

Остается назвать главных исполнителей спектакля, которые с высоким



Жан Гийом Бар (Балетмейстер) в балете «Маленькая танцовщица Дега».

бала огненной страстью ослепляет solo Балетомана.

Кабаре «Черная кошка» (шестая картина) бурлит от каскада танцев: в эстрадном шоу участвуют веселые музыканты, экзотические солисты и пленительные девушки в изумительных платьях. Среди флиртующих клиентов и проституток кабаре – художник и богатый Балетоман. В чувственном дуэте героиня крадет у него бумажник, но ей не удается скрыться, и она попадает в тюрьму «Святого Лазаря» (седьмая картина).

Сломленная судьбой героиня становится прачкой. Несмотря на грустный финал, последняя картина (в прачечной) – самая возвышенная и самая романтическая, что роднит ее со вторым актом «Жизели». В светлой дымке мерцающего пара под ностальгические звуки оркестра женский кордебалет слетает кружевные ансамбли. Словно целомудрен-

мастерством танцуют техничные сложные партии: Летиция Пюжоль (Маленькая танцовщица) пластически точно и убедительно трактует образ героини; Элизабет Морен (Мать) поражает редким артистизмом; Аньес Летесю (Звезда) восхищает красотой и грацией; Жан-Гийом Бар (Балетмейстер) демонстрирует танцевальное совершенство; Ян Зейц (Балетоман) сверкает виртуозной техникой; Вильфрид Ромоли (Дега) создает глубокий и загадочный образ художника.

Среди четырех мировых премьер нынешнего сезона Балета Парижской оперы «Маленькая танцовщица Дега», несмотря на некоторый дефицит подлинных эмоций, – наиболее интересный и значительный спектакль, который, несомненно, займет достойное место в богатом и разнообразном репертуаре прославленной труппы.

Париж

РИМСКИЕ КАНИКУЛЫ

■ Станислава ЩУКОВА



фото Д.Куликова

Гайя Страккаморе
и Марио Мароччи
в балете «Шахер-
зада»

В рамках ежегодного фестиваля «Черешневый лес» в столице по приглашению Фонда Мариса Лиены приехала балетная труппа театра Римской оперы. Большим сюрпризом стало и то, что возглавляющая коллектив Карла Фраччи также участвовала в гастролях.

Программа этих гастролей глубоко символична – итальянцы привезли в Москву спектакли «Русских сезонов» – «Весну священную» и «Игры» в хореографии Вацлава Нижинского, а также «Шехерезаду» в версии Михаила Фокина.

Спектакли «Русских сезонов» в Париже были одним из самых значительных событий в истории хореографии XX века. Но множество ярких и интересных открытий хореографов того времени, которые создавали свои постановки для Дягилевской антрепризы, были практически утрачены. И, в первую очередь, это коснулось балетов Вацлава Нижинского. Из крупных его работ «дягилевского периода» – «Послеполуденного отдыха Фавна», «Весны священной», «Игр» – лишь первая сохранилась в записи самого хореографа, которая спустя много лет была расшифрована балетными историками Анной Хатчинсон-Гест (США) и Клаудиа Йешке (Германия), и только благодаря этому сочинение снова увидело свет рампы в конце XX века (см. журнал «Советский балет» № 3 за 1989 год). Остальные были известны только по мемуарам современников. И вот балет Римской оперы представляет нам еще два знаменитых балета, восстановленные хореографом из США Миллисент Хадсон и английским художником Кеннетом Арчером.

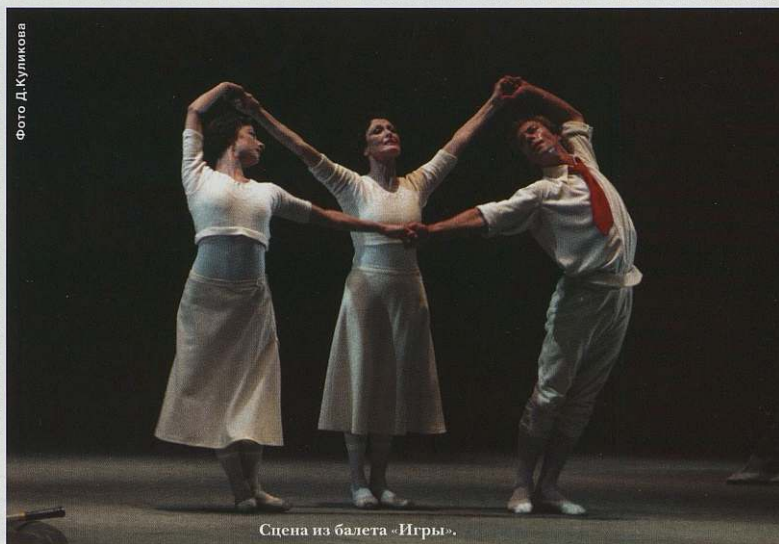
Открывал программу гастролей уже знакомый московскому зрителю балет «Шехерезада» на музыку Н. Римского-Корсакова в хореографии Михаила Фокина. Его восстановили Изабель Фокина, внучка Михаила Михайловича, и Андрис Лиена, а декорации реконструировали художники Анатолий и Анна Нежные.

На Новой сцене Большого театра в главных ролях «Шехерезады» выступали, как итальянские, так и российские танцовщики. Свою трактовку этих партий показали солисты труппы Гайя Стракаморе – страстная и гордая Зобеида и Марио Мароцци-неистовый в своих чувственных порывах Золотой раб. В последний вечер гастролей зрители смогли увидеть и своеобразную премьеру – «Шехерезаду» в необычном составе. В этот день партнершей Марио Мароцци стала Илзе Лиена. Конечно же, именно она больше всего притягивала к себе зрительский интерес. Казалось, что танцует сама Ида Рубинштейн, для которой в свое время и

создавалась эта роль. Та же гордая осанка, неподражаемая актерская игра и способность одним единственным жестом выразить то, что нельзя высказать словами.

Но событием гастролей Римского театра стал, безусловно, балет «Игры», который показывался в России впервые. Судьба этого произведения практически с самого начала сложилась неудачно. По свидетельству Гектора Каюзака, редактора парижской газеты «Фигаро», идея создания этого балета родилась во время завтрака в Булонском лесу, на котором, в числе прочих, присутствовали Сергей Дягилев, Вацлав Нижинский и Клод Дебюсси. Нижинский поделился с друзьями своим замыслом о новой постановке, где перед зрителями должен предстать современный человек, человек 1913 года. Он настаивал на том, что либретто такого балета должно

как второй спектакль сезона, стали его первой премьерой. Сам Нижинский впоследствии писал, что «...начало было неплохим, но на меня начали так насаждать, что я не смог его (балет) как следует закончить». Дебюсси тоже работал над музыкой буквально до последнего момента, подстраиваясь под изменения в хореографии. Наконец, 15 мая 1913 года состоялась долгожданная премьера. Декорации к спектаклю создал Лев Бакст, а костюмы танцовщиков взяли прямо с витрины модного магазина Пакена. Для зрителей в программе было напечатано либретто: «В парке в сумерках затерялся теннисный мяч. Молодой человек и две девушки пытаются его найти. Электрический свет огромного фонаря разукрашивает все вокруг, и придает действию характер детской игры. Они ищут, они теряют, они спорятся,



Сцена из балета «Игры».

быть практически «бессюжетным», лишь одна идея – игра в теннис должна главенствовать в нем. Дягилев, в свою очередь, не представлял себе балета без любовной интриги. Клод Дебюсси согласился написать музыку для новой «хореографической поэмы».

Но сам процесс постановки оказался очень сложным. Тамара Карсавина и Людмила Шоллар, исполнившие две женские партии, с трудом понимали новый для них хореографический стиль Нижинского. Сам танцовщик, помимо репетиций «Игр», был занят в других спектаклях «Русских сезонов», а также очень много работал над постановкой «Весны священной». Кроме того, Дягилев неожиданно поменял свои планы, и «Игры», которые предполагалось показывать

они мирятся. Ночь мягкая, небо слабо освещено. Они целуются. Но очарование примирения было нарушено брошенным на сцену неизвестно чьей рукой мячом. Удивленные и испуганные, дети исчезают».

К сожалению, балет не имел успеха ни у зрителей, ни у критики, и, пережив пять постановок, навсегда сошел со сцены. Даже музыка «Игр» долгое время не признавалась музыкантами, пока в шестидесятых годах ее вновь не открыл знаменитый французский композитор и дирижер Пьер Булез.

И вот то, что казалось давно утраченным, вновь радует зрителей. В 1996 году «Игры» были реконструированы Миллисент Хадсон, а декорации восстановлены Кеннетом Арчером для Карлы Фраччи, Алессандро Молина и Беатрис Родригес.

фото Д. Куликова

Можно по-разному относиться к самой практике реконструкции балета. Конечно, невозможно полностью, вплоть до деталей восстановить забытую хореографию. Но даже сохранение стиля постановки, основной хореографической идеи, сюжетной фабулы очень важно для истории. От балета «Игры» осталось не так много материалов. В основном, это фотографии. Изобразительные на них позы танцовщиков все до одной со скрупулезной точностью воспроизведены в восстановленном спектакле. Но это, безусловно, не могло хватить для точной его реконструкции, поэтому Миллисент Хадсон использует и другие источники. Так, например, внимательный зритель может заметить в партии Нижинского несколько поз и движений, заимствованных из «Послеполуденного отдыха Фавна», а также из «Видения розы». И, наконец, решающую роль сыграл и балетмейстерский талант самой Миллисент Хадсон, которая смогла собрать целостный спектакль из столь разрозненных материалов.

Но одна деталь вызывает некоторое недоумение: чувствуется, что, восстанавливая балет Нижинского, она не воспользовалась клавиром, изданным Жаком Дюраном в том же 1913 году, где почти под каждым тактом стоит ремарка, раскрывающая действия танцовщиков. Вероятно, на это у Хадсон были свои причины, но некоторые эпизоды балета от этого, безусловно, проиграли. Например, вступление, музыка которого рисует таинственную атмосферу ночного парка, прозвучало при закрытом занавесе. Если бы спектакль шел в сопровождении оркестра, зрители, возможно, сумели бы оценить всю красоту музыки, но когда зазвучала фонограмма, никто так и не понял, что спектакль уже начался.

Карла Фраччи, Сильвия Курти и Риккардо ди Космо, исполнители главных партий в «Играх» сумели тонко прочувствовать атмосферу спектакля. Актерская игра при почти полном отсутствии мимики, «марионеточные» движения и пластичность – эти сложные задачи, заложенные в самой идее постановки, они смогли донести до зрителя.

Еще одним открытием гастролей стали «Три танца Айседоры Дункан», поставленные в 1990 году Миллисент Хадсон для Карлы Фраччи. Она пыталась воссоздать танец, который, как бы предвествуя гибель детей, Айседора показала в 1913 году Элеоноре Дузе. А в качестве основы были использованы эскизы Бурделя для барельефов. Но многие, кто видел этот спектакль, восприняли его как историю самой Айседоры, ее трагической судьбы, ее гибели. Каждый

жест Карлы Фраччи в этой роли был наполнен скорбью, трагическим пафосом. Изломанные позы, ужас в глазах, безмолвный крик – все это так не похоже на то светлое и гармоничное искусство, которое в нашем представлении нес в себе танец Айседоры. Даже музыка, которая была для этой танцовщицы самим вдохновением, в этом спектакле стала неким контрастным фоном. К примеру, умиротворенная лирика медленной части бетховенской Патетической сонаты только подчеркивала трагическое содержание танца Карлы Фраччи.

Завершением представления по всем законам драматургии стала знаменитая «Весна священная». В 1913 году парижская публика не смогла понять всей новизны и оригинальности этого спектакля, но через девяносто лет московские зрители оценили его по достоинству. Из всех реконст-

териала, как «канон». Оркестровые голоса вступают друг за другом с одной и той же темой. В хореографии мы видим точное отражение этого принципа: от «хоровода» девушек отделяются сначала одна, потом другая с одной и той же пластической фигурой. В результате создается поистине завораживающее впечатление. Кажется, что все танцовщики на сцене образуют единый организм, который живет и движется, подчиняясь неведомым законам обряда.

Премьера «Весны священной» в Париже стала настоящим скандалом, но незадолго до смерти Игорь Стравинский признавался, что лучшей постановкой своего балета он считает именно спектакль Нижинского.

Сама программа гастролей Римского балета позволяет провести некоторые параллели. Так, «Игры» и «Весна священная» были показаны



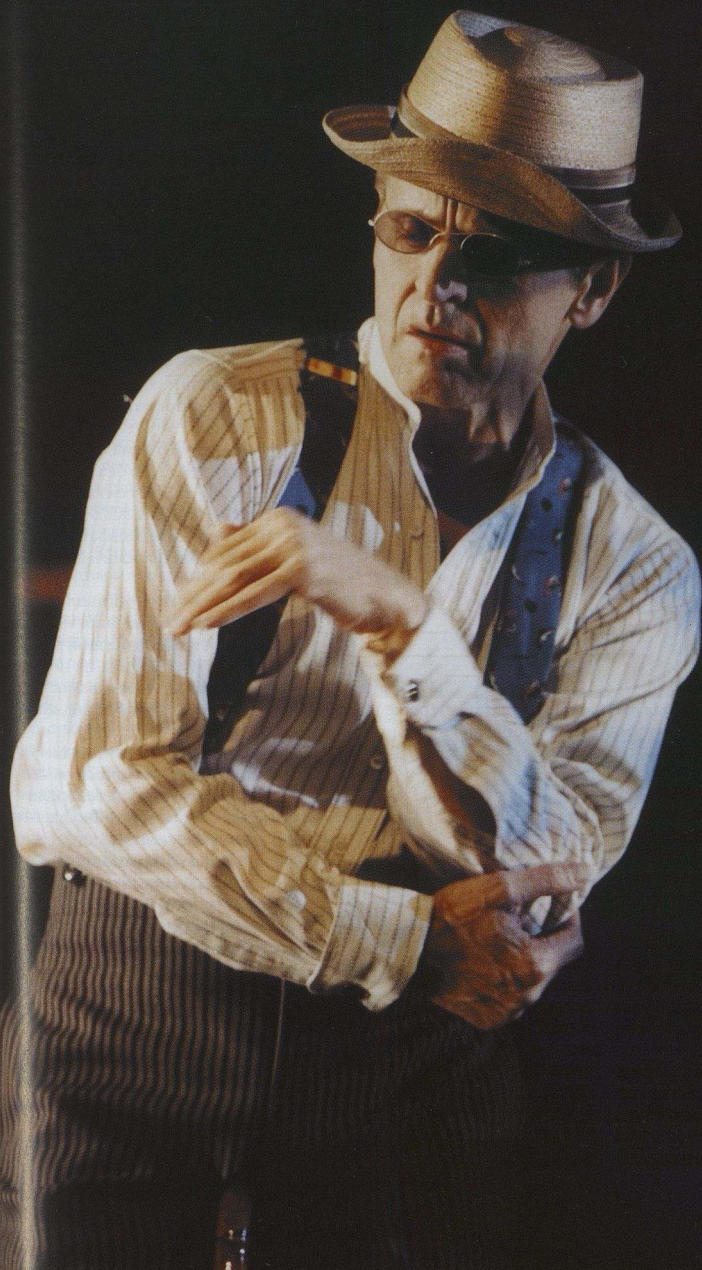
Сцена из балета «Весна священная».

руированных балетов это, наверное, самый достоверный, ведь он восстанавливался Миллисент Хадсон в течение почти двадцати лет, начиная с 1971 года. Тогда еще были живы современники и исполнители того, первого, спектакля.

«Весна священная» – это поистине уникальное произведение. Никогда еще сотрудничество композитора, хореографа и художника не оказывалось таким полным. Каждая нота, тембр, штрих – все находит отражение в пластике. Хореограф ориентируется не только на эмоциональную сферу и ритм, но и воплощает особенности музыкальной композиции. Вот только один из многочисленных примеров этого взаимодействия: в начале второй части балета возникает такая форма изложения музыкального ма-

московским зрителям ровно через девяносто лет со дня премьеры. Эти два балета одного хореографа абсолютно разные: один апеллирует к архаике, глубокой древности, другой устремлен в будущее, один построен на массовости, другой создан только для троих танцовщиков. Хореографический стиль в «Весне священной» рисует угловатость и некоторую неуклюжесть людей древней Руси, а в «Играх» стилизует пластику участников современной спортивной игры. И, наконец, усилиями Римской труппы на Новой сцене Большого театра были одновременно воссозданы образы ведущих деятелей хореографии начала XX века: Михаила Фокина, Вацлава Нижинского, Айседоры Дункан, и, конечно же, Сергея Дягилева.

«Не жизни жаль...» Барышников — Mr.XYZ



В Нью-Йорке с начала марта до середины апреля в театре Джойс выступала труппа Ballet Tech, созданная известным американским хореографом Элиотом Фелдом. В некоторых программах этого театра принимал участие Михаил Барышников. Фелд поставил для него номер, который называется Mr.XYZ. Название очень символично, но его значение будет понятно в конце моей статьи. Барышников не первый раз работает с Фелдом, хотя именно с этой труппой выступает, по-моему, впервые. Дело в том, что Фелд создал две труппы. Ballet Tech — это компания совсем молодых танцовщиков, в основном — учеников школы Фелда.

Барышников, расставшись с классическим балетом и посвятив себя театру модери, теперь постоянно выступает с танцевальными монологами. Обычно — эти философские, исповедальные монологи. Mr.XYZ — сочетание актерской работы (блистательной!) и исповеди. Барышников создает психологический портрет глубокого старика, почти «романи», который естественно не соответствует образу самого 55-летнего танцовщика. Монолог Mr.XYZ для Барышникова — это способ высказать свои горькие размышления о жизни и смерти. Недаром артист видел в сюжете номера отрывки из своей сценической биографии. Но старик Барышникова местами смешон и почти карикатурен. Наделив Mr.XYZ чертами своей биографии, Барышников как будто побоялся впасть в сентиментальность и изобразил старика без жалости и снисхождения (к нему? к самому себе?) Словом, номер Mr.XYZ — это сочетание откровенного лицедейства и трагических откровений самого артиста.

Открывается занавес. На сцене — Барышников. Шляпа, очки, в руках палка: глубокий старик, почти слепой, чисто и аккуратно одетый. Опираясь на палку, Барышников пересекает сцену под звуки танго: движется ритмично, приплясывает, подскакивает. Болится, почти «взлетает», опираясь на

свою трость, затем вдруг теряет ощущение пространства и судорожно шагает вокруг себя свободной рукой.

Одинокий, бодрящийся, полуслепой, смешной, и безгранично обаятельный... И все-таки не только по внешнему облику сразу видно:

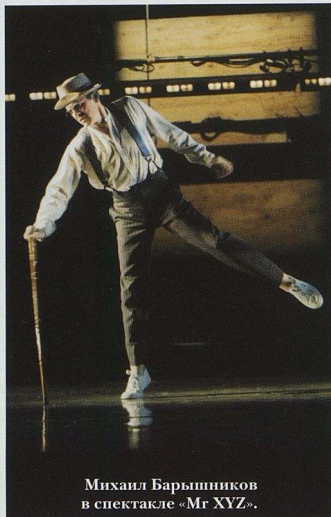
Mr.XYZ – это бывший артист и артист в прошлом знаменитый. Американцы находят в его танцах с палкой связь с образом знаменитого эстрадного танцовщика Фрэда Астера. Как я сказала, в монолог старика влетены воспоминания о ролях, сыгранных когда-то самим Барышниковым. В конце этой блестящей «вариации» с палкой Барышников вдруг останавливается у края рампы, поднимает палку, некоторое время держит ее на весу, как будто вспоминая что-то... Вспомнил. Встал в профильную позу, палку взял в руки, как лиру: тело вытянулось, напряглось, помолодело. Мы видим артиста в известной всем любителям балета позе из «Аполлона» Баланчина, то есть в роли, в которой сам Барышников не имел себе равных. На несколько мгновений перед зрителем возникает образ из прошлого великого артиста. Но это секундное напряжение не под силу старику. Тело его начинает дергаться, публика смеется. Кажется, артист намеренно хочет снять пафос предыдущего момента: ничего возвышенного нет в старости, все в прошлом, все в прошлом... Но вот упал и ползет, опираясь на палку, беспомощно и трагически протягивая руку, как бы взывая о помощи. И снова прямая хореографическая цитата, на этот раз из «Блудного сына» Баланчина (еще одна незабываемая работа самого Барышникова).

Среди других ассоциаций с прошлой жизнью старика одно было наполнено для меня особым смыслом.

...В какой-то момент из кулис выезжает манекен, завернутый в женскую шаль (на такие манекены раньше надевали платья в пошивочных мастерских). Mr.XYZ старается танцевать с манекеном. Да, женщины играли роль в его прошлой жизни. Бедный Mr.XYZ, его память не вызывает никого персонально из прошлого, только манекен напоминает былые увлечения. Но беспомощный старик не может удержать даже манекен. Откинув палку, старик садится на стул на колесах, как в инвалидное кресло. Манекен снова выезжает из кулис, старик едет к нему в кресле, протянув руки, но манекен исчезает в кулисах. А из кулис прямо в руки старику вылетает букет белых лилий. Mr.XYZ держит их в руках. Сначала он держит их у самого лица. Он вспомнил? Понять этого нельзя, глаза скрыты очками. Старик отъезжает на кресле в дальний угол сцены, цветы выпадают

из его старческих рук, оставляя белую дорожку между ним и кулисой, где исчез манекен. И протянулась поперек сцены дорожка из белых лилий... Мне кажется, американский зритель не прореагировал на эту сцену. Но я сразу узнала и вспомнила...

Ленинград. Мариинский театр... 5 января 1972 года. Молодой, уже понятно, что великий, танцовщик Михаил Барышников танцует Альберта в «Жизели» первый раз в жизни. В конце спектакля Альберт Барышникова, изнемогая от горя и сознания своей вины перед погубленной им Жизелью, отходил от могилы вот так же, в зад-



Михаил Барышников
в спектакле «Mr.XYZ».

ний угол сцены, роняя белые лилии. Затем опускался в конце дорожки из цветов на пол, припадая к земле, как будто стараясь слиться с той землей, в которую ушла Жизель.

Потом я много раз видела это окончание спектакля в Мишином исполнении. Но тогда, в январе 1972 года, он сделал это на наших глазах впервые в жизни (и, думаю, впервые в истории этого балета).

Мише было тогда 24 года. Мы все были молоды, мы не верили тогда, что есть старость и утраты, что всему прекрасному наступает конец. Мы верили, что Миша, великий и бессмертный, будет на сцене вечно! И мы будем вечно смотреть на него из зрительного зала, разделяя его боль и любовь. Сейчас я, наверное, единственная зрительница в зале американского театра из тех далеких времен, из той другой жизни, я смотрю на сцену и плачу, и вспоминаю Тютчева: «Не жизни жаль с томительным дыханьем. Что жизнь и смерть? А жаль того огня, что просиял над целым мирозданьем, и вдаль идет. И плачет, уходя».

Конечно, Mr.XYZ – это персонаж, придуманный и созданный артистом.

И все же, что вспоминает этот старик в инвалидном кресле? «Аполлона» Баланчина и бумажные лилии, которые он когда-то впервые в своей жизни рассыпал по сцене, создавая белую дорожку, связующую его страдающее сердце с потерянной навсегда Жизелью?

Артистки труппы выходят и танцуют с немощным стариком: их много было в жизни старика, молодых и красивых, но в его памяти они просто превратились в танцующий кордебалет.

Затем одинокий человек в шляпе и очках разворачивает кресло и в последний раз проносится на нем вокруг сцены. Вспоминая свои танцы? Или не может остановить катящееся кресло (беспомощность старого человека)? Катит кресло вокруг сцены, как будто хочет ощутить свое тело в движении: как когда-то, когда покрывал это пространство прыжками. Затем останавливается посреди сцены и посылает нам воздушный поцелуй: артист выходит на аплодисменты в последний раз. Затем разворачивает кресло и катит куда-то в проем задней сцены, спиной к нам. Свет постепенно гаснет. Человек, не поворачиваясь, поднимает руку и прощально машет нам рукой, буднично и страшно. Дескать: да, да, ухожу, ухожу навсегда со сцены, из жизни, забудьте, ничего страшного, все просто, не надо прощаний и слез.

Смерть без романтизма и пафоса. Безмерное одиночество без внешнего трагизма. Буднично, не сентиментально. И страшно. Mr.XYZ. XYZ – последние буквы английского алфавита. Конец алфавита, конец жизни. Поэтому такое название.

Этот моноспектакль поставлен на музыку из 4 песен различных американских композиторов первой половины прошлого века. Одна из песен Сэма Стетта начинается словами: «Пожалуйста, не говорите обо мне, когда я умру» (слова С.Клер).

Это спектакль не для молодых.

Какую надо иметь творческую свободу, чтобы создать такой театральный монолог (постановка Фелда, но уверена, что идея, скорее всего, самого Барышникова)! Барышников и в прежние времена всегда относился бескомпромиссно к творчеству. В данном случае он, танцующий артист, не побоялся половину номера провести в кресле: так нужно было для его творческой идеи. И какой великолепный театральный прием в подаче темы старости и смерти! Чем спокойнее, ироничнее, чем отстраненнее держится сам Барышников, тем больше сжимается сердце зрителя.

«Не жизни жаль с томительным дыханьем...»

Фото Н.Аловерт

информбалет

Dance Inversion

Танцевальная инверсия – так охотнее будет называться получивший признание фестиваль современной хореографии (contemporary dance) в Москве.

Начав своё существование как Европейский, затем, включившись в систему ADF, став Международным, фестиваль, прописавшийся в Музыкальном театре имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, расширил свои границы и пройдёт не только в Москве, но и в Нижнем Новгороде, Ростове и Саратове. Ныне его устроители – Музыкальный театр имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, Правительство Москвы, Министерство культуры Российской Федерации и культурные центры участвующих в фестивале стран.

Мы обратились к руководителю фестиваля – его директору В.Г.Урину с просьбой рассказать об особенностях и программе предстоящего 4-го фестиваля современной хореографии «Dance Inversion». Вот что он рассказал: «Мы сохранили принцип фестиваля: в нём участвуют новые коллективы, ранее не принимавшие в нём участие. Мы расширили не только показ в России, включив, кроме Москвы, ещё несколько городов, но и расширили представительство стран-участников. Если раньше мы приглашали труппы из Европы и США, то ныне ждём также артистов из Бразилии и Австралии. По-прежнему считаем важным участие в общем фестивале наших компаний. На фестивале пройдёт Российская неделя.

Сроки фестиваля определены с 25 сентября по 31 октября. В связи с реконструкцией нашего театра мы планируем показы коллективов в Центре Мейерхольда, Театре имени Моссовета, МХАТе имени Горького и в «Школе драматического искусства» А.Васильева.

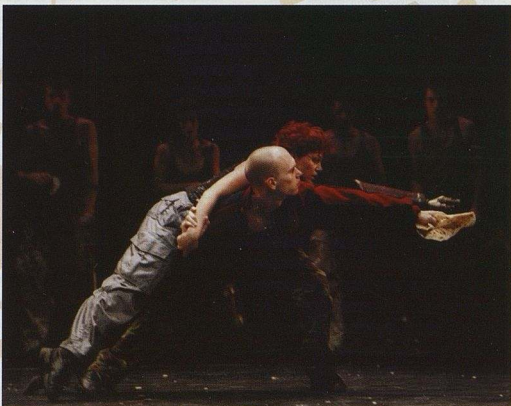
Несколько меняется и цель фестиваля. Прежде у нас делался акцент исключительно на экспериментальные работы, а сейчас мы предполагаем показ не столько



Экцентрик балет



Киномания



Галили Данс

зрелищных, сколь истинно театральных спектаклей. Это не снимает их спорности, новизны показываемого. Кроме спектаклей, на фестивале пройдут мастер-классы. Завершит фестиваль круглый стол.

Надеемся поддержать уже ставшие нормой интерес и успех фестиваля у зрителей».

Журнал представляет компании и их хореографов – участников предстоящего фестиваля «Dance Inversion».

Танцевальная компания Деборы Колкер (Бразилия). Хореограф – Дебора Колкер.

Разнообразие и неуспокоенность являются торговой маркой Деборы Колкер не случайно. Она изучала психологию, играла в волейбол, училась игре на пианино в течение десяти лет и дала много концертов.

Признание её работы выразилось и в получении нескольких наград, в частности, она стала первой представительницей Бразилии, которая получила награду Лоренса Оливье – одну из наиболее почетных наград в Лондонском Театре. Колкер выиграла награду за выдающиеся достижения в области танца за 2000 год.

Дебора Колкер создала свою компанию танца в 1994 году. Составляющая из 18 танцоров Компания танца Деборы Колкер участвовала в шести полнометражных постановках из своего репертуара (Vulcao, Velox, Mix, Rota, Casa, 4 por 4) в Бразилии, а также в Англии, Франции, Германии, Ирландии, Колумбии, Португалии, Аргентине, Канаде; Соединенных Штатах, Голландии, Сингапуре, Новой Зеландии, Макао, Гонконге.

4 por 4 представляет собой сплав танца и пластических искусств. Работы бразильских мастеров различных эпох и манер трансформированы в танец «Santos» – Углы (на основе Сильдо Мейрелеса), «Mesa» – Стол (Челла Ферро), «Povinho» – Люди (Виктора Арруды) и «Vasos» – Вазы (Тринго Кардиа) – это хореография, которая придаёт движению образу. Спектакль объединяет



в себе сдержанность, мягкость, смелость, открытость и господствующую ясность». Спектакль на фестивале пройдет 17-18 октября.

Галили Данс (Нидерланды) хореограф – *Итцик Галили*.

Родился в Тель-Авиве, начал свою танцевальную карьеру в группе «Бат Дор», а затем перешел в «Батшева Данс Компани». В 1990 году Итцик Галили дебютировал как хореограф с труппой «Дабл Тайм». В 1991 г. он переехал в Нидерланды. Работал со многими танцорами и труппами у себя в стране и за рубежом.

В сентябре 1997 года по решению Министерства культуры Голландии Галили был назначен художественным директором Танцевального фонда Северных Нидерландов, находящегося в Грёнингене. Первой постановкой для новой труппы «Галили Данс» стал «Знакомый незнакомец».

Итцика Галили считают, как правило, одним из ведущих хореографов нового поколения. Его сочинения современны и решены танцевальным языком, доступным для всех. Художественный директор Итцик Галили совмещает театральные элементы с мощным пластическим языком. Чистый танец и театральность, как правило, рассматриваются как контраст. Его, прежде всего, интересует их слияние. Он использует взаимоотношения между танцем и другими видами искусства, как музыка, кино, архитектура и новые медиа, чтобы исследовать пределы возможной их коммуникации.

Спектакль на фестивале «For Heaven's Sake» состоится 30-31 октября.

Лалла Хьюэн Степс (Канада). Хореограф – *Эдуард Локк*. Будучи не знакомым с самим началом с историей танца, Эдуард Локк сумел сломать все границы, присущие современному танцу. Локк желает противопоставить

классическому представлению танца такую форму, которая была бы свободной и взрывной, добавляя в неё элементы из других артистических дисциплин. Он сочетает в своей хореографии кино и музыку, развивая язык жестов, у него на первом месте стоят риск и преодоление самого себя. Его спектакли обрели популярность благодаря их быстрому темпу, включению в них отрывков из кино- и видеофильмов, движений, которые возбуждают танцоров, и все это сопровождается вспышками света, ритмами рока, который исполняется «в живую» или в записи.

В 1980 году он основывает, под именем «Лок-танцоры» свою собственную труппу, которая потом станет «ЛаЛаЛа Хьюэн Степс». Спектакль «Хьюэн Секс», который был создан в 1985 году, насыщён чувственностью и разрушительной энергией. Сам Локк об этом спектакле сказал: «Риск рождает страсть, потому что он стимулирует надежду». Именно этот спектакль выводит эту труппу в мировое турне.

Stephen Petronio Company – Стивен Петронио Компания (США). Хореограф *Стивен Петронио*.

Стивен Петронио, где начал свою карьеру танцовщика в 1974 году. Он создал свою Stephen Petronio Company в 1984 году. Позже он получил международное признание за инновационную хореографию, и его компания стала гастролировать по всему миру.

Компания имеет успех как у зрителей, так и у критиков. Новая музыка, визуальное искусство и мода сталкиваются в его спектаклях, создавая истинно современную панораму для чувств. Петронио создает структуру своих постановок с участием наиболее талантливых и провокационных

творцов музыки, визуального искусства, дизайнерской одежды и света. Спектакли: *The Island of Misfit Toys, City of Twist, Broken Man, Strange Attractors* – пройдут на фестивале 26-27 октября.

Chunky Move – Чанки Мув (Австралия). Хореограф *Гидеон Обарзанек*.

Гидеон Обарзанек основал Чанки Мув в 1995 году.

Особенности хореографии Crumpled состоят в поддержании преувеличенного чувства реальности того, что может выдержать тело в точке падения.

Corrupted (данные повреждены – компьютерный термин).

Речь не идет о моральной или этической испорченности, а о термине информатики, означающем повреждение или искажение данных. Постановка использует эту компьютерную форму как отправной пункт для изучения поэтики неисправности. Навязывая различные ограничения и требуя необычных движений, танцоры должны двигаться неудобным и неестественным образом. Результатом является проявление физического и психологического повреждения.

Спектакли Crumpled Corrupted пройдут на фестивале 23 и 24 октября.

Клод Брюмашон создал свою танцевальную компанию в 1984 году. Поставил за первые четыре года работы 10 спектаклей. Получил 3 приза на конкурсе Баньоле.

Его спектакль «Дикие маки» – посвящён влюблённым, всем тем, кто вырывается из повседневности. Всем тем, кто трансформирует её в исключительно высокую революционерную мгновенье.

Спектакль на фестивале – 11-12 октября.

Мы и наше искусство

«Искусство – это мы» – таким был девиз Третьих молодёжных Дельфийских игр России, прошедших весной 2003 года в Волгограде. Среди восемнадцати заявленных программой номинаций традиционно присутствовала номинация «народный танец», собравшая двадцать четыре детских и молодёжных коллектива по двум возрастным группам: десяти-четырнадцатилет и пятнадцатидвадцатилет одного года.

Одним из главных достоинств фестиваля можно справедливо признать широту его географии.

Чтобы вступить в сложный соревновательный процесс перед лицом всесоюзного жюри (бесшестенный его председатель с 1999 года – профессор, художественный руководитель Московского театра танца «Гель» Владимир Захаров) участники игр приехали из Бурятии, Дагестана, Кабардино-Балкарии, Коми, Северной Осетии, Тывы, Чечни, Алтайского и Краснодарского краев, областей Северо-Запада, Урала, Сибири, Южной и Центральной России. Сложный потому, что состязание поставлено организаторами в жесткие спортивные рамки – оно должно определить только обладателей Дельфийских медалей (золотых, серебряных, бронзовых) и трех возможных дипломантов. Не допускается превышение возрастного ценза и количественного состава участников, изменение порядка жеребьевки и т.д. При таком подходе неизбежны моральные потери, и, в то же время, сам по себе соревновательный принцип привлекателен и для взрослых, и для детей. Жюри здесь придется учиться видеть не только художественный уровень репертуара и исполнительского мастерства участников, их выразительность и музыкальность. При острой конкуренции особую роль начинают играть такие критерии, как разнообразие репертуара и исполнительских возможностей юных артистов, чистота стиля и манеры, степень сохранения и развития существующих народных традиций, наличие своеобразной «школы», органичность воплощения детской тематики и многое другое.

Безусловным лидером детской группы выступил ансамбль «Бужамуур» Бурятского республиканского центра народного творчества (балетмейстер Людмила Овчинникова), завоевавший золотые медали. Показанные им номера полностью соответствовали всем вышеназванным критериям. Особенно порадовал своим оригинальным детским репертуаром, созданным хореографом на основе национального танцевального фольклора. Маленький наездник (мальчик) и его лошади (девочки) в номере «Укрощение скакуна», подвижная национальная игра в третий – лишний («Шалка по кругу»), хороводный танец «Иголка – нитка – узелок» покорили зрителей красочной образностью, эмоциональностью и выразительностью исполнения.

Композиция «Маленький джигит» из Владикавказа (балетмей-

стер Теймураз Кокаев) в сюите «Дети гор» показала чистоту линий и техники, бережное отношение к традициям в хореографии и костюмах (серебряные медали). Среди детских ансамблей русских областей выгодно выделлась екатеринбургская «Ульбка» (балетмейстер Ольга Журавлева), чьи «Зауральская плясовая» и «Семера» отличались композиционной фантазией, прекрасной выучкой юных танцовщиц и органичной манерой исполнения.

Открытием для жюри стал недавно созданный ансамбль «Шондики» из Республики Коми. Он приятно удивил грамотностью, интересной попыткой создания детских номеров на национальном танцевальном фольклоре. Только острая конкуренция и лимитированное количество дипломов не

старшей группе соответственно «серебро» и «бронзу». Дипломами были отмечены три коллектива. Танцевальный ансамбль Чеченской Республики, который в сложных репетиционных условиях смог подготовить и достойно показать один мужской и один женский национальные танцы, ансамбль народного танца «Волга» из Ульяновска (балетмейстер Виктор Ионов) с замечательной сюитой танцев народов Поволжья, в которой постановщику, к сожалению, не хватило художественного вкуса в финальном эпизоде, а также молодой коллектив из Тюмени – «Театр танца в популярном стиле» (балетмейстер Виктор Савин), работающий на материале городского фольклора Сибири.

Конечно, в показанных программах было немало общих и частных

двух ведет свой собственный поиск и стремится проложить свою колею. Но, как это ни парадоксально, с увеличением знаний о мировой хореографии, с умножением в нашей стране числа коллективов и фестивалей этого профиля вдруг начинает казаться, что в общем потоке из многочисленных струй формируются отдельные течения. Их можно выделить, конечно, пока лишь ориентировочно, с известной долей огрубления и без каких-либо претензий на истину.

В последние десятилетия во многих странах мира танец получил широкое распространение как средство для достижения терапевтических и педагогических целей. В западных странах он обрел название «обучающий», «воспитывающий», в восточных – «кажись» или «ритуальный». (Один из них, виденный мною в Израиле, массовый, будто бы спонтанно возникший из многолюдной толпы на набережной Тель-Авива, произвел громадное впечатление). Благотворное влияние движений на физическое и эмоциональное состояние человека было известно и использовалось, конечно, давно. Ныне танец впитал в себя различные новые элементы и расширил сферу своего влияния не только на больных, но и на здоровых людей. Естественно, что многочисленные адепты этих форм танца (а за рубежом насчитываются сотни школ и студий) хотят, в конце концов, «опубликовать» результаты своих трудов.

Но то, что хорошо и полезно «для себя», не всегда оказывается таковым «для других». Ведь в этом смысле исполнителями могут оказаться люди, никогда ранее не занимавшиеся хореографией. К тому же, танец нередко может приобретать ущербный, уродливый, агрессивный характер, поскольку искусство способно не только возвышать человека, но, по существующим теориям, и освобождать его от негативных эмоций, открывая «кляпан» и выпуская «взрывоопасный пар». Мы все не раз видели подобные пластические опысы, оставляющие гнетущее впечатление и заставляющие думать, что в таких случаях нужен не искусствовед, а врач, не анализ, а диагноз. (Последний раз немало таких сочинений мне пришлось видеть на Санкт-Петербургском фестивале «Визит-2000»).

Конечно, помогать здоровью и совершенствованию человека – благородная задача хореографии. И в этом плане можно понять и принять вывод, который сделался

на конференции Санкт-Петербургского фестиваля педагогов из Швеции Г.Роман, рассказывая об обучении по системе Мари Вигман: «Важно не результат, важен процесс». Но думаю, мысль эта неправомерна, когда обучающиеся выходят на публику. Сценическая хореография предполагает наличие у своих носителей, кроме таланта, вполне конкретных анатомических данных, специального образования, каждодневных тренировок. Исходя из традиции русской хореографии, право на сценические показы получают лишь лица и произведения, сумевшие подняться на определенный художественный уровень. К сожалению, часто недостижимый для любителей. (По аналогии – большой спорт привлекает миллионы зрителей, физкультура предназначена лишь для себя.)

Вторым популярным, особенно на Западе, течением современной хореографии является, как его можно условно назвать, «лабораторное искусство», ставящее перед собой в качестве основной задачу поиска новых форм, новой лексики. Ещё в 50-е годы XX века один из основователей «нового танца» Мэрс Каннингем дал мощный стимул развитию этого направления, заявив, что суть и смысл танца лежат в формальных характеристиках движения.

Идея самодостаточности движения живет, развивается и в наши дни. Ярким примером такого подхода может служить хотя бы творчество нидерландских хореографов. Несмотря, казалось бы, на полный плюрализм и терпимость ко всему, в голландской хореографии существует «табу на смысловую нагрузку». Поиск новых средств, обогащение лексического фонда всегда имели и, безусловно, имеют позитивное значение для развития искусства. (Особую авторитетность придали этому направлению такие таланты и суперпрофессионалы, как Дж.Баланчин и И.Килиан. И хотя Баланчин работал в сфере классического танца, а Килиан им широко пользовался, творчество этих балетмейстеров во многом определило художественную весомость всей бессюжетной хореографии, в том числе и «модерновой», хотя она никогда не достигала, да и не стремилась к этому, совершенства и гармонии форм, столь привлекательных в академическом танце). Но «абстрактная» хореография никогда не была особенно близка русским, даже шире –



Танцуют участники Третьих молодежных Дельфийских игр России.

позволили жюри отметить «Шондики» дипломом.

Дипломами в младшей группе были награждены тувинский ансамбль «Декей ОО», показавший театрализованную национальную сюиту; школа искусств Кубанского народного хора, поразившая красочными костюмами и большим количеством участников и курганская «Ульбка», сохраняющая традиционную манеру исполнения русского народного танца.

Двумя «Ульбками» хореографический конкурс не ограничился. К ним прибавились сотни улыбок юных танцоров и еще одна, запомнившаяся гостям Волгограда, – «Ульбка» Детской областной филармонии (балетмейстер Татьяна Миронова). Этот давно и стабильно работающий коллектив стал золотым медалистом в старшей группе.

«Юность гор» из Дагестана и «Черкессия» из Кабардино-Балкарии, подтвердившие традиционную ориентацию в своих номерах на сохранение национальной хореографии, заслужили в

недостаток, обусловленных и несовершенством знаний балетмейстеров, и материальными трудностями коллектива, и проблемами ансамбля. Несмотря на это, в памяти организаторов и участников осталось воспоминание красивого праздника и гостеприимного солнечного города, отметившего в этом году славный юбилей 60-летия Битвы под Сталинградом, которому и посвящались нынешние Дельфийские игры.

Тамара ПУРТОВА

Пути и перепутья

Видя многокрасочную пестроту различных направлений современной хореографии, той ее части, которая в просторечии называется «модерном», слыша разногласия теоретических установок, невольно начинаешь думать, что здесь отсутствует какая-либо единая платформа, что существует лишь большое число экспериментальных полей, где чуть ли не каж-



славянам, воспитанным на других традициях. Впрочем, известная «всемирная отзывчивость» русской души сказывается и в современном танцевальном искусстве, рождая немало последователей и ревнителей чуть ли не каждого направления, даже самого экзотичного. Их я во множестве, признаюсь, чрезмерно, видела на фестивалях, проводимых как в наших двух хореографических столицах, так и в других городах на территории СНГ.

Ещё один, может, самый мощный поток модерн-хореографии составляют постановки, авторы которых не чуждаются образности, театральности, эмоциональности, стремятся средствами «другого танца» передать информацию о жизни. Здесь можно назвать немало известных имен и произведений, созданных за почти вековое существование на Западе этого вида танцевального искусства. Это направление наиболее популярно, пожалуй, и среди хореографов, работающих на территории бывшего СССР. Оно ближе других находится к традиции прошлой советской хореографии.

Немалую роль в утверждении у нас именно этого течения сыграл, как мне кажется, Международный фестиваль современной хореографии в Витебске, который первым в постсоветское время начал регулярную работу в сфере танцевального модерна. Со второй половины 80-х годов и по сей день он собирает на своей сцене, кажется, самых ярких его представителей и является ареной творческого общения и взаимобучения хореографов, местом паломничества для многочисленных энтузиастов и болельщиков. Из молодых балетмейстеров, которые когда-то представляли в Витебске свои первые работы, многие ныне выросли в признанных мастеров. И, конечно же, такие хореографы, как Евгений Пан-

филов из Перми – лауреат первого Фестиваля в Беларуси, Татьяна Баганова из Екатеринбурга и другие постоянные участники витебских встреч, ставшие обладателями многих престижных наград на различных конкурсах и смотрах, серьезно влияли на развитие всей модерн-хореографии в СНГ. Постепенно, в ходе лет, при взаимодействии индивидуальностей, из калейдоскопа тем и красок, формировался облик и самого Фестиваля. Сегодня – это уникальное в своем роде явление, абсолютно некоммерческое предприятие, создающее атмосферу всеобщей творческой заинтересованности. Специфику Фестиваля составляет и постоянно проводимый конкурс, уровень которого определяется и поддерживается предварительной селекцией присланных видеокассет, а главным критерием отбора является художественная концептуальность произведения. Векторы творчества участников определяются постоянным председателем в жюри балетмейстера В.Елизарьева, сторонника содержательной, информативной хореографии, а также активной деятельностью «лаборатории критиков», осуществляющей свою функцию «движущей эстетики» в живом общении с хореографами. Можно с уверенностью сказать, что именно Витебскому фестивалю (его идеологу и бесшумному директору Марине Романовской, с организаторской и творческой помощью ее коллег и друзей, а также при весомой и такой немаловажной сегодня финансовой поддержке «Белвеста», «Фольксвагена» и некоторых других фирм, сочетающих успешное производство с благородной любовью к искусству) за полтора десятилетия своего существования практически с нуля удалось выступить и вынырнуть хореографов, которые могут уже более или менее достойно представлять современных танец Беларуси. Облик его достаточно явственно проявился на последнем XIII Витебском фестивале.

Конечно, на проводимом в его рамках Национальном конкурсе было показано немало концертов, авторы которых лишь «обозначили» свои намерения. Но, тем не менее, четко проявились и основные тенденции развития современной хореографии в Республике. Первое место, думается, не случайно было отдано постановкам Рау Поклитару, который сумел придать практически острую форму и обобщен-

ное звучание бытовым ситуациям, ставшим у него как бы «типичными». В миниатюре «Мир не кончается за порогом твоего дома» муж и жена представляют два разных начала: муж-пассионарий стремится узнать новое, увидеть большой мир, жена же хочет ограничить его домом, семьей, и в результате остается одна. По-иному решаются взаимоотношения полов в других номерах хореографа – «Три грузинские песни» и Адажио из «Лебединого озера», наполненных ощущением комической парадоксальности нашего времени. Собственно говоря, постановки Р.Поклитару относятся к четвертому, еще не названному здесь направлению современной хореографии, где сливаются два мощных потока академической и модерн-хореографии. (Симптоматично, что сочинения молодого хореографа исполняют прекрасно чувствующие стилистку модерна лауреаты международных балетных конкурсов Ю.Дятко и К.Кузнецов). На этой земле расположена ныне огромная страна современного балета, изобилующая многочисленными шедеврами – от «Жизели» Матса Эка до «Братьев Карамазовых» Бориса Эйфмана. Присуждение первой премии постановкам Р.Поклитару на Фестивале современной хореографии – определенная сертификация этого пути ее дальнейшего развития. Пути, на который, возможно, будут ориентироваться те, кто лишь начинают свое движение в модерне.

Ещё одну тенденцию, отмеченную наградой на Витебском фестивале, представлял Дмитрий Куракулов. Его постановки на протяжении многих лет воплощают, кажется, те свойства, которые называют первыми, когда говорят о менталитете белорусов, – рассудительность, толерантность, здравый смысл, естественный юмор. Одну из своих первых наград Д.Куракулов получил, кстати, за номер, столь тонко балансирующий на гранях различных красок, что далеко не сразу в нем можно было увидеть мягкую пародию на тогда вихлявшую у нас в моду абстрактную хореографию. Д.Куракулов показал на XIII Фестивале несколько хизнерадостных номеров, но подлинным изобретением стал его поражающий изобилием пластических находок дуэлик «призрак», не инфернально страшлище, а существо живое, любящее, даже игривое.

Прекрасную сочетаемость модерна с фольклором лишний раз продемонстрировал прошлогодний дебютант Фестиваля, коллектив Белорусского государственного университета культуры (руководитель С.Гутковская), показавший хорошо драматургически и лексически выстроенную композицию «Свадьба: эскиз к обряду», заслуженно получившую одну из премий. Стремлением к содержательной, образной хореографии были отмечены постановки А.Табенькова из Гродно, И.Аслановой из Гомеля, А.Маховой из Витебска, Л.Симанович из Минска.

Достаточно интересной оказалась на Фестивале и программа гостей, призванная, как всегда, информировать собравшихся о новых произведениях и «модах» в сфере хореографического модерна.

Противоречиям внутреннего мира человека была посвящена постановка «Голоса» польского хореографа Ханны Стжемецкой. О поколениях женщин 50-60-х годов, для которых неустроенность личной жизни заменялась успехом на трудовом фронте и в космосе, рассказывал спектакль Ольги Поны из Челябинска. Потерпев поражение в «Щелкунчике», где ему не удалось добиться цельности драматургии, давний любимец витеблян – Евгений Панфилов, недавно трагически погибший, взял блистательный реванш в очень красивом, решенном в стилистике «серебряного века» балете «Прекрасные дамы маркизов и русских князей». К сожалению, значительно меньше впечатление произвело на Фестивале абсурдистское направление, представленное московским театром «Кинетик» и Санкт-Петербургским «Игуан». Они показали насковозпропитанные иронией и стёбом, но скучные, претенциозные и неустроенные работы «Не там» и «Счастье». Последнюю не оживили ни обычные насмешки над «совками», ни необычные костюмы «космонавтов», ни имитация виртуального мира.

Хотя состоявшийся в Витебске Фестиваль имел номер тринадцатый, его с полным правом можно назвать удавшимся. Он продемонстрировал, что уходит в прошлое период ученичества, подражательства, и белорусская современная хореография обретает собственное лицо. Среди различных направлений танцевального искусства она находит свое.

Юлия ЧУРКО

Нуреевская весна

Фестивали имени Рудольфа Нуреева в Казани и Уфе уже много лет относятся к числу самых представительных среди российских региональных балетных форумов. Казанский существует семнадцать лет, имя Нуреева он получил в 1992 году после того, как легендарный танцовщик побывал в столице Татарстана и официально разрешил использовать на афише свое имя. Уфимский основан девять лет назад Юрием Григоровичем и Шамилем Тергуловым, главным балетмейстером Башкирского театра.

В этом году оба фестиваля прошли в одни и те же дни, в конце мая. На каждом из них были представлены новые спектакли: в Казани – «Спящая красавица» в редакции художественного руководителя труппы Владимира Яковлева и «Тщетная предосторожность» в постановке Олега Виноградова, а в Уфе – «Голубой Дунай» на музыку Иоганна Штрауса, поставленный Шамилем Тергуловым.

Наряду с классическим репертуаром, традиционно составляющим афишу обоих фестивалей, эти постановки показали, что обе труппы находятся в стабильной творческой форме. Благодаря многолетним усилиям опытных репетиторов Леоноры Куватовой – в Уфе и недавно ушедшего из жизни Рафаэля Саморукова – в Казани артисты здесь старательно «держат линии», тщательно и в деталях протанцовывают хореографический текст, а главное – составляют слаженный актерский ансамбль.

Но, прежде всего, оба фестиваля – парады солистов, как местных, так и приглашенных. В Казани работают яркие балерины Елена Щеглова и Елена Кострова, виртуозный премьер Бахытжан Смагулов и тонкий лирик Нурлан Канетов. Но на фестивале здесь основную ставку делают на звезд из Москвы, Петербурга и других крупных театров. Приглашать гостей театру уже более тридцати лет подряд помогает известный балетный критик, лауреат приза «Душа танца» Наталья Садовская.

В этом году в Казани выступали Наталья Ледовская, проникновенно исполнившая Жизель, и Владимир Кириллов, представший элегантно Ваком в «Вальпургиевой ночи»; Наталья Сологуб, недавно начавшая работать под

руководством Елены Евтеевой и подготовившая с ней партию Одетты-Одиллии, и Леонид Сарафанов, выступивший в роли Зигфрида. Елена Филиппева и Денис Матвиенко продемонстрировали крепкую технику в главных партиях «Дон Кихота», а в «Тщетной предосторожности» покорили публику заразительным обаянием, темпераментом и непосредственностью. В «Шопенианае» солировали Дмитрий Гуданов и Анастасия Горячева. Горячева также исполнила фею Бриллиантов в «Спящей красавице».

Театр гордится тем, что может даже на небольшие партии приглашать известных артистов. Так Мирту в «Жизели» танцевала Татьяна Амосова, Повелительницу дриад в «Дон Кихоте» – Екатерина Шипулина а Болеро – Ирина Зиброва. В то же время

в Казани предоставляют возможность заявить о себе молодым перспективным артистам. Партию Авроры в «Спящей красавице» доверили юной солистке петербургского театра имени Мусоргского Оксане Кучерук. Светлана Гилева из той же труппы исполнила партию Никии в «Баядерке». А молодая артистка Большого театра Анастасия Меськова и вовсе стала участницей исторического события. Впервые гостей пригласили выступить в национальном балете «Шурале» Леонида Яковсона (раньше его танцевали в Казани только местные исполнители). Меськова предстала трогательной Сююмбике, соединив лирические эмоции героини с темпераментом и твердостью характера, а ее опытный коллега Александр Петухов выступил в

заглавной роли балета.

На уфимском фестивале в центре внимания были яркие солисты театра Гульсина Мавлюкасова, подчеркнувшая драматизм образа Жизели, Елена Фомина, представшая строгой академичной Миртой и элегантно солировавшая в Гран па из «Дон Кихота», Руслан Мухаметов – лесничий Ганс в «Жизели», Гузель Сулейманова и Денис Зайтдинов, продемонстрировавшие крепкую технику в дуэте Дианы и Актеона.

Главными гостями фестиваля стали многие молодые артисты. Солистка «Кремлевского балета» Валерия Васильева и солист Большого театра Александр Волчок впервые выступили в «Спящей красавице». Грациозная Нелли Кобахидзе из Большого выступила в Седьмом вальсе Шопена, а Анастасия Меськова с испанским танцовщиком Игорем Иebra, названным главной звездой фестиваля, буквально потрясли зал исполнением дуэта из «Корсара». В Уфу Иebra пригласили как творческого наследника Нуреева (молодой артист работает с учеником Нуреева Шарлем Жюдом).

В дни фестиваля в Уфе гостил французский балетный критик и друг Нуреева Рене Сирвен, который преподнес в дар театру редкие издания, посвященные великому танцовщику XX века.

Ярослав СЕДОВ



Сцена из балета «Голубой Дунай».



А.Меськова и И.Иebra в па де де из балета «Корсар».

Сорок разбойников станут артистами

Чувашский балет в последнее время обращает на себя пристальное внимание. Причиной тому и ежегодные Международные фестивали балета (в нынешнем году состоялся седьмой), и новые постановки «Ромео и Джульетты» и «Любови под вязами» в хореографии Ю.Лузакова, а также поразительные для чувашской труппы премьеры «Золушки» в хореографии К.Сергеева и маринской версии «Баядерки».

Но, может быть, важнее сегодня обратить внимание на то, что в Чебоксарах творчески интересно и продуктивно работает школа – хореографическое отделение музыкального училища, возглавляемое Галиной Никифоровой. Именно благодаря школе, которая облачает в тени и баядерок, воинов и пажей учеников пятого класса, небольшая труппа

Чувашского театра оказывается способной осилить масштабный спектакль классического наследия «Баядерку».

Еще два года назад говорить о хореографическом отделении музыкального училища можно было со значительными оговорками. Сегодня в репертуаре школы три больших детских спектакля, в которых поочередно танцуют все воспитанники, начиная с самых младших. Все три балета поставлены директором школы Галиной Никифоровой. Выпускница Новосибирского хореографического училища, прекрасно владеющая методикой преподавания классического танца, она создала изобретательные, четкие по структуре постановки в соавторстве с Инной Николаевой (автором сценариев и музыкального оформления), петербургским художником по костюмам Мариной Беловой и йошкар-олинским художником-постановщиком Леоним Тирацуяном.

Для спектаклей Галины Никифоровой характерно внимательное отношение к деталям хореографического текста. К примеру, для положенных на индийскую почву «Приключений Али-бабы» она провела кропотливую работу по изучению индийских танцев и жестикуляции. А за основу гимнастических занятий с детьми взяла элементы йоги. Уже много лет в репертуаре театра не было спектакля с восточным колоритом, близкого чувашам по менталитету. И примечательно, что к восточным элементам пластики, которыми насыщен спектакль «Али-Баба», самими восприимчивыми оказались младшие школьники.

В отличие от двух предшествующих спектаклей-сказок – «Дюймовочки» и «Пинноккио» – «Али-Баба» – спектакль-шоу, вошедший в себя стилистику индийских танцев. Кроме учащихся в постановках занято несколько молодых солистов, окончивших Казанское училище, но уже скоро им на помощь придет поколение собственных выпускников, тех самых, которым сейчас по пятнадцать лет.

Как и полагается, изо дня в день под руководством опытных солистов театра они изучают классический и народно-характерный, историко-бытовой и дуэтный танцы.

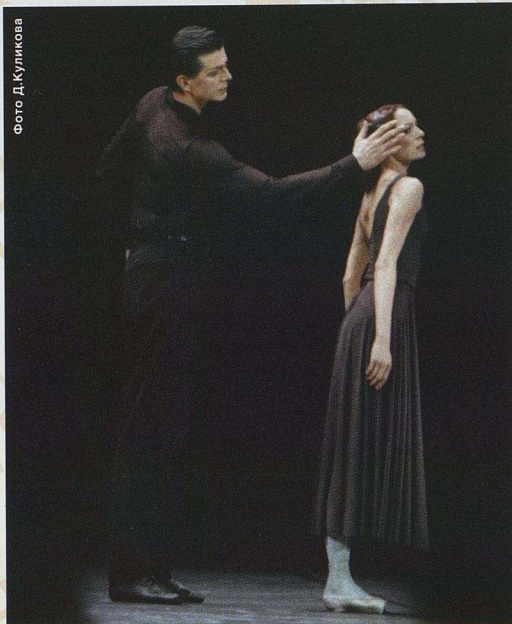
Публика штурмует билетную кассу, чтобы попасть на спектакль школы. А это значит, что у балета Чувашии есть будущее.

Светлана ПОТЕМКИНА

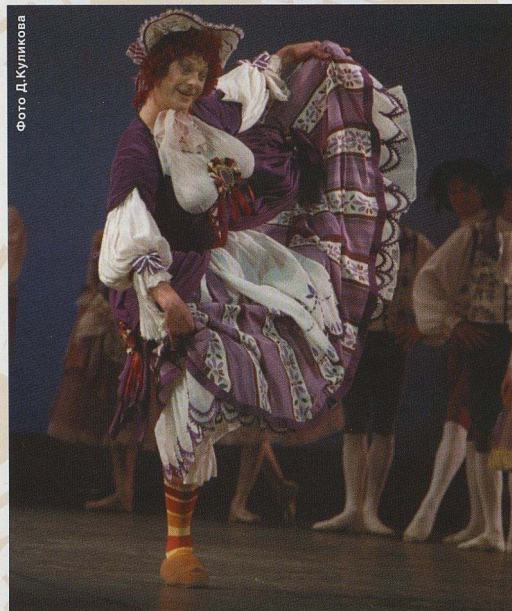
Вечер сюрпризов

Вечер, посвященный творческой деятельности известного танцовщика, любимица московских балетоманов Владимира Кириллова, состоялся в Музыкальном театре имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-

Данченко, которому артист отдал три десятилетия своей жизни. В концерте участвовали многие коллеги мастера. Вечер изобилует неожиданными для публики сюрпризами и забавными экспромтами, что дало возможность присутствующим пережить немало радостных и приятных мгновений.



Н.Ледовская и В.Кириллов. Концертный номер на музыку С.Рахманинова.



В.Кириллов (Марселина) в балете «Тщетная предосторожность».

Имя обладателя Гран-при – Изира Макулолуве

В рамках «Куопио Данс фестивал» состоялся традиционный международный конкурс хореографов.

Представительное жюри, возглавляемое художественным руководителем «Куопио Данс фестивала» Йорма Уотиненом, высшую награду состязания – Гран-при присудило хореографу Изире Макулолуве – участнику из Франции за представленную им композицию «Лицо танца». Члены жюри отметили оригинальность пластического решения, логичное развитие драматургии, интеллигентность и вкус в работе с хореографическим текстом.

Кто он – обладатель престижной награды?

Изира Макулолуве – выходец из государства Шри-Ланка. Начал учиться искусству танца в Лондоне, затем изучал технику Грехэм, джаз танец, постигал стиль Алвина Эйли в Нью-Йорке, позже выступал в его труппе, танцевал также в «Даллас Блэк Данс Театр», в Нюрнбергском балете.

С 2000 года Изира работает как хореограф, возглавляет собственную компанию «Живой танец» (Vivio dase).

В феврале 2002 года стал финалистом Японского международного балетного конкурса.

Жюри отметило миниатюру «Цветы» финского хореографа Йенни Кивела (Jenni Kivela), живую, исполненную юмора картинку с четко очерченными характерными персонажами.

Как и в предыдущих конкурсах (а они проводятся здесь с 1995 года), участники соревнований отбирались на основе представленных ими видеозаписей. Демонстрация каждого произведения продолжалась не более 20 минут, количество исполнителей могло колебаться от одного до семи человек.

На награды конкурса претендовали семеро хореографов. Среди них оказались четыре финна, а также соискатели из Франции, Португалии, Нидерландов, Швейцарии, Великобритании.

(Соб. инф.)

Команда с бриллиантовой техникой

География гастролей Московского театра «Гжель» весьма обширна – на маршрутах поездок коллектива, как поется в песне, «мелькают города и страны». И везде он оставляет неизгладимый

след в сердцах всех, кто побывал на его выступлениях. Красочный калейдоскоп самых разнообразных танцев, исполняемых с виртуозным блеском, буквально завораживает. Зрители, где бы они ни жили: в Европе ли, в Азии ли или в Африке, воспринимают искусство русских плясунов как чудо. Недавно труппа вернулась из США, где выступала в различных городах страны. И снова – успех. Так, в газете «Лос-Анджелес Таймс» рецензент Виктория Лузиф пишет о том, что представление «Гжели» «Россия вечная» в Серитон-центре искусств «превратилось в вечер острых ощущений», где «команда с бриллиантовой техникой дала умопомрачительное представление из двадцати двух номеров».

«Это была встреча Вегаса и Волги в «Сказочной Гжели», – пишет рецензент, – когда солистка Людмила Коркина повела за собой цепочку танцовщиц, спящих друг с другом как бусины в ожерелье.

Этот женский плавущий мотив преобладал в танцах вечера: «Гуси-лебеди», в котором царствовали шестнадцать артисток в бело-золотом наряде, «Костромская скань», где восемнадцать девушек в убранстве из розового и серебряного плели пластические кружева вокруг девяти мужчин.

Игорь Смольняков изобразил «Вятскую картинку», украсил ее божественными прыжками с удивительно мягкими приземлениями. Хороводы,двигающиеся внутри других хороводов со все увеличивающимся темпом, характерны для «Хохломы».

Головокружительное движение обличало «Нашу Катю», в то время как во «Влюбленной паре» Александр Ковтун и Людмила Коркина выглядели а ля Джинджер Роджерс и Фред Астер: он, в белой рубашке и элегантных брюках, по-рыцарски красиво вел партнершу, одетую в топ без бретелек и заостренную как крылья бабочки шифоновую юбочку.

Все композиции были очень веселыми и энергичными, и душа зрителей словно танцевала вместе с артистами».

(Соб. инф.)

Гран-при в Люксембурге

Уже седьмой раз подряд в самом сердце Европы – Люксембурге – проводится Международный балетный конкурс. За эти годы он открыл миру много замечательных имен и занял достойное место в кругу таких всемирно уважаемых форумов как Московский и Варненский.

Этот год принес очередную радость поклонникам русского балета: жюри вручило Гран-при студентке II курса Московской государственной академии хореографии Наталье Осиповой.

Победа Наташи есть и победа ее руководителя, ректора МГАХ Марины Константиновны Леоновой. Следует вспомнить, что уже первый выпуск этого педагога подарил Большому театру Светлану Лунькину, а второй пополнил состав солистов Большого театра и театра имени К.С. Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко. В следующем году состоится ее третий выпуск, и уже теперь ясно, что он будет не менее интересным.

Завоевать столь высокую награду было не легко: в конкурсе принимали участие очень сильные танцовщицы из разных стран, включая Россию. Но Наташа была одинаково хороша и в классике, и в современном репертуаре, который обычно подводит наших конкурсантов.

Современный номер для нее был поставлен Егором Дружининым, получившим свое образование в США и покорившим московскую публику своими выступлениями в мюзикле «Чикаго» и на телевидении. Его постановка была точно выстроена и хореографически интересна. Она требовала от исполнительницы эмоционального накала и полной самоотдачи и прекрасно демонстрировала технические возможности конкурсантки.

М.К.Леонова планирует участие студентов МГАХ и в других балетных конкурсах, однако здесь возникает опасение, что западные труппы будут переманивать у нас российские таланты своими высокими гонорарами.

Н.ЛЕВКОЕВА



Выступают артисты театра танца «Гжель».

Н.Осипова – обладательница Гран-при конкурса в Люксембурге.

Н.Осипова – обладательница Гран-при конкурса в Люксембурге.

Нинель Юлтыева собрала друзей

Два года назад Казань провела Международный балетный конкурс и фестиваль хореографических училищ и школ.



Учащиеся Казанского хореографического училища в танце «Шакирды»

Риск был велик: подобные акции чрезвычайно сложны в проведении; и финансово, и эмоционально, а у организаторов еще не было достаточного опыта.

Во главе этого отчаянного предприятия стояла необыкновенная женщина — легенда татарского балета, обладатель премии «Душа танца», художественный руководитель Казанского хореографического учили-

щя Нинель Даутовна Юлтыева. Блестящая балерина, блестящий педагог и блестящий руководитель, она в своей жизни часто рисковала и всегда выходила победителем.

Эта мудрая и опытная женщина на одной из первых поняла, что пришло время собрать вместе представителей разных училищ и балетных школ страны. Раньше подобные форумы проходили ре-

гулярно, но потом, к сожалению, налаженные связи прервались. Нинель Даутовна была не одинока: и тогда, и сейчас ее поддержали Министерство культуры России, Министерство культуры Татарстана, Администрация и Управление культуры города Казани.

В апреле этого года Казань вновь принимала гостей теперь уже Второго открытого фестиваля хореографических училищ и школ, который был включен в Федеральную целевую программу по подготовке к празднованию 1000-летия Казани. Этот год творческого потенциала танцевального искусства собрал участников из Воронежа, Москвы, Набережных Челнов, Новосибирска, Перми, Саратова, Сыктывкара, Уфы, Киева, Минска и Италии. Следует отметить, что министр культуры Татарстана И.А.Тарханов лично курировал фестиваль, ежедневно посещая концерты, и его официальная и дружеская поддержка чувствовалась на каждом шагу. На сцене Татарского театра оперы и балета имени Мусы Джалиля царил молодость и красота. За кулисами волновались за своих питомцев педагоги и директора школ, питомцы же, в свою очередь, старались не подвести наставников. Классическая хореография сменялась современной, а яркие народные танцы прида-



Сцена из спектакля Казанского хореографического училища «Щелкунчик».

вали всем выступлением ощущение радости и праздника. Днем в Казанском хореографическом училище проходили мастер-классы, репетиции, дружеские встречи, круглые столы.

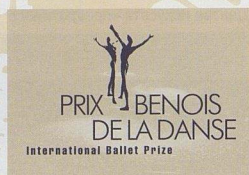
Заключительный Гала-концерт прошел под бурные аплодисменты, и, увезая, участники фестиваля знали: через два года Казань вновь ждет их к себе в гости.

Н.ЛЕВКОВЕВА

Benois de la Danse

На сцене Большого театра состоялась одиннадцатая церемония вручения ежегодной премии Benois de la Danse.

В этом году лауреатами стали: в номинациях «Лучшая танцовщи-



ца» и «Лучший танцовщик» — солисты Баварского государственного балета Лючия Лакарра и Лукаш Славичкий; в номинации «Лучшая работа хореографа» — Дэвид Досуон (Голландский национальный балет), Эдуард Лок (Парижская национальная опера).

В номинации «За жизнь в искусстве» были отмечены Марина Семенова, Морис Бежар и Михаил Барышников.

В номинации «Лучше поздно, чем никогда» наградили Алессандро Ферри — приму Миланского балета.

(Соб.инф.)

Лица и маски

Уже давно в Петербурге не выставлялось такое количество фотографий, посвященных балету, как на экспозиции во дворце Белосельских-Белозерских. Несколько известных работ В.Барановского, приоткрывшихся в художественном салоне Марининского театра, или десяток фотографий М.Гершмана в галерее Д-137 с применением диалотипии скорее могли раздражить, чем удовлетворить желание балетоманов увидеть любимых исполнителей. Выставка Нины Аловерт, художницы-фотографа, проживающей сейчас в США, гораздо более интересна.

Это, действительно, своего рода путешествие во времени: представлены фотографии примерно за последние сорок лет. Большинство из них сделано во время спектаклей или репетиций Марининского театра, примерно четверть отдана театру Бориса Эйфмана, еще несколько посвящены последней премьере театра имени М.П.Мусоргского — «Принцессе Луны». Есть также фотографии спектаклей БДТ имени Г.А.Товстоногова и театра имени Ленсовета,

портретные снимки С.Довлатова, И.Бродского, М.Шемякина, Э.Эткинда и других.

Одной из лучших, если не самой лучшей работой Н.Аловерт была и остается фотография М.Барышникова в балете «Дафнис и Хлоя». Это снимок, глядя на который забываешь все законы земного притяжения. Это прыжок в бездну, красивый, сильный, запоминающийся. Еще несколько таких же пронзительных, отобранных у времени мгновений — это безысходность Н.Макаровой в спектакле «Клоп», порывистость Н.Боярчиковой в «Тщетной предосторожности», легкость Т.Котченко в «Стрекозе», entrechat P.Нуреева в «Спящей красавице»...

Нина Аловерт работает как с черно-белой, так и с цветной фотографией. Но если первая подчеркивает мягкость линий, при помощи полутонов, теней четче передает настроение или состояние человека, то цветные снимки воспринимаются совершенно иначе. Яркость костюмов, студийная подсветка подчеркивают внешнюю глянцевитость поз, спектаклей, делая любое движение искусственным. Поэтому менее интересно рассматривать фотографии эйфмановского «Чайковского» или «Дон Кихота»; слишком яркое, в раме кадра, «Now and then» Д.Нормайера; в который раз видеть склоненную С.Захарову в «Жизели»;

А.Волочкову, Н.Ананишвили и У.Лопатчину в «Лебедином озере». Часть этих работ постоянно публикуется в городских иллюстрированных изданиях, встречается на рекламных стендах или становится фирменной картинкой спектакля, как, например, «Красная Жизель». Черно-белые снимки более притягательны: сложно пройти мимо распахнутых глаз Вишневой-Джувьетты, «Лебедя» Г.Мезенцевой, как всегда завораживающей Мехмене Бану в исполнении А.Осипенко... Отзвуком уже не существующей эпохи прозвучит «Танго в стиле 30-х годов» и «Каменный цветок». Это далеко не все.

Фотографии Н.Аловерт всегда строго композиционно выстроены. Кажется, что в процессе работы ее интересуют три момента. Это съемка непосредственно самого спектакля с фиксацией заранее известных фигур и мизансцен — документальная летопись балета. Второй — кадры, сделанные интуитивно, их можно назвать фотографиями «на кончиках пальцев». В них присутствует настоящая



М.Барышников и Н.Макарова в балете «Кармен».

легкость и надрытость движения. И третий момент – это хореография, которую художник раскрывает через глаза, мимику, жесты.

Лица – то, чему уделяется наибольшее внимание во время съемки драматических спектаклей. Фотографии А.Фрейдлих («Люди и страсти»), С.Юрского («Мольер»), С.Ландграффа («Забавь Герострата») сняты не зрителем спектакля, а невидимым участником происходящего действия. Камера максимально приближается к актерам, словно проверяя их маски на прочность, на возможность проникновения. Или еще один прием: фон размыт, на переднем плане – диалог двух героев, чьи взгляды направлены в противоположные стороны и выходят за пределы кадра, заставляя видеть то, чего нет на снимке. Это «Тень» с И.Ульяновой и А.Бениаминовым, «Царь Федор Иоанович» с Е.Акуличиной и В.Особик, «Мольер» с М.Даниловым и С.Юрским. По сравнению с этими фотографиями художественная портретная съемка приобретает, ее натужность и выверенность (портреты Б.Эйфмана, Н.Долгушина, А.Осипенко, В.Михайловского) не столь интересны. Свечи, полумрак – это вещи, используемые

сегодня повсеместно. Вас мгновенно сможет расположить к себе теплота дуэта М.Боярский-А.Фрейдлих в «Бунос-Айресе», попавших в объектив. Напоследок запомнится хорошо выстроенный кадр из «Русского Гамлета»...

Анна БОГОДИСТ

Пермь – Петербург – Париж

«Я хочу выразить искреннюю признательность организаторам первого Международного фестиваля «Дягилевские сезоны» за их кропотливый труд, закономерный результат которого становится одно из ярчайших событий культурной жизни России», – так приветствовал участников, гостей и зрителей фестиваля «Дягилевские сезоны: Пермь – Петербург – Париж» в Перми Председатель правления Союза театральных деятелей России Александр Калягин.

Фестиваль и впрямь стал событием для всей театральной России – по масштабу заявленной – с европейским размахом – программы, по интересу, который проявили к нему гости, среди которых были Майя Плисецкая и

Родион Щедрин, Екатерина Максимова и Владимир Васильев, Почетный президент Международного совета танца при ЮНЕСКО Милорад Мискович и этуаль французской Оперы Клермари Оста, композитор Шервани Чалаев и пианист Денис Мацуев, артисты балета Мариинского театра, американские балетоведы Линн Графола и Дэвид Воан, художники, продюсеры, театральные деятели.

Город, в котором прошли детские и юношеские годы Сергея Павловича Дягилева, откуда он уехал в Петербург, а затем в Париж, где открыл знаменитые «Русские сезоны», весной 2003 года устроил в честь своего легендарного земляка грандиозный праздник. Премьеры «Спящей красавицы» Чайковского и оперы Щедрина «Лолита», балеты Балланчина, концерты современной музыки, художественные выставки из собраний Бориса Анисфельда и русского авангарда, симпозиум на тему «С.П.Дягилев и искусство его эпохи глазами меняющихся поколений», круглые столы и творческие встречи – это и многое другое составило программу фестиваля, который стал главным итогом прошедшего театрального сезона в Перми.

Идея проведения фестиваля принадлежит художественному



Георгий Исаакян приветствует Майю Плисецкую на церемонии открытия фестиваля.

руководителем Пермского театра оперы и балета им. П.И.Чайковского Георгию Исаакяну, среди учредителей – Министерство культуры Российской Федерации, Администрации Пермской области и города Перми, Союз театральных деятелей России, Международный совет танца при ЮНЕСКО и другие.

С.АШУНИЧ

Мастер-класс как спектакль

Для того, чтобы проникнуть в знаменитый театральный подвал в Гнездиновском переулке, где последние годы обосновался Учебный театр ГИТИСа, следует протискиваться через толпу, состоящую в основном из пожилых интеллигентных женщин, терпеливо ожидающих, когда заместитель директора театра Владимир Андреевич Старостин вручит им вожделенные пригласительные билеты на показ студенческих работ. Вот такие здесь проводятся благотворительные акции. По моим наблюдениям, у театра уже сложилась своя аудитория (не считая профессоры и студентов РАТИ) – зрителей привлекает не столько зрелище, сколько художественный уровень исполнения.

Сознаюсь, отправляясь на мастер-класс педагогов кафедры сценического танца, под руководством которых занимаются студенты актерского и эстрадного факультетов, а также музыкального театра и режиссуры, я не предполагала увидеть у них значительных успехов в танце. Но, ошиблась: они продемонстрировали разнообразную танцевальную технику, но главным козырем исполнителей, конечно же, был артизм и увлеченность.

В беседе с руководителем кафедры сценического танца, профессором Лилией Михайловной Таланкиной, я добивалась, как удалось за сравнительно недолгий срок научить танцевать людей уже не детского и даже не юношеского возраста? Оказывается, в первые три года обучения для всех обязательны классический тренаж. Сначала – у станка, затем на середине зала. И результаты налицо. Ведь классический тренаж, как никакая другая танцевальная система, прекрасно разрабатывает тело.

Кроме того, студенты изучают народно-характерный и исторический танец, современные, популярные направления и любимый мной – степ. Эта солидная программа осуществляется опытными педагогами. Некоторые из них – в прошлом артисты академических театров, почти все окончили соответствующие факультеты РАТИ. У кое-кого большой опыт балетмейстерской работы, что, безусловно, украсило программу показа. А началась она с «Полонеза» и «Вальса», выполненных студентами первого и второго курсов факультета эстрады. В первом отделении запомнился этюд «Чаёк».

На сцене присутствует столик, два стула и соответствующая чайная посуда. Молодая пара томится за этим столом, явно стремясь к иному виду общения. Сперва нервы сдают у парня (тут вступает музыка), и его страсть выплескивается в сложнейшем акробатически-игровом монологе, который, по замыслу постановщика (О. Глушкова), является внутренним: девушка, ничего не замечая, разливает чай. После возобновившейся длинной паузы, подобный срыв наступает и у нее. Он также выражается акробатикой и пластикой и также не сдвигает с места ситуацию, после чего пара, не со слона хлебавши, расходится. Если не считать слишком затнувшейся начальной паузы, все поставлено выразительно, исполнено виртуозно. А ведь это студенты всего лишь первого курса режиссерского факультета. Как жаль, что их фамилии (как и всех участвующих) не обозначены в программе.

В том же отделении меня захватило лихое выражение цыганского темперамента тремя студентами, опять же режиссерского факультета, при этом ощущалось, что номер создан опытным балетмейстером, каким и является Л. Исакова. Она же удачно поставила «Русскую кадрили» (во втором отделении), хорошо станцованную и главное – сыгранную студентами актерского факультета.

Вообще программа подтвердила, что участники овладели самым различным национальным материалом, помимо названных номеров присутствовали: Тарантелла, Молдавский, Славянский, Еврейский, Испанский, Греческий танцы. Но как мне показалось, особая увлеченность исполнителей проявилась во время трех Разминок, когда они демонстрировали современный стиль – Трипхоп с использованием элементов стилей Фанки, Джаз-Стрип и Хип-Хоп. Не берусь судить, насколько точно они выполняли движения, но глаза у них просто горели, а в последней «Современной разминке», поставленной большим специалистом в этом стиле – танцовщицей и балетмейстером Рамуне Ходоркайте, студенты режиссерского факультета показали виртуозное владение телом и высокие прыжки. Весь зал, в том числе и его пожилые гости, восторженно приветствовали исполнителей.

Напрашивается вывод: принимая во внимание все возрастающую у нас популярность мюзиклов, где от исполнителей требуется не

только наличие вокала и актерской выразительности, но и умение танцевать, эта способная молодежь, несомненно, будет востребована. Да, и в любом другом сценическом жанре пластичность не помешает.

Наталья ШЕРЕМЕТЬЕВСКАЯ

Секвей в Кремле

Состязание бальных спортивных пар обладает особым магнетизмом. Его составляющие – и музыка, создающая энергетическое поле невероятной напряженности, и напоминающая грацию дикой кошки gracia танцоров, и бьющий фонтаном темперамент, когда зрителю, уютно сидящему в кресле, самому хочется вылететь на паркет и «зайтись» в экзотических ритмах «латино»...

Свидетелями такого фантастического зрелища стали те, кому посчастливилось побывать в Кремлевском дворце, где состоялся чемпионат Мира по секвею – бальным спортивным танцам среди профессионалов. Организаторами и спонсорами проекта выступили Российское Танцевальное общество во главе со Станиславом Поповым, генеральный спонсор – Газпромбанк, официальный спонсор – концерт «Mercedes-benz», главный спонсор – компания «Армянский коньяк». В качестве информационных спонсоров выступили газета «Московский комсомолец», журналы «Карьера», «Огонек», «Лица», «Босс» и другие массовые московские издания.



О. Романов и Э. Романова – полуфиналисты Чемпионата мира по латиноамериканскому секвею.



Призеры Кубка Supadance по секвею в европейской программе.

В четвертьфинале свое мастерство продемонстрировали 16 пар танцоров со всех уголков земного шара. Особо хочется отметить участие итальянской пары – Маурицио Чигарелли и Манузлы Андраччо, чьи темперамент и владение актерским мастерством сорвали восторженные аплодисменты и крики «Браво!», изысканный аристократизм роскошной пары из Великобритании – Марка Лунна и Луизы Лидбери, а также спортивной пары Олега и Эльвиры Романовых. К сожалению и немалому разочарованию зрителей эти пары не прошли в финал. В составе авторитетного жюри выступили представители Бельгии, Японии, Германии, России, Великобритании и других стран. Среди танцоров, занявших призо-

вые места, симпатии и интерес зрителей и журналистов вызвали великолепные японские пары – Ацуки Омюра и Мегуми Вада, которые присудили третье место, а также Йошиширо и Хидеми Ямамото, занявшие четвертую позицию в финале. Отработанное до автоматизма мастерство, в том числе и актерское, когда нет места случайным ошибкам или «недотянутому» шаггату, сюжетные композиции – то, что отличает школу мастеров из Восточной Азии всегда – идет ли речь о конкурсе пианистов, состязании артистов балета или соревнованиях по настольному теннису. Никого не смогла оставить равнодушными исполненная экспрессия и мелодраматизма композиция танцоров из Польши Михала Малитовски и Иоанны Левнис – пары, которая заняла второе место. Пятое место досталось спортивному дуэту из Германии Оливер Сеуфельдт – Анна Мосманн. Первую же премию и кредитную VIP-карту Газпромбанка присудили российской паре, воспитанникам Станислава Попова Елене Хворовой и Сергею Рюлину.

Тем временем шли параллельные состязания. Сменяя выступления пар на Чемпионате Мира по секвею, на паркет выходили участники финала российских состязаний в европейской программе «Supadance», где первое место заняли москвичи Алексей Гальчун и Татьяна Демина, второе – Станислав Бекмаматов и Наталья Урбан, «бронзу» же присудили Вадиму Владыкину и Кристине Ивановой. Четвертое и пятое места также принадлежат танцорам из московских танцевальных клубов.

Яна СТАРИКОВИЧ

Золотой Ролан

■ Алла МИХАЛЕВА



К «Золотой маске» можно относиться по-разному, но то, что она стала неотъемлемой частью российской театральной действительности,

— сегодня уже не подлежит сомнению. При всех существующих недовольствах результатами деятельности экспертного совета вряд ли найдется столичный театр, а в этом году и петербургский, недовольный предоставленной возможностью увидеть на протяжении месяца десятки спектаклей (пусть даже с его точки зрения не лучших) из разных (правда, по преимуществу из одних и тех же) городов России. Другое дело — конкурсные результаты: ими, чаще всего, остаются недовольными многие (за исключением новоспеченных лауреатов). Хотя, нечто подобное, наверное, сопутствует всем фестивалям.

Так или иначе, «Золотая маска» — факт нашей общей театральной биографии. И отнестись к ней есть смысл соответственно, как к благоприобретенному опыту, который, например, подсказывает, что российский современный танец (четыре года как выделенный в отдельную номинацию, вернее в «подноминацию» в разделе «Балет», за что справедливо ратовали все его адепты) оказался, мягко говоря, несостоятельным. Суть не в том, что у нас нет хореографов и танцовщиков, занимающихся contemporary dance (они — есть), но их так ничтожно мало, что за отсутствием профессиональной среды очередная «Маска» превращается в ежегодное состязание между собой одних и тех же людей и коллективов. Как правило, это: Евгений Панфилов (уже посмертно участвовавший в «Маске» 2002-2003 года), Ольга Пона, Татьяна Баганова, Геннадий Абрамов, плавно перекочевавший из числа участников в состав жюри, его ученики — ныне независимые «П.О.В.С.Танцы». Иногда сюда залетает Саша Пепеляев...

С другой стороны, когда еще два года назад к участию в фестивале допускалось большее число номинантов, многие из них, вполне достойно существующие в рамках «крайнего» фестиваля современного танца, будучи изъятими из привычного контекста и возведенными в ранг претендентов на звание лучших из лучших российского contemporary dance, выглядели достаточно убого. В нынешнем году экспертный совет допустил к участию по разделу «современный танец» всего четыре спектакля: «БлокАда», «Листья тел» Театра танца П.О.В.С.Танцы, «Ночной прыжок с парашюта» екатеринбургской Танцевальной группы «Киплинг» (плод коллективного творчества Кати Вахтер и самих исполнителей) и «Ожидание» Ольги Пона (Театр современного танца, Челябинск). Круг сузился и замкнулся. Правда, к вышензванным работам «подверстались» «Острова в океане» Антона Адосинского и его

театра «Дерево» (из соседствующего раздела «Новация») — воляная композиция на тему произведений Хемингуэя, ищущая пластические эквиваленты «свободной» лексике писателя и вполне соотносимая с танцевальными спектаклями.

Если же говорить непосредственно о коллективах contemporary dance, то они год от года профессионально растут, набирают сил и шлифуют технику. «Балет Евгений Панфилов» по выученности и подготовленности можно уверенно отнести к одному из лучших европейских коллективов. Его последняя постановка «БлокАда» (на музыку Дмитрия Шостаковича и песен 30–50-х годов) с предположенным ей эпиграфом из Максимилиана Волошина прозвучала едва ли не как творческое завещание, как впрочем, и большинство последних работ хореографа, полных размышлений о бренности бытия и силой эмоционального высказывания порой напоминающих отчаянный крик.

На музыку песен прошлых лет построен и спектакль «П.О.В.С.Танцев». Геннадий Абрамов может гордиться своими учениками: четверо исполнителей (Александра Конникова, Альберт Альберт, Тарас Бурнашев и Эммануэль Горда) буквально таки заставляют свои тела звучать в унисон старым пластинкам, которые они поначалу держат в руках. Сюжет — разные человеческие состояния, как душевные, так и физические (грустно — весело, холодно — жарко) — создает ностальгически печальную атмосферу, передается через подробную жизнь тел исполнителей (порой в своей doskonaльности даже чрезмерную). Интереснее всех здесь обладающий яркой индивидуальностью Альберт Альберт (он же постановщик спектакля) — ироничный, серьезный, смешной и печальный, этаким Вуди Аллен российского contemporary dance.

«Театр состояний» — вообще главная характеристика российского современного танца, его тема, содержание и форма. На нем сталкиваешься на многочисленных фестивалях, биенале и «платформах»; он же, как в зеркале, ведь представлен и на «Золотой маске».

В этом русле течет и жизнь спектаклей «Киплингов» и Ольги Пона. Работа последней так и называется «Ожидание». Здесь ждут все: три женщины и трое мужчин, каждый по отдельности и все вместе... Ждут, сочетая лексику корректного европейского танца с российским плюсовым размахом и постмодернистским изломом, валенки — с обнаженными торсами танцовщиц. Спектакль красив и печален: в нем присутствует некая абсолютизированность и гармония несурзадного.

Тема четвертой работы, представленной на «Маске», — «Ночной прыжок с парашютом» танцевальной группы «Киплинг»: борьба за лидерство. Пятеро танцовщиков, три девушки и двое юношей, стремятся вырваться из общего ряда. Падая и поднимаясь, переступая через

поверженного, они пытаются пробиться вперед, сражаясь со своими непослушными телами и друг с другом. При всей энергичности баталий исполнители permanently пребывают в одном и том же бесстрастном состоянии, которое можно было бы определить как «окаменелое нечувствие». В сравнении с «Высокороскими томатами, или правдой о грушах», показанными на «Маске» год или два назад, где под музыку советских песен и на фоне банальных текстов о правилах садоводства «Киплинг» очень «многословно» подшучивали над юнцами и другими «непримиримыми врагами полевых вредителей», они стали более лаконичными, цельными и профессионально состоятельными.

И все же при всей непохожести участников фестиваля — «большом стиле» Евгения Панфилова, фантазии и изобретательности Ольги Пона, слаженности и ироничности «П.О.В.С.Танцев», российский современный танец в целом монохромно, однообразно и напоминает одно растянувшееся действие, не имеющее ни конца ни начала.

В области балета круг избранных также сузился почти до предела. Тут, отревнившись от лишних претендентов, традиционно конкурировали Москва и Петербург. Большой — Мариинский, петербургские «Хореографическое миниатюры» и московский Театр танца под руководством Алексея Фадеева. В результате: живой классик Ролан Пети, автор «Пассакали» и «Пиковой дамы», конкурировал только с Алексеем Ратманским, который состязался с собой же, как с постановщиком маринской «Золушки» и московского спектакля «Леа». В качестве остальных номинантов выступили «Блудный сын» Балачина и «Роден» со «Свадебным кортежем» Якобсона. Победил Пети. Благодаря чему во Францию отправился сразу две «Маски», так как еще одну (уже во второй раз) за лучший зарубежный спектакль («Войцек») увез с собой крепко полюбившийся российскому зрителю французский хореограф венгерского происхождения Жозеф Надж, плодотворно скрещивающий театр и танец. А Алексею Ратманскому и Ролану Пети, вполне возможно, предстоит конкурировать и в дальнейшем, если «Светлый ручей» и «Собор Парижской Богоматери», поставленные ими на сцене Большого театра, будут выдвинуты на следующую «Маску», что вполне вероятно: выбор невелик. В связи с чем возникает соображение: а не стоит ли организаторам фестиваля «Золотая маска» подумать о том, чтобы проводить фестиваль, скажем, раз в два года, дабы за это время накапливались свежие силы и круг претендентов становился шире. Хотя, тогда первопрестольная лишится права на ежегодный театральный парад достижений, что тоже — обидно, да и не реально. Тем более что грядущая «Золотая маска» — 2003-2004 года будет юбилейной — десятой.

■ Гюльнара САБРЕКОВА

Арка Хосе Лимона



Фото Д.Куликова

Елена Евтеева, Габриэла Комлева, Никита Долгушин и Марат Даукаев в балете «Павана мавра».

Полвека на балетной сцене мира идет «Павана Мавра», одна из блистательных хореографических трактовок Шекспира, созданная по мотивам трагедии «Отелло». Это наиболее известная работа Хосе Лимона (1908 - 1972), американского танцовщика и хореографа, чье искусство стало яркой страницей в истории танца модерн. Получив признание и высочайшую оценку после премьеры, она прочно утвердилась на хореографической сцене Запада и включена в репертуар самых известных балетных трупп.

Столь значительный интерес к балету обусловлен многими причинами. «Павана» — одна из тех, редких по красоте, жемчужин модерн, где в созвучии находится дисциплина и лаконизм формы, камерность и декоративность стиля. Но дело не только в этом. В «Паване Мавра» Хосе Лимон, по существу, достигает всей объемности и многообразности шекспировского пространства, а степень трагедийности ставит ее в ряд с выдающимися хореографическими трактовками XX века. Более двадцати лет спустя после премьеры Клаиб Барнс в Нью-Йорк Таймс отозвался о постановке как о «танце истинно шекспировского измерения»: «Немногие балеты обладают такой пронзительной

остротой и такой страстной элегантностью. Вся тема Отелло: любовь, ревность, предательство, смерть целиком подчинены законам величавой паваны» (1, с. 22). Трагедия Шекспира, представленная в форме ритуала, раскрыла мастерство хореографа в исследовании драматических ситуаций средствами чистого танца.

Поставленная на музыку Перселла, «Павана» приветствовалась критиками за «потрясающее качество страсти» и «элегантность», а также «детали драматического жеста» и «образную характеристику». Особенно восторженным был отзыв Джона Мартина, звучавший как обращение к хореографам модерн: «Это не ваши пантомимные пьесы с танцевальными интерлюдиями, это настоящая танцевальная композиция изумительной красоты, это совершенно не похоже ни на что из всего репертуара танца модерн!» (2).

В художественной практике весьма распространенным является взгляд на «Павану» как на изысканную стилизацию шекспировской пьесы, где музыка Перселла, как и танцевальная форма паваны, рассматриваются лишь в качестве ассоциативного фона к шекспировской эпохе. Это касается и декоративности общего стиля, который связыва-

ется с традицией театра модерн. И все же, риску предположить, что определяющим началом в балете является трагическое, а сама «Павана», безусловно, констатирует Шекспиру, его философию и драматургию.

Среди многочисленных западных публикаций, посвященных искусству Хосе Лимона, трудно выделить такую, где впрямую исследовалась бы связь хореографа с Шекспиром. В критике Хосе Лимон выступает в первую очередь как представитель американского танца модерн, и многие аспекты творчества рассматриваются лишь с этих позиций. Тем не менее, самым поразительным остается тот факт, что из семидесяти четырех постановок «Павана» является единственной, связанной с шекспировским сюжетом, по имени она принесла Хосе Лимону успех и всемирную славу. Таким образом, сам вопрос о закономерности соотношении искусства Шекспира и Хосе Лимона остается открытым: как и на каком уровне осуществляется эта связь и как переосмысливается шекспировский трагизм хореографическим опытом XX века?

Есть глубокая закономерность в том, что рождение «Паваны» с ее трагедийной основой в непосредственном образе связано с эпохой, открывшей тра-

гическое искусство Шекспира. Закономерность этой ассоциации обусловлена не только общим – и для Шекспира, и для Лимона – стремлением к выражению трагического, но, прежде всего, сложностью самого исторического момента, когда формировались их взгляды, определялись ориентиры.

Трагическое как характерное проявление кризиса в творчестве обоих художников всецело связано с теми глобальными социально-историческими коллизиями, которые происходили на рубеже столетий и соответствовали каждому из авторов – Шекспиру (начало XVII века), Лимону (начало XX века). Возникновение новой эпохи, как принято, обнаруживает неизбежную связь с разрушением традиционных устоев, с представлением о мире и человеке.

Подобно Шекспиру искусство Хосе Лимона, возникшее в первой половине века, было рождено тем же историческим моментом, исподволь готовившимся, но воспринятым как внезапная катастрофа. Подобно шекспировскому «Отелло» его «Павана» являлась своеобразным культурным резонансом на сложные процессы, обозначенные в истории «эпохой великих социальных переворотов».

Тоды эстетического самоопределения хореографа совпали с периодом острого кризиса – «великой депрессией», охватившей мир в тридцатые годы. Диагностируя состояние эпохи, Йохан Хейзинга отмечал: «В настоящее время сознание того, что мы переживаем острый гибельный кризис культуры, проникло в самые широкие слои общества»; «повсюду царит сомнение в прочности общественного мироустройства, внутри которого мы живем, неясный страх перед ближайшим будущим, ощущение упадка культуры и грозящей человечеству гибели», «мы видим, как перестают функционировать государственные институты, хиреют производственные системы», «мы воочию видим, как шатается все то, что казалось прежде неизбывным и священным: истина и человечность, право и разум» (3, с. 245). В поисках истины искусство звучит как ответ на трагедию бытия, где меняется не только представление о мире, но и трансформируется само понимание гуманизма, его изначальный ценностный смысл.

В литературно-художественной критике не раз отмечались в связи с этим «существенные сдвиги в жанровой структуре трагического искусства XX века: ослабление позиций трагедии как жанра при постоянном возрастании трагического жизнеощущения» (4, с. 6). Американский исследователь Уолтер Кауфманн пишет, что вопрос о том, возможна ли трагедия в наши дни, звучит парадоксально, ибо само время трагично» (4, с. 6-7). Не только в философии, литературе, но и в искусстве, в том числе, музыкальном театре, происходят знаменательные перемены. «Личное, даже бытовое теперь часто оказывается важнее высоких деяний и историчес-

ких задач; трагическая личность постепенно вытесняет трагического героя, а внутреннее пространство человеческой души все чаще становится площадкой действия, заключающего в себе, по выражению Л. Андреева, «неведомые древним источники нового и глубочайшего трагизма» (4, с. 8).

«Павана Мавра» – один из ярких примеров выражения индивидуального трагического начала, представленного в художественной системе американского танца модерн. Необходимо пояснить, что танец модерн как культурный феномен XX века создает совершенно иной тип реальности в противовес возвышенному академизму классического балета. Именно он явился той адекватной художественной формой, которая оказалась способной передать трагическое состояние эпохи, отразить внутреннюю, полную драматизма человеческую жизнь с ее духовным одиночеством и скитаниями, мучительными сомнениями и противостоянием злу, поисками гармонии и бессилием. Искусство танца модерн сфокусировало внимание на человеке в его сложнейших психоэмоциональных состояниях, а сама атмосфера спектаклей зачастую насыщена острой конфликтностью, что особенно проявилось в сильнейшем внутреннем напряжении, драматической экспрессии.

Подобно своим современникам Чарльзу Вейдману и Марте Грэхем, Хосе Лимон исследует человеческий характер, его твердость и силу, его слабости и пороки, его непредсказуемость в экстремальных жизненных ситуациях. Любопытно, что именно эта сторона творчества Хосе Лимона оказалась наиболее созвучной художественным исканиям Шекспира в его исследовании человеческих глубин, в познании абсолютной непредсказуемости человеческой природы. В своих воспоминаниях хореограф отмечал: «Без абстракции или без того, что называют абсолютным танцем я не функционирую. [...] Но я хотел бы со своей стороны в отличие от пустого формализма, от представления технической виртуозности и чисто профессиональных приемов подняться на более высокую ступень. Я хотел бы исследовать человеческую сущность исчерпывающе и в полной мере» (5).

Эстетика Хосе Лимона, мексиканца по происхождению, складывается в Америке, в условиях кризиса этих лет. Потребность в художественном самовыражении возникает как горячий отклик на общее состояние эпохи. Характерное начало становления Лимона как живописца связано с периодом изучения им искусства в Калифорнийском университете, где он много времени посвящает вопросам эстетики Возрождения. Хосе Лимона увлекла сама идея ренессансного антропоцентризма как выражения неодолимой человеческой мощи. Вероятно, этим объясняется и та огромная любовь к Микеланджело, чье искусство фокусирует внимание на человеке в его предельном, экстремальном состоянии.

Несколько лет спустя это микеланджеловское – выражение мужественного начала, видимого усилия, преодолевающего боль, жизненной энергии и атлетической красоты тела он откроет для себя в искусстве танца модерн. Более десяти лет он совершенствуется как танцовщик и хореограф в труппе Дорис Хамфри и Чарльза Вейдмана (с 1928 по 1945), наиболее ярких представителей этого направления в Америке. Здесь формируются принципы хореографа, его оригинальный пластический стиль, синтезирующий технику американского танца модерн и традиции испанского и мексиканского искусства.

По словам Т. Тобиаса, «внимание Хосе Лимона постоянно сосредоточено на высочайшем пике, где противопоставлены добро и зло, экстаз и ужас, герои и антигерои, демонстрирующие непобедимость» (6, с. 171). Это своеобразное видение мира и определило выбор тем, которые он черпал из литературы, истории, религии. Адам и Ева («Изгнание» на музыку А. Шенберга, 1949), Отелло («Павана Мавра» на музыку Г. Перселла, 1949), Иуда («Предатель», 1954), Польша Второй мировой войны («Короткая месса военных лет» на музыку З. Кодая, 1958) – универсальные темы, которые «с полным размахом отражали человеческое познание» (1, с. 34).

Интересным в связи с этим кажется наблюдение Джона Мартина: «Эстетика Хосе Лимона вовсе не связана с бравурой, которая приходит с прыжками и вращениями. Для Хосе важнейший эстетический и более волнующий аспект его работ заключался в переводе на язык телодвижения героики, человеческого познания и поэтического восприятия» (1, с. 34). Этот же аспект выделяет и Дэниэль Льюис: «Я танцевал с Хосе Лимонем вовсе не потому, что это было моей работой, а я был танцовщиком, но потому, что он указал мне путь к танцу, который стал открытием духовного познания» (1, с. 34). Я разивал подобно ему потрясающее чувство физического и духовного единства, которое делало меня чувствительным к моему телу и временами способным даже превзойти его физические возможности. Это было результатом не только эстетического воззрения Хосе, но в большей степени его техники» (Там же).

«Как танцовщик Хосе Лимон постоянно противостоит опасности, проходя весь спектр телодвижений между свободой от гравитации и полного подчинения ее силам, между моментом зависания и физическим падением навзничь – этот круг движений Дорис Хамфри назвала «аркой между двумя смертями». «Танцевальные вращения Хосе, его балансе, его длинные зависающие прыжки являлись прежде всего выраженным неконтролируемой природы человеческого духа» (1, с. 35), достижением внутренней силы, способной преодолеть границы человеческих возможностей.

Эта сильнейшая предопределенность к решению философско-этических тем, стремление к выражению экстремаль-

ности и непредсказуемости человеческой природы, очевидно, связало его с шекспировской трагедией. В шекспировском балете Хосе Лимон достиг своего абсолютного духовного самовыражения. Именно с Отелло, ставшего по сути, художественной персонификацией самого автора, связаны долгие годы поиска в выражении индивидуального трагического начала.

Как образ шекспировский Отелло соединяет в себе самые лучшие позитивные качества, способные возвысить достоинство мужчины. Его рыцарская честь, любовь и вера явились тем безусловным началом, которое ярче всего воплощало эстетику самого Хосе Лимона. Через пафос борьбы, через героизм и преодоление боли достигалась идея мужества, превосходства и силы. Очевидно, это именно то, что впервые так пленило двадцатилетнего Хосе Лимона во время гастролей немецкой балетной труппы Ивонны Жорж и Гаральда Крейцберга, состоявшихся в Нью-Йорке еще в 1928 году. Позднее Хосе Лимон скажет: «То, что я тогда увидел, навсегда изменило мою жизнь. Я увидел танец как видение неподражаемой силы. Мужчина мог танцевать с достоинством и огромным величием. Без жеманства, без обонных прикрас... танец выглядел как танцующие фигуры Микеланджело или музыка Баха (5).

Не без оснований следует считать, что этот пафос борьбы, свойственный Лимону, во многом обусловлен национальной природой самого художника, мексиканца по происхождению. Это свойство, подмеченное еще Ортегой-и-Кассетом, коренится в сокровенном для испаноязычных культур понятии (по латыни *figo*), не имеющему однозначного толкования и заключающим в себе целый эмоционально-психологический комплекс. В нем сопряжены «усилие» и «дикая мощь порыва», «необходимость отваги» и «преодоление боли», «страсть» и «дерзновенная сила» (7, с.133).

Это выражение экстремальности мужского характера, гордости и непреклонности, нашло своеобразное обобщение в рыцарском танце, испанской паване. Торжественный церемониал, демонстрировавший пышность и величие знати, достиг своего расцвета еще в XVI веке как воплощение испанского абсолютизма, незыблущести его мирового господства, могущества огромной колониальной державы.

ТРАГЕДИЯ ЛЮБВИ

Шекспировской драме, воплотившей трагическое состояние мира, балетмейстер противопоставил личную драму своего героя, его духовную катастрофу. Отсюда – камерная, предельно интимная атмосфера, принципиально отличающая балет от эпического размаха шекспировской трагедии. По иную расставлены и смысловые акценты. Интимный характер прочтения пьесы сближает балет, скорее, с поэзией шекспировских сонетов, нежели с самой

трагедией. Подобно тому, как в сонетах лирический характер взаимосвязей определяется тремя персонажами – Героем, Его Другом и Возлюбленной, так и в балете драма развивается между самыми близкими людьми. Всего четыре персонажа, и они не носят конкретных имен, а названы иначе: Мавр, Его Друг, Жена Мавра, Жена Друга.

Трагедия любви, связывающая героев, изначально предопределена художественно-стилевым контекстом: драма развивается в предельно замкнутом пространстве модерна, пространстве, из которого нет выхода. Замкнутость формы (как на общекомпозиционном, так и на индивидуальном уровне) – своеобразный знак стиля, рожденного в эпоху тотального одиночества, отчужденности и непонимания чувств. Судьбы героев неразсторжимо связаны, но каждый при этом – бесконечно одинок. Каждый несет в своем сердце нечто, скрытое ото всех, тайну, окрашенную болью и невыразимой тоской. Друг не может избежать очевидной реальности того, что более всего ранит и уязвляет. Для Мавра ужасающей становится сама мысль, что Жена может оказаться лживой. Для Жены Друга – осознание утраты супружеского счастья, которое не вернуть ничем, даже ценой преступления. Наконец, для Жены Мавра – разрушение гармонии Любви.

Предлагаемый стиль – лишь знак своего времени, знак, апеллирующий к выражению внутреннего, субъективно-личностного. Поэтому сам балет не нуждается в широком сценическом пространстве, зато требует пространства внутреннего, пространства души, передающего глубину и силу эмоциональных состояний. Балетмейстер строит спектакль на поразительных контрастах зримого, внешнего и внутреннего, подсудного. Мощный, шекспировский накал страстей заключен в строгую композиционную структуру танца. По словам самого хореографа, «в форме, близкой ритуалу, танец может показать и великие трагедии человечества, и огромные порывы одного человека» (8, с.43). «В самом танцевальном действии заключена концепция *pas d' action* – напряженнейшее столкновение персонажей в церемонном придворном танце» (9, с.4). Драматизм раскрывается в противоборстве формы и состояния, в столкновении страсти и стати, где при внешней сдержанности достигается невероятная внутренняя динамика. Четко, рельефно выделенные человеческие характеры вписаны в психологически утонченную пластическую форму, а в костюмах Паулины Лоренс фактура и цвет ткани подчеркивают индивидуальность каждого из героев танцевального квартета. Каждый образ разрабатывается до значения символа, каждое движение наполняется обобщающим смыслом.

Эмоциональную атмосферу балета определяет возвышенно-драматический строй музыки Перселла. (Одноактный балет с сюитным принципом

организации материала)*. Музыкальное решение «Отелло» было подсказано автору его педагогом и ментором Дорис Хамфри, внимательно следившей за творческой судьбой своего ученика и сподвижника. Зная о намерении Хосе Лимона поставить «Отелло», она деликатно направила его внимание на выбор музыки Перселла, крупнейшего композитора Англии XVII века. Вряд ли Дорис Хамфри имела точное представление о замысле хореографии будущего «Отелло», но так или иначе образный строй балета, его камерность, оказались предопределены музыкальным выбором, сделанным впоследствии Хосе Лимоном.

Что касается содержательного значения музыки, ее интерпретирующей функции, можно бесконечно говорить о связующих параллелях Шекспира и Перселла, и, прежде всего, в связи с выражением трагического, с богатством эмоциональных оттенков и состояний. И все же следует выделить главное – субъективное начало, качественно определяющее подход к интерпретации Шекспира. Крут образов у Перселла достаточно широк, но очень индивидуален. По словам Т.Н. Ливановой, «ни один из композиторов до Генделя в Англии не достигал столь индивидуального выражения трагического начала и столь одухотворенного выражения лирических чувств» (10, с.433).

Стиль Перселла соединяет, казалось бы, несовместимые качества: сдержанное величие – с необычайной искренностью мелодических тем, высокий пафос – с трогательной наивностью, а суровую героиню – с пронзительным ощущением хрупкости человеческой души. Характер лиризма у Перселла раскрывается в нежных, элегических мотивах, с легко и изящно очерченным контуром, выразительными задержаниями, но главное, что особенно пленяет, – это камерность и тонкий психологизм, с которым композитору удается выразить глубину самых сокровенных, интимных переживаний.

Эмоциональный строй музыки Перселла структурно отвечает художественному стилю танца модерна. Замкнутая структура танца модерна часто противопоставлена интенсивной эмоциональной жизни, где борения и конфликты носят внутренний, скрытый характер. (Впервые эта идея была заявлена еще в «Петрушке» Фокина, а позднее получила развитие в произведениях американского танца модерна. Наиболее показательна в этом плане работа Марты Грэхем «Иродиада» (1944), основанная на внутреннем конфликте между Иродиадой и Саломеей)**.

* Музыкальная партитура составлена по разным произведениям композитора и аранжирована Саймоном Садовым.

** Интересным является факт, подспудно указывающий на взаимосвязь художественных принципов Фокина с американским танцем модерна: Паулина Комер, первая исполнительница партии Эмили в балете Хосе Лимона, была и ученицей Михаила Фокина по классическому танцу.

ное протвоборство формы и состояния, где одновременно присутствуют напряженность и сдержанность, показательно и для музыки Перселла.

Вся сложность специфики «Паваны» связана в первую очередь с тем, что мы имеем дело с предельной художественной абстракцией, и постижение трагедийной сути балета происходит на эмоциональном уровне. Автор мифологизирует художественное пространство действия, апеллируя не к логике мысли, к «логике чувств». Композиция балета основана на сопряжении драмы и ритуала, где своеобразно сочетаются дансантизм и пантомима, хореографические приемы и бытовая пластика, абстракция и конкретика. Нет никакой ясности или определенности в мотивах поведения героев, ибо отношения, связывающие этих четверых, остаются для нас тайной. Открытость действия, как и обнаженность чувств, здесь недопустимы. В самом рисунке, в пластике жестов лишь угадывается характер взаимосвязей, едва улавливаются мотивы поведения героев.

Быть может, вся магия этого балета – в его недосказанности, в этой игре полунамеков, мерцающих смыслов, неясном волнении, рождающемся в зрительской душе. Не открытие, а скользкие взгляды, не обнаженная, но скрытая глубина переживаемых чувств создают пленительную тайну «Паваны», ее невыразимую притягательность. Чем опаснее интрига, тем активнее реагирует зрительская фантазия, наполняя переживаемое зрелище материалом сознательного опыта. «Действие, таким образом, предстает как единый комплексный символ, вызывающий широчайший спектр чувственных ассоциаций, волевых и эмоциональных импульсов. Для зрителя эти переживания – не внешние феномены, которые можно наблюдать со стороны, но его собственный, личный опыт, нечто происходящее с ним самим. Входя в некий чудный его мир, зритель поначалу испытывает неизвестные эмоции, которые постепенно оказываются его собственными, личными, глубоко интимными» (11, с.173).

Такая художественная манера, максимально абстрагирующая сюжет, позволяет достигнуть уровня предельного обобщения и придать балету характер вневременного звучания. При желании «Павану» можно воспринять как одну из вариаций на тему о вечном: о любви и ревности, преданности и коварстве, стремлении к счастью и его разрушении. Существенным является и то, что соединение абстракции и конкретики является собой именно тот прием, который заимствует один модернист – Хосе Лимон у другого модерниста – Шекспира. В конечном счете, этот метод, способный вызывать разнообразные ассоциации, обеспечил Шекспиру жизнеспособность его сюжетов и разнообразие их трактовок. Благодаря ему же «Павана Мавра» Хосе Лимона обрела настоящий триумф и уже пятьдесят лет идет на сцене всего мира.

Собственно, это стилевое своеобразие балета и является самой большой сложностью при его постановке. Опасность, которая мгновенно возникает для исполнителя, – в желании мотивировать действия своего персонажа, что в данном случае совершенно недопустимо. На мой памяти имя единственного критика Дорис Херинг, уловившей эту тонкую и вместе с тем гениальную особенность стилистики балета. В 1949 году она писала для Нью-Йорк Дейли Компасс, соглашаясь, что работа действительно обладала «блестящей идеей». «Но, – добавляла она, – эта идея, которая требует бесконечного эксперимента для достижения точного и верного контрапункта между драматическим и формообразующим началами» (12).

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ЛИКИ ЖАНРА

Не только музыкальное или стилевое решение подводят к трагической концепции балета. В равной степени она раскрывается и благодаря своей жанровой основе – средневековой паване, а именно психологии и генетике этого танца. Павана, испанский церемониал XVI века, предстает не только как формообразующий принцип, она становится своеобразным обобщением трагической судьбы Мавра, а на ассоциативном уровне способна подвести и к самым фундаментальным темам шекспировской пьесы. Следует принять во внимание, что павана имела длительную историю развития, на протяжении которой ее социальные функции менялись. Эти разные лики жанра своеобразно «высвечены» в хореографии Хосе Лимона, благодаря чему подспудно выявляются мотивы любви и верности (брачный ритуал), достоинства и рыцарской чести (придворный церемониал), убийства невинной жертвы и глубокого раскаяния героя (христианский ритуал), наконец, жизни и смерти (траурно-погребальный).

Многовековой опыт культуры закрепил в испанском сознании природу паваны как универсальное обобщение трагизма. Характер паваны, ее возвышенно-драматический тон изначально связан с происхождением танца, истоки которого коренятся в культуре северной Испании, родины своеобразных басков, оказавшихся неподвластными гнету арабов. Подобно сарабанде, чаконе, болеро, этот северный танец полон благородства и мужества, танец, в котором присутствует волево начало и рыцарская героика.

Стержнем композиции балета становится Адажио на музыку Паваны из «Паваны и Чаконы соль минор», произведения, являющегося вершиной трагического в творчестве самого композитора. Сдержанность, сосредоточенная глубина – показательные черты танца, где соединились гордость и страсть, глубокая внутренняя жизнь и трагизм одиночества, неизбежность столкновения человеческого и рокового. Драматизм музыки обусловлен магией ритма – волевой энергией пунктира, напряженно-властными интонациями. В нем и свое-

образное отражение пути героя: его величия и падения, его жизни и смерти. Уже в начале спектакля, в самой ритмике танца завлечен своего рода пролог, где намечается линия будущего конфликта и пророчествуется гибель героя. С самого начала трагическое задается как роковая предопределенность, как неизбежность неумолимо приближающегося конца.

Павана генетически связана с традицией брачного ритуала. Такое значение танца закрепилось еще со времен Средневековья. «В 1528 году павана упоминается как танец рыцаря и дамы его сердца» (13, с.75). Следует отметить, что испанский характер брачного ритуала ярче всего раскрывает проявление мужской воли, ее активности, стремления подчинить себе женщину. По мнению Эллиса, «такое проявление активности раскрывало все скрытые возможности прекрасного, что постепенно осознано самим мужчиной и позднее воспитывалось в придворной танцевальной культуре» (14, с.47). Поэзия Эроса отражена в самой хореографии, где экспрессия чувств подчинена утонченной лексике рыцарского танца. Шекспировская лексика, богатая изысканными аллитерациями, поэтическими метафорами, проникает в пластику балета. Декоративная графика линий находит отражение в позировках, в беспешных диагональных переходах, поклонах и реверансах vis-à-vis.

Общезвестно, что на премьере партии Мавра исполнял сам автор – Хосе Лимон. В 1949 году Джон Мартин с восхищением писал о его выступлении: «Нет другого танцовщика среди мужчин, которого можно было бы противопоставить ему. Он выглядит великодушным и совершенно не поголовивденски. Его лицо сурово и скульптурно очерчено, с мгновенной реакцией. [...] Он статен, красив и движется с легкой поступью грациозного животного; его жест прост и широк; его динамика и фразировка превосходно контролированы; его реакция экстремально музыкальна. Эта совокупность прямоты чувств вслед за его движением, как и эмоциональная интенсивность, делают его самого необычайно выразительным» (1, с.49-50).

Хосе Лимон переосмысливает старинную павану в стиле американского танца модерн, где формы утрируются, а ракурсы подчеркнута заострены. Сама пластическая форма, решение костюмов, воплощая идею величия (majestad) и аристократизма (honra). Горделивая осанка, общий тон сдержанности, говорят о замкнутости, непроницаемости души, закрытой для посторонних. Однако, за внешней опенеленностью и бесстрашием лиц (sociego) ощущается сжигающий их внутренний огонь, напряженная экспрессия. Специфика пластики модерна играет в данном случае определяющую роль. Ее стержнем становится особое положение позвоночника, подчеркивающая тяжесть и объемность форм. Хореограф намеренно заостряет

черты экспансивности, присущие паване: широта жестов, сильное плье на полной стопе – максимально фиксируются в движении.

Характерный стиль танца, его сдержанность и динамизм становится не только характеристикой Мавра. В равной степени этот стиль отражает и духовную сущность самого Хосе Лимона. Постепенно, в процессе развития действия, обнажается суть каждого из героев. Суровой сдержанности Мавра противопоставлена изощренная игра Яго (Лукас Ховинг). Строгая статика – в соотношении с остро пульсирующей динамикой. Если партия Яго выстроена на эффектах мимики и пластических нюансах, то для Мавра характерны строгость, определенность в акцентах.

Диаметрально противоположны и женские образы. Широта и изысканность кантилены присутствуют в партии Дездемоны (Бетти Джонс), что особенно подчеркивается в мягком плье, возвышенной устремленности всего корпуса. Во всем облике героини – пленительная грация, чистота. Этому противопоставлена волнующая чувственность Эмили (Паулина Конер). Ее непредсказуемость определяется разнообразием пластики, где упругая статика соседствует с сухой, ломкой графикой жестов. Динамика женских отношений улавливается и в полифонии света. Например, коралловое платье Эмили на протяжении спектакля получает самые разнообразные оттенки: от легкомысленно-желтого – до ядовито-оранжевого, от пленительно-рыжего – до торжественной магии красного. Аналогичное разнообразие получает и белое платье Дездемоны: от бледно-желтого – до пронзительно-голубого.

Этическая сторона трагедии связана со значением танца как христианского ритуала. Средневековая павана исполнялась в католических храмах в один из праздников – на День убиенных младенцев. Павану исполняли юноши из самых знатных семей, символически представляющие невинных отроков, убиенных по приказу Ирода. Это переключается с главным христианским мотивом шекспировской трагедии, связанной с убийством невинной жертвы и глубоким раскаянием героя. Трагическое в паване, таким образом, связывается и с религиозной, нравственно-этической стороной, феноменом совести. Невинность Дездемоны традиционно связывается с христианской идеей духовной чистоты, в то время как клевета Яго трактуется как один из семи смертных грехов, разрушающих истину.

Вся композиционная структура «Паваны», геометрия ее рисунка подчинена логике трагического действия: от гармонии – к хаосу, от единства – к разобщенности. Подобно тому, как в ритуальном танце каждое построение основано на геометрическом символе (круг, квадрат, треугольник) и заключает в себе сакрализованный смысл, так и в балете Лимона логика взаимодействий прони-

зана энергией геометрических знаков-символов.

Идея симметрии как отражение «божественного миропорядка» заявлена еще в начале спектакля – в параллельном движении двух пар, выходящих из темного проема сцены. Неспешные переходы, церемонные поклоны, каноническая строгость рук. Символом единства, соборности становится круг, связывающий всех четырех. Идея соборности улавливается и в куполообразных женских костюмах, но главное – в самой композиции, где в основе лежат фигуры креста. Крест еще в начале спектакля выступает как модель Человека-Храма, как символ высших сакральных ценностей, что подчеркнуто в вертикальном аспекте: в горделивой осанке, вознесенных руках, в обращении лиц героев друг к другу. Идея креста сакрализует и соподчиняет все пространство действия, определяет в нем все линии связей и зависимостей. Лишь постепенно, с нарастанием напряжения пересечение диагоналей благодаря устойчивости центра начинает ассоциироваться с универсальным знаком – вечного единства противоположностей, соединения жизни и смерти, добра и зла...

«Разрушение истины» свершается в рамках христианского ритуала. Конфликт, представленный пантомимой, носит скрытый, локальный характер и не имеет прямого, открытого действия. Он разрастается изнутри, разрушая поэзию танца. «В глубине, в статике виднеются фигуры Жены Мавра и Жены Друга. У ramпы Друг принимает губами к уху Мавра. Танец возобновляется. Но драма все настойчивее спутывает его приказы, окрашивая движение чувством и захватывая все большее пространство сцены» (15, с.175-178). Все острее и резче звучит эмоциональный отклик Мавра на «коварные реплики» Друга. Исчезает горделивая замкнутость героя, переходящая в яростный гнев.

Двадцать минут непрерывного напряжения... Зритель захвачен током сценического действия, заигнотизирован его силой и невероятной остротой ощущений. В моменты особого напряжения музыка попросту исчезает. Она оказывается бессильной в выражении человеческих страстей в их пограничном, экстремальном состоянии, в передаче той невероятной, сверхчеловеческой энергии, что приходит извне. Создается потрясающий по силе воздействия эффект «звучащей», точнее, «кричащей от боли» тишины, когда все сценическое пространство пронизано живой энергией импульсов. Влечение и страсть, боль и отчаяние, гнев и безумие... Шекспировская динамика с ее напряженным внутренним ритмом, сложнейшим психоэмоциональным режимом предстает у Хосе Лимона в русле испанской традиции (Эрос – Танатос), где интенсивность жизнеощущения, ее динамизм достигают такого эмоционального накала, такого сильнейшего внутреннего напряжения, которое находит разрешение лишь в смерти.

...Финальное «падение креста» завершает всю композицию: гибнущие герои, лежащие навзничь Мавр и Его Жена образуют диагональ по отношению к Другу и Его Жене, находящимся по разные стороны в состоянии «скорби и покаяния».

«Павана Мавра» сегодня один из самых репертурных спектаклей мира. В нем блистали выдающиеся танцовщики балетных трупп – американец Балле Тизэрт, Сити сентер Джоффри, Королевский балет Дании, Швеции, Англии. С 1973 года «Павану» танцуют и на российской сцене. Секрет обаяния и уникальности этой работы, связаны с тем, что универсальность трагического звучания достигается благодаря предельной художественной абстракции. В этом смысле «Павана» действительно является собой «бесконечный эксперимент», где зрительский опыт способен уловить и трагедию рока, столь характерную для испанской культуры, и христианский мотив «разрушения истины», предстательный как убийство невинной жертвы. Здесь потрясает феномен человеческой страсти, столь опасный в своей непредсказуемой стихийной силе и неизменно влекущий к саморазрушению и смерти. Наконец, здесь, в замкнутом пространстве модерна, все отчетливее предстает отчужденность и трагизм одиночества, столь характерные для XX века.

Примечания:

1. Lewis D. The illustrated dance technique of Jose Limon. (Repr.). – Hightstown (NJ): Dance horizons book; Princeton book co, 1999. – 208 p.: ill., portr.
2. Martin John. New York Times, 28 August 1949.
3. Цит. по Хейзинга Й. Homo Ludens. М., 1992.
4. Топер П. Трагическое в искусстве XX века (Вопросы литературы, 2000, март-апрель).
5. Буклет Дрезденской Пштаатсопера о «Паване Мавра» Хосе Лимона.
6. Tobias T. NAW AND THEN () New York (1990) Desember 3).
7. Цит. по ИБЕРИКА: Культура народов Пиренейского полуострова в zXX веке. Л., Наука, 1989.
8. Пасютина Г. В. Волшебный мир танца. М.: Просвещение, 1985.
9. Гаевский В. Постигание Раймонды. Марининский театр, 1996 № 5-6.
10. Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. М.: Музыка, 1983.
11. Орлов Г. Древо музыки. Вашингтон-Санкт-Петербург, 1992.
12. Hering D. The Daily Compass. 22 August, 1949.
13. Raynor H. A Social History of Music (from the middle ages to Beethoven). Schochen books. New York. 1979.
14. Ellis H. The Dance of Life. New York. 1929.
15. Красовская В. Никита Долгушин. Л., Искусство, 1985.

shortsummary



According to the long-standing tradition, this issue is led off by the address to the readers by Valeria Uralskaya, Editor-in-chief, where she summarizes the 2002-2003 ballet season.

"Among the global events of the season where the tercentenary festivities in St.

Petersburg, a city where arts are perhaps the most prominent personae. On these pages, we have and will, during this entire year, cover the anniversary events in the choreographic arts. Festivals, premieres, concerts indoors and outdoors, conferences and seminars have gingered up the already eventful reality of St. Petersburg's life.

"Moscow, even though much calmer, has nevertheless also seen some important touring guests...

Paying due respect to the foreign artists, we still can be rightfully proud of both repertoire and performer's skills of our own ballet.

"So much the sadder is it to realize that the climate in both our theaters and, worse yet, in the structure of their ballet productions, is losing its former artistic purity and ceases to be a 'holy' zone of spirituality. "I am pleased to remark that our regional theaters are gradually 'lifting up their heads'... The scene of the so called contemporary dance theaters, which was vigorously evolving in the past seasons, has somewhat slowed down... The state of folk groups, though, causes anxiety. The complex processes of the fiscal policy in the mainly touring mode of these entities' lives jeopardize their very existence in their traditional makeup and status."

The Editor-in-chief briefly speaks about the magazine's achievements during the season and shares some plans for the future. "The editorial board has published a special issue of the magazine in the series *Materials for the History of the 20th Century Ballet: Contemporaries' Testimony*. This, the third special issue in the series, is dedicated to professional education during the past century. Our magazine for children, *Studia Antre*, has achieved stability as a periodical. The newspaper *Linia Zhurnal Ballet* is gaining popularity. "This coming fall we will be issuing *St. Petersburg's Mirrors*, an album by the famous artist-photographer Nina Aloveret.

"Next year will see the 10th anniversary of our magazine's annual award, The Soul of the Dance. The solemn ceremony will be held in Moscow where new winners will receive their prizes. We intend to expand the geography of the laureates' concerts." ■

All the articles in **THE NAME IN BALLET** column of all this year's issues are dedicated to the creative work of St. Petersburg's choreographers as to mark the 300th anniversary of the city on the Neva River.

Larisa Abyzova

talks about the beginning of the choreographer Igor Belsky's artistic career. "Having graduated in 1943 from the Leningrad Choreography School, Belsky three years later came back to his alma mater to become one of the



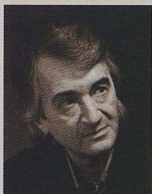
youngest teachers in the school's history. And his very first lessons gave birth to his first experiments in dance composition. During those years he was staging character dances for his students and also himself performing his own creations on stage in partnership with Nina Anisimova...

"In 1949 Belsky made his formal debut in theater, namely, at the **Malyi Opera Theater** of Leningrad, having staged the dances in Tchaikovsky's opera



Cherevichki. A year later Piotr Gusev gave him an opportunity to do some staging at the **Kirov Opera and Ballet House** – the female dance with stone jugs and the male *Lezginka* with a female soloist in the opera *Demon* by Anton Rubinstein. Yet another year later Belsky staged the dances in the opera *Mazepa* by Tchaikovsky for which he won acclaim of the critics.

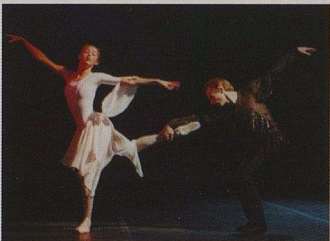
Belsky's compositions have shown that for him the only means of expression is dance. Thus gradually the choreographer was approaching his first major work – the ballet *A Shore of Hope*. Abyzova meticulously describes the ballet, aspiring to prove that Belsky's symbolism is rooted in the experimentations of Feodor Lopukhov which were forcibly cut short."



Tatiana Kuzovleva's article *A Pilgrimage to the Country of Ballet* is dedicated to the dance world of Nikolai Boyarchikov. "Different epochs appear there – Antiquity, Middle Ages, Renaissance, the Enlightenment, the Silver Age...

But through them all we see the modern human being with ever the same eternal problems, who is at the same time the author of a ballet and who wishes to comprehend the supreme purpose of being and shares this wish with other people.

Boyarchikov is a Petersburgian to the backbone; he has been nurtured by the St. Petersburg culture



and, being congenial to it, expresses it in his ballets. His theater is a phenomenon very much peculiar to St. Petersburg. As in the city itself, there is in it a lot of the speculative and metaphysical, a great deal of mysteries, symbols, and phantasmagorias. In the same way it blends in different ages and styles, the funny and the tragic, the explicit and the inconceivable. It is inhabited by double-gangers, monsters and martyrs. The Petersburgian colors pervade not only his *Three Cards* (after *The Queen of Spades*), *The Marriage* after Gogol's play or *Petersburg* after Andrei Bely's novel, but also *Faust*, *The Nutcracker* and *Boris the Czar*.

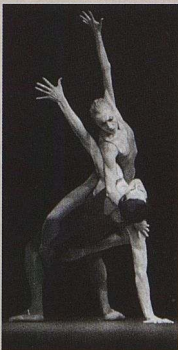
Natalia Sheremetievskaya shares her memories of Boris Eifman, whose creative quests she has been following since 1970's. She talks about the first programs of the **Leningrad Ballet Ensemble** (now the **Boris Eifman's Ballet Theater of St. Petersburg**), which the choreographer has been leading since 1977. The article presents Eifman's artistic views, his principles of visualization of the contemporary music and his new devices and means of expression.



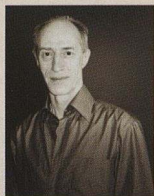
A good part of the story is dedicated to an analysis of Eifman's work with his best performers – A. Osipenko, G. Markovsky, V. Mikhailovskiy and V. Galdikas. "While in the beginning Eifman addressed mainly young audiences, taking

into consideration their interests and tastes, he soon began to allow himself to address what was really interesting for himself. Those have been philosophical matters reflected upon in the classical works of literature, particularly Dostoevsky's *Idiot*, Bulgakov's *Master and Margarita*, Shakespeare's *Twelfth Night* and Beaumarchais's *Marriage of Figaro*.

"Today, the **Boris Eifman's Ballet Theater of St. Petersburg** has gained renown all over the world, and the route of its tours passes through many countries and continents. Recently Eifman expanded his collection of decorations: President Alexander Kvasnevsky of Poland has honored him with the top award of the Republic – The Commodore Cross of the Order of Merit of the Republic of Poland – for an outstanding contribution to Polish-Russian cultural cooperation".



Nikita Dolgushin: All Work and No Pause is an article by Olga Rozanova. "In 2001 the **St. Petersburg Theatrical Library** issued a bibliography of Nikita Aleksandrovich Dolgushin's artistic works. It's a most interesting document. Browsing through



some one hundred pages that enumerate what this amazing person – a famed dancer, choreographer, educator, scene-designer, essayist and art historian – has done during four decades, one can't help wandering at the scope and variety of his truly titan-

ic work. And the amount of works written about him! Virtually none of the about three hundred onstage works of Dolgushin's, both as an artist and a choreographer, have been ignored by the critics. If collected, these materials would amount to more than one volume to complement the treatise Nikita Dolgushin by the prominent Russian ballet historian V. M. Krasovskaya.



"Dolgushin went on working even at the age when artists usually quit the stage, in a year producing almost ten works with classical and contemporary style choreography in miniatures and one-act ballets by G. Alexidze, R. Petit, J. Limon, and N. Boyarchikov, and in his own compositions."

During the last two decades his main activities have been the leadership of the choreography department and the ballet troupe of the **St. Petersburg Conservatory** and, of course, the staging of ballets. The author goes on to narrate of the happenings dedicated to Feodor Lopukhov, Waslaw Nijinsky and Leonid Yakobson which Dolgushin had organized; of his programs *The Golden Age* and *The Silver Age*; and of new versions of classical ballets and original compositions.



The article by **Natalia Zozulina** about **Yuri Petukhov** begins as follows:

"An award has found its hero" – this might have been a comment to a real ballet sensation that happened at the 2003 Golden Mask Festival. The St.

Petersburg troupe under Yuri Petukhov was awarded one of the special jury prizes, that for the program of the renewed masterpieces of Leonid Yakobson – *Rodin* and *The Wedding Procession*.

The article explains how the young choreographer was able to raise the professional level of the troupe, which, despite the proud title of an *Academia* ballet



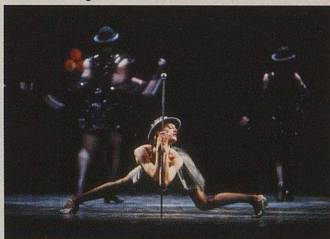
theater, seemed to have been lost for the sublime art. Even its real, once glorified name, given to the ensemble by its creator, the legendary choreographer Yakobson, the name of *Choreographic Miniatures*, seemed gone forever.

Nicholai Boyarchikov's favorite dancer, Yuri Petukhov sought and found opportunity for artistic contacts with other choreographers of the time, such as Oleg Vinorgadov, May Murdmaa, Nikita Dolgushin, and Leonid Lebedev. Petukhov gloried in dramatic reincarnation – the inner one – reaching out to the souls of his characters. Having taken leadership of the theater at a peak of his performing career, he realized perfectly well that it was a troupe with a unique history. It would've been ill advised, for example, to get rid of the classical repertoire that had been refined during the previous decade as well as to forget the legacy of the great Leonid Yakobson. Luckily, the new leader had held the founder's name in reverence. When he talks about the damage done, he is always bitter: 'Yakobson is all but forgotten. His choreography was crossed out for an entire generation of the audience. Today, it is not enough just to restore his masterpieces. His art needs powerful promotion. There is no other genius in his rank in our modern ballet history.' After a year and a half of Petukhov's leadership there is no doubt that he is destined to reverse the situation and to prepare a worthy celebration of the forthcoming Yakobson's centennial. ■

The **NEW BALLET** column presents some premiere ballet productions at various Russian theaters.

Arkady Sokolov-Kaminsky's article *Impishly about Serious Matters* is about Boris Eifman's ballet-musical *Who Is Who*.

"The new production of this inventive choreographer from St. Petersburg is about diverse destinies of Russian emigres.



Eifman's spectacle consists of disconnected episodes that are beaded upon the plot's axis and staged in a rather grand manner. The artless plot is cemented by three human destinies, those of two Russian emigre dancers and an American show star. The two youths are devotees of the classical school of dance, but their talents find no market in the New World, where the resplendent show spirit reigns. This opposition between the non-demanded classical dance and the all-around pop-show is supposed to embody the drama and bring about a finale. The finale, however, is a happy one. One of the main characters creates a troupe that combines the two contrasting plastic elements, while the other one returns back to his motherland. Each one has chosen his own way. The price, however, is a loss of a friend.

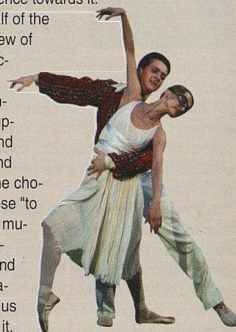
There is a lot here that resembles the trivialities of well-known Western movies: showy fights, battering, chases, disguises. In a word, the serious matters are presented in a kitschy entourage, now piquant, now impish. The choreographer is at home with the plastic capacities of the Western show and is able to combine into a united spectacle

the numbers that are almost concert-like in their completeness

The musical material is highly diverse – from Sergey Rachmaninoff to Duke Ellington to Samuel Barber."

The article by Nina Rivenko and Alla Mikhaleva about the new **Bolshoy** production, **A Lucent Stream** (A. Ratmansky, to the music of D. Shostakovich), consists of two parts. The first one is a detailed excursion into the history. The authors analyze Shostakovich's attempts to create music for a ballet too a contemporary subject; they recall the famous Feodor Lopukhov's production and its ban that followed accusations of "naturalism, formalism, ignorance of life and indifference towards it."

The second half of the article is a review of the new production staged by Alexey Ratmansky. Dwelling upon the score and the amusing and comical plot, the choreographer chose "to go through the music from the beginning to the end the way Shostakovich the genius had conceived it.



...The merry and witty ballet presents limitless opportunities for a "play" with time and the performers, which is exactly what is Ratmansky's particular strength. The choreographer's attitude towards time is that of an ironical yet benevolent deference. Not towards real "historical" time, to be specific, but towards the theatrical and artistic myth of the age. The rustic dances and prankish conflicts among the *kolkhozniks* are deliciously recognizable in somewhat nostalgic way and theatrically colorful. Easily and innovatively, Rotmansky interweaves together the lexicons of classical, character, folk and purely burlesque dances, linking the motions with unexpected yet organic transitions, which is perhaps the production's most fortunate feature.

On this happy dancing ground, the performers' individualities gleefully flourish as they respond to the choreographer's appeals with an almost "Kosmolic" spirit. The actor's zest here is closely intertwined with the young principles' skills, and thus what would otherwise have been a merry ballet toomoleery steers itself into the space of a serious spectacle with well-built parts, high performing and choreographic culture and, above all, a result that fulfills the design."

Valery Ivanov's article is dedicated to *One-act Ballets' Night* to the music of Rodion Shchedrin (comprising *A Lady with a Lap-Dog* and *The Carmen Suite*) at the **Samara Opera and Ballet Theater** dedicated to the composer's 70th anniversary. Rodion Shchedrin and Maya Plisetskaya, for whom the music was written, had arrived from Munich to attend the performance.

While *The Carmen Suite* has seen dozens of productions all over the world, *A Lady with a Lap-Dog*, which is based on a Chekhov's short story had only been staged once (at the **Bolshoy** in 1985). The Samara productions are not a mere repetition of the previous renderings but rather the original works of the Samara ballet troupe's artistic director Nikita Dolgushin (*The Carmen Suite*) and the Theater's staging choreographer Nadezhda Malygina (*A Lady with a Lap-Dog*).

The young choreographer N. Malygina has successfully conveyed the characters' moods, the exquisite development of their relationships, Chekhov's lyricism, and the characteristic aura of the time. "The choreographer gives one a chance to peer into each and every character, both major and minor. Each

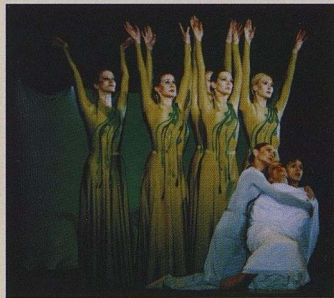


one is endowed with a unique individuality, clearly outlined behavior and orchestral visualization."

The specific characteristic of Dolgushin's *Carmen Suite* is the absence of the Torero. The choreographer is fully focused on Jose and Carmencita. "The orchestral lexicon of Jose and Carmencita's dialogues comprises various styles. The acute classical pas and uplifts are followed by acrobatic tumbles." The writer carefully analyzes the principals' performances, praising their dancing techniques and acting talents.

The article ends with quotations by Plisetetskaya and Shchedrin, who have acknowledged the commendable quality of the orchestra under conductor Yarem Skibinsky and "the excellent work of the scenesigner Murvanidze."

Alexander Maksov relates of the two-act ballet *Desire under the Elms* staged by Yuri Puzakov at the **Chuvashia State Opera and Ballet House**



based on the well-known play by Eugene O'Neill to the music assembled out of various pieces by Leonard Bernstein and Samuel Barber.

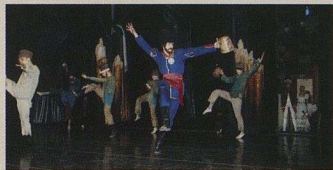
"This production will never please those who only seek amusement in ballet", Yuri Puzakov speaks to his audience. "We wish to reflect upon mysteries of the human soul". The choreographer has managed to turn a kitchen-sink drama into a poetical ballade and to create a multi-layered philosophical spectacle where one can find everything from dramatic tension to American backwoods local color with its philistine country-style gayety, to the yearnings of the Southern Texan night, to exquisite love. ■

The **SEASON'S BOTTOM LINE** column addresses the creative work of various Russian theaters.

Following what has become a good tradition, the **Novosibirsk Opera and Ballet Theater** has marked the end of its 58th season with a premiere. This time it was *Don Quixote* to the music of A. Mincus staged by the Theater's chief choreographer Sergei Vykharev, after the choreography of Petipa and Gorsky. Speaking of the production in her story, Tatiana Grinevich calls it "a shining peak of the season."

"Characteristic for the current ballet repertoire have been festive intonations. A series of successful debuts have attested to the fact that the troupe has been replenished with new names... In late 2002, the Sixth International *Philip Morris Debut 2002* award ceremony was held at the Theater. The prize, established by the **European Art Center** in Switzerland, was awarded for the 2001-2002 season. During the season the troupe celebrated the 50th birthday of its leader, Sergei Krupko, in the recent past one of the most brilliant character dancers of the Theater.

Galina Viktorova writes about the premiere of *The Captain's Daughter*, a ballet to the music of Tikhon Khrennikov staged by V. Butrimovich, which was a season-ending event at the **A.S. Pushkin**



Opera and Ballet Theater of Nizhni Novgorod.

"The new production has become a singular birthday present to the distinguished composer who has recently turned 90.

"As far as the season in general is concerned, I might say that the collective is going through tough times – a succession of generations. The experienced masters leave stage; the young ones come to replace them. That's why the season had been marked by a great deal of artists' premieres: many dancers had had several debuts in different productions."

The 2002-2003 season is an anniversary one for the **Krasnoyarsk Opera and Ballet Theater.**

Lyudmila Usacheva in her sketch remarks, "During the 25th season, the Moscow choreographer Sergei Bobrov, who had already been cooperating with the Krasnoyarsk troupe for five years, became the Theater's chief staging choreographer. This season he presented to the audience a new staging version of *Swan Lake*, which attracted interest in Great Britain. The ballet troupe that was practically unknown to the British audiences received an engagement for twenty performances during the 2002 Christmas season in Cardiff, Wales. The tour turned out an overwhelming success. And now, during the next season, the Krasnoyarsk theater's foreign partners hope to see its performances again, including *The Sleeping Beauty*.



Natalia Karachevskaya's sketch deals with the Voronezh premiere of *Swan Lake*, which coincided with the Slavic Letters and Culture Day. Dmitri Korneev, principal dancer for the Mariinsky, has staged the K. Sergeev's version.

Svetlana Potemkina brings some news from the **Saratov Opera**. "At the end of June, the ballet troupe completed the season with a premiere of



Romeo and Juliet in L. Lavrovsky's choreography. The staging was by Mikhail Lavrovsky.

The playbill of the **Sixteenth Sobinov Festival**, traditionally held in May, included *Don Quixote* with guest stars from Moscow as well as this season's premiere – *Swan Lake*, which Boris Blankov had transferred from the Mariinsky. Thus in October 2002, the black swans made their first appearance on the Saratov stage.

A brief sketch by **Roman Volodchenkov** presents a rather full history of the creation and onstage life of Mikhail Fokine's ballet *Bluebeard*. "Fokine is not experimenting, nor is he searching for new forms; instead, this work of his is an outcome of rich artistic experiences that he had accumulated. He is not afraid even to use quotations from the classical legacy of Petipa, from which the spectacle



only benefits, gaining so badly needed logical construction and dynamic development.

"Today the spectacle comes back again to the Russian audience. The **Ballet Theater** led by Lilia Sabitova has revived it and shown on stage of the **Moscow Scientists' House**."

The sketch by **A. Nikiforova** relates of the first major foreign tour of the **Udmurtia Ballet**. The troupe had been on the road for almost three months and had crossed China North to South. The repertoire of this theater, which is located in the P.I. Tchaikovsky's birthplace, included *The Nutcracker* and *Swan Lake*. The new and original staging of *Swan Lake* by Boris Myagkov inspired genuine interest, having been performed twenty-two times. The immediate plans of the ballet troupe is a staging of L. Minkus's *Don Quixote* and a ballet to the music of the Udmurtian composer A. Korepanov *A Nightingale and a Rose*.

Yet another spring event took place in Cheliabinsk. It was a Ballet night at the **Cultural Palace of Railroad Workers**, where teachers and students of the **M. I. Glinka State Conservatory of Magnitogorsk** were performing. They presented a premiere of an extended concert program and a one-act ballet to the music of M. Moussorgsky *A Night on the Scalped Mountain* (choreographer E. Petrenko). **Olga Bogdanova's** article relates of the many-faceted and rich season at the **Cheliabinsk Theater**. The ballet troupe under the new artistic director Yelena Bychkunova has presented to the audience *The Nutcracker* in Sergei Bobrov and Henrik Mayrov's version; the comical ballet *Cavalry's Encamp-*



ment (I. Armsheimer, choreography by M. Petipa, staging by G. Pribylov). Another premiere of Bobrov's in Cheliabinsk was a recreation of *Swan Lake* with new character dances staged by Juliana Malkhasyantz. The season triumphantly ended with the festival *In honor of Yekaterina Maksimova*.
Comments Clara Antonova: "At the close of the season the most attractive personalities for Cheliabinskians were their guests from Moscow, the principal dancers of the **Kremlin Ballet Theater** under Yekaterina Maksimova. The artists from the capital had danced at a gala night and performed the principal parts in *Giselle*, which was followed by *Cinderella* and *Anyuta*." ■

The **BALLET SCENOGRAM** column includes three articles.

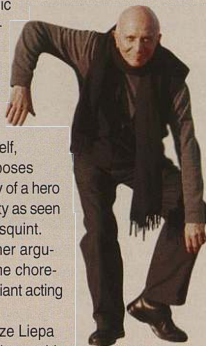
The first one, *Welcome to the Hell* by **Anna Galaila**, reviews the exclusive production of *The Rite of Spring* at the Moscow Russian Chamber Ballet by the French choreographer **Regis Obadiah**. The action of the new *Rite of Spring* unfolds after a technological catastrophe in a space reminiscent of the [Russian movie director] Tarkovsky's 'zone' [in his film *The Stalker*]. Obadiah, who has repeatedly worked with his beloved Stravinsky's music, is not only interested in the primeval horror and the worship



of the unknowable law of life, which are presented in *The Rite of Spring*. The ritual dances of the six youths and six maidens may as well belong to the post-industrial era as to the millennia-old past. Having absorbed a rich variety of dancing techniques and styles, these dances are universal in their laconism. Obadiah collides the groups and then pulls them apart again, just as he first strips the ballerinas of their frocks and then makes them dress up again. He laboriously retells the creepy stories of a heartless world with no exit. But what one follows is not the tales of "a fear of peeping into one's own heart of hearts" but the beauty of the geometrical figures hinged on braces in a metal wall, the energy of the bodies covered with a layer of sand, the transformation of round dances that shoot out of their circle the hero and heroine, whom then the crowd throws at each other. Their story, too, is just an excuse for an ecstatic dance."

The second article in the column, *A Story of St. Petersburg*, is by **Olga Rosanova**, who shares her impressions of the St. Petersburg performance of the **Bolshoy's** *Queen of Spades* staged by Roland

Petit and marked by the State Award of Russia. "For Petit, the Pushkin's character is above all a maniac, a compulsive gambler possessed with an idea, yet not without a sort of romantic aura. It was no coincidence that for this part the choreographer has chosen Nicholai Tsiskaridze – a tall, good looking and uniquely endowed dancer. It was no coincidence, either, that he has reinforced his own concept with Tchaikovsky's Sixth Symphony, with its tragic power and divine lyricism, even though Petit has treated this work of genius, the composer's dying confession, rather unscrupulously, having broken up the continuity of the musical dramaturgy. The reshuffled symphony, however, has ensured an impeccable logic of the action, constantly increasing emotional charge and a shockingly powerful explosion in the finale. Being true to himself, Petit explicitly opposes human individuality of a hero to a faceless society as seen through an ironic squint. There is yet another argument in favor of the choreographer – the brilliant acting works by Nicholai Tsiskaridze and Ilze Liepa that deserve their honorable place in the history of *The Queen of Spades*. In the Petit's ballet, the relationship of Hermann and the Comtesse are ambiguous – now antagonists, now clandestine allies. The madman's play with fate resulted in a wreck. However, the author came out a winner. Generously he has given the spectacle to the talented artists for a benefit night while he himself towered as a great maetree who has mastered all the mysteries of the trade. Perhaps his treatment of the Pushkin's novella will horrify the omniscient Pushkinists, while the revamp of the Tchaikovsky's symphony will hardly please the musicologists. Nevertheless, the Petit's ballet is a big time with the spectators, conquering more and more hearts. Whatever one's attitude towards *The Queen of Spades* 'to a French pitch', one cannot but acknowledge its great theatrical merits."



"Have you ever seen an Anacreontic ballet? If you have you are lucky indeed. Anacreontics, which had been popular since Noverre and Didelot, in the 20th century left the ballet scene." Thus begins the third article of the column, that by **Olga Rosanova**, about the ballet *Sylvia* which appeared in St. Petersburg in May 2003, and has been shown on stage of the **Hermitage Theater**. In the beginning, the author recalls the few previous renditions of *Sylvia* on Russian stage.

"The wonderful music of Delibes had inspired Georgy Aleksidze's one-act ballet for the students of **A. Ya. Vaganova Academy of Russian Ballet**. It was the



educational and training purposes that had dictated the artistic design: the three-act ballet was squeezed into two scenes, the action reduced to a bare minimum and "dissolved" in dance, the details of the plot that are presented at length in the libretto, omitted. For Aleksidze, the story of *Sylvia* and *Aminta* is just an excuse for unfolding a range of dancing numbers prompted by the music. Aleksidze compiled the most valuable parts of the score into a suite according to the purposes of the plot and staginess. The alternation of mass, ensemble and solo dances ensures freshness of impression while allowing the young artists to show their various skills. Involved in the ballet are students of all ages. The performance, which is built up entirely of dancing numbers, occupies almost an hour and inspires a never decreasing interest. So, what's the secret? There is none. What is, however, is a precise calculation by the maetree who knows how to spread the colors in order to escape humdrum, and the talent of a choreographer who has perfected his mastery of the art of composition.

The main and solo part performers have shown excellent training and an assured, for their ages, mastery of the stage.

There was Anacreontics in the form of contemporary classical ballet. Presented on stage where love and general merriment and even cups of wine. And there was something, too, that exists without any canons: the love of arts, a common joy of a job completed and well done. There was an event worthy of going down in cultural history of St. Petersburg." ■

The **WORLD OF BALLET** Column presents:

An exclusive interview with **Brigitte Lefevre**, Director of the **Paris Opera's** ballet troupe. The magazine's own correspondent **Victor Ignatov** met her after the prize-giving ceremony of the *Benois de la Danse* award of the **International Association of Choreography Workers**, held at the **Bolshoy Theater of Russia**, in the aftermath of the world premiere of the ballet *The Little Dancer of Degas* that was performed in Paris, and in the anticipation of a staging, also in Paris, of *Ivan the Terrible* by **Yuri Grigorovich**.

The discussion covers a wide range of matters: the significance of the *Benois de la Danse* award; the activities of its international juri, the attitude towards competitions, the unique contributions to the art of ballet made by senior choreographers such as **Yuri Grigorovich**, **Maurice Bejart** and **Roland Petit**. The guest has talked about the Paris Opera's repertoire, about the principles on which the shaping of the repertoire is based, about the Bolshoy's forthcoming tour in Paris, about the creation of *The Little Dancer of Degas*, and, of course, about her impressions of Moscow.

Victor Ignatov's review of *The Little Dancer of Degas*, as if continuing the French theme. The ballet's plot is closely linked to the history of this famous opera company. The idea belongs to **Brigitte Lefevre**, who once ran across a research published in relation to the restoration of the famous sculpture, *A Little 14-year-old Dancer* by **Edgar Degas**. The researcher had been able to trace down the fate of **María von Goethen** who was portrayed in the sculpture. The tragic history of the von Goethens fascinated **Brigitte Lefevre** so much that she asked the troupe's chief choreographer **Patrice Bar** to stage a spectacle to the music that was, specifically for the occasion, commissioned to **Denis Levaïand**. The ballet is about a poor girl from inner city of Paris. The character sketch of the heroine is a collective one, combining complex biographies



the two van Goethen sisters, both of whom had been engaged with the Paris Opera. Before that, however, one of the sisters, Maria, had for two years attended a dance school. In 1880 she was admitted to the ballet troupe and became a Degas's model. The sad story told in the ballet, interweaved in which are episodes of jail-life, calumny, jealousy, and betrayal, appears somewhat poeticized by Maria's romantic visions of becoming a ballet star.

"Patrice Bar uses the classical lexicon with some contemporary shading, which has freshened up the performance otherwise set up in a traditional ballet framework. Bar's major success is in that his choreography is redolent of Degas's painting, especially in the episodes of the dance class and of the ball at the Paris Opera.

Stanislava Shchukova's article *Roman Holiday*, the last one in the column. It relates of the spring, 2003, tour of the **Rome Opera's** ballet troupe under Carla Fracci at the **Bolshoy Theater** within the framework of the annual festival **The Sweet-Cherry Forest** by the invitation of the **Maris Liepa Foundation**.



The author presents the history of the creation, at the *Russian Seasons*, and contemporary re-creation of the productions now shown by the Italians: **Waslav Nijinsky's** *The Rite of Spring* and *The Games*, as well as **Mikhail Fokine's** *Sheherazade*. These lost ballets had been high spots in the history of the 20th century choreography.

Yet another revelation of the tour was *The Three Dances of Isadora Duncan* staged in 1990 by **Mill-cent Hudson** for **Carla Fracci**. She attempted to re-create the dance which **Isadora**, as if apprehensive of her children's death, showed to **Eleonora Duse**. Nevertheless, the unquestionable high spot of the tour was *The Rite of Spring*, which **Stravinsky** himself considered the best staging of his ballet. The **Rome** ballet has reaffirmed his opinion.

An article by the famous artist-photographer **Nina Alovert** about a mini-ballet called *Mr. XYZ*. It has been shown at the **New York's Joyce Theater** by the **Ballet Tech** troupe crated by the famous

American choreographer **Eliot Feld**. Starring in this monologue ballet was **Mikhail Baryshnikov**. It wasn't the first time that the two work together. "Having quitted the classical ballet and committed himself to **Art Nouveau** theater, **Baryshnikov** ceased to create characters in ballet spectacles and constantly presents dance monologues instead. Generally, these are philosophical parables-confessions.

Mr. XYZ has turned out a combination of a brilliant actor's work and a confession." The three last letters of the English alphabet in the title, according to the choreographer's conception, symbolize the end of a life.



Baryshnikov creates a psychological portrait of a very old man, which, of course, doesn't match the image of the 55-year-old dancer himself. **Mr. XYZ's** monologue is for **Baryshnikov** a means to express his bitter reflections of life and death. It was not for nothing that the artist has woven into the plot some pieces of his own stage life.

Having ascribed his autobiographical features unto his character, the dancer, as if being afraid of falling into mawkishness, portrays the old **Mr. XYZ** with no pity or condescension. "However, **Baryshnikov's** old man is multifaceted; sometimes he is ridiculous and even grotesque. **Mr. XYZ** is an conflation of plain mummy, irony, and tragic revelations of the artist himself." ■

The **INFORM-BALLET** column informs the readers of what's news in the world of dance.

Julia Churko analyzes the progress of the 13th **Vitebsk Festival** which can be rightly called a success. It demonstrated that the period of apprenticeship and imitations is coming to an end, and that the contemporary **Belorussian** choreography is gaining distinctive individuality. At the same time, the author reflects upon two directions in dance in general. The first one, which is called "educational" in the West and "healing" or "ritual" in the East, is dance that is viewed as therapeutic and educational. The second one, especially popular in the West, is so called "lab art" whose main purpose is a quest for new forms and new language.



Svetlana Potemkina's article *The Forty Thieves Will Become Artists* informs the readers about a ballet production at the choreography department of the **Musical school in Cheboksary, Chuvashia**. **Ali Baba** is the third ballet staged by school's principal **Galina Nikiforova**. A spectacle with such a distinctive Eastern character has not been seen on stage of the **Chuvash Theater** for many years. It is interesting to note that the most sensitive of all spectators to the Eastern plastic elements that pervade *Ali Baba* turn out to be young schoolchildren.

Of interest to the readers will be information about the traditional international competition of choreographers held within the framework of the **Koupio Dance Festival**. The respectable jury granted the top award of the competition – the **Grand Prix** – to the French choreographer **Isire Makuloulev** for the composition *The Face of Dance*.

Dance Inversion will from now on be the name of an acclaimed festival of contemporary choreography in Moscow. It started as *European Festival* and later, having joined the **ADF** system, became *International Festival* at the **K.S.**

Stanislavsky and **V.I. Nemirovich-Danchenko Musical Theater** of Moscow. Now it has expanded its geography and will be held not only in Moscow but also in **Nizhni Novgorod**, **Rostov** and **Saratov**. In an interview included in the column, director of



the Festival, **V.G. Urin**, informs the readers of distinctive features and the program of this year's forthcoming event. In addition to the interview, there is brief information about the groups and choreographers that are expected to take part in the Festival.

Natalia Levkoeva writes about the **Kazan Festival**. "In April **Kazan** was again receiving guests of now the second **Open Festival of Choreography Schools and Colleges**, which was included into the federal program of preparation for the millennium celebration of the city of **Kazan**. Leading this audacious enterprise was an extraordinary woman, a legend of the **Tartar** ballet, and artistic director of the **Kazan School of Choreography** **Ninel Yufteva**. Participating in this review of the country's potential in the art of dance were students from many cities of the **Russian Federation**.

Yaroslav Sedov shares his impressions of the **Rudolf Nureyev Festivals** in **Kasan** and **Ufa**. Both of them have old and rich traditions and belong to the rank of the most representative **Russian** regional ballet forums. This year both festivals have coincided late in May. Both of them boasted guests from big-city theaters as well as new productions: in **Kazan**, *The Sleeping Beauty* in the troupe leader **Vladimir Yakovlev's** version and *A Futile Precaution* staged by **Oleg Vinogradov**, and in **Ufa**, *The Blue Danube* to the music of **Strauss** staged by **Shamil Teregulov**.



The International Ballet Competition was held in the very heart of Europe – in Luxembourg – for the seventh time in a row. This is the subject of another story by Natalia Levkoeva. During all these years the Competition has revealed to the world many remarkable names and has taken its due place among such world-famous forums as those of Moscow and Varna. This year has brought about new joy to Russian ballet lovers: the jury has awarded the Grand Prix to Natalia Osipova, a sophomore of the **Moscow State Academy of Choreography**.

The readers will learn about the newly born **Diaghilev Seasons International Festival** in Perm. "The city where Diaghilev spent his childhood and youth, which he left for St. Petersburg and later for Paris where he founded his famous **Russian Seasons**, this very city held in the spring of 2003 a grand festivity in honor of its famed citizen. Within the framework of the festival, which has become the major outcome of the passed theatrical season in Perm, had been a ballet premiere of Peter I.

Tchaikovsky's *Sleeping Beauty* and an opera premiere of R. Shchedrin's *Lolita*; performances of Balanchine's ballets; contemporary music concerts; an art exhibition from Boris Anisfeld's collection and the other one, that of Russian avant-garde; a symposium *S.P. Diaghilev and Art of his Time in the Eyes of New Generations*; round tables; and many other events."

Yana Starikovich presents coverage of the World Championship in professional touch dancing held in the Kremlin.

"Arts Are Us" – such was the slogan of the **Third Delphic Games of the Youth of Russia** held in Volgograd in the spring of 2003. Among the 18 officially announced nomination categories was one of "folk dance" which attracted twenty-four children's and youth's ensembles in two age groups – from ten to fourteen and from fifteen to twenty one.



Tamara Purtova who had attended the Games, tells the readers about the participants and their dances.

"I must admit that when heading for the master-class of the teachers from the scenic-dance chair of the **Russian Theater Academy** who teach students of acting and pop-art, as well as musical theater and directing departments, I hadn't anticipated much of success in dance there", writes the magazine's own reporter Natalia Sheremetievskaya. "But I was wrong. While they have demonstrated a variety of dance techniques, the performers' best trump card was, most certainly, their artistry and dedication."

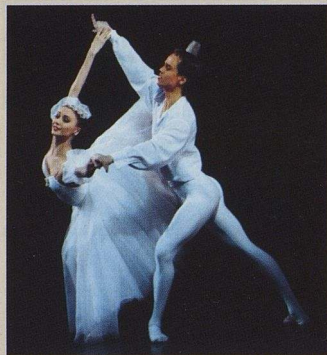
A *Team with a Diamond Technique* is an article that relates of a performing tour of the Moscow **Gzheh Theater**. Audiences in Europe, Asia, and Africa were watching the Russian dancers' art as they would a miracle. According to a Los Angeles Times reporter, the show *Russia the Eternal*



performed in the USA "turned into an evening of acute sensations". A khorovod (a ring of dancers in a round dance) was turning around faster and faster inside another khorovod. All the compositions were hilarious and energetic, and spectators' souls seemed to dance along with the artists. ■

A separate block of the **INFORM-BALLET** column is dedicated to the tercentenary of St. Petersburg.

Svetlana Naborshchikova reviews the ballet without a plot *Lander's Studies* which was shown by the **Mariinsky Theater**. Lander has set this "ballet



about ballet" to the music of Carl Cherny's etudes, which are very familiar to anyone who has ever studied piano.

Anna Bogodintseva presents coverage of the art show of the photographer Nina Alovot who currently lives in the USA. This is indeed a sort of travel in time, for there are presented photographs of the last forty years. Most of them had been taken during performances or rehearsals of the **Mariinsky Theater**; about a quarter of them are dedicated to **Boris Eifman's Theater**, and a few, to the **M.P. Moussorgsky Theater**.

The readers will learn about the artistic career of the remarkable St. Petersburg ballerina Olga Moiseeva. Included into the program of the 11th International festival *The Stars of the White Nights* was a gala night in her honor in which her former student ballerinas took part.

Another St. Petersburg story is about the 12th scholarly readings *History of Ballet: Source Studies* held at the choreography department of the **St. Petersburg Conservatory**. According to what has already become a tradition, the ballet historians published results of their archival inquiries, which cast light upon some intriguing facts of our country's ballet history. ■

The **BALLET-PARADE** column features Alla Mikhailova's article *The Golden Roland* about **The Golden Mask** festival and national theatrical award. "One may have different attitudes toward this prize, but there is no doubt that it has become an integral part of the Russian theatrical scene". The author

goes on to tell about the winners and other participants and to analyze the ballet productions and the Russian contemporary dance that have been presented at the festival.

"In the field of contemporary dance, **The Golden Mask** is gradually becoming an annual competition among the same people and groups. These, as a rule, are Yevgeni Panfilov (who participated in the 2002-2003 **Mask** posthumously), Olga Pona, Tatiana Baganova, Gennady Abramov and, more rarely, Sasha Pepeliev..."

In the field of ballet, the range of the chosen has also shrunk almost beyond limits. Here, Moscow and St. Petersburg, having disposed of redundant contestants, traditionally compete with each other...

What brings one to an interesting proposition: what if the organizers consider holding the festival biennially, so as to allow time for fresh forces to accumulate and for the range of contenders to expand. On the other hand, then the capital would lose her privilege of having an annual parade of achievements, which is a shame, too. ■

The **BALLET TIME** column features *The Moor's Pavane*, an article by the young scholar Gulnara Sabrekova. "It's been over half a century that ballet stages all over the world present *The Moor's Pavane* by Jose Limen to the music of Henry Purcell, one of the most brilliant choreographic interpretations of Shakespeare's *Othello*. Having received a high acclaim immediately after the first release, it has firmly established itself in the repertoire of the most important troupes all over the world."

The author attempts a scholarly explanation to such a significant interest and discusses the aesthetical category of the tragic, the ritualistic significance of the action, and the genre on which the ballet is based (the medieval pavane with its inner expression in an extremely intimate atmosphere). She positions the artistic system of the American Art Nouveau dance as a cultural phenomenon of the 20th century and links the ethical aspect of the orchestral tragedy with dance's significance as a Christian ritual.

The author presents some interesting facts about the composer and the choreographer and their aesthetic and artistic principles; she also reflects upon various acting interpretations of the ballet. "Indeed, *The Moor's Pavane* embodies 'an endless experiment' where an experienced spectator can discern both the tragedy of fate, which is so characteristic of Spanish culture, and the Christian motif of 'destruction of the TRUTH', which reveals itself in the form of a slaughter of an innocent victim. What is so startling here is the phenomenon of human passion, so perilous in its unpredictable spontaneous power



that it inevitably leads to self-destruction and death. And finally, here, in the self-contained realm of Art Nouveau, the detachment and tragic loneliness so characteristic of the 20th century reveal themselves ever more clearly. ■

Translated by Alexander Dorman

Большой Театр выбирает покрытия «Harlequin».

«Покрытие Harlequin
очень плотно лежит,
артисты чувствуют
себя свободно, так
как, с одной стороны,
оно не скользит,
с другой - способствует
хорошему вращению.
Оно не бликует,
принимает свет,
создаёт прекрасный
фон любому дизайну».

Борис Акимов
Художественный руководитель
балета Большого театра

ANNUAL SPONSORS OF
IADMS
International Association for
Dance Medicine & Science

HARLEQUIN INTERNATIONAL
29, rue Notre-Dame, L-2240 Luxembourg
Tel 00 352 46 44 22 Fax 00 352 46 44 40
info@harlequinfloors.com www.harlequinfloors.com



HARLEQUIN

The world dances on Harlequin floors©

LUXEMBOURG ♦ LONDON ♦ PHILADELPHIA ♦ FORT WORTH ♦ LOS ANGELES ♦ SYDNEY

Лучшее - для лучших!



Grishko®

Обувь, одежда и аксессуары для всех видов танца

Салоны GRISHKO: **Москва**, Козицкий переулок 1-А; Торговый зал: (095) **209 2249**;

Отдел оптовых продаж: (095) **200 4622**, e-mail: org@grishko.ru

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

Центральный офис GRISHKO: Тел.: (095) **952 2504**, (095) **237 3518**, факс: +7 (095) **952 2807**, e-mail: info@grishko.ru

WWW.GRISHKO.RU