

БАЛЕТ | BALLET



Петербургские
зеркала: отражения
балетной столицы
**Космос и
космополитизм
Дианы Вишневой**
Феномен
Дягилева и
«феноменология»
новизны
**Восточные
мотивы
чеховского
фестиваля**



ЛАУРЕАТЫ ПРИЗА ЖУРНАЛА «БАЛЕТ» «ДУША ТАНЦА» 2003 ГОДА

«МАГ ТАНЦА»

Борис Мессерер

художник

Андрей Петров

композитор

«КОРОЛЕВА ТАНЦА»

Диана Вишнева

солистка балета Мариинского театра

«МЭТР ТАНЦА»

Екатерина Максимова

балетмейстер-репетитор Большого театра России и
старший балетмейстер-репетитор театра
«Кремлевский балет»

«РЬЦАРЬ ТАНЦА»

Ирина Чистопашина

генеральный директор Агентства «Визит»,
Санкт-Петербург

«ЗВЕЗДА»

Татьяна Чернобровкина

солистка балета Московского музыкального театра имени
К.С.Станиславского и
Вл.И.Немировича-Данченко

Екатерина Березина

солистка Московского государственного театра
классического балета

Андрей Уваров

солист балета Большого театра России

«УЧИТЕЛЬ»

Лидия Крупенина

педагог-репетитор балетной труппы
Новосибирского театра оперы и балета

Наталья Посельская

педагог,
директор Якутского хореографического училища

«ВОСХОДЯЩАЯ ЗВЕЗДА»

Наталья Балахничева

солистка театра «Кремлевский балет»

Нурлан Канетов

солист балета Татарского театра оперы
и балета имени Мусы Джалиля



БАЛЕТ | BALLET

Литературно-критический, историко-теоретический иллюстрированный журнал ноябрь-декабрь № 6 [126] 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:
mohindesign@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:

Диана Вишнева в балете
«Юноша и Смерть».
Фото Н.Разиной

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. Челомбитько-Беляева.

Творческий совет:

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

Иностранная коллегия:

Айвор Гест (Англия),
Селма Джин Козн (США),
Юлия Чурко (Белоруссия),
Юрий Станишевский (Украина),
Роберт Уразгильдеев (Киргизия),
Кендзи Усуи (Япония).

Советники по экономическим вопросам:

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

Nota Vene-балет

02__В.Уральская

300 лет Санкт-Петербургу

Балетная тема

03__Сергей Радлов «Пантомима –
это дрожжи, на которых восходит
танцевальное «тесто»

04__С.Щукова Леонид Яacobсон

06__О.Виноградов «...С годами я увижу эти
события в ином свете»

08__В.Красовская Юрий Громов

Имя в балете

11__Диана Вишнева

Балетный клуб

14__В поисках дягилевского времени

Балет-парад

18__V Международный театральный
фестиваль имени А.П.Чехова

22__Фестиваль Юрия Григоровича
«Молодой балет России» в Краснодар

Балетный класс

24__В.Ромм Дороги, которые мы выбираем
Сценограмма балета

26__Г.Иноземцева Балет «Раймонда»:
психологическая драма, или рыцарский
роман?

Время балета

28__П.Хмельницкий Военной пляски
мастер

30__Информ-балет

Имя в балете

40__Е.Преснякова Татьяна Устинова
Мир балета

42__П.Яценков Без монотонностей

44__В.Игнатов «Звезды XXI века» в Театре
Елисейских полей

46__Summary

mballet



Последний номер года – всегда своеобразный отчет, и этот – не исключение. Постоянный читатель может помнить, что мы обещали весь год свои обложки – это своеобразное лицо журнала – посвящать хореографическому искусству Санкт-Петербурга как дань уважения к одному из самых блистательных символов города, отмечающего свое 300-летие.

Балет Санкт-Петербурга – гордость не только города, но и России, и мировой культуры. На страницах журнала мы старались рассказать и о его истории, и о людях, сегодня творящих на театре.

Завершая 2003 год, редакция публикует материалы – воспоминания о XX веке в истории балета Санкт-Петербурга, а также очерк о звезде Мариинского театра Диане Вишневой.

Свою непростую жизнь в течение года редакция завершает по традиции присуждением приза «Душа танца» в десятый, юбилейный, раз и публикует список лауреатов 2003 года. Церемонии вручения приза планируется в Москве 29 февраля 2004 года.

Как итог года мы воспринимаем и выпущенные нами шесть номеров детской версии журнала «Студия Антре», а также учреждение приза «Мечта» (детского варианта «Души танца»), о котором предполагаем подробно рассказать читателям в первом номере будущего года. Десять номеров газеты «Линия – БАЛЕТ» – ежемесячного приложения – весь год были с Вами.

Среди акций уходящего года – издание специального альбома «Петербургские зеркала» – балетной фотолетописи, посвященной 300-летию Санкт-Петербурга, а также выпуск дополнительного специального номера (из серии «Материалы к истории балета XX века. Свидетельства современников»), материалы которого рассказывают о развитии хореографического образования России в XX веке.

О планах на будущий, 2004 год мы расскажем в первом номере журнала, который открывает 23-й этап его биографии.

А сегодня поздравляем всех читателей с Новым Годом.

Всем желаем творческих дерзаний и сопутствующего света откровений в искусстве.

Здоровья и счастья вам в наступающем году!

В. Уральская

Главный редактор журнала «Балет»
Валерия Уральская

НОВИНКА!

Петербургские Зеркала St. Petersburg Story

BALLET THROUGH THE LENSES OF PHOTOGRAPHER NINA ALOVERT

БАЛЕТ В ОБЪЕКТИВЕ ХУДОЖНИКА НИНЫ АЛОВЕРТ

Вышел в свет альбом художника Нины Аловерт «Петербургские зеркала».

Выпущенный к трёхсотлетию Санкт-Петербурга, он рассказывает о его легендарном балете. В зеркалах-фотографиях отображена его жизнь в течение пятидесяти лет. Перед каждым, кто будет перелистывать страницы альбома, пройдут будни и праздники искусства танца, зеркала-фотографии напомнят ему о тех, кого нет, помогут пережить радость встречи с кумирами сегодняшней сцены.



СЕРГЕЙ РАДЛОВ:

«Пантомима – это дрожжи, на которых всходит танцевальное «тесто»...



фото Д. Куликова

Сцена из балета «Пламя Парижа».



Н.Анисимова (Тереза)
в балете «Пламя Парижа».

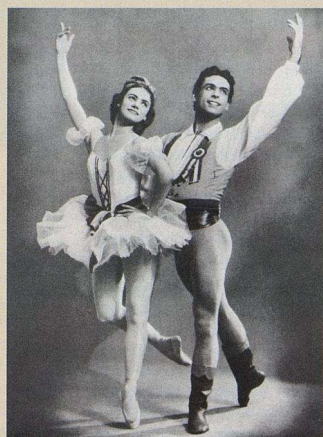
держанию танца, и потому были обречены на внутреннюю выхолощенность и бесплодность. В результате: поверхностное увлечение акробатикой, от которой теперь энергично излечиваются зараженные им когда-то танцовщики.

В этой борьбе за осмысленный, содержательный, волнующий балетный спектакль существенным является пересмотр отношений между танцем и пантомимой. Не количественный пересмотр. Танец в балете был и остаётся основной частью спектакля. Смехотворный «левый загиб», объявлявший спасением балета переход на чистую пантомиму при уничтожении танца, завял уже, к счастью, не успев расцвести.

Но пантомима, которая не должна количественно вытеснять танец, но качественно на него влиять, стимулировать его, подготавливать и обуславливать драматическое напряжение танца. Пантомима – это дрожжи, на которых всходит танцевальное «тесто» балетного спектакля.

[...] Наш театр исходил из необходимости учесть и усвоить основные достижения, основные завоевания драматического искусства, чтобы им пропитать пантомимный язык танцовщика. В этой борьбе за новую пантомиму и через неё за новое качество балетного спектакля я и видел свою задачу, задачу драматического режиссёра, впервые входящего в творческое общение с труппой балета.

Мне очень хочется подчеркнуть, что в данном случае сотрудничество между режиссёром и балетмейстером (В.И.Вайнонен) явилось чисто органическим, как бы химическим соединением. Если мы и разделили работу – балетмейстер ставил танцы, режиссёр – пантомиму, то сделали это не механически и в ряде ответственных танцевально-пантоми-



К.Тер-Степанова и А.Павловский
в балете «Пламя Парижа».

мических кусков работали в «четыре руки», совместно ища лучших разрешений поставленных перед нами задач.

Стремление к тому, чтобы на сцене ГАТОБ прозвучала музыкальная стихия французской революции, подсказало нам мысль включить в спектакль массовые сцены эпохи. Отсюда новая задача – разломать стену между балетной и оперной частью театра для построения совместной работы.

Хор вливается в спектакль органически, участвуя в совместном действии в самых ответственных моментах «Пламени Парижа». Нельзя же себе представить воплощение французской революции в музыкальном театре без «Карманьолы», «Марсельезы» и «Ça ira».

(Советское искусство, 21 октября 1932 года)

К спектаклю «Пламя Парижа» Ленинградский театр оперы и балета подходит как к этапной работе – работе, которая должна положить начало большому боям за создание нового стиля балетного искусства. [...]

Прежде всего: мастерству классического танца надо вернуть эмоциональное напряжение, драматическую сосредоточенность, полноту содержания. Только тогда можно будет серьёзно думать об органическом движении, об органической эволюции, изменениях в стиле и технике танцевального мастерства. В том-то и заключалась основная порочность новаторских балетных попыток последнего десятилетия (в Ленинграде, главным образом, работы Лопухова), что они строились на пустом месте, при равнодушии к балетной драматургии, к со-

■ Станислава ЩУКОВА

ЛЕОНИД ЯКОВБСОН

Творчество Леонида Вениаминовича Яковбсона (1904-1975) – одного из самых выдающихся явлений прошлого столетия, во многом определило лицо отечественного балетного искусства XX века. «Спартак», «Клоп», «Шурале», «Двенадцать», «Страна чудес» – любое его произведение становилось событием, вызвало огромный интерес зрителей, рождало споры и дискуссии. Но самым любимым жанром балетмейстера был жанр хореографической миниатюры.

В 1959 году родился достаточно необычный спектакль, в котором Яковбсон решил объединить ряд миниатюр из старого репертуара и добавить несколько новых, назвав их «Хореографические миниатюры». Постановка включала в себя множество интересных номеров, один из них и до сих пор очень популярен – цикл «Скульптуры Родена». В основе его лежала очень интересная идея – «оживить» скульптуру. В качестве «моделей» Яковбсон выбрал несколько работ Огюста Родена: «Вечная весна», «Поцелуй», «Вечный идол», «Экстаз», «Отчаяние», «Минотавр и нимфа». Идея цикла заключалась в том, чтобы раскрыть внутреннюю сущность скульптур, угадать, что происходило с застывшими фигурами в прошлом и что могло бы случиться через несколько мгновений. Оживляя статуи, Яковбсон стремился «разгадать» идеи, чувства, мысли, заложенные в них автором. Если «архитектору» – это застывшая музыка», то в данном случае скульптура становилась застывшим танцем.

Первые три миниатюры Яковбсон поставил на музыку Дебюсси. Объединенные внутри цикла, они отличаются от остальных не только музыкально, но и стилем хореографии, и даже общей идеей. В порядке расположения этих миниатюр в цикле прослеживается внутренняя смысловая логика – от символики и обобщенности к большей конкретизации образа. Первые три номера представляют общечеловеческие ценности, олицетворяя некие этапы жизни. «Вечная весна» – юность природы,



Леонид Вениаминович Яковбсон.

юность души, робкое признание в любви. «Поцелуй» Яковбсон трактует как некое священнодействие, притяжение мужчины и женщины, неразрывную связь. И, наконец, «Вечный идол» – символ преклонения и почитания. Вместе три миниатюры составляют отдельный цикл с внутренней драматургией.

Следующие две миниатюры на музыку Прокофьева рисуют конкретные чувства, а третья – сценку из античной мифологии.

В своем обращении к творчеству Родена Яковбсон проводит некую параллель однажды сложившейся ситуации. Имена Дебюсси и Родена уже были объединены: великий скульптор написал восторженную рецензию на постановку «Послеполуденного отдыха фавна» на музыку Дебюсси и даже изобразил Нижинского в роли Фавна. Теперь изменился «порядок взаимодействия»: сначала скульптура как основная идея, затем – музыка и хореография. Примечательно, что Дебюсси и Роден – представители одного и того же времени. Таким образом, Яковбсон ве-

льно отражает еще и некоторые эстетические особенности искусства начала XX века. Это проявляется в хореографической стилистике – танце на полупальцах.

Основная идея спектакля раскрывается не только в хореографии. Ей подчинено все – свет, костюмы, оформление сцены. В то же время нет ничего лишнего, ни одного «фальшивого» штриха, ни одной невыразительной детали.

Для первого номера Яковбсон выбрал музыку Первой Арабески. Главную роль в создании образа играют оживленное движение и «текучая» фактура произведения. Она ассоциируется с расцветом, энергией молодости и жизни. Вся хореография построена на быстрых «мелких» перебежках, внезапных остановках, в ней нет высоких поддержек. Движения легкие, воздушные, и вся композиция проникнута единым порывом, подчинена одному чувству. При всей лаконичности выбранных хореографом красок, Яковбсон создает убедительный образ, очень зри-

мый и в то же время символичный.

Вторая миниатюра – дуэт на музыку «Лунного света» из «Бергамасской сюиты». Волнение и нетерпение предыдущего номера сменяются умиротворением. Кажется, что герои этого балета готовы бесконечно наслаждаться своим танцем.

«Яковбсон трактует этот номер, как полдень чувств...». ¹ Порыв сменяется нежностью, движение – статикой. Меняются и выразительные средства. Вместо стремительного бега – долгие объятия. Кажется, что партнеры боятся хоть на миг оторваться друг от друга, их словно что-то притягивает.

Завершает триптих танец «Вечный идол». Это единственный номер, поставленный на вокальную музыку – инструментальный романс «Чудесный вечер»:

*Это зов к наслаждению всем,
чем жизнь богата,*

*Вечер сладок и тих, кругом
цветет весна,*

*Но, как речной волне, нет нам
дням возврата –*

*Ей в море плыть, нам в царство
сна.²*

«Вечный идол» рассказывает о последней любви: возникает настроение предзакатное, сумеречное. Только ночь, только смерть могут оборвать мучительно необходимую нить любви, связавшую героев. Мужчина прильнул губами к груди стоящей перед ним женщины. Такая поза роденовской скульптуры и исходное положение танца.

В завершающей миниатюре триптиха добавился новый хореографический элемент – поддержка. Здесь она несет большую смысловую нагрузку – это символ поклонения, попытка поддержать и уберечь.

Следующие номера решены в совершенно ином эмоциональном ключе. Если в первых трех миниатюрах на музыку Дебюсси выражены тонкие и неуловимые состояния души, то во второй половине цикла властвуют страсти и сильные эмоции. Прокофьевская музыка токатного плана с ее неудержимым движением вперед, резкими акцентами и



А.Шелест в хореографической миниатюре «Вечный идол».



А.Осипенко и Д.Марковский в хореографической миниатюре «Минотавр и Нимфа».

внутренней энергией диктует новую образную сферу.

Четвертая композиция – «Экстаз» – переключается с первыми тремя вечной темой взаимоотношений мужчины и женщины. Но если до этого гамма чувств развивалась от робкого признания до всепоглощающей нежности, то здесь ее крайнее проявление – экстаз. С кульминацией развития чувства изменилась и пластика – в ней появились резкие порывы.

Пятый номер – «Отчаяние» – единственное соло в спектакле. Одинокая фигурка танцовщицы кажется беспомощной в просторстве огромной сцены. От мягких и гибких движений предыдущих номеров не осталось и следа – все тело танцовщицы, ее угловатые, напряженные позы, судорожные «всплески» рук выражают безмолвный крик, мольбу о помощи. И кажется, что экспрессия этой миниатюры словно перетекает в следующую фазу в номере «Минотавр и Нимфа». Зритель заранее знает, что в основе миниатюры есть некий «сюжет» – погоня Минотавра за Нимфой. В партии Нимфы тоже чувствуется отчаяние, но уже без борьбы, отчаяние, близкое обреченности. Очень интересна и пластическая идея – миниатюра практически цели-

ком построена на оригинальных и сложных подержках.

Музыка Дебюсси, Прокофьева и Берга словно ведет за собой Якобсона: гибкая пластика танцовщиков реагирует на малейшие нюансы музыки: изменение фактуры, динамические всплески, изменяющуюся агонику, тембровые переходы.

В спектакле Якобсон нашел способ совместить две, на первый взгляд, противоположные тенденции. С одной стороны, зритель миниатюр не оставляет впечатление статичности, гармоничности, свойственной не живым людям, а мраморным изваяниям. С другой – танцовщицы непрерывно находятся в движении, следуя за всеми «изгибами» музыки, словно оживляя холодный мрамор, заставляя его светиться чувством. Они продолжают очаровывать зрителя, воплощая то, о чем люди мечтали еще со времен Гигмаліона: наделять жизнью прекрасные скульптуры не по воле богов, а благодаря творческой мысли человека.

Примечания

1. Добровольская Г. Балетмейстер Леонид Якобсон. Л., 1968. С. 120.

2. Текст романа «Чудесный вечер» на стихи П.Бурже в переводе Е.Катульской.

ОЛЕГ ВИНОГРАДОВ:

«...С ГОДАМИ Я УВИЖУ ЭТИ СОБЫТИЯ В ИНОМ СВЕТЕ»

Имя Олега Михайловича Виноградова связано с Санкт-Петербургом не только благодаря его творческой деятельности в двух самых знаменитых балетных труппах города – в Мариинском (тогда – Театре оперы и балета имени С.М.Кирова) и театре имени М.П.Мусоргского (Малеготе). Хореограф – петербуржец по рождению, характеру мышления, художественным привязанностям, по восприимчивости окружающей действительности, манере её образного отражения в своих произведениях. И хотя по окончании Ленинградского хореографического училища он в течение 1958-1965 годов работал в Новосибирске, где состоялся и как артист, и как балетмейстер, петербуржец Виноградов оставался и там, остаётся и теперь, куда бы ни забросила его судьба.

В 1968-1972 годах Олег Михайлович – балетмейстер в Кировском театре, с 1973 по 1977 годы – главный балетмейстер в Малеготе. Став в 1977 году художественным руководителем и главным балетмейстером Кировского театра, он стремился сохранять в репертуаре труппы шедевры классического наследия, выступал за чистоту их исполнительского стиля, за возрождение незаслуженно забытых полотен корифеев прошлого. Вместе с тем, считая, что театр – не музей, но живой организм, Виноградов активно формирует и современную афишу, куда входят его сочинения – «Горянка» (позднее «Асият»), «Гусарская баллада», «Ревизор», «Витязь в тигровой шкуре», «Броненосец Потёмкин»...

Художественное руководство Олега Виноградова способствовало формированию в труппе многих замечательных артистов – в то время на подмостки первой петербургской сцены вышла великопленная плеяда звёзд балета.

В 1990 году в Вашингтоне Олег Виноградов создал «Универсальную академию балета», где основой системы преподавания стала петербургская школа.

Ниже публикуется одно из давних интервью Олега Виноградова, которое он дал своему биографу Арсену Дегену в преддверии двухсотлетнего юбилея Кировского театра: тогда Виноградов касался вопросов и тем, которые сохраняют свою актуальность и сегодня. С небольшими сокращениями материал публикуется впервые.

В эти холодные октябрьские дни побеседовать с главным балетмейстером Ленинградского академического театра оперы и балета имени С.М.Кирова Олегом Михайловичем Виноградовым было непросто. Помимо обширных повседневных обязанностей его внимания, совета, а порой и непосредственного участия требовали две киногруппы, работающие в театре. Американские кинематографисты к предстоящему в 1983 году двухсотлетию театра снимали видеofilm – о прославленном на весь мир кордебалете Кировской труппы, а советский режиссер Э.Лютян работал над художественным фильмом о великой русской балерине Анне Павловой. Впрочем, рабочий день главного балетмейстера, как всегда, начинался в 11 утра и заканчивался около полуночи. Возрастал лишь темп. Его бесчисленные разговоры с различными людьми всё более напоминали фехтовальные поединки. Короткий обмен репликами и лаконичный заключительный удар – категоричное решение. Однако мне балетмейстер сумел выделить полчаса.

– Олег Михайлович, нельзя ли попросить Вас мысленно вернуться на девять лет назад, когда Вам поручили возглавить балет Ленинградского академического Малого театра оперы и балета? У Вас был немалый опыт балетмейстерской работы в различных театрах страны:

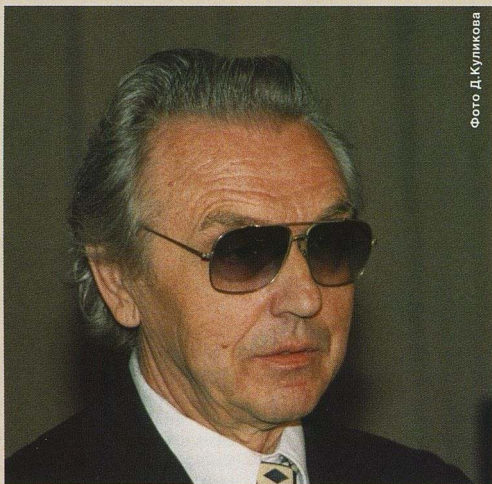


Фото Д.Куликова

Олег Михайлович Виноградов.

Новосибирском театре оперы и балета, Большом театре СССР, театре имени Кирова, том же Малом театре. Была ли у Вас конкретная программа существования и развития данной балетной труппы, программа, рассчитанная не на один сезон?

– Мне кажется, что ни один руководитель не имеет морального права занимать свой ответственный пост, если у него нет продуманной программы развития своего коллектива.

Действительно, работа в разных театрах дала мне возможность сравнить труппы, яснее видеть их сильные и слабые стороны. Балет Ленинградского Ма-

лого театра всегда находился в особом положении. Являясь коллективом академическим, коллективом, воспитанном на ленинградской школе классического танца, он существует в нашем городе «параллельно» с Кировским театром. Тень старшего брата то и дело закрывает его. К тому есть много причин. Например, по традиции лучшие выпускники нашего училища стремятся попасть в Театр имени Кирова. Отсюда в Малом более скромный уровень как дарований отдельных солистов, так и труппы в целом. И все же, по моему мнению, балет Малого театра может и должен иметь

свое лицо. Естественно, не следует пытаться вступать в соревнование с Кировским балетом в интерпретации таких балетов, как «Спящая красавица», «Лебединое озеро», «Баядерка». Малый театр должен быть, прежде всего, не похож на старшего собрата. Если ставить классические спектакли, то такие, каких нет в арсенале Кировцев – «Тщетная предосторожность», «Копелия», «Арлекинда», «Привал кавалерии». Но, конечно, прежде всего, в Малом театре следует создавать новые балеты, смело экспериментировать, искать новые пути развития отечественной хореографии. Такой балет задумана эта труппа ее создателем – замечательным советским хореографом Фёдором Васильевичем Лопуховым, такой она должна оставаться всегда.

И здесь, я хочу это подчеркнуть, она имеет ряд явных преимуществ перед балетом Кировского театра. Танцовщики Малого театра не заражены «комплексом консерватизма», который, увы, вырабатывается у артистов, имеющих дело преимущественно с исполнением одних и тех же классических балетов. В коллективе Малого театра меня привлекали его мобильность, живой отклик на предлагаемые новые эстетические категории. Причем все новое принималось с энтузиазмом – тем неподдельным чувством, которое всегда захватывает публику в зале, где

бы этот зал ни находился, — в Ленинграде, Москве, Париже, или Берлине, исходя из этих, поистине бесценных качеств, я и считал нужным строить свою работу в Малом театре.

— Не кажется ли Вам, что и публика в Малом театре несколько иная, чем в Кировском?

— Безусловно. К сожалению, посещение балетного спектакля в Кировском театре считается престижным. Малая доступность таких спектаклей для рядового ленинградца влияет на его восприятие. Действительно, предположим, что Вам удается попасть на один спектакль Миланского театра «Ла Скала». Что Вы предпримете? Скорее всего, одну из классических опер Доницетти, Верди или Пуччини, а отнюдь не современный спектакль. Такой предвзятости в Малом театре не существует (по крайней мере, так было девять лет назад). Но этого мало. Очень остро, на мой взгляд, стоит вопрос об интересе молодёжи к балетному театру. Отсутствие такого интереса не на пользу ни балету, ни молодёжи. Поэтому в Малом театре мы сознательно занимались большой общественной работой по осуществлению контакта с молодёжью ленинградских заводов и вузов. Организовывали выездные встречи, приглашали в театр, устраивали для них специальные открытые репетиции, во время которых не стеснялись пояснять словами многое из того, что происходило на сцене. Прежде всего, молодёжи были адресованы и такие экспериментальные постановки как «Ярославна», «Ромео и Джульетта», «Педагогическая поэма».

Здесь и я, и Виноградов поняли, что находимся в жесточайшем цейтноте. Отведенные нам полчаса таяли на глазах. Поэтому пришлось пойти на вынужденную хитрость и заменить устные высказывания балетмейстер-



Фото Д. Куликова

Сцена из балета «Ромео и Джульетта».

ра письменными, опубликованными ранее, и моими комментариями.

Итак, **Олег Виноградов**:

«Для меня прокофьевские балеты, и в первую очередь, «Ромео и Джульетта» оригинальны, великолепны и неисчерпаемы. Недаром во всем мире существует множество самых различных сценических интерпретаций этой музыки. Первый раз я поставил «Ромео и Джульетту» в 1965 году. С тех пор и многие другие советские балетмейстеры продемонстрировали свое понимание этого балета Прокофьева. Да и само искусство хореографии не стояло на месте в минувшее десятилетие. В силу этих причин я не считал возможным просто переносить в Ленинград спектакль, созданный некогда в Новосибирске. Нам хотелось, чтобы зритель воспринимал действие активно, не отдаляя себя исторической перспективой. По моему мнению, зритель, приходящий в балет лишь для того, чтобы полюбоваться красотой танца, обкрадывает себя. Современный балет может и должен волновать не только чувства, но и мысли...

Кому-то наш спектакль может

показаться резковатым, непривычным. Это не страшно. Новое не может утвердить себя, если оно мало отличается от не раз виденного».

Комментарий **Арсена Дегена**:

«Спектакль «Ромео и Джульетта» (1976) строился как своеобразный пластический памятник... в честь героев вечного и прекрасного чувства — любви.

Жаркие споры вызывал и вызывает необычный хореографический спектакль «Ярославна» (1974). Создатели его — сценарист, хореограф и художник О. Виноградов, композитор Б. Тищенко и режиссер Ю. Любимов прочли замечательный литературный памятник XII века — поэму «Слово о полку Игореве» глазами современных художников, создали спектакль-предостережение. Жанровое обозначение спектакля — размышление — как бы призывает зрителя, потрясенного увиденным, задуматься об уроках истории».

Олег Виноградов:

«Ни в один балет я не вложил столько своего, выстраданного, пережитого, сколько в «Ярославну»... Работал над балетом шесть лет, собирая и изучая материалы. Было написано несколько вариантов либретто, пока я не понял, что этот спектакль привычными средствами не может быть решен. Необходимы были своя образная символика, историчность, жесткость и суровость повествования. Музыка дала возможность сделать главное — обрести независимость от первоисточника и вместе с тем — верность каждой его строке».

Комментарий **Арсена Дегена**:

«Известна высокая оценка

спектакля выдающимся композитором наших дней Д. Шостаковичем: «Балет «Ярославна» ленинградского композитора Б. Тищенко мне довелось посмотреть трижды, и всякий раз я был захвачен силой и выразительностью этой русской по духу музыки. Спектакль суров и трагичен. Он не повторяет привычные представления о походе Игоря, величавость, характерную для эпической оперы Бородина. В балете главенствуют свои тона и краски. Спектакль, сочинённый и поставленный балетмейстером О. Виноградовым, интересен, в чем-то полемичен, и я допускаю, что части зрителей может показаться спорным по своей концепции. Но я лично причисляю себя к тем, кого авторы убедили в избранном ими решении».

Последние вопросы, которые я всё-таки успел задать балетмейстеру:

— С каким чувством Вы вспоминаете об этом времени? Изменились ли Ваши взгляды на проблемы, о которых мы говорили, за эти годы?

— Со смешанным чувством удовлетворения и лёгкой зависти. Вероятно, это был плодотворнейший период моей творческой жизни. Быть может, с годами я увижу эти события в ином свете. Сегодня, мне кажется, что всё, что делалось нами в Малом театре, создавалось на пределе наших сценических и творческих возможностей, а что может быть интереснее и прекраснее, чем творческое горение?»

Беседа вел **Арсен Деген**



Сцена из балета «Ярославна».

Фото Н. Алюверт

■ ВЕРА КРАСОВСКАЯ

ЮРИЙ ГРОМОВ

Сфера творческих интересов Веры Михайловны Красовской поистине безгранична. Когда знакомитесь с её книгами, статьями, рецензиями, очерками, кажется, что в хореографическом искусстве нет таких явлений, которые не привлекли бы её внимания. Глубины истории, проблемы сегодняшней балетной сцены, вопросы подготовки будущих танцовщиков и хореографов, анализ новых спектаклей, дебюты молодых... Значительная и весьма привлекательная грань наследия ученого – созданная Верой Михайловной портретная галерея деятелей отечественного искусства танца. Среди многих блистательно выписанных образов знаменитых артистов и балетмейстеров вы найдёте очерки и о тех, кто учил, воспитывал «звёзд», кто помог им стать тем, чем они стали, – об их педагогах.

В архиве Веры Михайловны Красовской сохранилась ранее не опубликованная статья «Творческий путь Ю.И.Громова». Она посвящена деятельности заведующего кафедрой хореографии Высшей профсоюзной школы культуры (ныне Гуманитарного университета профсоюзов). В статье, написанной в 1997 году, автор подробно рассматривает творческий путь Юрия Иосифовича Громова и как балетмейстера-постановщика, создателя танцевальных эпизодов в драматических спектаклях и автора полномасштабных балетов на различных сценах страны, и как педагога, теоретика хореографического искусства. К сожалению, объём журнала не позволяет напечатать статью полностью, и читателям предлагаются те её фрагменты, где автор подробно анализирует методику занятий со студентами народного артиста России, кандидата искусствоведения, профессора Юрия Иосифовича Громова, который недавно отметил своё семидесятилетие.

Редакция приносит свою благодарность супругу В.М.Красовской – Давиду Иосифовичу Золотницкому за предоставленный для публикации материал.

[...] В 1960 году Юрий Иосифович Громов пришел преподавателем-балетмейстером в Высшую профсоюзную школу культуры, где готовили кадры балетмейстеров – специалистов в области народной хореографии (ныне это – Гуманитарный университет профсоюзов). Уже на следующий год Громов организовал кафедру хореографии и руководит ею беспрерывно вот уже свыше тридцати пяти лет.¹ Превосходная профессиональная закалка, полученная им в Хореографическом училище имени А.Я.Вагановой, всепоглощающая преданность своему призванию, большой преподавательский опыт, накопленный и в том же Училище, и за годы работы в ЛГИТМиКе,² не говоря уже об обширнейшей практике балетмейстера-постановщика, – все это вместе взятое теперь откристаллизовалось в деятельности заведующего кафедрой, деятельности разносторонней и многообъемлющей. Высокий уровень работы кафедры обозначился очень скоро. Кафедра стала творческим и научным центром подготовки педагогов-хореографов, высшей школой театрализации народного танца.

То, что это и научный центр в своей специфической области, – не случайная обмолвка. На кафедре постоянно ведется исследовательская работа, готовятся и распространяются по стране методические пособия и руководства, созываются конференции знатоков-специалистов. Гро-



Юрий Иосифович Громов.

мов первым подает пример и в этом отношении.

Одно из исследований Громова, посвященное проблемам творчества балетмейстера в драматическом спектакле, было защищено им в качестве диссертации: в 1972 году Ю.И.Громов получил ученую степень кандидата искусствоведения, в 1986 году – ученое звание профессора.

Работа кафедры выходила далеко за рамки Ленинграда и области. Вездесущий Громов оказывался и в центре любого симпозиума по самодеятельному танцу, проходившего как угодно далеко от местонахождения его школы.

Не прекращая постановочной деятельности в театральных центрах страны, Юрий Громов

все больше времени и энергии уделяет своему любимому делу – кафедре хореографии.

В 1980 году состоялся первый выпуск балетмейстеров. Дипломный спектакль прошел на сцене Большого зала Консерватории и привлек заинтересованное внимание театральной общественности города. Отчет выпускников вылился в большой концерт. Первое отделение составили отрывки из репертуарных балетов академической сцены, таких, как «Лебединое озеро», «Раймонда», «Дон Кихот», «Пламя Парижа», «Лауренсия», «Ромео и Джульетта», причем преобладали характерные танцы из этих балетов. Второе отделение концерта заполнили постановочные опыты самих участников выпуска. [...]

[...] Первый же экзамен превратился в смотр незаурядных достижений учителей и учеников. Так неизменно получалось и в дальнейшем.

Об аналогичном спектакле-концерте следующего, 1981 года добродетельно писала Татьяна Вечеслова, за тридцать лет до того высоко оценившая первую постановочную пробу юного Юрия Громова на выпуске Хореографического училища. Нынешний спектакль, писала она, «особенно порадовал... отношением начинающих хореографов-педагогов к музыке... Заслуженный успех спектакля – результат вдумчивой и кропотливой работы со студентами коллектива преподавателей кафедры хорео-

графического искусства Высшей профсоюзной школы культуры». Ведущие мастера академической балетной сцены проявляли все больше внимания к делам и дням столь интенсивно творящей корпорации соратников. Там создавалось все больше оригинальных и качественно новых произведений, от балетов – до миниатюр и концертных номеров: они несли на себе отпечаток молодого, дерзющего искания и достаточно выверенного вкуса.

Экспрессивный характерный танцовщик-актер Марининой сцены Роберт Гербек, посмотрев еще один спектакль выпускников, признавался: спектакль этот «стал для меня праздником». Всерьез, без скидок разбирая одну за другой новые постановки и их исполнителей, Гербек приходил к обоснованному выводу, что «работа педагогов кафедры, руководимой...

Ю.Громыным, заслуживает высокой оценки... Нельзя не отметить танцевальную культуру студентов... Оригинальные по художественному решению народные танцы». [...]

[...] Осенью 1986 года минуло ни много, ни мало, а целых двадцать пять лет в жизни кафедры. Событие было далеко не будничным. Выслуга лет тут играла второстепенную роль: она давала лишь повод оглянуться на пройденное и достигнутое.

На полюбившейся Громыну и его соратникам сцене Оперной студии Консерватории состоялся юбилейный концерт – демонстрация новых находок ученого процесса, имевших, однако, изначально творческий характер и встречавших самый горячий отклик у переполненного зала.

«Несмотря на то, что далеко не все поступающие в вуз имеют хорошую профессиональную подготовку, – писала в «Смене» О.Гладкова, – исполнительский уровень всех номеров программ несомненно высок. И в этом заслуга всего педагогического коллектива кафедры, руководимого профессором, заслуженным деятелем искусств РСФСР Ю.И.Громыным». Тут же, в статье, представлялось слово и самому Юрию Иосифовичу.

«Наша кафедра считает своей основной задачей освоение студентами, прежде всего, академической школы танца, а также

танца народного в его лучших образцах, – говорит Ю.И.Громынов. – Будущим работникам культуры мы стремимся привить интерес к содержательной, высокой музыке. Даже свои первые работы по композиции танца наши студенты ставят на музыке Моцарта и Баха, Чайковского и Шостаковича. Мы верим, что серьезный музыкально-драматургический материал поможет формированию художественного вкуса, культуры студентов, что он стимулирует творческую активность молодых. А это поможет нашим выпускникам противостоять той второстепенной псевдомассовой культуре, которая подчас бытует на самодеятельных сценах». Тут определялась позиция, излагалась программа, проводился отбор – неуступчивый, требовательный, жесткий. [...]



Выпускной класс Ленинградского хореографического училища (1951). Сидят педагоги: А.В.Поляков и В.И.Пономарёв, крайний слева Ю.Громынов.

[...] Однако обстоятельства жизни менялись и усложнялись. Полоса перестройки внесла новые перемены в кафедральные будни, изменила внутреннюю структуру Высшей школы профдвижения. Эпоха реформ, переход народного хозяйства к рыночной экономике коснулись и ее. Высшая профсоюзная школа культуры в начале 1990-х годов преобразовалась в Гуманитарный университет профсоюзов. Кафедра хореографического искусства и в изменившихся условиях делом доказывала свои права на жизнь, побеждала все испытания, выпавшие тогда на ее долю. Залогом этих побед были навыки творчества и труда, укрепившиеся здесь за четверть с лишним века. [...] Но история Университета сравнительно недавно началась, творческая платформа – в стадии самоутверждения. Предоставим

связанные с этим проблемы на рассмотрение завтрашних биографов Юрия Громова и исследователей хореографического образования в России.

Нам остается коснуться еще его научно-методической деятельности, связанной напрямую с нерешенными вопросами общей практики современного балетмейстера и педагога. Остановимся на главном теоретическом исследовании Громова, анализирующем и обобщающем итоги его работы как постановщика танцев в драматических спектаклях и как преподавателя танцев на кафедре сценического движения Театрального института на Моховой.

Как можно предположить, к постановке проблем воспитания драматического актера на занятиях по сценическому движению и танцу Громова подтолкнули

вторые – возможность мелких физических недостатков, противопоказанных танцовщикам-профессионалам, но не существенных для актеров драмы. В связи с этими помехами и до известной степени пользуясь их ограничениями, Громынов выдвинул положительную программу и предложил некий комплекс методических требований, основанный на строгом отборе разных видов танца. Например, он отобрал ряд движений из экзерсиса классического танца первых двух лет академического обучения и ряд движений из экзерсиса народно-характерного танца. Названы движения, выработывающие устойчивость тела и силу ног; движения, определяющие плавность переходов из одной позиции в другую; движения, выпрямляющие и укрепляющие позвоночник, словом, приведена та азбука танца, с которой начинали и профессионалы. Ограничивая отбор движений их полезностью для актеров драмы, Громынов настаивает на осмысленном и грамотном их исполнении – соблюдая координацию всех частей тела и в полном соответствии с музыкой, вerner с музыкальным содержанием тренировочного задания. Весь этот комплекс условий и ограничений позволяет самой дисциплине «Танец» упорядочить смежные движениеские дисциплины.

Громынов отбирает из сложной системы классического танца те виды движений, что сообщают человеческому телу гибкость, ловкость, легкость, подтянутость, делают его более выносливым и сильным. В то же время он не нивелирует задания, а полагает, что преподаватель постоянно держит в уме и пределы возможностей среднего студента, и недостатки отдельных учеников. Опираясь на слова академика Сеченова о «нервном характере процесса заучивания движений», он стремится к тому, чтобы сознательное восприятие того или иного движения постепенно обретало бессознательный характер исполнения, то есть было бы доведено до степени полуавтоматизма. Иначе говоря, уверенное владение техникой, когда ничто не мешает, не тревожит, не маячит досадно впереди, открывает актеру выход в творческую свободу. Такое органичное «полуавтоматичес-

условия его работы постановщика: слабая подготовленность в этом плане даже одаренных исполнителей драмы, отсутствие у них вкуса и потребности в пластике как условия артистического существования в образе. Так обнаруживалась необходимость гармонического развития студента – будущего актера драмы. Она возникла с еще большей очевидностью перед Громыным – преподавателем сценического движения и танца в ЛГИТМиКе. Студенческие занятия танцем, прежде обособленные и замкнутые в себе, Громынов считает необходимым подчинить общим требованиям пластического развития завтрашнего актера. Он учитывает в качестве неких отрицательных величин, во-первых, возраст студентов, как правило, уже не способных воспринять сложность балетного танца во всем объеме; во-

кое» управление телом может привести к неожиданным открытиям; раскрепощенная пластика способна натолкнуть актера на ускользающую в драматическом тексте мысль; собственно танец превращается «в действенную строчку партитуры роли», как пишет Громов. В высшей степени интересное и перспективное наблюдение!

Справедливо говорится здесь и о значении музыки в воспитании пластичного тела, о том, что в обучении танцу необходимо идти от музыки, не забывая о тесной слитности музыки и танца – танца, наглядно и зримо воспроизводящего ее звуковую суть.

В связи с этим несомненную ценность представляют страницы, посвященные развитию музыкальной восприимчивости и отзывчивости актера. Здесь «Танец» как предмет преподавания смыкается с предметом «Ритмика». Громов находит соответствия между двумя дисциплинами и предлагает новые, практически еще не до конца освоенные и внедренные в педагогический процесс упражнения на зрительное восприятие ритма. Как устанавливает Громов, «слуховое», «зрительное» и «мышечное» восприятие ритма, достигнув легкости и свободы, обретает новое качество – сообщает возможность эмоционально-образного восприятия ритма. Целиком соглашаясь, могу добавить, что высоким примером в именно этом плане может служить даже такой сложный балет, как «Весна священная» Стравинского в постановке Вацлава Нижинского. Говоря о первостепенной важности музыки на уроках танца, Громов с горечью замечает, что еще до сих пор к музыке относятся как к подсобному материалу. Увы, иной раз так смотрят на музыку и в хореографических училищах...

Благодаря сознательному восприятию музыки, считает Громов, у студентов вырабатывается скорость реакции и, главное, самостоятельность решений. Студент должен не затвердить поданный материал, а легко откликаться на любые варианты танцев. Потому такое значение придает здесь пластической импровизации, обозначенной термином «свободное танцевание». Отмечая, что преподаватели танца редко пользуются современными бытовыми

танцами с их импровизационным складом, Громов с полным основанием говорит о пользе подобных танцев: они развивают фантазию исполнителей, требуют быстрой реакции на музыкальный материал.

Разрабатывается последовательный методический ход от элементов классического и характерного танца к их комбинациям, все более усложненным.

Студенты кафедры хореографии Высшей профсоюзной школы культуры в спектакле «Фрески».



Студенты кафедры в спектакле «Шинель», в роли Акакия Акакиевича – И.Рожнов.

От подобных комбинаций – дальнейший ход к законченным музыкально-танцевальным периодам. Периоды подводят к этодам. Стремясь прежде всего к пользе дела, Громов строит урок на изменяющихся и усложняющихся заданиях. Притом каждое такое задание он рекомендует повторять на двух уроках, но не больше того. [...]

[...] Исследуя пути взаимодействия танца с другими актерскими дисциплинами, Громов здраво исходит из того, что во всех подобных случаях танец актера драмы, оперы, оперетты не претендует на ведущую роль. Здесь-то и оправдывает себя принцип полутаоматизма, необходимый для того, чтобы и бение актера, и вся череда его сценических поступ-

технических приемов; с преподавателем основ сценического движения достигается естественность перехода от бытовых движений к танцевальным и наоборот. Тогда историко-бытовые танцы обретают свойственную им характерность. Раздел историко-бытовых танцев Ю.И.Громова освещает достаточно широко. Давая краткий, но исчерпывающий обзор основных категорий таких танцев, их происхождения и развития, он обращает особое внимание на две ветви – аристократическую и простонародную. Хотя обычно в преподавании предпочтение отдавалось первой, он настаивает на изучении обеих ветвей в равной мере. Он совершенно справедливо указывает и на необходимость знать современный бытовой танец – и, за неимением каких бы то ни было пособий, вдумчиво анализирует его сам.

Кульминацией своего курса обучения Громов делает танцевальные этюды и сцены. Каждый из них предполагает несложную, но логически развернутую сюжетную основу, завершенный по структуре музыкальный материал и внутренне замкнутую музыкальную драматургию. Среди этюдов могут встретиться и драматические отрывки, вводящие участников в танец и открывающие простор для хореографии. [...]

[...] Исследование Ю.И.Громова привлекает своей профессиональной культурой, деловой целенаправленностью, превосходным знанием предмета и всей сопутствующей проблематики, тесной связью с практикой вузовской подготовки. Если сейчас мы все законно интересуемся новыми направлениями науки, находящимися на стыке разных дисциплин, то в нашей собственной театрально-педагогической и театроведческой области мы, тем более, должны оценить смелый творческий почин Ю.И.Громова, давший удачный пример именно такой разработкой, важных для практики искусства. [...]

Март 1997

Публикация Д.Золотницкого

Примечания

1. Статья написана в 1997 году.

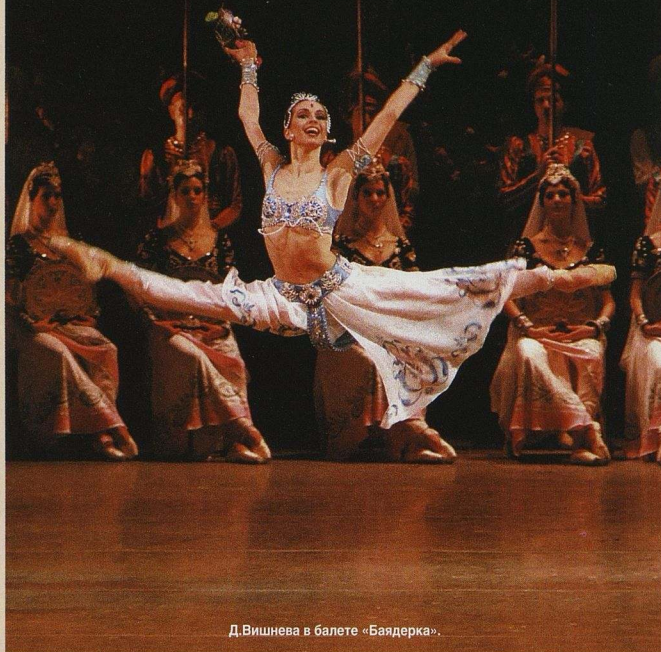
2. ЛГИТМиК – Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии.

ДИАНА ВИШНЕВА

О Диане Вишневой сегодня с полным основанием можно говорить как о состоявшейся «международной звезде». Дебюты в Парижской Опере, Ла Скала, с труппой АВТ, выступления в Берлине, Лондоне, Вене. Партии в балетах западных классиков Баланчина, Кранко, Нуреева. Партнеры Манюэль Легри, Владимир Малахов, Роберто Болле, Жозе Мартинез. Контракты на несколько сезонов вперед. Всё это уже факты биографии, к которым спокойно относятся и сама балерина, и ее многочисленные поклонники. В отечественной прессе шумихи вокруг «божественной Дианы» поубавилось. Это и к лучшему. Вишнева, наконец, перестала быть сенсацией. И — стала безусловным явлением, феноменом, состоялась как художник целостный и целеустремленный.

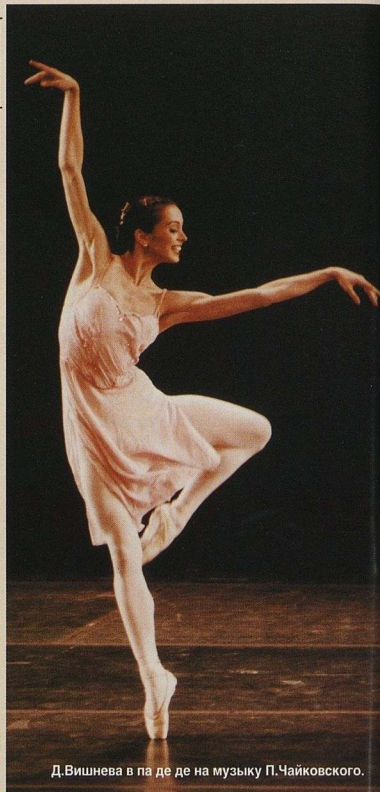


фото Д. Куликова



Д.Вишнева в балете «Баядерка».

фото Н.Алюверт



Д.Вишнева в па де де на музыку П.Чайковского.

Несмотря на востребованность за рубежом, главное в «феноменологии» Дианы Вишневой то, что она – балерина петербургская, балерина Мариинского театра.

Когда-то Анна Павлова два десятилетия покоряла свет, пользуясь, по существу, тем багажом, который накопила за несколько петербургских сезонов. Мир, бесспорно, изменился: он стал открытым. Мы понимаем, что балетные ценности есть не только в России. Наши артисты, к счастью, научились учиться. Диана в этом отношении – показательный пример. Однако в своем космополитизме Вишнева не столь уж ортодоксальна, – свою карьеру она выстраивает продуманно и тонко. Судьба Павловой, в которой свою роль играли и политические мотивы, уже не грозит Вишневой. Можно и нужно надеяться, что и по творческим соображениям Вишнева не оторвется от петербургских корней, Диана не торопится обосновываться на Западе. Петербург – ее дом, здесь главный

круг ее общения, – и личного, и профессионального. Автору этих строк не раз приходилось наблюдать, как, готовясь к очередному зарубежному выступлению, артистка приходила в Академию Русского балета к своему педагогу Людмиле Ковалевой репетировать, пробовать, искать краски, детали, приемы для новой роли. Вообще Ковалева сыграла особую роль в судьбе Вишневой и продолжает эту роль играть.

Людмила Валентиновна Ковалева – прекрасный педагог. Ежедневно приходя в зал, она приносит с собой атмосферу творчества, заражает учениц способностью каждый раз открывать в привычном – новое. Учит не затверживать классику, а прозиснить, пропевать танцевальную речь «с толком, с чувством, с расстановкой». Ковалева не боится экспериментировать: в ее уроках что-то может идти вразрез с общепринятой методикой, но ее учениц всегда отличает живой, современный танец, в них бьется артистический

нерв, а глаза полны особого – только сценой проявленного блеска. Вишнева, «первенец» и любимица Ковалевой, отвечает кредо педагога как никто другой.

А еще Ковалева – изумительный репетитор. Работая с подопечными над большой или маленькой партией, даже отдельной вариацией, она умеет искусно препарировать хореографический текст в соответствии с психофизикой исполнителя. Ковалева необыкновенно точно помогает почувствовать смысл и подтекст движения. Неудивительно, что, имея первоклассных репетиторов и плодотворно с ними работая, Диана Вишнева дорожит связью со школьным педагогом.

Именоваться балериной Мариинского театра – большая ответственность. Словосочетание «вариация балерины» имеет для Мариинских стен почти сакральное значение. Это не просто вариация «такой-то героини». Это – пик, кульминация спектакля, вершина огромной

многоярусной пирамиды, ради которой Мариус Петипа и создавал свои балеты, – больше: всю свою исключительную эстетическую систему. На удивление, в столь эфемерном и сиюминутном деле, каким является балет, система Петипа оказалась жизнеспособной, хоть и пережила всевозможные социальные и художественные трансформации. Так что быть балериной в этом театре – значит сознательно поставить себя в ситуацию сравнения с Кшецинской, Карсавиной, Улановой, Дудиной, Макаровой...

Очевидно, что Вишнева не боится сравнений. Порой она кажется слишком самоуверенной, слишком самодостаточной в оригинальности, в подчеркнутом отказе от общепринятых установок, канонов и клише. Поначалу Диана очень аккуратно подступалась к «большому» балеринскому репертуару. В первые сезоны ею была исполнена лишь Аврора в «Спящей красавице». Теперь в репертуаре Вишневой, кроме «Спящей» (в



Д.Вишнева и В.Самодуров в балете «Драгоценности».

двух редакциях – К.Сергеева и С.Вихарева), Никия (также в «казенной» и «реконструированной» версиях), Раймонда. Говорят, началась работа над «Лебединым озером».

Спору нет, по внешнему облику Вишнева компактнее, а по моторике динамичнее многих нынешних балерин. Это роднит ее с итальянскими виртуозками конца XIX века, на которых ставились «большие» балеты. Вероятно, поэтому Диана органичнее вписалась в «реконструкцию» «Спящей» с ее несколько приземленным визуальным обликом и насыщенным колоритом. «Баядерка» и «Раймонда» подготовлены Вишневой мастерски, продуманы до мелочей. В этих балетах ждешь пафоса, какого-то магического сродства балерины и воплощаемой ею хореографии, предощущения трагедии, испытаний, наконец. Но, как ни странно, у эмоциональной и подвижной Вишневой эти спектакли холодны, в них больше игры в балерину, гротескно-мастерского, но всё же отстра-

ненного, умозрительного профессионализма.

Впрочем, и пафос, и трагизм, и магия внутреннего преображения проявились у Дианы в весьма неожиданном спектакле – в иронически изобретательной «Золушке» Алексея Ратманского. Вишнева танцевала премьеру. Ее Золушка была угловата и застенчива. В мелких переборах ног, в неожиданных сломах устремленного вверх силуэта читались ранимость и трепетность, детская, почти болезненная вера в чудо. Золушка Вишневой верила в чудеса, но одновременно понимала: за чудом последует расплата, за бала – будни. Неумолимость прокофьевской музыки часов воплощалась не в милых гномиках, не в бутяфорском мятнике и даже не в старухе-фее, размахивающей авоськами с апельсинами. Неумолимость судьбы воплотилась в крайне редком на балетной сцене «крупном плане» – «крупном плане» Вишневой-Золушки. Готовая к балу, в белом платье,

она посреди сцены, она застыла, глядя в зал широко раскрытыми глазами. В выражении ее лица, в «потерянной» позе было столько онтологического ужаса, что вся замысловатая шарообразная конструкция спектакля неминуемо приобрела трагический пафос и масштаб. Золушка стала одной из главных удач Вишневой в последние годы, настоящей балеринской ролью.

Одна из телевизионных передач о балерине Вишневой заканчивалась совсем не балетными кадрами: героиня верхом на лошади неслась по песчаному берегу Финского залива. Тогда подумалось: если Диана может позволить себе занятия конным спортом, значит всё у нее хорошо. На первый взгляд, может показаться, что успех, слава, выступления по всему свету, восторженные отклики профессионалов и прессы, любовь зрителей пришли в одночасье и будто бы ничего не стоили. Разумеется, это не так. Все мало-мальски причастные к балету

понимают из чего складывается карьера балерины. Но если в танце, да и в манере поведения артистки, много и упорно работающей, незаметно никакими усилений, это ли не свидетельство исключительного профессионализма?

Диана Вишнева – современная танцовщица, современная балерина: не по формальным признакам, а по самой сути танца, по характерным чертам пластики, по способу движения и мироощущения. Ей свойственны легкость, упоение, стихийность, идущие от подлинной раскрепощенности. Современность Вишневой – в творческой и личной свободе, немислимой прежде. Потому ее героини – от принцессы Авроры в «Спящей красавице» до Китри в «Дон Кихоте», от Джульетты до Кармен, от балачинского Рубина до Музы в ноймайеровских «Звуках пустых страниц» – так притягательны, как притягательно всё, что «произносит» Диана Вишнева на сцене.

Борис Илларионов

В поисках дягилевского времени

В мае нынешнего года в Перми состоялся первый международный фестиваль «Дягилевские сезоны. Пермь-Петербург-Париж». Программа фестиваля включала проведение «Круглого стола» на тему «Проблемы современной хореографии». В течение целого дня в одном из конференц-залов города тему обсуждали балетные критики, педагоги, исполнители и театральные деятели. Редакционная коллегия журнала «Балет» полагает, что вопросы, поднятые в выступлениях участников «Круглого стола», могут составить предмет серьезного разговора для всех, кому не безразлично будущее современного хореографического искусства. Печатаем материалы выступлений участников «Круглого стола» в конспективном изложении, редакция полагает, что ряд высказываний может послужить основой небезынтересной творческой дискуссии. Ждем откликов читателей – профессионалов и любителей – на страницах «Балетного клуба».



Сергей КОБКОВ, заместитель главного редактора журнала «Балет», художественный руководитель Государственного Театра Наций, кандидат искусствоведения, ведущий «Круглого стола»:

Мы соборились за «Круглым столом» – не первые и не последние – для того, чтобы поговорить на тему «Проблемы современной хореографии». Такое собрание вполне в начале прошлого века вполне мог инициировать и Сергей Павлович Дягилев, – уверен, что односторонних проблем в разные времена возникает одинаковое количество. Однако Дягилев был практиком, а не теоретиком; по существу он был первым продюсером и дал миру первый гениальный продюсерский проект – «Русские сезоны». До теории ему не было дела, ведь на практике он осуществлял то, чему могли завидовать и его современники, чем гордимся мы, о чем будут вспоминать, и что будут ставить в пример наши потомки. Тем не менее, ряд проблем в области современной хореографии существует и их надо обсуждать для того, чтобы хоть как-нибудь приблизиться к дягилевскому идеалу.

В последнее время много и активно говорится о кризисе в балетном театре. Хореографическая мысль не один год краду путается в самоповторах, в тщетном цитировании гремевших некогда идей; исполнительское искусство, еще недавно поражавшее стремительным покорением вершин, ныне отвечает уникальному чеховскому наблюдению о том, что средний талант стал намного выше, но...

Но что первично – кризис хореографической мысли как художественной идеи или хореографии как таковой? Почему мы наблюдаем устойчиво «благообразный» среднестатистический репертуар и не видим жестких концептуальных прорывов в будущее, – оттого, что культурологи называют «усталостью культуры», или потому, что театр не успевает за осмыслением быстротекущего времени? Не вредит ли балетному театру слишком очевидная изоляция от того, что происходит на соседних территориях – оперы, драмы, других аудиовизуальных видов культуры? Где продюсеры, похожие на Дя-

гилева: способные на риск, готовые искать настоящие таланты – в музыке, живописи, исполнительстве?

Где, наконец, настоящая критика, способная осмыслить все эти процессы – уже ставшие историей и еще нас волнующие: что происходит с танцем – традиционным и современным, почему рвется связь между очевидными периодами его движения, почему хореографическая и – шире – художественная культура перестает быть единым целым, почему тщится найти выход? Почему рвется связь и теряется преемственность?

Я отчетливо понимаю, что ответить на все эти вопросы попросту невозможно. Но понимаю и то, что отвечать на них необходимо. Первый пермский фестиваль «Дягилевские сезоны», согласитесь, отличный повод к тому, чтобы попытаться подобный разговор начать.



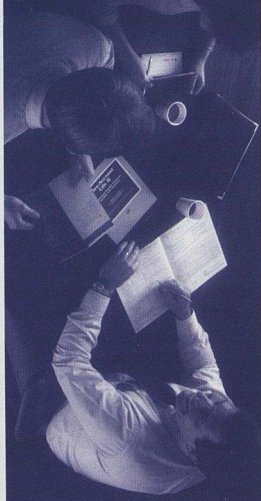
Лариса БАРВИКИНА, балетный критик:

Тема круглого стола «Проблемы современной хореографии» подразумевает как минимум всеми однозначно понимаемый термин. Но на сегодняшний день этого – общего – понимания нет. Что такое «современная хореография»? Новые спектакли в академических театрах с использованием классического словаря, или работы в жанре contemporary dance, или еще нечто? Если говорить о премьерах в российских оперных театрах, то они едва ли дают повод именоваться «современными»: для современных они слишком вторичны и по языку, и по эстетике. Кажется, что большинство наших дипломированных хореографов застряли где-то в 70-х, пребывают в полной растерянности и не могут для себя решить: делать шоу в угоду публике, либо проповедовать гуманитарные ценности в духе примитивных идеологических постулатов о добре и зле. Отсюда банальность концепций, отсутствие подлинно современных театральных приемов, убогость сценического оформления, прежде всего, светового.

Конечно, случаются исключения из правил, но общая картина печальна и заставляет констатировать кризис.

Если же говорить о динамично развивающемся у нас в стране современном танце – contemporary dance, то и здесь свои проблемы. Да, contemporary dance признан самостоятельным жанром, на столичных сценах теперь с успехом выступают те, кого еще недавно презрительным именовали «провинциальной самодеятельностью», но эта культура еще по-прежнему очень замкнута, эзотерична. До настоящей профессионализации еще очень далеко. Поэтому их успехи – это достижения отдельных личностей, сумевших вопреки всему создать авторские театры: Панфилов, Баганова, Пона, Смирнов и некоторые другие. Для того, чтобы contemporary в России полноценно развивался необходима государственная политика его поддержки, как то существует во всех развитых странах. Плюс ко всему – перемена самосознания «современщиков». Им надо понять, что период студийных радостей кончился, на энтузиазме далеко не уедешь, нужен жесткий профессиональный подход. И главное – достойная система образования, иначе комплекс несостоятельности будет преследовать всегда. Наконец, самое важное, на мой взгляд: по сложившейся схеме две ветви танцевального искусства – классический балетный театр и театр contemporary dance – у нас несоевместимы. Балетные профессионалы все еще не хотят замечать достижений «младшего брата» и глядят на это свысока. А «современщикам» претит в балете упование внешней формой и замкнутость на самодемонстрации. Но кто сказал, что схемы существуют раз и навсегда и что их нельзя менять? Кажется, что вот-вот два независимых пространства начнут взаимодействовать, рождая смелые, нетривиальные идеи, новый взгляд на действительность с ее сложнейшими проблемами, обогащая исполнительское мастерство и увеличивая возможности профессионалов, имеющих за печами традиции.

На самом деле, нынешние выдающиеся хореографы с трудом укладываются в прокрустово ложе привычных схем: Килиан, Матс Эк, Форсайт – куда их отнести? Для меня это и есть современная хореография: выражение языком тела и с помощью самых широких театральных средств актуальных





идей нашего времени.
Марина НЕСТЬЕВА, главный редактор отдела музыкального театра журнала «Музыкальная академия», кандидат искусствоведения:

Я знаю композиторов, которые всё-таки решаются писать большие симфонии и вообще работать с большой формой. Иногда это приносит большой успех. Получается некий парадокс: с одной стороны у балетного, оперного театра масса претензий, претензии отражают большое глубокое содержание, с другой стороны – они избегают больших форм. Вследствие этого процесс происходит более сложно, но я замечаю и в балетном, и в оперном театрах очень короткое дыхание. Когда художник пытается раскрыть ту или иную идею, он мыслит очень маленькими промежуточными, не развивая идею последовательно, что, в свою очередь, связано с кризисом большой формы. Раскрыть концепцию очень трудно не только молодым, но и находящимся на пике славы хореографам.

Показательным примером в этом контексте является творчество Бориса Эйфмана. Он берётся «ставить» только серьёзные настоящие концепции, а дыхание в их воплощении всё равно коротко. Развить концепцию ему не удаётся.

Моя любимая тема: сейчас колоссальные разрывы в культуре нам очень мешают. Уже были обозначены разрывами между современным балетом и классическим балетом. Можно назвать много подобных разрывов, в частности, полный разрыв между композиторами и театрами. Театры совершенно не склонны приглашать к сотрудничеству, замечать, обращать внимание на композиторов, которые пишут ярко и достаточно концептуальную симфоническую музыку. Такие композиторы есть, причём они есть везде.

Бесконечные разрывы между разными слоями культуры – одна из самых главных причин и общего кризиса. Ещё один разрыв – разрыв между оперой и балетом. Другой – разрыв между драмой и музыкальным театром. Третий – между критиками драматического театра, музыковедами и балетоведами.

Я много лет работаю в «Золотой маске» и сталкиваюсь с этим

(сама по себе я одиночка в данном случае). Всё время говорю о том, что жюри должно работать совместно, это очень важно, потому что человек из музыкального театра может заметить в драме то, что не замечает специалист из драмы и, соответственно, наоборот.

Сотрудничество разного рода, естественно, должно быть добровольно. Может быть, одна из обязанностей Союза театральных деятелей попытаться объединить разных специалистов с целью того, чтобы появились какие-то новые идеи.

Сергей КОРОБКОВ:

Я бы ещё обратил ваше внимание на такой парадокс. В рамках фестиваля «Дягилевские сезоны»¹ проходит защита продюсерских проектов. В Пермь съехались крупнейшие теоретики и практики, которые занимаются развитием профессии и преподаванием – Елена Левшина, Геннадий Дадамян, Давид Смелянский, Эдуард Бояков... И то, о чём говорит Марина Нестьева, – и о работе театров с современными композиторами, и о существовании бесконечных разрывов в практической культуре («Дягилевские сезоны» тому пример), с моей точки зрения, для людей, которые занимаются молодежью и ее образованием, должно бы представлять интерес. Но их среди нас, увы, нет. Практически все, что создавал Дягилев после того периода, когда он только экспортировал «готовую продукцию», было вновь, это были новые сочинения, спектакли, которые не имели шлейфа традиций. Он давал первые уроки продюсерства.



Георгий ИСААКЯН, художественный руководитель

Пермского театра оперы и балета, художественный руководитель фестиваля «Дягилевские сезоны», лауреат Государственной премии России:

Почему «Дягилевские сезоны» носят характер мультикультурной акции? Составляя программу, мы с директором фестиваля Олегом Левенковым намеренно сделали его, на первый взгляд, чрезвычайно длинным. Потому что для фестиваля девять дней насыщенной программы – это действительно много. Но когда я думаю о том, каким фестиваль должен быть в

будущем, то все больше прихожу к выводу, что он не должен подобно «Русским сезонам» сжиматься как шагреновая кожа до показа только балетных спектаклей, не должен отдавать предпочтения какому-то одному жанру. Только имея возможность видеть-наблюдать-обозревать состояние живописи, состояние музыки, состояние современных и классических балетов и опер, только видя все компоненты современной культуры, можно говорить о том, что представляет собой сегодняшнее искусство.

Слово кризис ныне повторяется очень часто. Мне же кажется, что на сегодняшний день оперный театр – это наиболее динамично развивающийся структура. Там происходит много странного, но, тем не менее, сказать, что существует кризис оперного языка, нельзя. Каждый год на оперном пространстве (по крайней мере – Европы) происходит десятки событий, которые позволяют говорить о динамичном развитии современного искусства. Что касается балетного театра, надо уточнять, какого рода кризис ему вменяют в вину: действительно ли это кризис хореографического языка? Не связан ли он с тем, что двадцатый век исчерпал физические возможности человеческого тела? Не даром мы всё чаще видим на сцене то, что хореографией, в общем-то, не является (некие смежные виды искусства, спорт и т.д.). Проблема заключается, с одной стороны, в открытии новых возможностей человеческого тела, с другой стороны – жидется на необходимости творческого осознания того миропорядка, который сейчас существует. Может быть, спешка в освоении сегодняшней ситуации не дает понять того, что реально происходит? К примеру, произошла трагедия одиннадцатого сентября, и я уже завтра хочу на неё ответить. Но невозможно ответить завтра. Нужна временная дистанция, чтобы осознать происшедшее. Не является ли кризис большого дыхания и большой формы результатом суетливости, результатом боязни молчания? Большая трагедия не может возникнуть из громкого разговора, она возникает только из молчания.

Сергей КОРОБКОВ:

Интеллектуальная деятельность формируется временем. Время формирует мироощуще-

ние, мировоззрение, – вот и еще один ключ к понятию «современность».

Лариса БАРЫКИНА:

Говоря о хореографическом кризисе, хотелось бы отметить, что в конце прошлого столетия произошла явственная смена эпох. Закончилась очень большая эпоха, которую можно назвать литературоведческой. Она строилась на отношениях большого балета к литературе. Исчерпали себя готовые рецепты по созданию балетного спектакля. В шестидесятые, семидесятые, восьмидесятые годы в театре существовала вполне накатанная колея – законы создания произведения. Чаще всего сам балетмейстер писал либретто на сюжет большой литературы, композитор – партитуру.

Причём использовать идеи большой литературы было свойственно только отечественному балету. На сегодняшний день расказ сюжета балетными средствами – это нонсенс. Вошли в силу совершенно иные тип мышления, драматургии, взаимоотношений с музыкальным материалом.



Линн ГАРАФОЛА, профессор Колумбийского университета, балетный

критик:

Должны ли мы полностью отказать от старого репертуара, чтобы создать что-то новое? Навивно ожидать обновления от стабильных институтов, стабильных балетных компаний. Думаю, что существует огромная разница между тем, что называется современным танцем и современным балетом.

Для существования балета необходима тренерская база, хорошо подготовленные наставники. Для существования балета очень существенна поддержка со стороны государства, которое могло бы оплачивать расходы на образование, на подготовку кадров и т. д. Или, с другой стороны, необходимо достаточно благополучное материальное положение общества, где частный сектор мог бы оплачивать постановки и обучение детей. Совершенно естественно превращение каких-то учреждений в академии. Можно сказать, что Нью-Йорк сити балет сейчас как раз переживает подобный период академизирования, что является следствием

попытки модернизировать уставшие формы. Совершенно согласна с мыслью о том, что необходимо время для того, чтобы понять, до конца осознать событие. После того, что произошло одиннадцатого сентября, не появилось ничего, что каким-либо образом отразило это событие. Конечно, был ряд деятелей культуры, которые попытались прореагировать сразу: появились такие работы, как, например, «Реквием», но они были созданы не балетными труппами. Невозможно ожидать немедленного отклика от балетного искусства.

Это замечательно, что в Перми сосуществуют как классическая балетная труппа, так и современные постановки. Важным моментом является разнообразие. Думаю, вы согласитесь, что проблема критики также очень важна. В Америке пишется огромное количество статей и иногда складывается мнение, что люди, которые занимаются классическим искусством, вообще не должны писать о современном балете.



Дэвид ВОАН,
заместитель
редактора
журнала «Бал-
лет Ревью»

главный хранитель труппы Нью-Йоркского университета, балетный критик:

Для любой страны и для любой культурной ситуации важно, чтобы рядом работали несколько хореографов в сфере классического балета и несколько занимались современным танцем. Дягилеву повеселилось: он нашел пять величайших хореографов. В Нью-Йорк сити Балле есть только один хореограф, который является выходцем из этой же труппы. Я бы не совсем согласился с тем, что существует какая-то неразделимая пропасть между классикой и модерном, потому что даже в труппах, представляющие классические балеты, нередко спектакли ставятся хореографами-модернистами. Есть проблема поиска новых возможностей или новых форм, в которых бы открывались новые возможности.



Ирина ЯСКЕВИЧ,
балетный
критик:

Однозначно ответить на вопрос — что первично: кризис идей или

хореографов — я не могу. Что такое вообще кризис? Кризис — это переходный период как в обстоятельствах жизни, так и в сознании. В нашем сознании происходит малое количество перемен, потому что большинство новшеств в окружении мы принимаем как должное. В оперном театре больше идей чисто постановочных, а художественных, мировоззренческих — не очень много, а те, что есть, — переходят из спектакля в спектакль. Поиск новых форм во многом отражает кризис художественного сознания: во многих жанрах эксплуатируются две-три идеи. Так что кризис художественного сознания, в известной степени, заключается в поиске новых форм.

В Новосибирске шел спектакль Дмитрия Чернякова: в драматическом театре малая сцена по периметру была полностью загорожена металлическими конструкциями, а на уровне глаз были прорезы. Зрители сидели на стульчиках и подсматривали за тем, что происходит на сцене. В балет это еще не пришло, но я думаю, в скором времени придет. Форма и содержание существуют неразрывно. В результате поиски новых форм и приведет к появлению каких-то новых идей. Что касается существования академического и современного балета, на сегодняшний день это совершенно противоположные вещи. Современный танец не требует таких громадных вложений, но он — не бедный с точки зрения идей. Тут легче высказаться на какие-то актуальные темы, чем в большом и малоподвижном консервативном академическом театре. Наверное, сближение этих двух структур будет происходить, и уже сегодня какие-то постановки на академической сцене обогащаются знаниями, умениями, художественными приемами современного танца. Мне показалась интересной постановка двух одноактных спектаклей в Новосибирском театре оперы и балета. Первый — «Дороги любви» на музыку Вайля, Косма, Пуленка; второй — «Симфония для матричных принтеров» — на музыку некоего Юзера (это — компьютерный пользователь). Как мне сказали, музыка была элементарно «скачена» с компьютера. Это анонимный автор, в общем — виртуальный. Поставил спектакль молодой балетмейстер из Санкт-Петербурга Мирошниченко. В первом спек-

такле — прощание с цмеей нотой грусти, с ностальгией, может быть, но без трагедии, без надрыва. Главный герой второго балета — компьютерный вирус. На новом этапе нашего сознания, обогащенного техническими знаниями и навыками, развиваются и литературная, художественная мысль. Вспоминается эпиграф к «Мастеру и Маргарите» из «Фауста» Гете о той части силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо. Поиск программ, которые останавливают вирус, ведет прогресс вперед. В балете есть цитаты, которые отсылают по пластике к Ничкинскому в роли Фауста: вирус — не то что сатана или мелкий бес, но он причудливо «правит бал». Когда он начинает мешать, происходит какой-то технологический прогресс, в результате чего вирус погибает. В финале на заднике возникает видеопроекция, где крупным планом делается лицо вируса, который поднимает голову, усмеяется, подмигивает, и ясно, что он еще вернется...

Для меня эти два балета были большим дыханием и внятной идеей, выраженной без пафоса — и в первом, печальном спектакле, и во втором, очень смешном и веселом, выстроенными точно драматургически, с двумя драматическими кульминациями, с жаровыми сценками. Эти балеты были интересными как современные спектакли на академической сцене, — обогащенные не только свежими танцевальными идеями, но и современными образами. Появление такого героя как компьютерный вирус — уже шаг вперед для академического балетного театра.



Владислав ИВАНОВ, доцент Пермского института искусств и культуры,
кандидат искусствоведения:

Хочу вернуться к началу разговора. Я считаю, что Пермь имеет право проводить фестивали, посвященные имени Дягилева, не только потому, что здесь его родина, здесь он жил, — Пермь — город, где сложилось высокопрофессиональное хореографическое искусство: прекрасный театр, великолепное училище, институт искусства создают духовное пространство, на котором почва, взрыхленная Дягилевым, дает всходы. В свое время XX век начался не только в Париже, Ва-

шингтоне, Москве, Нью-Йорке, но и в Перми. Это дает нам моральное, профессиональное и человеческое право приветствовать то, что происходит на первом дягилевском фестивале. В обсуждении проблемы, поднятой на этом «круглом столе», надо сконцентрировать внимание на вопросах подготовки мастеров педагогов, то есть самой заботой части профессионалов, которые должны создать будущее балета, но не имеют на то условий. Не имеют, прежде всего, возможности элементарно расширять собственное интеллектуальное пространство, которое дает возможность поспевать за временем и воспитывать артиста нового поколения. Современные педагоги воспитывают исполнителей: два тура, три тура, пируэт... Но когда, казалось бы, готовый юнец приходит в театр, оказывается, он не готов выполнять задачи хореографов — эмоционально и интеллектуально. Если говорить о хореографу, то получается то же самое — ни один хореограф не может возникнуть просто так, он должен получить образование, должен быть исполнителем, должен состояться. Поскольку у нас изначально возникает проблема образования, проблема отношения к педагогам как к таковым, которые не успевают отработать методы обучения, это приводит к тому, что возникает и дефицит исполнителей, хореографов. Артисты балета зачастую выдают сиюминутные эмоции, а не выражают мысль хореографа на сцене. Хореограф, выросший из такого артиста, тоже не всегда обладает определенным интеллектом, и иногда отсутствие мысли он подменяет надуманностью, схоластикой. В результате существует большой разрыв между академическим балетом и балетом современным. Позволю себе высказать парадокс: «старое — это хорошо забытое новое». Сегодня существует проблема воспитания, роста и развития хореографа и исполнителя. Проблема лидера является самой главной. Разрыв старого с новым приводит к тому, что наши артисты балета музыкально неграмотны, необразованны. И когда они становятся хореографами, им композиторы не нужны. Они могут собрать музыку из разных фрагментов, исходя из своего, часто примитивного, если не сказать меркантильного понимания искусства, его целей и задач: сей-

час модно ставить вот такую тему, давайте поставим.

Еще парадокс. Казалось бы, нужно время, чтобы осмыслить свершившееся. Но хореограф вынужден мыслить быстрее. Если он не будет поспевать, то время не будет в нем нуждаться. Нужно найти тот баланс, когда-то, что произошло, еще слишком свежо, но завтра, будучи осмысленным, уже устареет.

И риторический вопрос: где наши выдающиеся хореографы? Где выдающиеся, гениальные педагоги? Все они не у нас. Мы изгнали своих пророков. Мастера всегда являются исключением, но почему-то мы цепенеем за корень самого этого слова: мы их исключаем. И получаем то, что имеем. Проблема Мастера – широко образованного, современного Дягилева – хореографа на сегодняшний день – это самая большая проблема, без решения которой идти вперед невозможно.



Олег ЛЕВЕНКОВ, директор фестиваля «Дягилевские сезоны», кандидат искусствоведения, доцент кафедры философии Пермского университета:

Глобальные изменения в политике, экономике, невиданная динамика информационных процессов привели к разрыву традиционных связей между поколениями, между творцами и публикой. В этом смысле бесспорный кризис хореографической мысли не является исключением. В литературе со времен Фолкнера был разрушен роман, а наиболее привлекательным стало эссе – жанр старый, монтеневский, но оказавшийся созвучным постмодер-

нистским коллажам. И воспроиздятся ли классический роман через бульварный или дни его уже сочтены, – кто знает?

В связи с кризисом балетного театра меня волнует проблема универсализма языка классического танца. С начала 80-х годов уже не одно поколение отечественных хореографов упрекают в том, что масштаб и значение их творчества не сопоставимы с достижениями отечественной балетной сцены 50-70-х годов. Но возможно, что кризис связан с причинами разного порядка, как лежащими на поверхности, так и глубинными.

Прошедший век, бесспорно бывший и веком триумфов в хореографии, начинался и заканчивался двумя драматическими моментами, связанными среди прочих причин с проблемой универсализма классического танца, его способностью адаптироваться к резким социально-культурным сдвигам и изменениям эстетических канонов и ценностей. В начале XX века у классического балета появился грозный соперник – танец модерн, который атаковал его студиями свободного танца, ритмопластики, выразительного танца, а затем и «именными» школами танца модерн.

Однако, начиная с Фокина, балет смог разомкнуть свое внутреннее пространство и начал вбирать внебалетные средства пластической выразительности. Эксперименты Лопухова и Голейзовского, которым судьба не дала возможности вернуть универсализм классическому танцу, помогли Баланчину достичь этого. И к середине века танец модерн уже существовал как самостоятельная выразительная система, но и балетный театр обогатился,

трансформировался и не был аутсайдером в области сценической пластики. Всем известен прецедент «Эпизодов» на музыку Веберна, когда в одном спектакле труппа Нью-Йорк сити балле танцевала абстрактную хореографию Баланчина, а труппа Марты Грэм – сюжетный спектакль. В 60-70-е годы балеты Бежара были абсолютно современным искусством, на которые молодежь собиралась в огромные залы для спортивных состязаний. В советском балете в это же время Григорович и Бельский возвращали балетной сцене пластическую образность, опираясь на классический язык и продолжая эксперименты 20-х годов.

В те же 50-е годы начались колоссальные изменения в пластической культуре всей западной цивилизации – появился рок-н-ролл, а то, что называлось удачным англоязычным термином social dance и менее удачным у нас – балетный, или бытовой танец, – стало стремительно исчезать. Танцплощадки были заменены дискотеками. Бытовые танцевальные структуры выветрились из реальной жизни.

Баланчин как бы почувствовал угрозу обрыва нити традиционного европейского танцевания и с 50-х годов настойчиво ставил балеты о танцах: о кадрили – «Square Dance», о вальсе – «Liebeslieder Waltzes», о матлоте – «Union Jack». Не будет преувеличением сказать, что во второй половине века Баланчин и Игорь Моисеев были самыми самоотверженными рыцарями танца как такового.

К концу XX века постмодернистская «всеядность» позволяет балетмейстерам черпать из самых разных пластических исто-

ков; сама же хореография все дальше и дальше уходит от логических музыкально-танцевальных структур.

Но мне представляется, что широта диапазона, в которой работают современные хореографы (от элементарных движений классического танца до contemporary dance) все-таки не оказывается достаточной для обретения новой универсальности классического танца, требуемой временем. Сплошь и рядом мы оказываемся свидетелями некоего конструирования, заполнения любым материалом примитивно очерченных контуров, странно высокомерного отношения балетмейстеров к музыкальным произведениям.

В связи с этим еще раз хочется вспомнить уникальную музыкальную историю Баланчина, освоение наследия которого удивительным образом все еще связано с полемикой: нужен ли русскому балету Баланчин? Среди его обширного наследия есть достаточно много произведений, которые содержат новые пути для развития хореографии. Его балет на музыку Хиндемита «Kammermusik # 2» использовал сразу окрестил «компьютерной хореографией». Правда, на сцене нет ни компьютеров, ни вирусозов, но есть изощренная полифония музыки и танца, тела и ритма, идей и эмоций.

Феноменология искусства XX века такова, что во многих видах искусства обилием гениев отличались первые десятилетия века. Пожалуй, только хореография и кинематограф продолжали удивлять почти до конца века. На вопрос – случайность это или закономерность, неведомая нам, – сможет ответить только будущее.

Литературная запись
Людмила Деменовой

Классика балета – на видеокассетах и DVD!

Фильмы о творчестве артистов балета
(более 30 видеопрограмм)



000 «ТЕН-Видео»

e-mail: tenvideo@mtu-net.ru

Оптовые поставки видеокассет:

(095) 369-48-50

Приглашаем к сотрудничеству творческие коллективы и организации – (095) 743-06-25

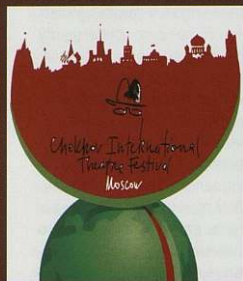
Интернет-продажа:

www.ozon.ru, www.bolero.ru

Розничные продажи:

салон-магазин Большого театра, салоны **Grigko**

V Международный театральный фестиваль имени А.П. Чехова



Фестиваль, носящий имя Антона Павловича Чехова, раз в два года украшает начало московского театрального лета, собирая многочисленную российскую аудиторию. Именно российскую, поскольку масса зрителей специально приезжает на спектакли фестивальной программы.

Программы, собственно, четыре – мировая, детская, экспериментально-молодежная и уличная, и все буквально перенасыщены событиями, которые создают масштабную картину жизни мирового театра. К сожалению, наиболее лаконично представлена на фестивале хореография, о чём свидетельствуют публикуемые ниже материалы. Редакция обратилась к генеральному директору фестиваля – вице-президенту Международной конфедерации творческих союзов Валерию Шадрину с вопросами: «Случайно ли это? Как планируется представительство Терпсихоры на фестивале будущего 2005 года?»

– Мы стремимся показать в Москве событийные или экспериментальные явления театра, – сообщил Валерий Иванович. – Надо сказать, что в последние годы хореографическая культура не имеет в своём арсенале явлений, равноценных явлениям драматического или оперного театров. Но мы старались показать в экспериментальной программе поиски театров танца.

Надеемся, что к 2005 году сможем расширить на фестивале территорию хореографического искусства. Более того, хотим представить собственный проект: предложили Юрию Григоровичу поставить с международным составом исполнителей балет Сергея Прокофьева «Золушка», спектакль, давно им задуманный и пока не воплощенный. Надеемся, хореографические коллективы войдут во все четыре программы чеховского фестиваля. Мы уже начали работу по их формированию.

Танец ямабуси, спустившихся с гор

Сцены из спектакля
«Хаячина-такэ-Кагура».



Первый Японский сезон в России, прошедший в рамках Чеховского фестиваля, предоставил московскому зрителю уникальную возможность прикоснуться к самым истокам традиционного театра Страны восходящего солнца. Спектакли театров Но и Кабуки, время от времени появляющиеся на столичных афишах, перестали быть экзотикой и попали в разряд зрелищ довольно предсказуемых, не обманывающих ожиданий, а потому имеющих свою публику. Привезенный на этот раз спектакль «Хаячина-такэ-Кагура» (Кагура горы Хаячина) – действие для нас куда менее знакомое, но интересное по многим причинам.

В лаконичные интерьеры «Школы драматического искусства» А.Васильева – наполненное дневным светом и воздухом царство белого цвета, где деревянные скамьи, чугунные люстры и сама архитектура зрительного зала будто дышат средневековой театральной традицией, как нельзя лучше вписалась танцмистериия, дошедшая до нас из более чем шестисотлетней древности.

Уникальность японской мистерии – в ее амбивалентности. Танцы, вышедшие из шаманских ритуалов, бережно сохранены японцами как «народное культурное наследие нематериальной формы первой степени», не утратили своего сакрального смысла и по сей

день исполняются во время свадеб, религиозных церемоний, храмовых праздников с целью изгнания злых духов и восстановления жизненных сил. А став искусством и претерпев различные формы сценического бытования, приобрели свои жанровые черты и открыта кристаллизовались в «профессиональный репертуарный театр», который гастролирует по всему миру и дает около 60 представлений в год.

В зрелищах «Хаячина-такэ-Кагура», как в неограниченном алмазе, можно уловить и намек на церемонность аристократических танцев Бугаку, и иrogровую стихию низового искусства Саругаку, и комическое начало городских

фарсов Кеген, и аналогии со сценами Но, Кабуки, то есть уже здесь проявились многие черты традиционного японского театра. Это и характерное для японского сценического искусства слияние танца, музыки и элементов драмы в неразделимое единство. Подобно композиционной структуре представлений Бугаку, все действие обрамлено вступлением и заключением, во время которых не танцуют. Музыкальный пролог атакует зрителя непривычно агрессивным для европейского уха звучанием японских ударных инструментов и интригует постепенным появлением и легким колебанием над закрытым занавесом ярких игровых петушков (вер-

хушки шлемов танцовщиков), порождая курьезную в данном контексте ассоциацию с кукольным театром. И хотя последующее действие не имеет ничего общего с древним японским театром больших кукол Бунраку, аналогия эта, отсылающая к площадному театру, оказывается не случайной. «Ружье», «выстрел» из которого стал кульминацией представления, находилась на сцене сразу в виде деревянной головы льва с длинным шлейфом и пригोленного ей угощения, за которое она затем, руководимая двумя артистами, лихо пританцовывала и клаящая челюстью, отвечивала вежливые поклоны в разные углы зала. Так в далеком прошлом сплывшемся с гор монахи-отшельники ямабуси изображали своего покровителя – бога Гонган, странствуя по крестьянским домам с целью очищения их от злых духов. И поныне этот ритуал – часть Кагуры, исполняемой актрисами, священниками и непрофес-

сионалами-любителями у подножия горы Хаячинэ во время её культового праздника и в начале альпинистского сезона.

Подобно спектаклям Но, исконно состоящим из пяти пьес, актеры-мужчины «Хаячинэ-так-Кагура» исполняют пять коротких танцев – Танец птиц, Танец старика, Танец Хачиман, Танец очищения от бесов, Танец вопрошенной богини. Такое же, как и в театре Но, обозначение сцены четырьмя деревянными столбиками, каждый из которых имеет свое значение; сидящие в один ряд на полу музыканты, подобно традиционному сценическому слуге Кожэну, помогают танцовщикам с реквизитом; угол занавеса-задника, поднимающийся для выхода актеров; характерная для Кабуки смена костюмов прямо на сцене. Всё это прототирует нашим представлениям об условности театра.

Да и сам танец Кагура европейскому зрителю трудно воспринимать как искусство хореогра-

фическое. Замедленные притоптывания-приседания, наклоны головы, обгрызающие «петушиный» шлем в Танце птиц, Бесконтактные «дуэли» на малоподходящих для этого орудиях вроде кисти или сложенного веера и жонглирование им, одинаково виртуозное левой и правой рукой. Танец четырех воинов с мечами, напоминающий то вьетнамский танец с шестью, то детскую игру «путаница»... Но достаточно вспомнить, что японские военачальники с помощью веера отдавали приказы на поле боя, а синтоистские священники считали его средством общения с богами, что в театре Но веер мог обозначать меч, стрелу или чашу для вина, а его положение передавать бесчисленные вариации смыслов (например, сон, любовное луно), как все становится на свои места.

Несмотря на то, что расшифровать священный смысл этой танцевальной пантомимы неподго-

товленному зрителю не представлялось возможным, вопреки неловкому однообразию и сдержанной экспрессии движений, монотонному музыкальному сопровождению и наивной зачаточной драматургии, японская мистерия, неспешно развиваясь по нарастающей, вызвала всеобщий эмоциональный подъем в зале и, хочется верить, выполнила свою сакральную функцию очищения. То ли медитативное действие японских барабанов, то ли истинная вера участников в серьезность происходящего действия, передавшаяся публике, то ли соприкосновение с подлинной историей народа тому причиной. Во всяком случае, не ушел разочарованным ни зритель, привлеченный модой на все японское, который, не понимая смысла происходящего, благоговейно приобщался к таинственному миру Востока, ни истинный ценитель и знаток японской культуры.

Юлия Стрижекурова

Атлас невидимых городов

Барбара Кинелли и Франко Квартьеры.
Сцена из спектакля.

«Городской атлас запада» – это короткая история о событиях теперь уже прошлого века, ставших такими далекими, ушедшими в историю, и мы воссоздаем их течение с помощью фотографий». Так сказано об этом спектакле итальянской труппы «Театральные машины» в буклете, посвященном его премьере на родине, в Турине, в 2002 году. «Наша театральная компания родилась как экспериментальная, на основе театра теней, поразительные возможности которого мы используем в разных ракурсах, – говорит создатель театра энтузиаст Франко Квартьеры. – Мы хотим обновить и оживить язык традиционного пластического театра. Спектакль решен мультимедийными средствами, здесь наряду с танцем и пантомимой существует также и музыка, а в соседстве с ними живет слово, и все это естественно сочетается с тщательно продуманными световым оформлением. По ходу действия на русском языке звучат фрагменты произведений Л.Арагона, Ш.Бодлера, И.Кальвино, У.Гибсона, В.Маяковского, П.Валери... Их исполняет Барбара Кинелли, которая является у нас также танцовщицей, хореографом, актрисой. Третий наш

коллега – танцовщик Массимо Арбарелло, который служит еще и рабочим сцены, и осветителем. В трех лицах – вся наша труппа!

Театр существует три года, но мы уже выступили несколько спектаклей, в том числе оперу для детей «Брундибар» Ханса Кранса и совместное с португальской труппой Баллеттеатро представление «Звезды пустыни».

«Городской атлас запада» объединяет в себе результаты длительного творческого поиска Франко Квартьеры, создателя и конструктора оригинальных светотехнических решений и звукового сценического оформления спектаклей, где он участвует и как исполнитель.

Спектакль решен в черно-белой тональности, причем для световых эффектов использованы самые прозаические вещи, например, барабан от старой стиральной машины. Все это смонтировано в пространстве света и тени причудливо и таинственно, а своеобразные ракурсы и позы тел танцовщиков, «вычерчивающих» на сцене неясные расплывчатые контуры ушедших в небытие образов, воссоздают атмосферу переменчивых эмоциональных состояний и оживляют мир холодного урбанизма про-

шлого века, о котором повествует показанное итальянцами представление.

Функционирующий спектакль – это 600 килограммов различных материалов, любовно и профессионально используемых по ходу сценического действия тремя его участниками. В то же время они – грузчики и рабочие сцены, осветители и костюмеры. Ф.Квартьеры рассказывает, что раньше, в старину, во всех бродячих труппах каждый отвечал за определенный участок работы: спектакль делался руками исполнителей от начала до конца. По мнению Франко, его коллеги – в хорошем смысле слова ремесленники, недаром в итальянском есть слово «маэстро», а в русском – «мастер», что означает – профессионал высшего класса. «Главное, чтобы три танцовщика были хороши на все руки и творили чудеса все вместе!» – считает Ф.Квартьеры.

В заключение скажем, при личной беседе выяснилось, что танцовщики очень любят и знают русский балет, поэтому для них было большой честью участвовать в V Международном театральном фестивале имени А.П.Чехова в Москве.

В.Колобовников



Ветер трех континентов

Kaze – это японское слово и, наверное, такой выбор названия спектакля не случаен: музыку для него написал японский композитор Яс-Каз. Вместе с тем, показанное на фестивале в Москве действо с полным правом можно именовать интернациональным, соединившим в себе музыку, хореографию, культуру сценического оформления народов трёх континентов – Европы, Азии, Африки. Музыка ещё до появления танцовщиков рождает на сцене атмосферу, которая будоражит фантазию, настраивает на определённую тональность слух, готовит к восприятию. Композитор Яс-Каз предстаёт как восточный маг, который постиг тайны созвучий старинных инструментов не только своей родины, но и народов Африки и Европы, и сотворил

из калейдоскопа звуков, ритмов, мелодий партитуру поистине симфонического размаха. Мощные голоса барабанов из Азии и Африки, мелодическое пение европейских гитар и свирелей, звонкие речитативы саксофона...

Ещё один маг, маг сцены – хореограф Теро Сааринен из Финляндии – нашёл этой звуковой панораме на редкость органичный пластичный эквивалент. В созданное им хореографическое пространство естественно «вписались» участники спектакля – музыканты и танцовщики из Японии и Сенегала. Музыканты возникают из темноты сцены внезапно, заставляя присутствующих в зале буквально вибрировать в такт загадочной музыке. Происходит как бы незримая связь музыкантов и зрителя. Высвеченные

софитами фигуры двух африканских артистов, словно вступивших в яростный музыкальный поединок, нисколько не заслоняют при этом других исполнителей, которые в своей статике будто медитируют, и зрители как под гипнозом поддаются их завораживающему загадочно-стихийному воздействию. Движения танцовщиков воспринимаются как продолжение мелодий и ритмов. Роли музыкантов и босоногих артистов постоянно меняются и невозможно понять, кто здесь главный: афро-азиатские ритмы и современная пластика, причудливо переплетаясь, сосуществуют свободно, рождая картины, словно вышедшие из нашего подсознания. Сольные эпизоды динамично сменяются дуэтами, их «преследует» трио, другие ансамбли, –

кажется, все исполнители страстно жаждут «победить» в противоборстве со шквальной музыкальной стихией. Тела танцующих то замирают в неожиданных головоломных позах, то «зависают» в стремительных прыжках. Выразительность движений участников спектакля подчеркивается и укрупняется световыми эффектами, которые производят впечатление настоящей ваханалии красок. Kaze – в переводе на русский означает «ветер». Ветер, как известно, бывает разным – лёгким, как дыхание ребёнка, ласковым, как прикосновение любящей руки, мощным, неостановимым, как людской поток на праздничной улице. Такую многоголикость и явили Москве артисты интернациональной труппы.

А. Оболеникий

Жан Жуан – стоящий подобно дереву

Мы привыкли сравнивать Восток и Запад – их философию, жизненный уклад, традиции. Сейчас, когда мир стремится к объединению, соседи всячески стараются понять друг друга. Что непонятно, ведь для того, чтобы почувствовать чужую культуру, надо ее хорошо узнать.

Такую возможность дают фестивали. Так, в рамках традиционного Московского фестиваля имени А.П.Чехова, столичные зрители имели возможность наблюдать весьма необычное зрелище – выступление «Физического театра Эки» из Тайваня.

Все в этом выступлении было ново и необычно. Даже оригинальный интерьер театра «Школы драматического искусства», казалось, преобразился под влиянием восточной экзотики. Уже само музыкальное оформление спектакля, начавшегося с вереницы загадочных обертонных, заслуживало того, чтобы сидеть и завороченно внимать каждому звуку. Вопреки ожиданиям, исполнители на сцене не появились. Вместо этого развернулся маленький экран, на котором, как в кроне огромного дерева, перелетаясь с ветвями или «вращая» в ствол, двигался руководитель ансамбля Ши Ди-Жи. Философию действа «Жан Жуан», название которого переводится как «стоящий подобно дереву», таким образом, заявили с самого начала.

Вскоре шесть человек заполнили все пространство сцены. И притом, что это пространство было не очень большим, требовалось постоянное внимание для того, чтобы попытаться уловить все нюансы происходящего. Спектакль состоял из отдельных номеров, которые плавно перетекали один в другой. В чередовании «соло», «дуэтов» и ансамблей было трудно уловить какой-либо порядок, но неведомая нам логика развития, безусловно, предполагалась.

Непривычным был сам хореографический стиль представления. Труппа носит название «физического театра». Здесь все основано на главных компонентах восточных боевых искусств – они и формируют композицию «Жан Жуан». Возникает закономерный вопрос: а можно ли назвать это зрелище танцем? Конечно, это не балет и не любой другой европейский вид танцевального искусства. Но в рамках современной пластики, которые становятся все шире, увиденное представляет собой одно из интересных явлений: сочетание статики тела, когда исполнитель как корнями «прорастает» в «землю», с магкими или, напротив, резкими, но всегда наполненными внутренней энергией движениями. Танцовщики все время идут вслед за музыкой, которая поразительно разнообразна. Медитативное звучание некоего восточного аналога варгана, стре-

мительные стаккатные пассажи народных флейт и тайская полифония задают особый ритм жизни движения.

Помимо оригинального стиля, в выступлениях танцовщиков из Тайваня было очень много интересных композиционных и драматургических решений. Еще дважды на сцене разворачивался киноэкран, но теперь присутствовавшие могли видеть сразу два параллельно разворачивающихся танцевальных сюжета: первый – в уже знакомой по началу представления кроне дерева, второй – непосредственно на сцене. Даже сам переход к этому необычному, полувиртуальному действу был сделан и искусно, и изящно. На темной сцене луч прожектора находил одинокую фигуру исполнителя, который взаимодействовал с потоком света, как с живым существом. Танец медленно разворачивался внутри освещенного круга, и тело танцовщика чудесным образом «срасталось» со светящимся столбом, вовлекая его в единый абрис. Затем объявлялся новый объект – экранный двойник, и возникало некое соревнование.

Танцуют артисты «Физического театра Эки» (Тайвань).



Танцовщик на сцене двигался параллельно со своим «близнецом», но его движения чуть запаздывали, причем, не повторялись.

Представление удивительно органично вписалось в довольно необычный интерьер зала, в котором роль привычного занавеса играли порталы арки, а зрители сидели прямо у ног исполнителей. Создавалось впечатление, что артисты, занятые в спектакле, не используют пространство, а распоряжаются им.

Вызывала восхищение физическая свобода танцовщиков, их виртуозное владение собственным телом. Немыслимые с точки зрения человеческой физики стойки и поддержки выполнялись с такой легкостью и изяществом, что выглядели совершенно естественными. В то же время, ощущения, что кажущиеся безграничными физические возможности акцентируются исполнителями намеренно, не возникало. Спектакль, полный философских подтекстов, которые европейцу понять сложно, стал, однако, важным шагом в нашем обращении к культуре Востока.

Станислава Шукрова



САЛОН-МАГАЗИН
БОЛЬШОГО
ТЕАТРА

У НАС ЕСТЬ ВСЁ



СЕГОДНЯ МЫ ЗНАКОМИМ ВАС
С НАШЕЙ КОЛЛЕКЦИЕЙ
ПАРИКОВ И КУПАЛЬНИКОВ

Балет- лес жизнь

Юрий Григорович

Фестиваль Юрия Григоровича «Молодой балет России» минувшим летом впервые прошел в Краснодаре с участием исполнителей из Большого театра, Московского музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, театра «Кремлёвский балет», Татарского театра оперы и балета имени М.Джалиля, Чувашского театра оперы и балета, Якутского музыкального театра, Челябинского театра оперы и балета имени М.Глинки, Екатеринбургского театра оперы и балета, Нижегородского театра оперы и балета имени А.С.Пушкина, Камерного балета «Москва»... Во время праздника краснодарская труппа показала премьеру балета «Баядерка» в хореографической версии Юрия Григоровича. С большим успехом прошли концерты молодых исполнителей России.

Фоторепортаж
корреспондента журнала
Д.Куликова рассказывает
о фестивале.



Юрий Николаевич
Григорович.

А.Бутримович –
«Мефистофель»
(Нижний Новгород).

М.Рудина и
А.Насадович –
«Встреча»
(Екатеринбург).

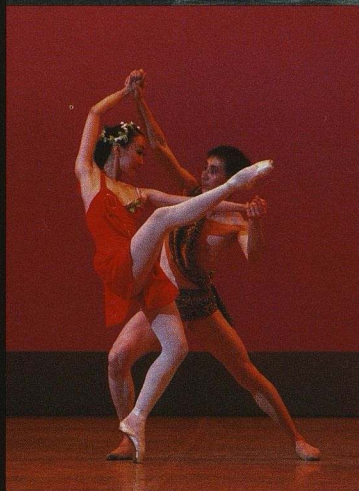




Е. Князькова
и Да Юнь
в балете «Ромео
и Джульетта»
(Краснодар).



В. Васильева и
М. Пухов –
«Элегия»
(Кремлёвский
балет, Москва).



Н. Кобахидзе и
А. Волчков –
па де де из балета
«Раймонда»
(Большой театр,
Москва).



Н. Аксакова и
Б. Баяраа -
па де де из балета
«Баядерка»
(Чебоксары).



А. Иванова и
А. Евдокимов –
па де де из балета
«Спящая
красавица»
(Большой театр,
Москва).

Дороги, которые мы выбираем

Ане Павловой исполнилось 15 лет. Десять лет она занимается хореографией в Детской школе искусств № 3 города Омска у педагога Е. Барко. Сейчас юная обладательница прославленного имени – солистка Омского муниципального детского театра «Мир танца». Пятнадцатилетнюю Анну Павлову омичи называли в числе главных претендентов на победу в предстоящем конкурсе. Однако за неделю до конкурса на репетиции Аня получила серьезную травму. Тем не менее, она вышла на конкурсные соревнования, танцевала, преодолевая боль, и завоевала второе место, что можно считать её очень важной победой...

Впрочем, конкурс – это лишь инструмент, который позволяет, с одной стороны, ярче высветить недостатки и улучшения в хореографическом образовании, с другой – наметить пути решения возникающих проблем, выявить новые тенденции, назревшие противоречия, увидеть скрытые возможности.

Хореографическая ситуация в российской провинции за последнее десятилетие претерпела многие изменения. Если смотреть на статистику, то в Сибири за это время не только сохранилась, но даже несколько стабилизировалась система государственного профессионального хореографического образования. Работают государственные хореографические училища в Новосибирске, Красноярске, Улан-Уде. Открылось и стремительно набирает творческий авторитет молодое хореографическое училище в Якутске. Но количество учащихся в этих школах и соответственно – выпускников нельзя считать достаточным для такого региона, как Сибирь. Проблема подготовки профессиональных исполнителей остается острой.

В Сибири увеличилось количество театров оперы и балета. Музыкальный театр Якутска стал Государственным театром оперы и балета Республики Саха. Многие театры музыкальной комедии официально повысили статус и стали именоваться музыкальными театрами. Увеличился их балетный репертуар. Кроме этого, растет количество небольших ансамблей и театров разных хореографических направлений,

претендующих на профессиональный статус. Труппы этих коллективов, как правило, формируются из любителей. Впрочем, такая практика существует уже довольно давно. Поскольку даже крупные государственные оперные театры региона (Новосибирский, Красноярский, Якутский, Бурятский) испытывают большой дефицит в балетных кадрах, практически вовсе не доходят выпускники училищ до театров музыкальных и музыкальной комедии. Учитывая это обстоятельство, Новосибирская региональная хореографическая организация особо внимательно относится к поддержке классического исполнительства в танцевальной самодеятельности.

Главным звеном широко развитой системы любительского хореографического образования в Сибири сегодня стали детские школы искусств (ДШИ). Стандартная программа для хореографических отделений ДШИ предполагает занятия по специальности всего два-три раза в неделю, что, увы, по профессиональным меркам явно недостаточно для подготовки специалиста балетного театра. Впрочем, обучение на хореографическом отделении ДШИ преследовало совсем другие цели и решало, главным образом, просветительские задачи. Поэтому выпускники таких школ и любительских студий не конкурируют с воспитанниками государственных хореографических училищ.

Однако спрос рождает предложение. В Сибири и в других регионах России школы искусств начали открывать хореографические отделения, создаются также негосударственные школы, студии. Программы обучения хореографическим дисциплинам приводятся в соответствие со стандартами профессионального хореографического образования, к работе привлекаются талантливые педагоги, используется новейшая учебная и методическая литература. Большим подспорьем для сибирских школ стало видеопособие «Техника классического танца».

Задумывая последние конкурсы, Новосибирская хореографическая ассоциация стремилась проверить качество любительского хореографического образования по новым принципам, оценить его перспективы. Большое влияние здесь имел тот факт, что в 2003 году в городе Омске началось формирование труппы первого в Сибири государственного (муниципального) детского балетного театра «Мир танца». Главным балетмейстером нового театра стал опытный балетмейстер С. Колесник, за плечами которого – руководство балетными коллективами Новосибирского и Омского театров.

Для российской глумбинки открытие нового государственного балетного театра – событие экстраординарное. Необходимость формирования новой балетной труппы, несомненно, оказала влияние на характер конкурсов исполнителей народно-сценического и классического танцев, определила их цель, придала соревнованиям конкретный смысл: проверались техническая оснащенность, работоспособность, выносливость участников, выявлялись их артистизм, разноплановость дарований, правомочность претензий на работу в труппе профессионального балетного театра. Состязания проходили в рамках Второго международного фестиваля «Танцы народов мира» в городах Сибири. Проведение финалов конкурсов взяло на себя Омское отделение Новосибирской региональной хореографической ассоциации.

Конкурс исполнителей народно-сценического танца снова поставил весьма актуальную проблему об отношении к фольклору. Увлечение аутентичным искусством – это очень хорошо. Но когда обработки, сценические вариации, стилизации и авторские постановки, созданные в угоду моде, выдвигаются за подлинный фольклор, это искусству пользы не приносит. На заключительной конференции возник интересный разговор о взаимовлиянии и необходимом соотношении в одном концертном номере народного и классического танца, что считать классическим, а что народно-сценическим танцем.

Конкурс исполнителей классического танца проходил по традиционной формуле конкурсов артистов балета, деления на профессионалов и любителей в этой программе не делали. После отборочных туров жюри допустило в финал 25 солисток. Каждой из них предлагалось танцевать пять вариаций: две – оригинальные из классического наследия, две – в редакции, адаптированной «под исполнителя», но с сохранением количества сложных элементов техники, и одну современную композицию. Все номера должны были включать пальцевую технику.

В жюри входили артисты и педагоги хореографы из Новосибирска, Омска, а также представители Кореи и Болгарии.



А. Павлова



О. Мугтовкина



А. Фомина

Основная борьба развернулась в старшей группе среди участниц пятнадцатилетней группы, учениц педагогов Н.Синявской (Новоалтайск), Е.Барко и Л.Кондратьевой (Омск), Ким (Корея). Каждая танцовщица из лидирующей группы продемонстрировала технику на уровне, не уступающем «крепким» солистам балетного театра. Назову их: Е.Турилова, М.Гординская, Е.Головина, А.Павлова из Омска, Ли Хе Сон из Кореи, А.Фомина из Новоалтайска. Именно А.Фомина завоевала главный приз, учрежденный замечательной артисткой, в прошлом прима-балериной Новосибирского театра Любовью Гершуновой.

Участницы из младшей группы – девочки до тринадцати лет – показали себя перспективными исполнительницами. Среди одиннадцати конкурсанток лучшей оказалась Дарья Буш из Омска.

Не все в организации получилось так, как задумывалось. Праздник предполагалось начать на сцене Новосибирского театра оперы и балета, продолжить в Омске и заключительный концерт провести снова на новосибирской сцене. Хотели таким образом поздравить с юбилеем народную артистку России, лауреата Государственной премии России Любовь Гершунову, чье имя носит конкурс. Ещё в начале минувшего сезона о том была договоренность с театром, однако перед самым началом фестиваля дирекция без объяснения причин отказала в проведении вечера. В результате, заключительный концерт состоялся только в Омске. Для любителей балета и театральной общественности Новосибирска это было очень огорчительно.

Впрочем, через месяц огорчения балетоманов разделили любители оперы сибирской столицы: руководство театра так же демонстративно устранилось от проведения юбилея народной артистки России Зинаиды Диденко.*

Упоминание о таких эпизодах, казалось бы, к творческому процессу отношения не имеет. Имеет и самое прямое! Это показатель того, насколько процветает в политике нынешних руководителей театров, ощущающих себя независимо от места прописки хозяевами жизни, неуважение к отечественному культурному наследию, к замечательным достижениям давнего и недавнего прошлого.

Валерий Ромм

*Редакция журнала выражает недоумение по поводу позиции дирекции Новосибирского театра оперы и балета, отказавшейся от проведения юбилейных спектаклей в честь двух замечательных артисток – подлинных легенд новосибирской балетной и оперной сцены. В искусстве, с нашей точки зрения, опасно декларировать формулу «чистого листа», даже если во главе театра становится новый директор или художественный руководитель. Их профессиональные и творческие амбиции равным счетом ничего не значат, если сами они не учитывают того, что было до них, чем жили те самые сцена и зрительный зал, в пространстве которых они, очевидно, хотят утвердить свои имена...

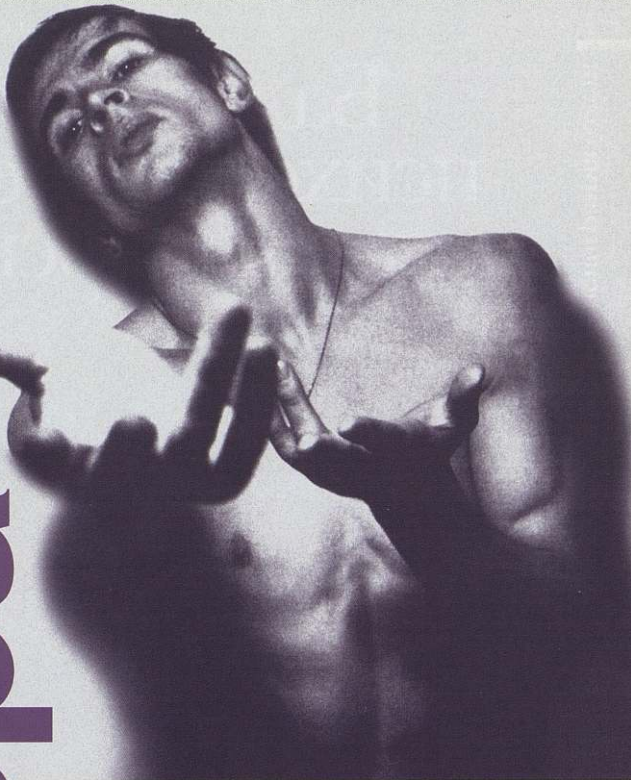
Тем не менее, мы искренно поздравляем Л.В.Гершунову и З.П.Диденко с юбилеями и еще раз, несмотря на не самый приятный повод для выступления, признаемся им в горячей зрительской любви.

Премьера

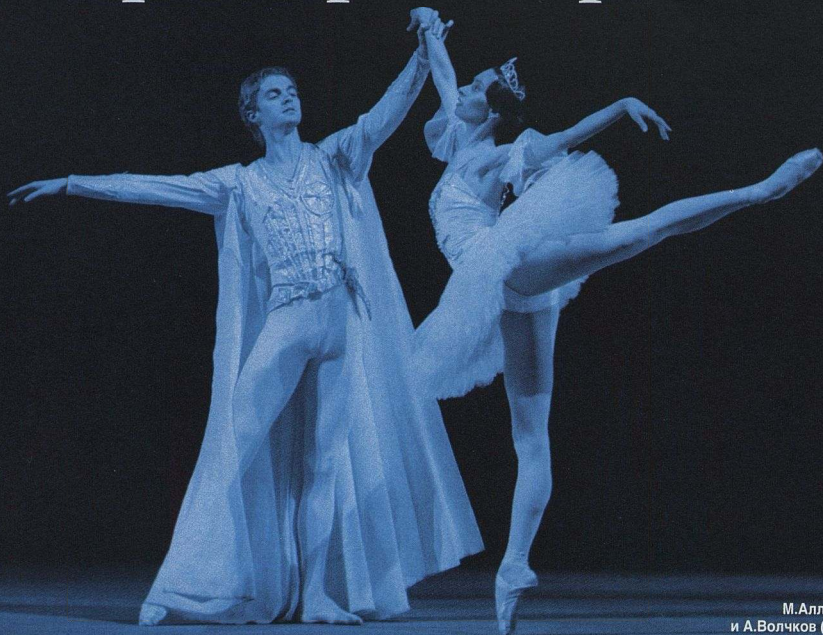
МОДНЫЙ, ЭКСКЛЮЗИВНЫЙ, КРЕАТИВНЫЙ...

Российских любителей театра ожидает сюрприз - **Национальный Русский балет "Возрождение"** отмечает наступление 2004 года, объявленного "ЮНЕСКО" **годом Рудольфа Нуреева**. Новый творческий проект основан на синтезе драмы и хореографии. Спектакль поставлен по пьесе московского драматурга **Виктора Генриха**. Интересно то, что Виктор Генрих и Рудольф Нуреев вместе учились в Ленинградском хореографическом училище. **В спектакле зрителей ждет много сюрпризов:** оригинальный свет, звук, сценография, участие сегодняшних и ранее известных звезд. Все необычно - и даже покрытие впервые зеркально-бликующее (аналогов ему пока еще нет ни в одном из театров России). Оно изготовлено фирмой **"Арлекин"** и предоставлено компанией **"Контрактстрой"**.

Премьера спектакля состоится **на сцене МХАТ имени Чехова с 13 по 16 ноября** текущего года. Билеты можно заказать по телефонам: **509-59-17** и **292-67-48** или приобрести в кассах МХАТ имени Чехова и городских театральных кассах.



Балет «Раймонда»: психологическая драма или рыцарский роман?



М.Аллаш (Раймонда)
и А.Волчков (Жан де Бриен)
в балете «Раймонда».

Когда важный чиновник – директор Императорских театров Иван Александрович Всеволожский предложил композитору Александру Константиновичу Глазунову написать для Мариинского театра балет, будущему автору «Раймонды» было всего 32 года. Но он уже обрёл известность как автор пяти симфоний, других сочинений для оркестра, камерных опусов разных жанров, но над столь крупным полотном для музыкального театра ему работать ранее не приходилось. С детства влюблённый в танцевальные ритмы и мелодии, Глазунов с энтузиазмом принял предложение. Тем более, что в это время Александр Константинович был увлечен романтикой крестовых походов, подвигами благородных рыцарей, их поклонением прекрасным дамам. И, не дожидаясь окончательной редакции либретто, с увлечением погрузился в творчество.

Его соавтор, великий маэстро Мариус Петипа, как известно, жес-

ко регламентировал фантазию композитора, с которым сотрудничал. И Глазунов не стал здесь исключением. Балетмейстер присылал ему, как вспоминал позже музыкант, «письменные сценарииумы с указанием количества тактов, размеров, характеров танцев, даже количества исполнителей...» И Глазунов добросовестно выполнял все пожелания Петипа. Но, как в своё время Чайковский, Глазунов на основе предложенного ему литературно-хореографического материала «строил» свои собственные концепции – его «видение» события балета, характеры и судьбы их участников, его музыкальные размышления о времени и определяемых им нравах и обычаях объёмные и многозначные, чем предлагались либреттистой и хореографом.

И если Петипа в конце XIX века создавал хореографическое полотно, в котором отразилось понимание эпохи крестовых походов, сложившееся в то время, то зрителей

XII века, вряд ли, взволнует история о том, как благородный рыцарь наказал злодея-сарацина, попытавшегося коварно похитить его невесту, его прекрасную даму. И лишь хореографические откровения Петипа (отдельно от происходящих на сцене событий) вызовут восторженные аплодисменты.

«Жизнь человеческого духа» – какой она была в те далёкие загадочные времена? На этот вопрос стремится ответить своим спектаклем Юрий Григорович. Эта тема «завучала» ещё в балете «Раймонда», которую он показал зрителям в 1984 году, тогда особенно ярко мы услышали её, когда партию Раймонды танцевала Наталия Бессмертнова, а её партнёрами выступали Гедиминас Таранда (Абдерахман) и Александр Богатырёв (Жан де Бриен).

Балет «Раймонда» Юрия Григоровича – это поэма о любви, любви двух рыцарей к прекрасной девушке. Одному это чувство принесло

великое счастье, другому – трагедию и смерть. В постановке 2003 года хореограф психологическую тему постарался сюжетно и пластически развить и подчеркнуть ещё более, в частности, он убрал из новой редакции спектакля символическую фигуру Белой Дамы, которая по либретто призвана покровительствовать Раймонде и Жану де Бриену: ведь истинные чувства не нуждаются в помощи «со стороны».

Вслушиваясь в музыку Глазунова, Григорович именно в ней и находит импульсы для переосмысления эмоционального содержания этого ключевого для драматургии балета «треугольника» взаимоотношений трёх главных его персонажей. Изменен общепринятый взгляд на образ Абдерахмана, как на олицетворение вероломства и дикости. У Григоровича сарацинский рыцарь (а именно так его обозначили в программке спектакля) – влюблённый юноша. Он восхищен

красотой Раймонды, он восторженно преклоняется перед ней, жаждет ответного чувства, готов ради этого бросить к её ногам всё, что имеет. Танцы его свиты – прьяные, томные, чувственные, вдруг неожиданно взрывающиеся стихийным пламенем страстей – словно отражают ту бурю, что бушует в душе восточного воина. Но Абдерахман – человек иного мира, иной культуры, иных нравственных критериев, чем Раймонда и Жан де Бриен. Его пылкий темперамент непонятен Раймонде, его необузданные эмоции пугают её и в этом трагедия Абдерахмана. Наверное, потому так драматично выглядят его смерть у ног героини. Выявленные Григоровичем психологические мотивы поступков Абдерахмана обогатили образ, сняли с него ярлык однозначного злодея, сделали все его действия психологически оправданными.

Традиция абстрактно-отвлеченного толкования противоборства двух главных героев балета как конфликт света и тьмы, благородства и коварства, чести и низости переосмыслена Григоровичем – он видит в их дуэли столкновение двух соперников, любящих одну девушку. Недаром король Андрей предлагает Жану де Бриену и Абдерахману решить спор в честном поединке. Сосем как в духе рыцарских романов Вальтер Скотта победителя ждёт рука прекрасной дамы. Преведя основной конфликт балета в психологическую сферу, Григорович, тем самым, расширил и возможности более многозначного и объёмного толкования артистами характеров главных героев. И участники недавней премьеры «Раймонды» в Большом театре доказали это своим исполнением. Обаятельная, женственная Раймонда Надежды Грачевой сама кажется воплощенной грёзой, романтической мечтой рыцаря (Андрей Уваров), что придаёт их сценическому диалогу аромат чувств, словно пришедший из тех давних времён. Царственная величавость героини Анастасии Волочковой вызывала у Жана де Бриена Евгения Иванченко иные эмоции – безоговорочное преклонение перед красотой. Выступление Галины Степаненко в этой роли один из критиков назвал мадригалом. Действительно, дуэт её Раймонды и Жана де Бриена Сергея Филина воспринимается по чистоте стиля и совершенству пластического рисунка, воспринимается как ожившая средневековая миниатюра. Жарким пламенем стихийных страстей поляхают танцы исполнительницы роли Абдерахмана – Марка Пере-

токина, Дмитрия Белоголовцева, Рената Арифуллина.

Атмосферу тёплых искренних переживаний привнесли в спектакль молодые – Мария Аллаш (Раймонда), Александр Волчков (Жан де Бриен), Дмитрий Рыхлов (Абдерахман). О них мы поговорим подробнее, поскольку, как нам представляется, для каждого из них выступление в таком масштабном спектакле, поставленном Юрием Григоровичем, является принципиальным для их дальнейшего творческого развития.

Мария Аллаш готовила роль Раймонды под руководством выдаю-

но радостные пластические трели её выходной арии-вариации делают светлее грандиозное пространство мрачного, чопорного зала, согревают его теплом искренних живых эмоций, меняют атмосферу торжественно-парадной церемонии прощания. По-детски безмятежна и её чувство к Жану де Бриену: она счастлива, что любит и любима, ей не знакомы мрачные стороны жизни, её не пугают нежные предчувствия. Но уже во втором действии, танцуя с Абдерахманом Дмитрием Рыхловым, Раймонда-Аллаш в диалоге с ним свои пластические реплики завершает позой с отстраняющим дви-

зыка, ставшая видимой. Каждый её нюанс находит отклик в пластике балерины и одновременно кажется, что её движения сами рождают звучность в оркестре мелодию...

Танцовщик выигрышной классической формы, Александр Волчков кажется буквально созданным для роли Жана де Бриена. Думается, это во многом объясняет органичность действий его героя в балете. Чистота и мужественное благородство линий его танца, четкость и красота позировок сами по себе уже формируют эффектный портрет средневекового рыцаря. Но артист не довольствуется только точным прочтением «текста» хореографа. Образ Жана де Бриена у Волчкова на протяжении спектакля в постоянном эмоциональном движении. Сначала суровый воин, пришедший проститься перед походом. Появляется Раймонда, и облик рыцаря преобразуется – перед нами влюблённый юноша, его восхищение, любовь, его преклонение перед красотой ощущается в каждом движении, позе, в каждом жесте героя. Но наступает пора расставаться – оруженосец подаёт Жану де Бриену меч, он одевает на голову шлем, и вы снова видите воина, который словно «отсекает» от себя всё то мирское, что только что его окружало. Лишь подаренный им Раймонде шарф напоминает о его чувствах...

И, наконец, Дмитрий Рыхлов в роли Абдерахмана. Артист органично «вжился» в восточную стихию танцев своего героя. Его преклоненные позы с прижатой к сердцу рукой, буквально взрывающиеся динамичными неистовыми прыжками, его бережные поддержки в дуэтах – всё это выгладит у Рыхлова как выражение тех эмоций, необузданных, неостановимых, порожденных его любовью к Раймонде. Выразительно проводит Рыхлов сцену смерти Абдерахмана, особенно её завершающий эпизод, когда он, падая к ногам Раймонды, тянет к ней руки, где в ладонях будто трещит его измученное безответным чувством сердце.

«Раймонда» – балет масштабных и многообразных танцевальных форм. Именно они несут в себе тот спуск эмоциональной энергии героев – их состояния, переживаний, настроений, которые и становятся импульсом происходящих в спектакле событий. Молодые исполнители пока у начала постижения этого прекрасного и таинственного мира. Но то, что они продемонстрировали, выступая в балете, – показать их незаурядных потенциальных возможностей.

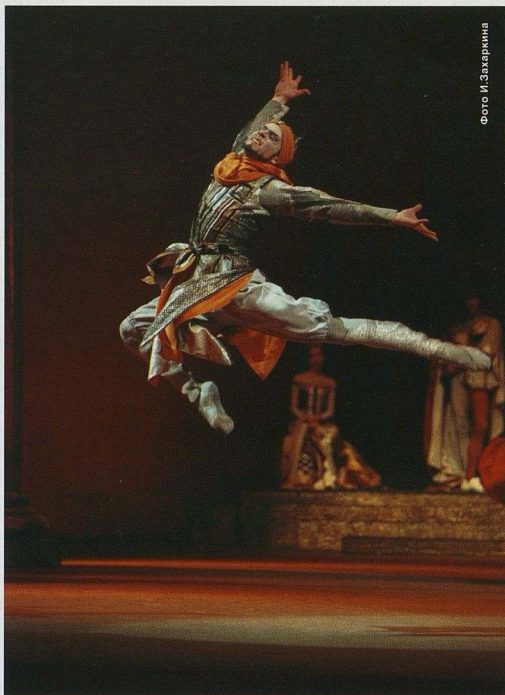


фото И. Захарина

Д.Рыхлов (Абдерахман) в балете «Раймонда».

щейся балерины Натальи Бес-смертновой, которая осталась в памяти зрителей первой и лучшей Раймондой спектакля 1984 года. И, наверное, Наталья Игоревна своим опытом, знаниями, своим ощущением характера героини оказала определённое воздействие на видение образа Марией Аллаш. Но их сотворчество не родило копии, наоборот, оно помогло молодой артистке найти своё понимание образа Раймонды, её внутреннего мира, её места в развитии действия балета.

Её юная Раймонда – светлый гений замка де Дорис, что заявлено танцовщицей уже в первом появлении героини: кажется, что бесконеч-

нением руки, как бы отвечая на его мольбы и признания решительным «нет». Смерть сарацинского воина, который, умирая, несёт к её ногам своё истерзанное безответной любовью сердце, совершает переворот в её душе. Во всех последующих эпизодах мы видим другую Раймонду, пережившую трагические потрясения, осознавшую силу своего чувства, власть своей красоты. И в последнем действии венгерскую вариацию танцует не девочка, племянница графини де Дорис, а Прекрасная дама – мечта рыцаря, предмет его поклонения. Именно так и воспринимается исполнение Марии Аллаш этого монолога – хрупкая чистота её танца – как му-

■ Пётр ХМЕЛЬНИЦКИЙ Военной пляски мастер



Ушер Пенхович Хмельницкий.

Эта статья о моем отце, которому в ноябре 2003 года исполнилось бы восемьдесят лет. Его имя – Ушер Хмельницкий, и был он большим мастером в области народного армейского танца – главным балетмейстером дважды Краснознаменного академического ансамбля песни и пляски Советской армии имени А.В.Александрова. Хореографические номера, созданные им в середине пятидесятых годов, живут до сих пор, волнуют зрителей, вошли вместе с нами в XXI век и составляют основу репертуара прославленного коллектива. Двенадцать лет прошло с тех пор, как У.П.Хмельницкий ушел из жизни, и время показало, что его творчество – явление для российской культуры.

Как всякий талантливый человек, Хмельницкий с детства инстинктивно воспитывал в себе то, что было нужно для танца – развивал координацию движений, чувство ритма, музыкальность. Закончить хореографическое училище Ушеру, где он обучился с 1935 по 1939 год, помешала война. Последовал призыв в армию, в отдельный стрелковый батальон, затем выступления в составе концертных фронтовых бригад с первыми танцевальными номерами, поставленными самостоятельно. С 1949 года началась балетмейстерская карьера отца в окружных армейских ансамблях песни и пляски. Это была напряженная творческая работа: самостоятельное практическое освоение богатейшего танцевального фольклора народов СССР, особенностей солдат-

ских, кавалерийских, матросских танцев. Огромная практика и самообразование способствовали стремительному творческому росту, формированию балетмейстерского почерка. Приходил опыт, рождались интересные постановки. В 1961 году балетмейстера пригласили в Краснознаменный ансамбль имени А.В.Александрова. Тогда и были осуществлены три замечательных номера, два из которых – «Матросская барыня» и «Запорожцы» – до сих пор украшают концерты коллектива. С 1966 года Хмельницкий – главный балетмейстер ансамбля, балетной группой которого руководит до конца своих дней.

Творчество У.П.Хмельницкого получило признание и в России, и за ее рубежами. Об этом свидетельствовал восторженный прием публики, прекрасные отклики и рецензии в газетах и журналах, приглашения на постановки в военных и национальных ансамблях Болгарии, Польши, Чехословакии, Молдавии и других.

Творческое наследие балетмейстера велико и разнообразно. Только в ансамбле имени Александрова им было осуществлено более пятидесяти постановок. Среди них – крупные вокально-хореографические композиции: «Праздник победы», «Рожденные революцией», «Расходились, разгуляясь». Он стремился к большому монументальному стилю представления, к созданию композиций, в которых участвовали солисты, хор, оркестр, балет. Мастерски владел формой сюиты, о чем свидетельствовали такие значительные номера, как «Единство», «Содружество», «Освобождение Европы», «Зимний праздник».

Особо хотелось сказать о нескольких постановках балетмейстера, которые отличаются особой оригинальностью замысла и мастерством воплощения. Такие номера развиваются как живые организмы. Общая черта этих постановок – опора на яркие, выпуклые, подлинно народные образы, взятые из живописи, литературы, подсмотренные в жизни. Вспомним великолепный сольный эпизод – хореографический портрет Теркина из композиции «Теркин среди нас». Вспомним «Запорожцев», где выразительные лица и колоритные фигуры картины Репина оживают, начинают двигаться, жить новой сценической жизнью. Вспомним ярко и колоритно поставленную сюиту «Сорочинская ярмарка» (по одноименной

повести Н.В.Гоголя), где автор сохранил сюжетные линии повести, вылепил выразительные пластические характеристики героев. Сюжет развивается очень динамично: разоблачение Хиври и дьячка, помолвка молодых, ликующий финал – и все это лаконично, точно, выпукло, всего за 9-10 минут.

В репертуаре ансамбля сохранились две великолепные композиции, построенные на русском фольклоре – это «Зимушка» и «Палехская шкатулка». «Зимушка» – жанрово-бытовая картинка. Зимним игром, забавом молодежи, шуточным эпизодам контрастирует красивейший лирический дуэт – объяснение в любви. Оригинальные трюки удачно вплетены в ткань хореографии – они логично вытекают из эпизода или подводят к следующему. Ощущение от номера такое, будто вдохнул свежего морозного воздуха, зарядился бодростью, молодым задором. Совершенно в другом ключе решена «Палехская шкатулка» – оригинальная и изысканная по стилистическому решению. Удачна мысль – провести через весь номер «живую» шкатулку, которая плетет кружево хоровода, играет своими гранями, раскрывается, выпускает на сцену драгоценные камни. У каждой группы камней свой эпизод, отличающийся индивидуальным хореографическим решением. Совершенно композиция танца, близкая музыкальной форме рондо, когда основная тема (шкатулка) чередуется с темами эпизодов (драгоценностей). Интересна пластика и манера исполнения номера. Казалось бы, хореограф использует всем известные элементы русского танца, но поставлены и скомбинированы они так подчеркнута академично, красиво, на таком уровне танцевальной культуры, что приобретают какое-то новое, более высокое качество. Благодаря художественному чутью и таланту, балетмейстеру удалось претворить в хореографии номера сказочность, присущую стилю палехских шкатулок, привести в танец черты классичности и театральности.

Огромное место в творчестве Хмельницкого занимают военные солдатские пляски. В этих танцах есть все, что традиционно присуще солдатской пляске: опора на фольклор (русский, украинский, белорусский), использование формы перепляса, демонстрация силы, удал, ловкости, сложных танцевальных и акробатических элементов-трюков. Часто в

центре внимания находится фигура неунывающего весельчака, затейника.

Отец принадлежал к поколению, пережившему войну и узнавшему вочую радость Победы. Это нашло отражение в одном из его лучших номеров «Весна 1945 года». В этой композиции правдиво и достоверно переданы настроения и чувства победивших в страшной войне солдат, тревога и нетерпение встречающих своих отцов, мужей, сыновей женщин. Большое впечатление производит первый кульминационный момент номера – эпизод встречи, где каждый находит своего единственно родного человека. Исполнители просто стоят парами, обнявшись, вспоминая все, что им пришлось пережить за тяжелые годы; и звучит тихая музыка песни «Темная ночь» Н.Боголюбовского. А затем следует как бы возвращение к настоящему, постепенное ускорение темпов, чередование правдивых и достоверных эпизодов, использование кинематографического принципа – частой смены кадра. Так во время всеобщего ликования на улицах и площадях камера выхватывает разные группы людей – веселящихся, танцующих, обнимающихся: калейдоскоп движений, лиц, улыбок, слез, цветов. Скольким людям, в том числе балетмейстерам, приходилось наблюдать военные парады, но только У.П. Хмельницкому пришла в голову счастливая мысль – сделать это основной хореографической композицией. Так всего за неделю родился великолепный номер – «Праздничный марш». Танец передает торжественное приподнятое настроение, свойственное военным парадом. Каждый род войск, участвующий в параде, наделен точ-

ной индивидуальной танцевальной характеристикой, – поэтому эпизоды выглядят разнообразно, интересно. Едина только горделивая, академичная манера исполнения, синхронность в исполнении танцевальных движений и сложных технических элементов – все это точно передает дух, атмосферу военного парада.

В конце 80-х годов У.П. Хмельницкий осуществил яркую интересную постановку номера «Голубые береты», построенного на лексике, ранее не использовавшейся в военных танцах. Наряду с солдатскими, матросскими, кавалерийскими плясками появился художественно убедительно решенный образ танца десантников. В хореографии органично переплавлены элементы демиклассики, рукопашного боя, восточных единоборств, брейкданса и акробатических элементов. Ещё одна замечательная композиция – «Приглашение к танцу». Это жанровая картинка из армейской жизни. Сюжет и драматургия танца отчасти навеяны повестью Б.Васильева «А зори здесь тихие...».

В конце пути балетмейстер не прекращал поиски нового. Его мысли были сосредоточены на творчестве постоянно: дома, на прогулке, в кино-театре, в магазине. Частенько он что-то напевал себе под нос и пританцовывал, не обращая внимания на недоумевающие взгляды окружающих. Однажды на репетиции долго не получался один акробатический момент. После нескольких неудач Хмель (так его называли между собой артисты) решил сам показать, как это делается. Его подкинули... В результате оказалась сломанной рука и ушиблен копчик. На следующее утро балет пребы-

вал в расслабленном настроении, ожидая легкого рабочего дня. Но, ко всеобщему разочарованию, ровно в 11 часов, бледный, с загипсованной рукой Хмель сидел на рабочем месте. Репетитором он был блестящим. Всю жизнь репетировал свои номера сам. Его показ был великолепен, причем показывал он в полную ногу даже в пожилом возрасте. Мне часто приходилось видеть загоревшихся, восхищенные глаза танцовщиков, а это верный залог того, что нужный результат будет достигнут. Большое внимание отец уделял актерскому мастерству, очень ценил танцовщиков, обладающих этим даром. Не устая, часами работал над мимикой, особой «говорящей» выразительностью жеста, мельчайшими нюансами образа. В балете был жесток, авторитарен. Не щадил ни себя, ни других. Мог в запале обидеть артиста, но ему все прощали, понимая, что Хмель добивается чистоты, высокой культуры и совершенства исполнения. Но если на концерте что-то было не так, кто-то ошибался, срывал трюк, опаздывал на выход – гнев отца был страшен. Видимо поэтому, когда он смотрел концерт из зала, балет работал с особой отдачей, зная, что после будет детальный «разбор полетов». Хмель был человеком открытым, эмоциональным, обладал взрывчатым темпераментом.

Способность сопереживать – вот что в первую очередь отличало его. Таким и живет отец в памяти тех, кто хорошо его знал, вместе с ним работал: светлым, увлеченным своим делом, Мастером, Художником. И в памяти моей: каким я его знал, каким видел, – таким попытался представить в этой статье.

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».

информбалет

Минувшим летом по традиции московские театры представляют свои сцены труппам, не имеющим собственных площадок. Получается – у них проходят в столице своеобразные творческие отчеты. Но ценителями этих спектаклей становятся, в основном, иностранцы: туристы. Поэтому и репертуар своей коллективы формируют в соответствии с их запросами: «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Жизель», «Спящая красавица», «Дон Кихот»...

Начинается театр

Новая балетная труппа – Русский национальный балетный театр – основана два года назад солистом Большого театра Владимиром Моисеевым. Вместе со своими коллегами и единомышленниками она показывает публике классические версии любимых балетов М.Петипа-П.Чайковского.

Театр задуман как коллектив солистов, обладающих яркой индивидуальностью и разнообразными актерскими амплуа. И потому лицо труппы определяют выпускники российских хореографических училищ, многие из которых, несмотря на молодость, уже участвовали в международных конкурсах и имеют опыт выступлений на балетных сценах Москвы, Перми, Екатеринбурга, Самары, Новосибирска. В ведущих партиях уже достойно зарекомендовали себя воспитанники Пермского, Московского, Уфимского и Алмаатинского училищ – Н.Иванова, М.Романов, С.Кауков, В.Землякова.

Классический танец в труппе Русского национального балетного театра – основа основ, по-

скольку основатели считают, что постановки шедевров наследия являются основной базой для дальнейшего развития и формирования новой балетной московской труппы. Это подтверждают недавние зарубежные гастроли труппы в Китае, прошедшие с успехом.

Балет-феерия «Спящая красавица», которая появилась в репертуаре театра недавно – сложный многоактный красочный спектакль. Конечно, жаль, что зрители не видят фарандолу из второго действия и эффектную сарабанду из коды. Увы, но зрелище, по современным понятиям должно иметь свой хронометраж. Балет густо «населен» персонажами известной сказки, поэтому труппе приходится искать исполнителей, которые сегодня могли бы достойно танцевать в кордебалете, а завтра показываться не только в сольных вариациях, но и в главных партиях. Это большая проблема для трупп, подобных коллективу В.Моисеева. Его артисты появляются в спектаклях в ролях самого различного плана. Пример тому – В.Землякова, недавняя выпускница Уфимского хореографического училища, балерина, обла-



Фото Д.Юсупова

Сцена из спектакля «Спящая красавица». Фея Сирени – В.Землякова.

дающая воздушным прыжком и элегантно танцевальной манеры. В «Спящей красавице» она не только волшебной прекрасная Фея Сирени – в её репертуаре и партии других фей. Роль Авроры поручена Н.Ивановой. Юная танцовщица, представительница Пермской школы, уверенно провела сложную партию, легко справляясь с виртуозными вращениями, демонстрируя уверенный апломб в адажио с четырьмя кавалерами. М.Романов-Дезире отлично владеет техникой мужского танца московской школы: мы увидели классического танцовщика лирического амплуа, обладающего сильным прыжком, уверенным вращением. Обратила на себя внимание и недавняя выпускница Бурятского хореографического училища Е.Шалаяпина. Танец ее феи Флерде Фарин словно «течет» и переливается разнообразными пластическими красками, такими же плавными и певучими, как созданная Чайковским музыка.

Традиционная постановка «Лебединого озера» показала, что труппе трудно подготовить большой полнометражный и объемный балет. Поэтому в спектакле присутствуют неоправданные сюжетно и режиссёрски перестановки. Например, характерный дивертисмент третьего действия исполня-

ется не полностью и потому теряет свое драматургическое значение. Тщательно отрепетированный же «белый» кордебалет, напротив, можно судить по «гамбургскому счёту».

В партии Одетты выступила Надежда Иванова, лиричная и музыкальная балерина, хотя хотелось бы видеть у неё более выразительные кисти рук. Для Одиллии балерина нашла две контрастные краски: она то холодна, то выглядит злой фурией.

В образе принца Зигфрида запомнился Андрей Шалин. Он демонстрирует уверенное владение техникой дуэтного танца, его общение с партнерами выглядит эмоционально оправданным, естественным.

В «Щелкунчике» удачно найдено хореографическое решение образов игрушек, неожиданное, пронизанное искренним юмором. В роли Маши интересно показала Татьяна Лазарева из Большого театра. Она по-своему трактовала характер героини, обратила на себя внимание вдумчивой актерской работой. Была той героиней, перед которой, как и перед Русским национальным балетным театром, открывается широкая и вольная дорога.

В.КОЛОБОВНИКОВ



Н.Иванова (Одетта) и М.Романов (Зигфрид) в балете «Лебединое озеро».

Наследники Павловой

В течение двух месяцев на сцене Российского молодежного театра при аншлагах прошло более тридцати спектаклей труппы «Русский национальный балет» под руководством Сергея Радченко.

Сергей Радченко – ученик легендарного Алексея Ермолаева, известный солист Большого театра, его ведущий характерный танцовщик 60-80-х годов.

Об истории создания коллектива С.Радченко рассказывает: «Это было в 1989 году. Марис Лиела задумал создать свой коллектив и попросил меня помочь. Уже был собран неплохой состав будущей труппы, но внезапная кончина Мариса Эдуардовича сместила все планы. Артисты, покинувшие прежние места работы, остались не у дел. В сложившейся ситуации взять руководство коллективом мне пришлось на себя. Трудностей оказалось предостаточно. Но нам удалось найти спонсора и начать работать. С артистами, вступившими в труппу из Перми, Горького, Новосибирска, Москвы, мы подготовили второй акт «Жизели» и концертную программу, предполагая, что наши программы будут носить характер фестивальных выступлений представителей разных театров СССР. Но жизнь распорядилась по-другому. Востребованным оказался репертуар, составленный из русских классических балетов. Поэтому мы изменили название коллектива, который первоначально назывался «Московский фестиваль-балет».

Вскоре к художественному руководству присоединилась Елена Радченко (Балуева), в прошлом одна из любимых учениц Наталии Михайловны Дудинской, солистка Кировского балета, где она занималась с О.Моисеевой. Вторая половина ее исполнительской карьеры прошла в Большом театре в сотрудничестве с М.Семёновой и Р.Карельской. С коллективом сотрудничает известный в прошлом артист Большого театра Ю.Ветров, осуществляющий репетиторскую работу и свои постановочные редакции некоторых балетов. Спектакли, как правило, идут в сопровождении живого оркестра, чаще всего оркестра Росотеатрадио.

В репертуаре «Русского национального балета» – «Лебединое

озеро», «Дон Кихот», «Золушка», «Жизель», «Щелкунчик», «Спящая красавица», готовятся «Баядерка». Все это адаптированные версии так называемых «казенных» редакций, уместяющиеся в два акта, сокращенные за счет пантомимных сцен и вставных эпизодов. Таково необходимое условие гастрольной деятельности труппы.

Главное, что коллектив Радченко имеет свою нишу бытова-

Швейцарии, Турции, Мексики, Боливии, Китая. Особая форма деятельности труппы родилась в ходе периодических гастролей в Германии. К участию в русских спектаклях привлекаются дети – воспитанники местных любительских танцевальных студий. «Так мы прививаем юным артистам традиции классического балета», – говорит Сергей Радченко.

В последнее время «Русский национальный балет» стал актив-

находимся на гастролях. Не всякий артист может работать в таком режиме. Ставка делается на молодежь».

Но в коллективе есть солисты с солидным творческим авторитетом. Это Михаил Бессмертнов (Габович) – яркий исполнитель характерных партий, дуэт Ольга Григорьева и Валерий Шумилов (в прошлом они вели репертуар в Новосибирском театре оперы и балета). Кстати, Ольгу Григорьеву и Валерию Шумилову прошедшим летом зрители видели в главных партиях «Жизели», «Спящей красавицы», «Дон Кихота». Оценила столичная аудитория и молодую Ольгу Сизых, выпускницу хореографического училища Университета Наталии Нестеровой прошлого года. Талантливая, целеустремлённая молодая балерина за один сезон добилась значительных успехов, подготовив партии Китри, Мирты, Одетты-Одиллии.

«Русский национальный балет» С.Радченко был первым опытом создания негосударственного хореографического коллектива в России. Он существует уже пятнадцатый год, по его модели возникли другие подобные труппы.

Трудно оценивать редакции балетов в его трактовке с позиции академических конференций по вопросам сохранения балетного наследия. Но как определить критерии этого самого «сохранения»? Е. и С.Радченко подчеркивают, что они избегают модерна, не соотносят с ним свою деятельность ни в каком контексте. Они взяли на себя миссию популяризаторов русского классического балета и ощущают постоянную востребованность определённой зрительской аудитории, которая аплодирует, радуется прикосновению к искусству классического танца в интерпретации российских артистов.

...Когда в начале XX века Анна Павлова посещала сорок четыре страны, выступая не только в театрах, но в ангарах и даже на стадионах, она не задумывалась о подлинности хореографических текстов бывших императорских спектаклей, а неслало искусство русского классического балета по всем континентам. Искусство такой труппы, как «Русский национальный балет», скромно выполняет ту же миссию.

Галина
ЧЕЛОМБИТЬКО-БЕЛЯЕВА
кандидат искусствоведения



Сцена из балета «Золушка».



О.Григорьева (Жизель) и В.Шумилов (Альберт) в балете «Жизель».



О.Сизых (Одетта) и В.Амерьянов (Зигфрид) в балете «Лебединое озеро».

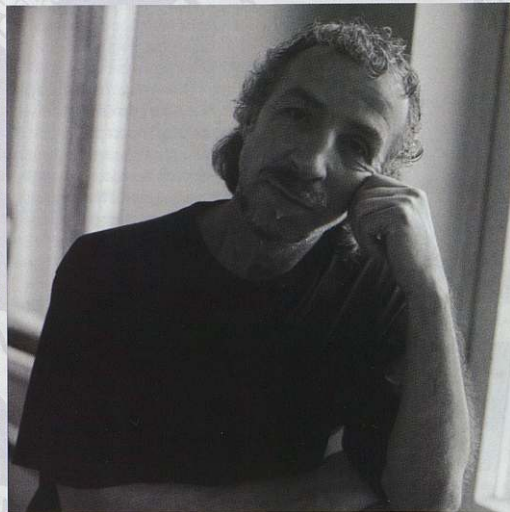
ния. Иногда выступает в английском «Альберт-холле», в нью-йоркском «Вест-Поинте», о нем пишут ведущие критики Джон Персиваль, Анна Киссельгофф, но всё же основное направление деятельности артистов другое, более скромное. Их ждут в небольших городах Японии, США, Англии, Германии, Италии,

но осваивать отечественное гастрольное пространство благодаря усилиям импресарио Николая Гулевича.

Рассказывает Елена Радченко: «Одной из самых острых проблем для нас является кадровая. Наш коллектив в составе около пятидесяти человек отличается постоянной мобильностью. Полгода мы

Океан танца Леонида Лебедева

Заочная встреча с известным хореографом Леонидом Лебедевым состоялась в подмосковном городе Зеленограде, где свое десятилетие праздновала местная детская школа хореографии «Фуэте». В программе юбилейного концерта оказалось немало



Леонид Сергеевич Лебедев.

хореографических миниатюр Лебедева, который долго и активно сотрудничает с коллективом. Сам хореограф на торжестве не присутствовал, — был занят на репетиции в одном из московских театров. Дети исполняли лебедевские «Хорал», «Сиртаки», «Голоса», «Капкан», «Танец гномов», «Вестерн», «Куклы», «Хулиганы», исполняли с удовольствием, с пониманием замысла хореографа и желанием полнее донести до зрителя. Ведь ни в чем не повторяясь, не поучая, Лебедев создает свои постановки, учитывая возраст исполнителей, образ их мышления, жизненный опыт, наконец, физические возможности.

В 1976 году Л.Лебедев закончил Ленинградскую консерваторию имени Н.А.Римского-Корсакова по классу Георгия Алексидзе, затем работал в Малом оперном театре (ныне — театр имени М.П.Мусоргского), сотрудничал с труппами «Хореографические миниатюры», Оперной студии Ленинградской консерватории. Несколько лет провёл в США. Снова — Россия, где

по окончании съемок на «Мосфильме» фильмов-балетов «Танец дьявола» (по повести Н.Гоголя «Вий») и «Страсти по Нерону» (по пьесе Э.Радзинского «Театр времен Нерона и Сенеки») родился «Театр балета Леонида Лебедева». Премьера первой программы коллектива прошла с успехом, готовилась вторая, но возникшие материальные трудности энтузиастам преодолеть не удалось.

И вот — Леонид Лебедев и художественный руководитель школы «Фуэте» Олег Соколов — гости журнала «Балет».

«Я пригласил Леонида Сергеевича к нам в школу семь лет назад, — рассказывает О.Соколов. — И все эти годы он работал в школе весьма плодотворно. Часть его концертных номеров вошла в юбилейную программу. Но помимо концертного репертуара Лебедев подготовил с нашими воспитанниками и спектакли — «Времена года» (на музыку П.Чайковского, В.Моцарта, Г.Свиридова), «Странник» (на музыку Ю.Симакина), «Вальсы» (на музыку М.Равеля). У детей и педагогов с Леонидом Сергеевичем — полное взаимопонимание. Но трудности и у нас, и у постановщика, конечно, существуют — ведь мы при приеме в школу не выбираем особо талантливых, берем всех, кто хочет учиться танцевать. Среди наших учеников есть, естественно, и способные, и не очень».

«Конечно, с детьми работать достаточно сложно, — вступает в разговор Л.Лебедев, — но и

любопытно: заранее не знаешь, что может сделать в твоей постановке обычный нормальный ребенок, какой у нас с ним получится художественный результат. Ставить для них нелегко — особенности детской психологии предполагают поиски особой локальной интонации, им понятной и близкой. В то же время, наши исполнители — это чистый белый лист, они внутренне всегда открыты, готовы «впитывать» предлагаемые им идеи, живо и с интересом реагируют на них.

Работа с детьми многое дает мне как хореографу, это такая своеобразная лаборатория, где можно проверить и опробовать какие-то свои находки и замыслы».

На вопрос о сегодняшней деятельности во «взрослых» театрах хореограф ответил:

— В Москве, Большом театре, в 2002 году ставил танцы в опере «Хованщина». Сейчас много сотрудничая с драматическими труппами. И в их спектаклях, как оказалось, существуют интересные возможности для разнообразных хореографических решений. В театре «Бенефис» я, например, сочинял танцы для водевилей «Сватовство помосковски» и «Голый король», а в коллективе, руководимом Геннадием Чихачевым, недавно состоялась премьера «Даешь оперетту!», где танцевальные эпизоды также поставлены мной. В Санкт-Петербурге в рамках проекта «Летящий во времени» Центра единения государственности, культуры и меценатства подготовили два балета «Реквием по балерине» и «Дорога к себе».

— Вы с успехом выступали в США на знаменитом фестивале «АДФ», где собираются деятели современного танца со всего мира, а затем Вас приглашали туда как постановщика, — говорит главный редактор журнала В.Уральская. — Каковы Ваши впечатления от этого визита?

— Этот фестиваль действительно производит грандиозное впечатление, — его участники представляют contemporary dance со всего света, где-то порядка тридцати стран. Но организация — это фантастично! — ни разу не давала себя. Машина, как говорится, работала безотказно. Что же касается творческих впечатлений, то должен сказать, что получил возможность познакомиться с творчеством классиков американского современного танца — Марты Грэхем, Хосе Лимона, Пола Тейлора, других хореографов. Вооб-

ще все, что я видел, отложилось в памяти. Багаж огромный, работы колоссальные: я ведь не делаю выбора — беру все. А это — целый океан танца! База сокровищ! Но должен сказать: никогда ничего буквально не цитирую — в процессе преломления, переосмысления этого богатства рождаются свои, нужные мне, краски».

Хореограф Леонид Лебедев — по-прежнему в пути.

Г.ИНОЗЕМЦЕВА

Музею — быть!

В Международный день танца музей-квартира Вахтанга Чабукиани гостеприимно распахнул свои двери первым посетителям. При жизни маэстро тут отмечались его триумфально прошедшие спектакли. Собирался тесный круг его друзей. В столовой

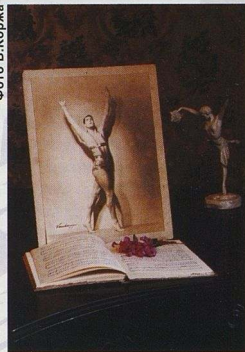


фото В.Коржа

В музей-квартире Вахтанга Чабукиани.

сервирован стол. Раздавался звон хрустальных бокалов, звучали тосты. Композитор Давид Торадзе музицировал. На рояле лежали цветы. Лежат они там и сегодня — фиалки — его любимые цветы, знак верности.

Много лет осиротевшая, пустующая квартира великого артиста ждала своего возрождения. Инициатор открытия музея — Давид Джангвеладзе. Прикоснувшись к архиву прославленного танцовщика, Давид вложил много кропотливого труда в организацию музея, который бы увековечил память о матери... И вот уже разворачивается экспозиция, идут реставрационные работы. В планах Джангвеладзе — войти в контакт с Бахрушинским музеем, установить контакты с фондами Джорджа Балачина и Рудольфа Нуарева.

Нелли УЗНАДЗЕ

Дебюты в Гнезниковском

«Балет в Гнезниковском» показал в театре «ГИТИС» программу из трех отделений, в ко-

торых представил работы трех выпускников балетмейстерского факультета Российской академии театрального искусства: О.Стекольниковой (мастерская профессора Л.Голованова), Е.Назаровой (мастерская про-

фессора Л.Голованова) и П.Апатонова (мастерская профессора О.Тарасовой). Зрители увидели хореографические опысы разнообразных стилистических направлений.

Вечере были заняты артисты Государственного центра танца – ансамбль «Сувенир» под управлением Т.Головановой и театра «Московская оперетта».

Показанный в первом отделении одноактный балет для детей «Ползаю... Прыгаю? Летаю!» – авторская фантазия студентки 5 курса балетмейстерского факультета О.Стекольниковой на темы детских сказок К.Чуковского (на музыку Р.Дюпере, Г.Манчини, И.Дунаевского). Интересная и забавная история о том, как веселая компания из Бабочки, Кузнечика, Гусеницы, Пчелы и муравьев победила злого страшного Паука, рассказана с доброй улыбкой.

Три работы Е.Назаровой, представленные во втором отделении и объединенные под названием «Концертный дивертисмент "В городе звоны звонят..."», посвящены народно-сценическому танцу. А отсюда особая пластика, связанная и с типично русскими интонациями в движениях.

Дивертисмент логически выстроен, поскольку первая миниатюра и завершающая вторая часть – «Кадриль». «Хоровод» (на музыку П.Чайковского) в хореографии Е.Назаровой – это игра девушек с венком, несущая элементы традиционного обряда. «Кадриль» (на музыку Р.Щедрина) построена как сценка из жизни. Извечный балетный сюжет о любовных перипетиях был поставлен и исполнен с неподдельным юмором.

Сюита «В городе звоны звонят...» (на музыку Г.Свиридова) напоминает «Свадебку» Б.Нижинской. Она посвящена той же теме и состоит из пяти частей: «Встреча», «Сватовство», «Девичник», «Благословение» и «Свадьба». Но по внутреннему содержанию сочинение Е.Назаровой – не трагическое, философское осмысление человеческой жизни, каким была «Свадебка», а светлый, слегка наивный вариант на тему.

Миниатюры П.Апатонова не составили целостного действия и отличались по принципу контраста.

Трио «Выбор» (на музыку А.Вивальди), «Квартет» (на музыку Ф.Мендельсона) и – отчасти – тарантелла «Поединок» (с музыкой А.Джулиани) представляли развитый неоклассический танец в духе Дж.Баланчина.

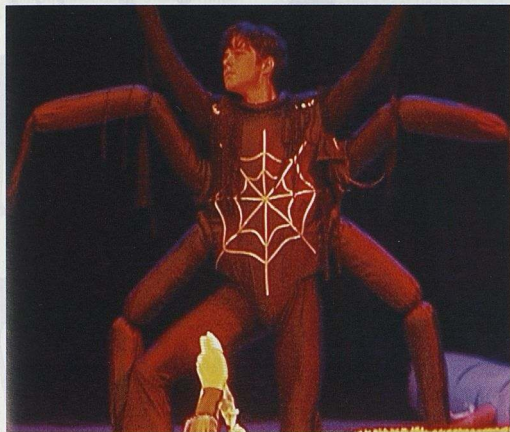
К неоромантической стилистике «Фоксинго» плана можно отнести монолог «Здесь хорошо» (на музыку П.Чайковского) и «Романтическую мазурку» (на музыку Ф.Шопена).

Другой группе композиций свойственны оригинальные философские идеи («Мечта» на музыку Н.Рота и Г.Малера), национальный хореографический колорит, обогащенный акробатическими элементами («Танго» на музыку А.Пяццоллы).

Анна ГРУЦЫНОВА



Сцена из спектакля «В городе звоны звонят...».



Персонажи балета «Ползаю... Прыгаю? Летаю!». Паук – В.Максимов, Бабочка – А.Титова



Отец бурятского балета

Михаила Сергеевича Арсеньева по праву можно назвать отцом бурятского балета: и в рождение балетной труппы Академического театра оперы и балета Бурятии, и в создание Ансамбля песни и танца Бурятии «Байкал», да и в развитие профессиональной хореографии в республике он внес неоченимый вклад.

Михаил Сергеевич Арсеньев родился в Москве в 1902 году. В 1919 году окончил хореографическое училище при Большом театре. Несколько лет работал в Большом театре в Москве, затем танцевал в Новосибирске, Бийске, других городах России. В 1937 году выдающийся деятель национального театра, главный режиссер Бурятского театра драмы Гомбожан Цыденжапов пригласил артиста в Улан-Удэ. Он приехал, полный творческих замыслов, надежд, планов и сразу же включился в работу. В Бурятском театре драмы и на драматическом отделении Техникума искусств Михаил Сергеевич готовит первых исполнителей для балетной группы Музыкально-драматического театра, в Улан-Удэнском доме пионеров организует балетную студию, где занимается с одаренными девочками-подростками.

В 1939 году была образована балетная труппа Музыкально-драматического театра, куда вошли выпускники драматическо-

го отделения Техникума искусств. Много сил и труда М.С.Арсеньев отдал занятиям с молодым, неопытным коллективом балета. Особое внимание уделяется изучению бурятского народного танца. Балетмейстер сам кропотливо собирает народные танцы и хоры в разных районах республики, ставит колоритные массовые бурятские и русские-семейские танцы и пляски.

Основное внимание Арсеньева направлено на изучение и



Михаил Сергеевич Арсеньев.

совершенствование культуры классического танца. Программу семилетней балетной школы проходят значительно быстрее, чем требуется по времени. В труппе уже явно обозначилась группа ведущих солистов, что позволило Арсеньеву готовить полнометражные балетные спектакли. За годы работы в театре он создал их немало. Первым стал «Бахчисарайский фонтан» Б.Асафьева (1943 год). Все артисты были одухотворены одним стремлением – создать подлинно пушкинский спектакль, выразительный, изящный и по-настоящему поэтический.

В 1944 году Арсеньев ставит балет «Тщетная предосторожность» Гертеля, который подкупал своей молодостью и непосредственностью. Анна Тогонова исполняла роль юной жизнерадостной Лизы, Цэдэн Бадмаев – влюбленного Колена, образ матери Лизы, Марселины, с большим юмором воплотил сам Михаил Сергеевич, Никеза – Фёдор Иванов, Мишо – Н.Кондрашкин. Этот балет был новым этапом для молодого коллекти-

ва – серьезным экзаменом, во время которого проверялся уровень владения труппой формой и техникой классического танца. Далее Арсеньев ставит «Корсар» А.Адама, «Коппелию» Л.Делиба, «Штраусиану», в 1950 году – «Красный мак» Р.Глиэра. Труппа росла и совершенствовалась свое профессиональное мастерство и в последующих постановках своего учителя – одноактном бурятском балете «Бато» Д.Аюшеева, «Половецких плясках», «Вальпургиевой ночи», в других балетах, танцах в драматических спектаклях и концертных программах.

В 1951 году Арсеньев становится главным балетмейстером Ансамбля песни и танца Бурятии, который сейчас называется «Байкал». Особенно колоритными были его семейские пляски (семейскими называют переселенцев – русских староверов, которые в XVIII-XIX веках селились в Сибири, в частности, в Бурятии). А такие бурятские танцы в постановке Арсеньева, как «Мэндэшэн», «Приветственный бурятский юрта», «Кижинга-река», оставались в репертуаре ансамбля много лет.

Вместе с Михаилом Сергеевичем Арсеньевым работала Татьяна Константиновна Глязер, его верный друг и супруга, педагог классического и народного танцев. Много лет она трудилась в театре оперы и балета, в театральном училище, во Дворце пионеров. Вместе с М.Арсеньевым Глязер воспитывала и пестовала для республики артистов балета. Вместе с Михаилом Сергеевичем они вырастили и выучили два поколения исполнителей для балетной труппы театра. Среди них – такие мастера, как Лариса Сахьянова, Юрий Баранов, Петр Абашев.

В 1965 году Михаил Сергеевич Арсеньев и Татьяна Константиновна Глязер покидают Бурятию, но еще долгое время, пока позволяло здоровье, Арсеньев приезжал в Бурятию на постановки в театр и ансамбль «Байкал», работал также в Элисте (Калмыкия), в Кызыле (Тыва). Имя Михаила Сергеевича Арсеньева, как и имя его верно соратника Татьяны Константиновны Глязер, осталось в истории отечественного балетного искусства.

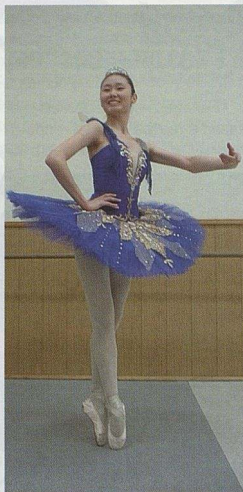
Ирина ХАБАЕВА

Крайний Север – страна балета

Республиканское хореографическое училище Якутии молодо по любым меркам – ему едва исполнилось десять лет. Но именно оно выступило организатором давно назревшей большой и нужной научно-исследовательской работы на стыке медицины и хореографии. Директор школы Наталья Посельская сумела заинтересовать ученых-медиков в проведении комплексного изучения здоровья учащихся школы. С 1998 года эта работа вышла за местные рамки – для получения объективной картины проводились обследования детей в балетных школах Якутска и Красноярска, в нескольких общеобразовательных школах этих городов.

Полученный материал стал предметом разговора на первой научно-практической конференции «Особенности физического развития учащихся хореографических училищ в условиях Крайнего Севера, Сибири и Дальневосточного региона», которая прошла в Якутске в рамках программы «Культура России 2001-2005» и в которой участвовали ученые из Якутска, Новосибирска, Красноярска, Улан-Удэ.

С докладами выступили Н.Посельская, С.Сафонова (заведующая лабораторией физиологии и патологии питания Якутского университета), Е.Егорова (Якутск), А.Петрова (художественный руководитель Красноярской академии танца), Н.Абыкова (преподаватель классического танца Бурятского хореографического училища), Е.Бурцева (пси-



Е.Бурцева – вариация из балета «Раймонда».

холог Якутского хореографического училища), Н.Соковикова (балетмейстер Новосибирского театра оперы и балета), А.Шелемов (педагог Новосибирского хореографического училища), В.Роим (культуролог и критик из Новосибирска).

Долгие годы считалось, что у детей северных народов есть свои этнические особенности анатомического строения и физического развития, которые не позволяют им добиться значительных результатов в освоении техники классического танца. Результаты обследования, сравнительные данные, цифры и таблицы убедительно показали, что занятия классическим танцем вносят значительные коррективы даже в костное анатомическое строение учащихся, регули-



Наталья Семёновна Посельская.

рует физическое развитие, формирует соответствующие пропорции, рост, вес, форму, массу костей, мышц, укрепляют здоровье и сопротивляемость болезням. В начальных классах дети хореографических училищ мало отличаются от учащихся обычных школ. Зато на завершающем этапе обучения разница по всем параметрам оказывается достаточно большой.

В ходе работы конференции Н.Посельская подняла другой необычайно важный вопрос, касающийся дальнейшей судьбы воспитанников балетных школ России – вопрос социальной защищенности артистов балета.

Кроме научных докладов, расписание конференции содержало также открытые уроки, мастер-классы, совместные концерты, завершающий спектакль. На сцене Якутского оперного театра учащиеся из Якутска, Новосибирска, Улан-Удэ и Красноярска станцевали шедевр М.Фокина «Шопениана» и второй акт балета П.Чайковского «Щелкунчик». В оркестровой яме вместо артистов симфонического оркестра играли дети – учащиеся Высшей школы музыки Республики Саха.

Валерий POMM
Фото автора



Зайтуна Насретдинова
и Игорь Йебра (Испания).

ных телеграмм пришла из Москвы, от Юрия Григоровича и Натальи Бесмертновой, где они пишут, обращаясь к З.А.Насретдиновой: «Вы приняли эстафету лучших традиций русского балета в колыхающей классическом танца – Ленинградском хореографическом училище, именуемым ныне Академией Русского балета имени А.Я.Варгановой. На протяжении всей своей жизни Вы развивали эти традиции на Башкирской сцене, создав яркие образы в классических и современных балетах, а затем продолжили свое творчество в амплу педагога. Благодаря Вашему вдохновенному труду, труппа Башкирского театра оперы и балета является одной из самых профессиональных и выдающихся в России, подтверждая высокую духовную миссию искусства классического танца.

Позвольте от всего сердца пожелать Вам здоровья, счастья и неиссякаемых творческих сил для продолжения работы, которую можно по праву назвать творческим подвигом».

(Соб. инф.)

В Париже Ближнего Востока

С тех пор, как «Кремлевский балет», руководимый Андреем Петровым, пополнил репертуар балетными Юрия Григоровича «Ромео и Джульетта» и «Иван Грозный», гастрольные маршруты труппы приблизились к престижным европейским площадкам. А коллектив принялся осваивать амплу представления российской культуры на официальных церемониях. После того, как пару месяцев назад этими спектаклями начались Дни Российской культуры в Боггарии, «Ромео и Джульетту» пригласили открывать новый театр в Бейруте в присутствии все-

го ливанского правительства, дипкорпуса и нескольких тысяч зрителей.

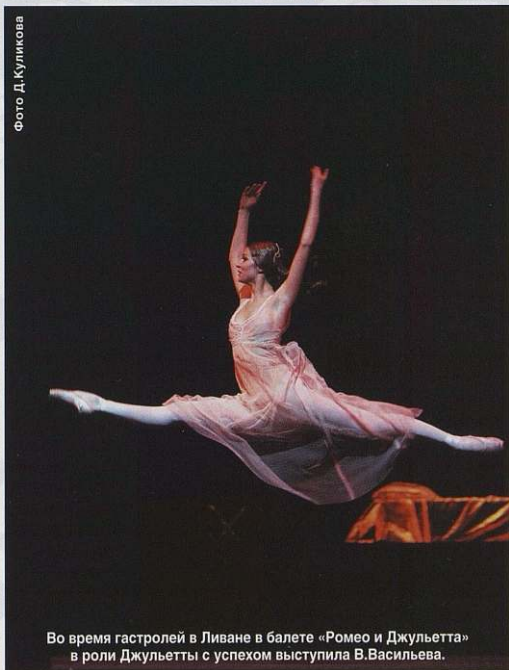
Разрушенная во время гражданской войны 1970 – 1980-х годов, столица Ливана постепенно восстанавливает древние памятники и воздвигает новые сооружения, стремясь напомнить, что до войны ее называли «Парижем Ближнего Востока». Город, где люди жили со времен палеолита и где некогда были разработаны основные положения Кодекса Юстиниана, ставшего основой правовой системы Европы, теперь претендует на статус культурной столицы восточного Средиземноморья. Закономерно, что к древним памятникам времен вавилонского царя Навуходоносора и Рамзеса II, а также современному ресторану и казино, по вечерам заливающим огнями склон холма, на котором расположен город, теперь прибавился восстановленный римский амфитеатр на 3 тысячи мест с великолепной естественной акустикой. Здесь предполагается давать оперы, балеты и симфонические концерты, соперничая со знаменитым фестивалем в другом ливанском городе Баальбеке, где в стенах уникального храмового комплекса каждое лето устраивают подобные спектакли и музыкальные шоу с участием мировых

звезд. Пока же, для того, чтобы достойно представить здесь русский балет, устроители обратились к Юрию Григоровичу.

«Я очень рад возможности показать в этих стенах свою версию величайшей шекспировской трагедии на музыку гениального Прокофьева, – говорит Юрий Николаевич. – В свое время гастрольный опыт Большого театра показал, что «Ромео и Джульетта» успешно проходит на широких открытых пространствах, таких, как «Арена до Верона». Надеюсь, что и здесь, в сходных условиях, «Кремлевскому балету» будет сопутствовать не меньший успех».

Судя по аншлагам и овациям, сопровождавшим экспрессивные массовые сцены, тщательно отрепетированные Валерием Рыжовым, а также эпизоды главных героев, в которых выступали солисты труппы, ожидания мэтра вполне оправдались. И если труппу пригласят посетить Бейрут еще раз, амфитеатр имеет шанс принять в своих стенах «Ивана Грозного». А пока «Кремлевский балет» готовится венчать на царство иноземного гостя: предполагается, что в начале 2004 года партию русского царя на кремлевской сцене исполнит известный испанский танцовщик Игорь Йебра.

Ярослав СЕДОВ



Во время гастролей в Ливане в балете «Ромео и Джульетта» в роли Джульетты с успехом выступила В.Васильева.

Башкирская легенда

Её называют легендой башкирского балета и она, действительно, была и остаётся ею: почти четверть века Зайтуна Насретдинова украшала сцену Башкирского театра оперы и балета, знакомила его зрителей с шедеврами классического наследия: тот, кто видел её Одетту-Одиллию, Жизель, Китри, Эсмеральду, навсегда прикипел сердцем к «Лебединому озеру», «Жизели», «Дон Кихоту», «Эсмеральде»... Событием стало выступление Зайтуны Агзамовны в роли Зайтунгуль в первом национальном балете «Журавлиная песня». По завершении активной сценической деятельности Зайтуна Насретдинова перешла на педагогическую работу и все свои знания, опыт передаёт ныне молодым. Недавно выдающаяся балерина отметила свой восьмидесятилетний юбилей. Её тепло поздравили друзья, коллеги, любители балета – почитатели её таланта. Одна из поздравитель-

Вернисаж. Портретные тайны

На второй персональной выставке художника Дмитрия Евтушенко, в определенном смысле ставшей традиционной для Литовского культурного центра в Москве (Дом Юргиса Балтрушайтиса), творчество молодого живописца было представлено



«После класса» (2000).

во всех жанрах, в которых он в настоящее время работает. Это и городской пейзаж, и натюрморт, и исторический портрет, и, конечно же, портреты известных и не очень известных широкому зрителю современников. Причем портрет и количественно, и качественно превентовал на данной выставке.

А если обозначить наиболее близкий художнику ракурс, то это, прежде всего – образ людей, связанных с искусством: драматических артистов, вокалистов, деятелей хореографического искусства. Среди них Дмитрий Евтушенко представил портрет Игоря Моисеева, напи-

санный в 1994 году, и два портрета Илзе Лиепа, завершенные в самом конце года 2002-го.

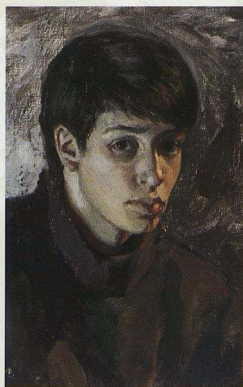
Стиль живописи Дмитрия Евтушенко готовится, скорее всего, к неоклассицизму: хорошая школа, умение построить композицию, владение искусством колористических решений и, вместе с тем, раскованность, особая поэтичность письма, когда персонажи его картин как бы схвачены в реальный момент жизни и переданы, как в документальном кино. Однако можно говорить также и о том, что у Дмитрия Евтушенко в живописи своеобразно сочетаются романтизм и педантизм. Он всегда точен в деталях, стараясь как можно больше узнать о людях, которых пишет, передать конкретное время их жизни. Наряду с этим, ощущая атмосферу и пространство исторического времени, художник свободен в интерпретации частного, ради того, чтобы передать не фотографически точно, но поэтически верно все самое главное о людях искусства. Так было, например, с портретом Анны Ахматовой, который писался как дипломная, выпускная работа.

Дмитрий ездил в Санкт-Петербург, бывал в квартире великой поэтессы, обозначил для себя время действия – тридцатые-сороковые годы XX века. Портрет Анны Ахматовой получился возвышенным, торжественным и драматичным. А ныне – стал в определенном смысле синонимом его творчества. Созданию портрета предшествовала «балетная» история.

Речь идет о задуманном им портрете Анны Павловой, которым студент решил завершить обучение в Академии живописи, ваяния и зодчества. Работать над портретом Дмитрий начал в 1997 году. Подготовительный процесс занял около года. За это время было изучено немало книг и журналов, где писалось о балерине (художественный фильм о ней не в счет, хотя и он не прошел мимо внимания художника). Он и до этого как зритель знал балет, в его душе живы впечатления о балетах «Дон Кихот», «Сильфида»; «Щелкунчик», «Баядерка» и других, которые он видел как в Большом театре, так и в Театре Станиславского и Немировича-Данченко, где не раз бывал за кулисами, чтобы почувствовать театр не только из зрительного зала.

Дмитрий изобразил великую балерину, готовящейся к выходу на сцену – она завязывает ленточку на балетной туфельке. Сегодняшние работы художника дают основания предположить, что в портрете все было точно и поэтично. Но в Академии Дмитрию дали понять, что в его картине слишком много «от Дега», да и вообще, вряд ли стоит с таким произведением выходить на защиту диплома.

Игорь Моисеев, по собственному признанию, никогда никому не позировал. Но на просьбу девятнадцатилетнего Дмитрия – сделать набросок к портрету – откликнулся с готовностью. Сеанс длился около часа. Конечно, сегодня в работе чувствуется и пиетет перед мастером, и ощущение дистанции в семьдесят лет, которая их разделяла, и некоторая робость письма – как учили. Но одновременно – жала-



«Автопортрет» (1995).

ние понять и воссоздать характер художника, смыслом и целью жизни которого стало искусство танца. Игорь Моисеев изображен умудренным жизнью человеком, он многое видел и многое



«Илзе Лиепа» (2002).



«Игорь Александрович Моисеев» (1994).

знает. И потому – выше суеты и злословия, пошлости и банальностей, живущий мощно, уверенно, подвижнически, и, даже отдыхая, существующий в поле энергетического воздействия искусства, которому посвятил себя. Если говорить о деталях, то в первую очередь, замечаешь, что изображен Мастер на золотом фоне и в свитере грубой вязки. Игорь Моисеев расположился на диване золотистого цвета, но в картине этот цвет воспринимается метафорой – золотая осень, осень патриарха. А белый свитер в черную полоску на груди – как финишные ленточки, которые всегда доставались первым как знак судьбы и времени.

Портрет Илзе Лиела Дмитрий сделал в двух вариантах.

Надо сказать, что работа шла достаточно трудно. Художник начал рисовать артистку, когда она репетировала драматическую роль, и в её внешности появилась жесткость и власть русской императрицы, что не устраивало художника. Следя за тем, как идет работа, что-то подсказывал Андрис Лиела. И всё же образ долго

«не складывался». Чтобы как-то выйти из тупика, Дмитрий нарисовал Илзу Лиела, сидящей на мраморном столе у себя дома.

В этом портрете найдена поза – руки, сцепленные на коленях, выражение лица – задумчиво-грустное, передающее ощущение утраты, которую невозможно ничем восполнить.

Все найденное в общих чертах перешло на окончательный вариант портрета: здесь Илзе Лиела показана сидящей на софе у себя дома. Над ней – на перекладине – портрет отца и ваза с цветами – памятное и печальное. Именно поэтому место рядом с Илзе пусто, оно как раз под портретом Мариса Лиелы и потому никем не занято. Поза все та же – сцепленные на коленях руки – невероятно красивые, сильные, пластичные руки балерины, даже в их покое чувствуется взмах, движение. Она смотрит не на зрителя, будучи изображенной вполоборота, а куда-то вдаль: артистка словно вспоминает об отце или, возможно, размышляет о своем искусстве, о балете. Волосы,

гладко зачесанные назад, открывают пронзительно женственное лицо, в котором есть и искренность, и деликатность, и тот истинно прибалтийский шарм, который трогает в интонации, в общении. Вместе с тем, есть и нечто царственное во внешности, в осанке балерины, какой ее увидел и написал Дмитрий Евтушенко.

Илья АБЕЛЬ

Вернисаж. Театральный мир Любови Лондон

Экспозиция этой выставки напоминала театральный спектакль: представленным здесь произведениям будто «аккомпанировали» со вкусом подобранные декоративные интерьеры. Вазы с цветами, осенние листья, пестрая ткань, брошенная на стелд, а также тщательно продуманные ракурсы обзора показываемых здесь скульптурных портретов, камерных статуэток, настенных тарелок, их искусное освещение



«Девуцы-красавицы».

формировали атмосферу сцены, на которой как бы «действовали» рожденные воображением Любови Лондон персонажи. На выставке ее работ, которая состоялась в Московском доме скульптуры и обнимала период творческой деятельности мастера с 1957 года по 2002-й, большое место занимала балетная тема. Мы встретились здесь со многими легендами русского балета. Вот портрет Анны Павловой – всего лишь ее головка, как объясняет Л. Лондон, но выражение, запечатленное на лице артистки, говорит о многом: кажется, вы видите ее «Лебедя», его красоту, его ощущение полета, его печальные предчувствия. Бюст Наталии Бессмертновой выполнен в бронзе, в одном из любимых материалов ваятелей эпохи Возрождения. Бронза, сдержанно, суровым



«Анна Павлова».

свечением «отвечающая» яркой электрической подсветке, создает вокруг портрета ауру сдержанной эмоциональной сосредоточенности – балерина словно погружена в раздумья. О чем? Может быть, о своей Джульетте, познавшей и счастье великого чувства, и горечь невосполнимых утрат, и трагедию погубленной любви.

Выставка не случайно воспринималась как «театральное действо»: в позах его «участниц» ощущалось столько внутренней динамики, что, казалось, вот-вот зазвучит музыка и оживут «остановленные» скульптором мгновения танца Марины Семеновы и Наталии Дудинской, Майи Плисецкой и Марины Кондратьевой, Екатерины Максимова и Аллы Михальченко, Надежды Павловой, Инны Петровой, Анастасии Волочковой. Пройдет еще миг, и заиграет кастаньетами темпераментная испанская танцовщица, а статные «девицы-красавицы» поплывут лебедушками в хороде...

«Я еще в детстве полюбила танец, мечтала о карьере балерины, – рассказывает Любовь Ефимовна. – Но не получилось. И свою любовь к танцу, к балету стараюсь выразить в творчестве. Тем более что балет – это пластика, и скульптура – тоже пластика. У них родственные души, их многое объединяет».

Г.ВИКТОРОВА

Вернисаж. Vivat, Джина!

Имя Джины Лоллобриджида известно и почитаемо в мире кино. Итальянская кинозвезда была кумиром пятидесятишестидесятых годов прошлого века: её героиням соперничали, ими восхищались, им старались подражать. Но есть мудрая истина – талантливый человек талантлив во всём, и артистка в своей жизни, кажется, успев испытать себя в различных ипостасях, доказала это: осваивая каждую новую для себя творческую профессию, воспринимала её как еще одну роль и старалась сыграть её как можно лучше. Свидетельством тому выставка ее скульптур под названием «Жизнь в искусстве», которая состоялась в Музее изобразительных искусств имени А.С.Пушкина.

Экспозиция родилась не случайно: в юности Джина закончила художественную академию и не переставала, даже в течение всей своей напряженной актерской деятельности, лепить и рисовать.

«Моя излюбленная тема – люди», – говорит актриса. Стараюсь сделать скульптуры маленькими человеческими копиями, Джина старательно наносит на лица моделей «макияж» и телесную краску. Как маленькая девочка, которая самозабвенно рисует бесконечных принцесс в коронах, Джина с радостью украшает своих героинь золотой глазурью, «одаривает» драгоценностями, не боясь быть уличенной в сладзости и безвкусице. Внешне красивые, скульптуры радуют глаз, поднимают настроение, и, невзирая на запрет, так и хочется поглядеть рукой нежные фигурки.

...Вот в зажигательной пляске застыла Эсмеральда – больше похожая на цыганку Есенин из одноименного фильма; она запрокинула голову, упоенная вихрем танца, колено вздымает волны обильной юбки, блестит у пояса дамский кинжал, а пальцы выщелкивают ритм кастаньетами. Изогнутые руки продолжают ломаную линию тела, словно танцовщица хочет замкнуться в кольцо. Можно отме-



«Прима-балерина».



«Первое чувство».

тить, что Лоллобриджида вообще любит «запрокинутые» позы, растворенные в зыфории движения – руки большинства ее персонажей будто вторят неслышным звукам страстной пляски. Конечно, это дорогая сердцу артистки Эсмеральда в чепе повлила на балетные образы Джины, сломав все канонические условия позиции, придав характерную, почти вахкическую позу «Прима-балерине» – точнее, четверем прима, отличающимся друг от друга только цветом «раскраски», растражированным, как на картине Энди Уорхола. Имитируя позу первого арабеска, этот квартал балерин-гимнасток, выполненный в 1999 году, в едином порыве будто отдал grand battement назад, вскочив на пальцы, резко «положив» корпус и вскинув руки. Что это, как не знаменитый шаг Плисецкой из «Кармен-сюиты»? Ведь интерес к балету возник не случайно: в начале восьмидесятых Джине повезло увидеть репетицию легендарной Майи Плисецкой в Большом театре. Кстати,

фотография – ещё одна профессия Джины Лоллобриджида.

«Маленькая танцовщица» (1994) – это, скорее, маленькая гимнастка со скрещенными лопатками на груди руками. А вот она же, «попавшая» в объятия мужчины: романтическая композиция «Первое чувство» матово-голубой цветовой гаммой перекидывается с «Девочкой на шаре» Пикассо.

Страницы книги отзывов посетителей выставки пестрят краткими эмоциональными фразами: «Прекрасно, Джина!», «Браво, Джина!», «Это чудо!! Джина!!!», «Bravissimo! Vivat!». Оценка творений знаменитой «римлянки» варьировалась от «итальянского Возрождения новейшего времени» до «китча, превратившего благородную бронзу в гипсовые поделки» и «оскорбления Пушкинского музея». А сеньора Лоллобриджида, обходя все условности и каноны творчества, просто делает то, что нравится ей, – изящные, по-женски каприозные статуэтки притягивают еще одну грань индивидуальности «первой красавицы Европы».

Ольга ШКАРПЕТКИНА
Татьяна СИРОШ

Совершивший подвиг

Отечественное балетное искусство понесло большую утрату. 5 августа 2003 года,



на 79-м году жизни скончался выдающийся артист балета и педагог, заслуженный деятель искусств России, профессор Академии Русского балета имени А.Я.Вагановой Константин Васильевич ШАТИЛОВ. Константин Васильевич закончил Ленинградское хореографическое училище (ныне Академия Русского балета) в 1947 году по классу выдающегося мастера петербургского балета Бориса Васильевича Шаврова. Шатилову было в ту пору 23 года – возраст довольно поздний для начала профессиональной артистической карьеры. Виною тому стала война. В 1942 году со школьной скамьи Шатилов ушел на фронт, прошел солдатом всю войну и встретил Победу в Вене. Вернуться после окопов и ранений к учебе в хореографическом училище – это огромный профессиональный и человеческий подвиг. Шатилов совершил его и стал одним из известных мастеров ленинградской сцены.

В течение двух десятилетий Константин Шатилов был солистом Театра имени

С.М.Кирова (Мариинского). Выдающийся классический танцовщик, обладавший благородной внешностью, строгой, отточенной техникой и особой статью, Шатилов прославился в партиях благородных героев и принцев в балетах «Спящая красавица», «Лебединое озеро», «Золушка», «Шопениана», «Бахчисарайский фонтан». Одной из вершин карьеры Шатилова-танцовщика стало образцовое исполнение партии Актеона во вставном номере «Pas de deux Дианы и Актеона» в балете «Эсмеральда», поставленном А.Я.Вагановой. Шатилова всегда ценили партнерши: Наталия Дудинская, Алла Шелест, Татьяна Вечеслова, Нонна Ястребова и многие другие. На рубеже 60-х годов Шатилов неожиданно раскрылся как гротесковый танцовщик-актер в хореографии Леонида Якобсона; исходя из индивидуальности Шатилова, выдающийся хореограф создал яркую сатирическую роль Баяна в балете «Клоп».

После окончания сценической карьеры К.В.Шатилов работал главным балетмейстером Новосибирского театра оперы и балета, педагогом, репетитором и балетмейстером в Каирской опере (Египет). Но большую часть своей жизни – сорок лет – Константин Васильевич был связан с Alma Mater – Академией Русского балета имени А.Я.Вагановой, где подготовил более десяти выпусков. Шатилов был одним из лучших знатоков методики мужского танца в ее ленинградской-петербургской традиции. Поэтому неслучайно, что многие годы он являлся старшим методистом Академии, одним из первых ему было присвоено звание профессора. Ученики Шатилова работают во многих городах и странах, но достаточно на-

звать имена лишь недавних выпускников класса Шатилова, чтобы понять его место как педагога в жизни балета Петербурга. Это солист Мариинского театра Антон Корсаков – один из самых интересных и перспективных танцовщиков театра, солисты Театра оперы и балета имени Мусоргского Дмитрий Рудаченко и Михаил Сиваков, которые ведут основную классический ре-

пертуар. Константин Васильевич работал до самого последнего времени. В этом году состоялся его последний выпуск. Семь воспитанников класса Шатилова по окончании экзаменов и выпускных спектаклей начали в этом году профессиональную карьеру в Мариинском театре, Театре имени Мусоргского и Театре балета под руководством Юрия Петухова.



К.Шатилов (Зигфрид) в балете «Лебединое озеро».

ТАТЬЯНА УСТИНОВА

Какие долгие декабрьские вечера! А если луна не светит, то из избы и выходить не хочется. Холодно... Забраться на печь да смотреть, как взрослые веселятся после тяжелой работы на ткацкой фабрике Морозовых. Девушки нарядились, парни сапоги начистили, гармонист меха раздвинул, и началось самое интересное, самое прекрасное, что есть в ее детской жизни, ради чего она готова делать все, только бы мама разрешила одним взглядом взглянуть, как взрослые танцуют. А лучше всех, конечно – мама. Строгая, в танце она преображалась. Недаром слыла лучшей плясуньей в Твери. Маленькая Таня не могла глаз отвести от матери. Сверху ей виден незамысловатый рисунок кадрили или перепляса, лихие коленца мужчин и лирические, полные внутреннего достоинства движения девушек. Каждый танцует по-своему, неповторимо, все стараются переплясать друг друга. Утром она, собрав окрестных ребятишек, учит их двигаться и ставит свои первые незатейливые танцы, очень серьезно объясняя названия фигур: «Коситься», «Проходная», «Прощальная». Ей всего десять лет. Но танцует она везде и всюду. Мать говорит: «Тань, остановись, ботинки соотрешь!»

В Московском хореографическом училище, куда ее отправили как особо одаренную, голубоглазая с русской косой красавица между уроками классического танца лихо отбивала чечетку, в пуантах пыталась бить дробь. Что думали прохожие, в недоумении расступившиеся перед странной девушкой, прыгающей в гран жет по Тверской? Но ведь прыгала она, поспорив со своей лучшей подругой Олей Лепешинской! На занятиях у стро-



Татьяна Алексеевна Устинова.

гой итальянки Джури Улевала перемигнуться с Соной Головкиной. Интересно, знали они, что Татьяна Устинова тайком подрабатывает в театре Эрмитаж, отплясывая ту же самую чечетку? Вряд ли. Она боялась, что ее выгонят, и даже костюм одевала мужской, пряча свои шикарные косы под шляпу.

О том, что Татьяна Устинова попала в хор имени М.Е.Пятницкого и возглавила там балетную группу, написано очень много научных и исследовательских статей и книг. На ее постановках училось не одно поколение исполнителей и балетмейстеров. Но это все официально, а просто человек? Какой она была, народная артистка СССР, лауреат Государственных премий, профессор, главный балетмейстер Государственного академического русского народного хора имени М.Е.Пятницкого, Татьяна Алексеевна Устинова?

Я знала ее последние тридцать лет. Отношение в течение времени меня-

лось: сначала боязн и трепет, дальше уважение и преклонение, в последнее время – безграничная любовь. Ее любили все, студенты и артисты, коллеги и чиновники, вахтеры и билтеры, костюмеры и уборщицы концертного зала имени П.И.Чайковского, куда она с сорокового года ежедневно ходила на службу. Жила на Тверской, в двухкомнатной квартире, уставленной стеллажами с огромным количеством книг и материалами личного архива. Как-то, помогая Татьяне Алексеевне разбирать старые записи, я наткнулась на тетрадь, датированную 38-м годом, где ее рукой были записаны танцы Тверской губернии. Таких тетрадей оказалось довольно много, в последней – от 1985-го года – содержались записи, сделанные в Тульской области, где семидесятичетырёхлетняя женщина по крупицам собирала материал для постановки «Тулской кружилки».

В деревнях, где она побывала, старухи достава-

ли из сундуков нарядные паневы и сарафаны, вышитые бисером кокошники, переходящие из поколения в поколение, и по-детски радостные оттого, что сама Устинова приехала из Москвы поучиться у них, разурмянившись, отплясывали так, будто не имели за плечами прожитых лет. Ее же интересовало все: и положение рук, и наклон головы, и манера выстукивания дробей.

Прежде, чем поставить какой-либо номер, она долго работала над ним дома или в библиотеке. Скрупулезно, с дотошностью и великим терпением выписывала характерные черты ведения хозяйства и образа жизни, зарисовывала повседневные и праздничные костюмы, искала отличительные черты в танцевальном исполнении той или иной области, деревни или села. Первая заговорила о том, что в России пляшут по-разному, что нет и не может быть единой манеры исполнения. Ведь движение диктует не только образ жизни, который на севере один, на юге другой, а в Сибири третий, но и костюм, почти в каждой деревне свой. Потом эту тему развивали и дополняли ее ученики в своих книгах – А.А.Климов («Основы русского народного танца»), И.И. и И.А.Заикины («Областные особенности русского народного танца»).

Но первой была Татьяна Алексеевна! К каждому своему произведению она писала сценарий, подолгу работала с композиторами и художниками по костюмам. Входила в репетиционный зал всегда улыбающаяся, живым и образным языком начинала читать либретто, показывала эскизы костюмов, давала прослушать музыку и начинала работать. Помню, как ставились «Калужские пельреборы». Вся танцеваль-

ная группа была просто в шоке: русская женщина в такт музыке начинает ритмично двигать бедром, при этом пристукивая ножкой и лукаво поглядывая на партнера! Татьяна Алексеевна, смеясь, говорила: «Русской женщине есть, что показать». А ведь это движение она увидела в глухой калужской деревне и как обработала, какую интересную композицию придумала, какую нашла манеру! «Калужские переборы» ходила смотреть вся Москва.

Часто собирались у неё дома. Особенно любили день ее рождения. Приходила вся танцевальная группа, мест за столом не хватало, – сидели на полу. Сколько было шума, веселья, танцевали босиком, чтобы не беспокоить соседей. Она придумывала интересные названия самым, казалось бы, простым блюдам. Както пришли всем курсом: стол ломится, глаза разбегаются. Коля Горошевский (теперь художественный руководитель Красноярского ансамбля танца Сибири) спрашивает: «Татьяна Алексеевна, а как этот салат называется?» В глазах вспыхивают огоньки: «Устиновский!»

Во время гастролей хора по Италии в середине восьмидесятых годов в Милане вдруг резко похолодало. Татьяна Алексеевна увидела меня без головного убора, сняла с себя шаль и велела укутаться. Знала, что артисты экономят суточные, и пыталась всех накормить. Курить не разрешала: «Русская женщина и с сигаретой! Глаза б мои не видели!». Курильщицы прятались.

Не терпела равнодушных, особенно в работе: «Русский танец душой надо любить». Замечания делала четко и лаконично, всегда по делу. Репетиций в полноги не признавала, но и лишний раз проходить не заставляла. А как показывала! Причем любую партию – и мужскую, и женскую. Тут и характер, и образ, и манера, и техника! В девяносто лет дробью плела кружева, звук был такой, будто бисер рассыпала. Всегда говорила, что дробью надо разго-

варивать: где шепотом, где ласково, а где и настойчиво характер проявить.

В середине 80-х на большие экраны вышел испанский художественный фильм «Кармен» с участием Антонио Гадеса. На гастролях в Ярославле вся молодежь пошла на просмотр. В кинотеатре вдруг встречаем Устинову. На другой день, перед концертом, она восторженно делилась своими впечатлениями. В Ленинграде она пересмотрела почти все спектакли Б.Эйфмана и не уставала поражаться его мастерству. В Москве мы сначала встретились на выставке И.Глазунова, потом и П.Корина. В Третьяковку водила нас сама и рассказывала, как картина Малявина «Вихрь» натолкнула ее на постановку замечательного номера «Урчья». Студентам давала задание найти в произведениях русских писателей описание народных танцев.

Она постоянно находилась в состоянии поиска, много читала и смотрела. Уже будучи тяжело больной, работала над новой постановкой, которую так и не успела осуществить, только исполнителям увлеченно рассказывала о своих идеях.

В 1954 году Т.А.Устинову пригласили преподавать русский танец в Московское хореографическое училище. Среди её учеников были Е.Максимова, В.Васильев, Е.Валукин, М.Кольцова. Она вела курсы в Институте культуры и в ГИТИСе. В последнее время родные были против того, чтобы она преподавала. Татьяна Алексеевна объясняла: «Я молодею со студентами. Я у них учусь. Это новое поколение, и я хочу смотреть на мир его глазами. С ними – жизнь!»

В декабре 2003 года ей исполнилось бы 95 лет. Кажется, она и сейчас войдет в репетиционный зал и станет светлее, но... Лишь ее лучистые голубые глаза внимательно следят с портрета за новым поколением единоверцев, осваивающих как классику поставленные ею танцы.



«Тверская кадрили»
(первая постановка в хоре имени М.Е.Пятницкого, 1939).



«Вологодская напарочка».



«Рязанская змейка».

Без монотонностей

Королевский балет Великобритании «Ковент Гарден», одна из самых крупных и престижных балетных компаний мира, после шестнадцатилетнего отсутствия в третий раз приехал в Москву. Гастроли были приурочены к 450-летию становления русско-английских связей и официальному визиту в Великобританию президента Владимира Путина.



Фото Д. Куликова

Сцена из балета «Глория».

Грандиозную акцию совместно с Большим театром осуществило агентство «РосИнтер-Фест». Однако, как и балет театра «Ла Скала», с труппой которого москвичи познакомились в начале лета, «Ковент Гарден» переживает сегодня не самые лучшие времена, все более походя на Американский балетный театр, который собирает артистов по всему миру. В 60-е годы в труппу не брали иностранцев, и единственное исключение было сделано только для Рудольфа Нуреева. Кризис национальной школы привел к нивелированию некогда знаменитого английского стиля. Разностильность танцовщиков сейчас, увы, видна невооруженным глазом. Для поддержания престижа и международной репутации Королевский балет, как и труппа «Ла Скала», ангажирует мировых звезд (таких, как кубинец Карлос Аоста, датчанин Йохан Кобборг и не приехавшие в Москву французженка Сильви Гиллем и итальянец Роберто Болле) и фактически «аккомпанирует» их выступлениям. Тем не менее, компания ведет весьма продуманную репертуарную политику, предлагая как классический, так и специфический английский репертуар.

Из спектаклей классического наследия в Москве англичане показали «Лебединое озеро» в редакции Энтони Доуэлла, вызвавшее значительно большее внимание, чем мало интересная хореографическая новинка «Trust» новомодного балетмейстера Кристофера Уилдона. Действие этой весьма вычурной и экстравагантной постановки «Лебединого озера» в стиле «а ля рюс» с девицами в кокошниках, стрельцами петровской эпохи, мужиками в зипунах, православным священником, крестом отгоняющим нечисть, перенесено в царскую Россию времен Чайковского.

В спектакле множество неожиданностей. Это и злой волшебник Ротбарт в виде панка с петушиным гребнем на голове, который является на бал в сопровождении двух карликов, и принц Зигфрид в исполнении шоколадного мулата Карлоса Аосты, одетый в шинель николаевских времен с каракулевым воротником (изумление проходит только к третьему акту, когда темнокожий русский принц с блеском танцует свои вариации, заставляя забыть обо всем), и в стельку напившиеся кадеты-друзья принца, и маленькие лебеди, больше похожие на страусов в исполнении рослых англичанок. Идея менять место и время действия балета не нова, имеет достаточно precedентов и стала почти традицией.

Хореографический текст, по уверению англичан, тоже сверен с традицией и основан на гарвардских материалах Николая Сергеева, который увез с собой в эмиграцию хранившиеся в архиве Мариинского театра записи (по системе В. Степанова) балетов Петипа. В спектакль использованы также и элементы собственной постановки самого Сергеева, осуществленной в 1934 году, когда ещё были живы основные свидетели питерской премьеры, а спектакль лично консультировала Тамара Карсавина. Именно эту редакцию консервативные англичане и взяли за основу, сохранив множество старинных танцевальных фрагментов, мизансцен, пантомимных эпизодов. Традиционна или нет хореография, весьма необычная для нас особенно в плохо прозвучавших белых актах, сам спор о том, что здесь аутентично, а что нет, — весьма поучителен. Хрестоматийные классические дуэты, трактованные как диалоги, когда в каждое па вкладывается вполне определенный смысл, показывают, насколько обдуманно в XIX веке танцевался балет. Именно так осмысленно исполнял свою партию Йохан Кобборг. Думается, сегодня это — один из лучших балетных актеров, обладатель крупного драматического таланта. Зигфрид в его исполнении — принц-философ, одинокий человек, понимающий и принимающий судьбу с самого начала. Музыкальная испанка Тамара Роха, в отличие от маловыразительной японки Мияко Йошиды, проникновенно танцевала Одетту-Одиллию, демонстрировала необыкновенную устойчивость, её тройные фуэте воспринимались как стихийный вихрь. Правда, для этого она использовала специальные пуанты с очень широким носком-пятячком. Виртуозная техника помогла балерине расцветить партию то лирическими, то демоническими красками.

Помимо классического «Лебединого озера» британцы показали балеты крупных английских хореографов Фредерика Аштона и Кеннета Макмиллана, составляющие основу репертуара Королевского балета. Весь прошедший сезон в «Ковент Гардене» был посвящен десятилетию со дня смерти сэра Кеннета Макмиллана. Балеты этого классика и отца английской хореографии лидировали и в московской афише. «Дерево Иуды» — последнее произведение Макмиллана — мрачное действо со сценами изнасилования и убийства. Изрядно потяжелевший Ирек Мухамедов, который в свое время и вдохновил балетмейстера на создание балета, теперь уступает первенство в своей коронной партии англичанину Джонатану Коупу. «Глория» (музыка Ф. Пуленка), другой балет английского классика, созданный почти четверть века

назад, также воспринимается сегодня весьма неоднозначно. Однако хореографу удалось дуэты – выразительные по рисунку, эмоционально наполненные. Они и ныне сохраняют силу своего воздействия на зрителя.

Зато балет на божественную музыку Г. Малера «Песнь о земле», в действии которого преобладает мрачная атмосфера, все же обошелся без патологии, а в финале неожиданно для Макмиллана озарился светом надежды. Наряду со звездами «Ковент Гардена» (Карлосом Акостой, Тамарой Рохо, Джонатаном Коупом) в «Песне» прекрасно показал себя испанец Риккардо Сервера, который, кстати, отлично исполнил неаполитанский танец в хореографии Фредерика Аштона, вставленный в Доуэлловское «Лебединое озеро», и выразительно сыграл роль Братфиша (весельчака, балагура и личного кучера кронпринца Рудольфа) в «Майерлинге» – трёхактном балете К. Макмиллана.

Неспешное течение «Майерлинга», созданного по образцам советских хореограмм 30 – 50-х годов, своим любованием деталями напоминало четырёхчасовой фильм Л. Висконти «Людвиг», посвященный несчастному баварскому королю из династии Виттельсбахов. Другой безумец из этой же династии кронпринц Австро-Венгрии Рудольф, застреливший свою 18-летнюю любовницу Марию Вечору и окончивший с собой, стал главным действующим лицом самой мрачной работы Макмиллана на музыку Ф. Листа. Постепенный распад личности этого принца, объятая гамлетовскими страданиями (человеческий череп был его любимой игрушкой), как и обстоятельства, приведшие к катастрофе (дворцовые заговоры, бесконечные любовные романы отца и матери, наркотики и садо-мазохизм), подробно рассмотрены в сложной психологической балетной драме. Монументальное историческое полотно в тщательно воспроизведенных костюмах эпохи своей неспешностью и грандиозностью походит на оперу-серию, а один раз и вовсе перетекает в нее в сцене празднования дня рождения императора Франца-Иосифа: любовница императора Катерина Шратт в исполнении певицы Светланы Белоконовы поет оперную арию. Конечно, без досконального знания весьма головоломного либретто трудно следить за бурными перипетиями сюжета. Однако, постепенно погружаясь в действие и музыку и в ней незаметно растворяясь, получаешь интерес к драматургически выстроенным, композиционно слаженным и режиссерски продуманным конструкциям, предлагающим артистам невероятное количество интересных ролей. И Ирек Мухамедов, и Йохан Кобборг мастерски справились с труднейшей ролью кронпринца Рудольфа, а вот Мара Галеацци в роли Марии Вечоры заметно терялась на фоне партнеров.

Не обремененные сюжетом «Балетные сцены» (1948) на музыку И. Стравинского представили хореографию в чистом виде. Почти в то же время, независимо от Дж. Балаччина, Аштон создавал собственную хореографическую вселенную, воспевая движения, составляющие азбуку классического танца. С жемчужными ожерельями на шею и гроздьями жемчугов на шляпках балерины демонстрировали бисер пуантовой техники, а танцовщики – пируэты, прыжки, партерные туры. Подстать им оказался и дуэт из «Таис», блестяще исполненный золотым лауреатом последнего московского балетного конкурса Тьяго Суарешом и Марой Галеацци, и показанные на гала-концерте аштонские «Монотонности». В грандиозном гала, которым завершились гастроли, участвовали звезды Королевского балета и Большого театра. Гала-представление походило на азартные спортивные состязания и давало редкую возможность сравнить «балетную кухню» двух стран. Победителей в этом соревновании не было. Зал охал и после акробатических трюков Акости, и после необыкновенных антраша Кобборга в «Сильфиде» и «Фестивале цветов в Дженцано». Эмоциональный накал в макмиллановском дуэте из «Ромео и Джульетты», который датчанин танцевал с удивительно органичной Марой Галеацци, не поддается описанию. Но еще больший восторг зрители испытали от элегантных парящих прыжков премьера Большого Андрея Уварова, выступавшего сразу в двух па де де – из «Лебединого озера» и «Дон Кихота»; от молодости и задора Андрея Болотина, с настоящим английским шиком исполнившего традиционный для Королевского балета отрывок из «Тщетной предосторожности». С ослепительным блеском взойшла на сцену Одиллия Галины Степаненко, мастерски танцевали Илзе Лиепа и Николай Цискаридзе дуэт из «Пиковой дамы» Ролана Пети, Мария Александрова вдохновенно танцевала «Корсар» с Карлосом Акостой.

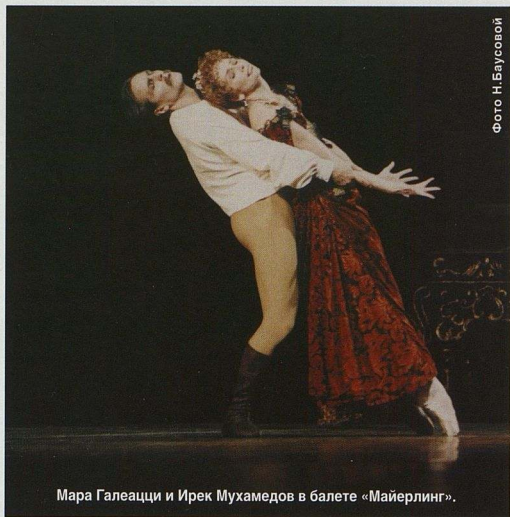


фото Н. Баусовой

Мара Галеацци и Ирек Мухамедов в балете «Майерлинг».



фото Д. Куликова

Сцена из спектакля «Tryst».



Фото Д. Куликова

Мара Галеацци и Тьяго Суареш в дуэте из балета «Таис».

«ЗВЕЗДЫ XXI ВЕКА» В ТЕАТРЕ ЕЛИСЕЙСКИХ ПОЛЕЙ

В пятый раз в Париже состоялись ежегодные гала под громким названием «Звезды XXI века». Программа, созданная Надеей Веселовой и Соломоном Тенсером, знакомит с новыми талантами крупнейших балетных трупп мира. В нынешней сентябрьской серии концертов, составленных из номеров классического и современного репертуара, выступили 12 артистов – многократных призеров международных конкурсов.

В третий раз гала возглавил знаменитый дуэт – Лючия Лакарра и Сириль Пьер (Мюнхенская опера). Сегодня Лючия является первой балериной мира: она получила самые престижные награды – Приз Нижинского в Монте-Карло (2002) и Приз «Benois de la Danse» в Москве (2003). На парижской сцене грациозная испанка предстала в партиях Одетты (второй акт «Лебединого озера») и Арестантки (миниатюра Ролана Пети «Перебои сердца»), вместе со своим надежным партнером и супругом. Белый Лебедь в рафинированной интерпретации Лючии – несомненно, особая страница в истории балета. Вдохновенный танец Лакарры восхищает даже суперпрофессионалов: в переполненном зале Лючии горячо аплодировали звезды балета Парижской оперы, директриса труппы Брижитт Лефевр и директор театра Юг Галь.

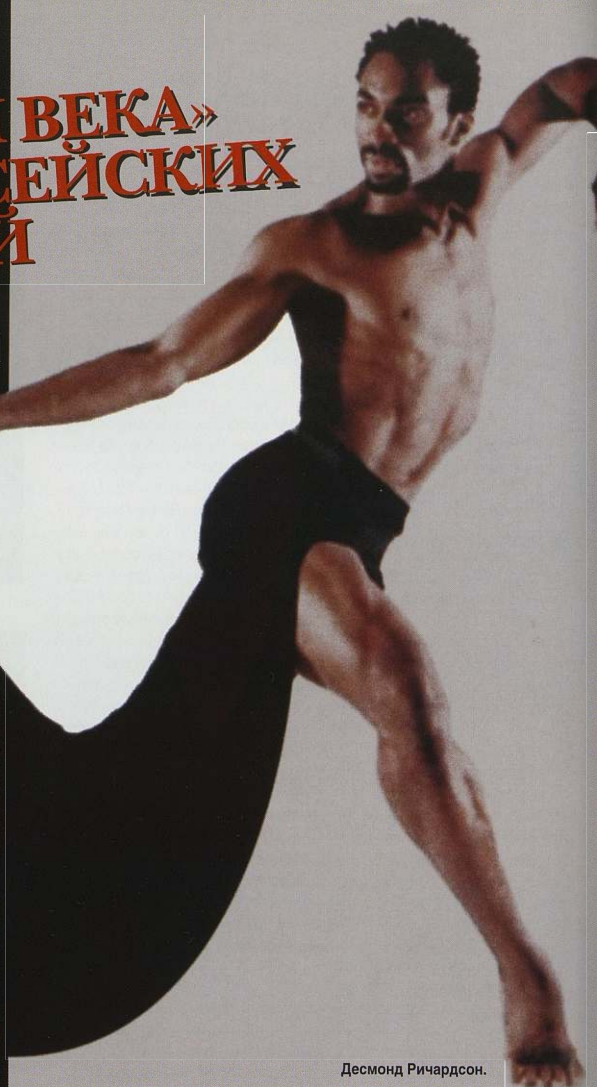
Солисты Большого театра – Анастасия Меськова и Дмитрий Гуданов показали па де де из балета «Эсмеральда». Юная балерина продемонстрировала уверенное исполнение тройных фуэте, а ее партнер блистал в фейерверке прыжков и двойных пируэтов. В миниатюре Фокина «Видение розы» изысканный танец Гуданова воскресил легенду «Спектра» Вацлава Нижинского.

Вторая русская пара – москвичка Полина Симеонова (Берлинская опера) и пермяк Алексей Тюков (Международный балет Индианаполиса) – показали в па де де из балета «Корсар». В первый день выступлений (13 сентября) Полине исполнилось 19 лет, и на приеме после гала ей подарили праздничный торт. Обладательница золотой медали Московского международного балетного конкурса, Симеонова после окончания Московского хореографического училища по приглашению Владимира Малахова второй сезон танцует в Берлинской опере.

19-летние солисты Жао Янг и Лю Менг из Балета Лиаонинг (Китай) тоже пленяли чистотой линий и свежестью танца. Танцовщики исполнили эффектный номер «Желтая река», в котором элементы классического танца органично переплетаются с пластическими мотивами современного танца.

Звезды «Нью-Йорк сити балле» Александра Ансанелли и Шарль Аскегард представили зрителям хореографию Дж.Баланчина – дуэт из балета «Драгоценности» и па де де на музыку Чайковского. Очаровательная Александра была особенно хороша и необычайно музыкальна во втором дуэте.

В гала дважды выступил Джузеппе Пиконе. В двенадцатилетнем возрасте он танцевал Нижинского в спектакле с участием Карлы Фраччи, Екатерины Максимовой и Владимира Васильева в Неаполе. Теперь Джузеппе (солист «Америкэн балле тизтр») исполнил с Симоной Ножа (Венская опера) миниатюру Уильяма Форсайта «Slingsland», а с Вячеславом Вальдес (Кубинский национальный балет) – па де де из третьего акта «Лебединого озера». Техничная кубинка с блеском выполнила фуэте, но в соло из балета Альберто Анон «Кармен» ей не хватало экспрессии и артистизма.



Десмонд Ричардсон.

Программу украсило огненное шоу фламенко «Siguirilla». В сопровождении пяти музыкантов и двух певцов выступил Рафаэль Амарго – молодой талантливый танцовщик и хореограф, которого знает и любит вся Испания. Артист буквально околдовал публику трепетными движениями рук, пружинистыми прогибами корпуса, виртуозными трелями «сапатеадо» и, конечно, пылкими взглядами.

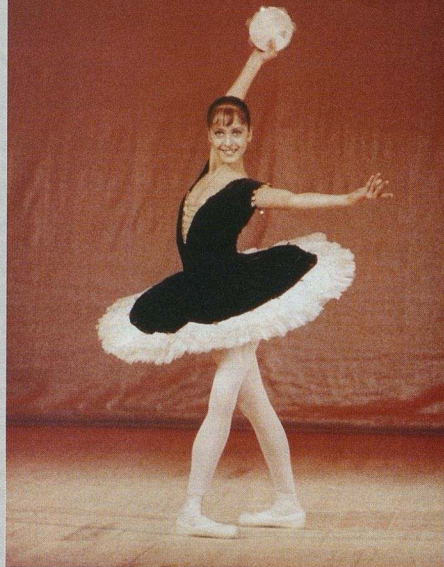
Гала завершал Десмонд Ричардсон – солист и руководитель труппы Complexions, экс-премьер Театра Алвина Эйли и Балета Франкфурта. Обладатель бродвейской награды «Tony Award» считается одним из великих танцовщиков современности: он был первым исполнителем Отелло в одноименном балете Лара Любовича в Метрополитен-опере (2000). Ричардсон превосходно владеет разными стилями и формами танца, успешно играет в театре, снимается на TV и в кино, выступает с Мадонной и Майклом Джексонем. В Париже чернокожий артист исполнил «Соло» в хореографии Дуайта Родена. Уникальная пластика, магия сильного, мускулистого тела Ричардсона, масштаб артистизма произвели яркое впечатление, и мировая премьера «Соло» имела большой успех.

В финальном дефиле, поставленном Надеей Веселовой, предстали самые эффектные моменты из выступлений всех артистов.

Виктор ИГНАТОВ, Париж

фото Д. Куликова

Анастасия Меськова.



«ЗВЕЗДЫ XXI ВЕКА» В ТЕАТРЕ ЕЛИСЕЙСКИХ ПОЛЕЙ

мир балета

Полина Симеонова.

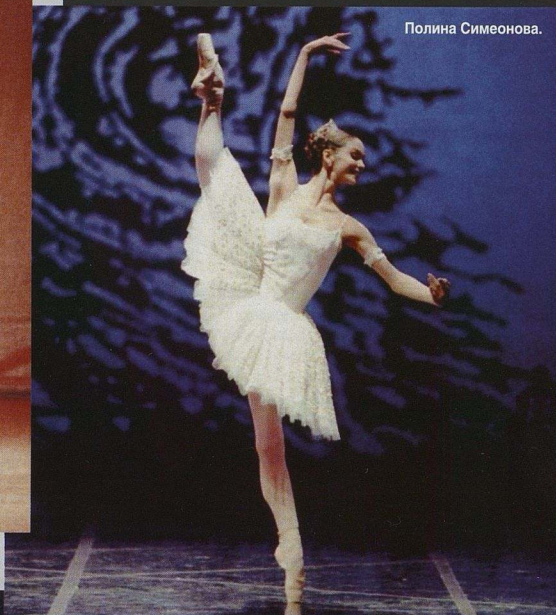
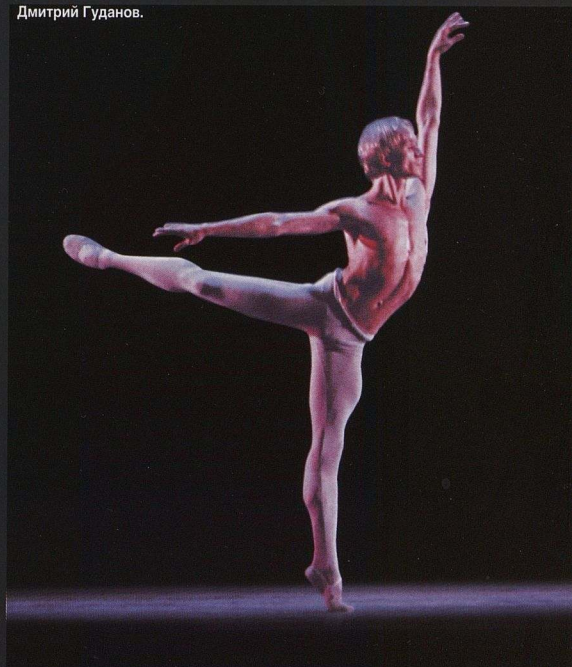


фото Патрика Эррера



Лючия Лакарра и Сириль Пьер.

Дмитрий Гуданов.



short summary

According to what has become a tradition, this year's final issue addresses the readers with the New Year's greetings and kind of a report as to how the promise has been kept to dedicate the covers and features of this year to the choreographic art of St. Petersburg, which has recently celebrated its tercentenary. For its ballet is not only its own glory but the glory of all Russia and the entire world culture. Among the year's actions is the publishing of a special album, *St. Petersburg's Mirrors*, and of an additional special issue of the Magazine (within the series *Materials for the History of the 20th Century Ballet: Contemporaries' Testimony*) dedicated to the development of Russian choreographic training in the 20th century.

During the year, six issues of the children's version of the Magazine, *Studia Antre*, and ten issues of the newspaper *Linia Zhumala Ballet*, the Magazine's monthly supplement, have been published. The editorial board is closing another year of its never all too easy life with the traditional, again, announcement of *The Soul of Dance* award winners. It is the 10th anniversary of the award. The price-giving ceremony is scheduled for February 9, 2004, in Moscow.

THE BALLET THEME column carries on publications dedicated to the tercentenary of St. Petersburg. The first of those presents excerpts from interviews with Oleg Vinogradov, whose name is linked to the City on the Neva not only due to his artistic activities in its two most famous ballet troupes – the **Mariinsky** (then the **Kirov Opera and Ballet Theater**) and the **Modest Moussorgsky Theater** (so called "Maligot"), but also because Vinogradov is a St. Peterburgian par excellence – by birth, by mindset, by artistic preferences, by the perception of the surrounding reality and by the manner of reflecting that reality in his works. In 1990, Oleg Vinogradov founded **Universal Ballet Academy** whose training system is based on St. Petersburg school.

The choreographer's biographer, Arsen Deghen, presents an old interview, which, however, is still topical. Oleg Vinogradov relates of his long-term



programs for ballet troupes with which he had worked; he muses over their strengths and weaknesses, stresses the importance of each theater's individuality and the need to form their repertoire according to their specifics. He recalls how he was trying to solve the problem of attracting the young audiences to the ballet theater; shares his thoughts about the Sergey Prokofiev's ballets, particularly, *Romeo and Juliet*, recalls the time when his production of *Yaroslavna* was being born.

Sergey Radlov's article *Pantomime is the Yeast That Raises the Dough of Dance* first appeared in



ballet style... Essential in this struggle for a meaningful, thoughtful, and affecting ballet spectacle is a revision of the relations between dance and pantomime. Not quantitative one, though. Indeed, dance has been and remains the principal part of a ballet production... Still, pantomime, which must not supplant dance, must nevertheless affect it qualitatively, stimulate it, prepare and precondition its dramatic tension." The article gives examples of various proportions between the elements of dance and pantomime within the framework of one production. ■

THE BALLET CLUB column features the article *Seeking the Diaghilev Time* that presents in detail a round table discussion on *Problems of Contemporary Choreography*, which took place within the framework of the first international festival **The Diaghilev Seasons. Perm, St. Petersburg, Moscow.**

It was a serious analytical discussion in which many ballet critics, educators performers and theater personalities took part. Among these were Larisa Barykina, a ballet critic from Ekaterinburg; Marina Nestieva, PhD in art history, editor-in-chief of the musical theater department of the *Musykhalnaya Academia* magazine; Georgi Isaakian, artistic director of the **Perm Opera and Ballet House** and of the **Diaghilev Seasons Festival**; Vladislav Ivanov, PhD in art history, assistant professor of the Perm' Institute of Arts and Culture; Oleg Levenkov, PhD in art history, director of the **Diaghilev Seasons Festival**, assistant professor at the Perm' University's Philosophy Department.

Actively participating in the discussions were our guests from abroad, acclaimed ballet critics Lynn Garafola, professor of Columbia University, and David Vohan, deputy editor of the *Ballet Review* magazine, the principal custodian of the Cunningham troupe, professor of the New York University. Judging by their speeches, the problems of contemporary choreography don't only beset our compatriots. There are plenty of similar problems in the practice of the world dance culture. Facilitating the round table discussion was **Ballet** magazine's deputy editor-in-chief and art director of the State Theater of the Nations, Sergey Korobkov, PhD.

On the basis of historical facts and contemporary productions analysis, the experts were seeking answers to such thorny questions as the following: What is primary – the crisis of the choreographic

thought as an artistic idea, or the crisis of choreography per se? What exactly is "modern choreography" – is it new productions in academic theaters using the classical lexicon or is it works in the genre defined as "contemporary dance" or is it something else?

Using specific examples, the participants were addressing such questions as why do we witness a fixedly "goodly", statistically average repertoire but never a headstrong conceptual breakthrough into the future – is it due to what the culturologists call "cultural fatigue" or is it because the theater is unable to keep pace with conceptualization of the fast-flowing time?

Many of the speakers were of one mind in that the ballet theater suffers from the all too obvious isolation from what is happening in other domains – in opera, drama, and other kinds of audio-visual forms of culture. Where are producers like Diaghilev – risk taking, and eager to seek out real talents in music, painting, and performing arts? Where, lastly, is real criticism,



able to digest all these processes, both those that belong to history and those that still worry us today; what is happening to dance, both traditional and contemporary; why are the links between the obvious periods of its progress being severed; why is the choreographic and,

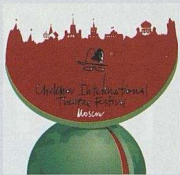
broader still, artistic culture lost in a labyrinth, trying in vain to find an exit? Why are the links being severed and continuity being lost?

The **Ballet** magazine's editorial board believe that the questions addressed by the round table participants may become a subject for a serious debates among those who is concerned with the future of the contemporary choreographic art.

Valery Rom's article deals with two subjects. First, ballet competitions, which are "merely a tool allowing to more lucidly spotlight shortcomings and lapses in choreographic training and to seek ways of solving the problems."

Secondly, the writer discusses the choreographic situation in the Russian regions, which has significantly changed during the last decade. He talks about the state system of professional choreographic training; about the status of opera and ballet as well as of musical theaters; about the principles of a ballet repertoire formation; and about amateur training. Towards the article's "curtain fall" he lists the names of winners and judges at a young performers' competition in Novosibirsk. ■

THE BALLET-PARADE column informs of three ballet performances that have been shown within the framework of the Moscow A. P. Chekhov Festival: – *Jean Juan* by performers from Taiwan. "The performance's very choreographic style was ordinary. Everything here was based on the major features of



the oriental martial arts, which is what shapes the composition... This is an interesting phenomena in the framework of the ever expanding contemporary plastique: a combination of a static body,

when a performer seems to root himself into the ground, with motions that are always filled with inner energy."

— *A City Map of the West* by the Italian troupe **Theatrical Machines**. It is made up my means of multimedia, where beside the dance and pantomime there exists music, and also spoken word, all of which naturally blends with a deliberate lighting, whose power and uniqueness are overwhelming.

— The *Kaze* international spectacle. "Kaze" is the Japanese for wind. The wind, as everybody knows, may be different: lights as a baby's breath; tender as a loving hand's touch; unstoppable as a crowd in a carnival. That was the kind of many-facetedness that the members of the international troupe have shown in Moscow. The troupe consisted of a composer from Japan; a choreographer from Finland; and musicians and dancers from Japan and Senegal. "Musicians and barefoot dancers constantly exchanged roles, and it was impossible to realize who was in charge: African and Asian rhythms and contemporary plastiques, while intricately interweaving, freely co-existed, as if bringing forth pictures from our subconscious." ■

THE BALLET TIME column presents the article *A Master of Military Dance* about a remarkable choreographer, chief ballet-master of the A. V. Alexandrov Soviet Army's Academic Song and Dance Ensemble, the People's Artist of Russia, Ousher Penkovich Khmelnitsky.



His son, Peter Khmelnitsky, shares his remembrances of this bright and involved person, the Master, the Artist.

"It's been twelve years since my father passed away, but his choreographic pieces live and touch the 21st century's audiences and remain a basis of the famous ensemble's repertoire." The choreographer's artistic legacy is vast and diverse. With the Alexandrov Ensemble alone, where he had worked since 1961 and had irremovably been chief choreographer since 1966, he had staged over fifty performances.

The writer contemplates the genre of military dance and its artistic significance for Russian culture. He related of his father's artistic pathway, of his aesthetic views and human qualities, of his war years and the routine work at the frontline concert teams. He also analyzes specific works and recreates the atmosphere of their creation. ■

THE INFORM-BALLET column presents:

— *Pavlova's Heirs* by Galina Belyaeva-Chelombitko presents the history of the creation of the Russian National Ballet under Sergey Radchenko. The sketch also analyzes the troupe's repertoire and quotes its leader's remarks about the propagation of the classical traditions in ballet.

— One of the sketches relates of the 10th anniversary of the **Fouete** Children's Choreography School in Zelenograd near Moscow. The anniversary concert

included a number of choreographic miniatures by Leonid Lebedev, who has been long cooperating with the school. While visiting the Ballet magazine's desk, the choreographer himself and artistic director of the school Oleg Sokolov talked about the history of this cooperation.

— On the International Dance Day, Vakhtang Chabukiani's museum apartment received its first visitors. The initiative of the museum's creation belongs to David Djangeladze. The museum plans to establish contacts with the Bakhrushin Museum and with Balanchine and Nureyev Foundations.

— The **Ballet in Gnezdnikovsky** company has shown at the **GITIS** Theater a program by three graduates of the Russian Academy of Theatrical Art's Choreography Department — O. Stekolshchikova, E. Nazarova and P. Apatonov.



— *In a Paris of Near East* is a sketch dealing with the Kremlin Ballet's tours featuring Yuri Grigirovich's productions of *Romeo and Juliet* and *Ivan the Terrible*. These were the opening nights at the Days of Russian Culture in Bulgaria and also at a newly opened theater in Beirut.

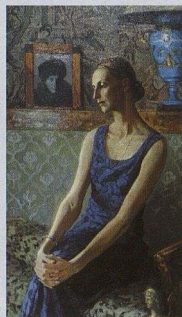
— The young Republican Choreography School of Yakutia and its principal, Natalia Poselskaya, have initiated a health study of children's choreography school students in Yakutsk and Krasnoyarsk. The results were discussed at the First Scientific and Practical Conference on Specifics of Physical Development of Choreography School Students in the Conditions of the Extreme North, Siberia and Far East. The issue of ballet artists' social welfare was also discussed. Featured at the conference, besides scientific papers, were demonstration lessons, master-classes and collective concerts.

— Natalia Sheremetievskaya's article informs of the 6th International Step-Parade Festival in Moscow, which featured a competition and master-classes by American and French instructors. The writer concludes, "A trend towards creation of a variety of images is prevailing in what has been shown. Success has been achieved due to performers' expressiveness and a happy staging idea. Unfortunately, the latter has not been encountered all too often. One only hopes that choreographers would, finally, take notice of the intensively developing and promising step-dance theater.

Three Moscow art exhibitions:

— A coverage of the second one-man show of Dmitri Yevtushenko, who delights in the images of people linked to arts. Among the paintings are portraits of Igor Moiseyev and Ise Liepa, and "ballet" sketches.

— The ballet subject as presented in Ly-



ubov London's exhibition. Here we have encountered many a legend of Russian ballet as "interpreted" by the painter and sculptor: Anna Pavlova, Natalia Bessmertnova, Marina Semyonova, Natalia Dudinskaya, Maya Plisetskaya, Yekaterina Maksimova. — A story about Gina Lollobrigida's show *A Life in Arts*. The Italian movie star presented images of Esmeralda's fiery dance, almost bacchanalian postures of *Prima Ballerina*, *A Little Dancing Girl*, and a romantic composition *The First Sentiment* that is reminiscent of Picasso's *Girl on a Globe*. ■

THE IN MEMORIAM column pays tribute to the outstanding ballet artist and educator, professor of the A. Vaganova Russian Ballet Academy Constantin Vasilievich Shatlov, lately deceased. ■

A NAME IN BALLET column's first article is by Vera Mikhailovna Krasovskaya. A portrait gallery of our country's dance personalities constitutes a significant part of the scholar's legacy. Among many images of famous artists and choreographers there are also sketches of those who trained and brought up the "stars" — their teachers.

This issue features a 1997 unpublished article of hers, *The Artistic Pathway of Yu. I. Gromov*, taken from the Krasovskaya's archives and dedicated to the work of the Trade Unions' Higher School of Culture's (now Trade Unions' Liberal Arts University) choreography chair holder, People's Artist of Russia, professor Yuri Iosifovich Gromov who had recently celebrated his 70th birthday. The article presents in great detail his work both as a staging choreographer who had created dance episodes in drama and full-scale ballets on the country's various stages, and as an academician and theoretician of the art of choreography. Of special interest is the part that relates of his training techniques he used while teaching at the Stage Motion Department of the Theater Institute in Mokhovaya Street.

The second sketch in the column, one by Igor Stupnikov, is about Svetlana Zakharova, a ballerina, formerly of the Mariinsky and now of the Bolshoy, "an amazing new talent". Special attention is paid to the part of Giselle, which has become the ballerina's "identity card".



"Zakharova's dancing in this production is marked by clarity and a peculiarly vibrant youthful purity". One might say that Zakharova has easily mastered the St. Petersburg classical repertoire, except it's hard to speak of any easiness when the ballerina's track record includes such parts as Aurora in *The Sleeping Beauty*, Kitri in *Don Quixote*, Medora in *Le Corsaire*, Nikia in *La Bayadere*, the solo part in *Chopiniana*, Maria in *The Fountain of Bakhchisarai*. Each one required different stylistics, imagery, spiritual fullness. The writer talks about the way the ballerina dances Balanchine's ballets and comes to the conclusion that "now one might say that Balanchine is her choreographer and she, his ballerina... With each new role Zakharova proves that she is not only a virtuoso dancer but also an eloquent actress."

Yelena Presniakova in her sketch paints a portrait, both as a professional and as a human being, of Tatiana Ustinova, the People's Artist of the U.S.S.R., multiple State Award winner, professor, chief choreographer of the M. E. Platitsky State Academic Russian Folk Choir. The writer recalls her childhood, her school years at the Moscow Choreography School,



her first staging works, her educational activities and her many field trips in which Ustinova bit by bit had been collecting the dance lore. She believed that the Russian folk dance is highly diverse and there is no such thing as a uniform manner of performance. Indeed, the motions are defined not only by the people's lifestyles, which are different in the North and in the South and in Siberia, but also by the costume, which is different almost in each village. "She was loved by everyone – students and artists, colleagues and officials, watchmen, ushers, dressers, and janitors at the Tchaikovsky Concert Hall, which has been her daily workplace since 1940." Stanislava Shchukova's article is dedicated to the artistic work of Leonid Yakobson, one of the most distinguished figures of the passed century, who has largely defined the image of our country's art of ballet in the 20th century. Each one of his works turned into a high spot.

The ballet-master's favorite genre was that of choreographic miniature. Accordingly, the major part of the article is dedicated to an unusual 1959 production, in which Yakobson combined a number of miniatures from the old repertoire, added a few new ones, and named it all just so: *Choreographic Miniatures*. "The production included a great deal of interesting pieces, one of which was the *Rodin's Sculptures cycle*... The music of Debussy, Prokofiev and Berg seems to lead Yakobson along its paths: the lissome plasticity of the dancers reacts to minute musical nuances. Yakobson found a way to join, in the same performance, two seemingly

contrary trends. On the one hand, the audience can't help the impression of static harmony characteristic of marble statues rather than living humans. On the other hand, the dancers move unceasingly, following all the 'wiggles' of music, as if giving life to the cold marble, making it radiant with feelings. They still charm the audiences, epitomizing what people have dreamed of since Pygmalion – of granting life to beautiful sculptures, not by the will of gods, but rather by the creative thought of humans." ■

THE BALLET WORLD column presents a coverage by Pavel Yashchenkov of the Covent Garden Royal Ballet's tour in Moscow, where one of the world greatest and most reputable ballet companies has visited for the first time in sixteen years.



Having analyzed in detail all the visitor's performances, the writer comes to these conclusions: that Covent Garden is not at its best right now trying to collect artists from all over the world and engaging the world stars. ...That a crisis of the national school has led to a leveling of once famous English style. ...That the company, nevertheless, has a judicious repertoire policy offering both classical and specifically English repertoires. Beside *Swan Lake*, the British has shown productions of major choreographers Frederic Ashton and Kenneth Macmillan, which form a basis of the Royal Ballet's repertoire.

...Even though the tour proved somewhat disappointing, having demonstrated a universal crisis of the genre at the break of the millennium, they, nevertheless, have been interesting and offered quite a few useful lessons."



Yelena Solominskaya of Dusseldorf shares her impressions of a magnificent gala-concert that took place on stage of the Hamburg Opera as a conclusion of the XXIXth Hamburg Ballet Days. These yearly events "always close with a gala, which are traditionally dedicated to Waslaw Nijinsky and also to one significant event or personality in the history of ballet –

this season to the outstanding dancer and choreographer Rudolf Nureyev."

The writer vividly presents the speech by the Hamburg Ballet's maitre, John Neumeyer, who knew and highly appreciated Nureyev. For him, Nureyev was, above all, one who had tirelessly aspired for things new and experimental.

"The guests and hosts alike were dancing various pieces that different choreographers have dedicated to Nureyev. ...Crowning the evening was the magnificent 'Shadows' act from *La Bayadere*, the Hamburg Ballet's next-to-last production staged by Natalia Makarova. The acclaimed ballet star was 'passing a baton' to a new one, an 18-year-old Moscow Choreography School graduate, Paulina Simeonova of the *Unter den Linden* Theater. She presented a technically perfect *Nikia*, un-childlike, serious and Western-Nordic."

But the main choreographic offering of the night was, of course, dedicated to Nureyev. Neumeyer defined its genre as "improvisation": two girls and four youths in a space full of light performed a dance – new, philosophical, dynamic, reproducing the artistic spirit of Rudolf Nureyev himself. ■

Translated by Alexander Dorman

Внимание читателей журнала «Балет»!

**Вы можете подписаться
на второе полугодие 2003 года на**

- 1** журнал «Балет»
(индекс 70947, стр.182)
- 2** «Линия. Балет» журнал «Балет» в газетном формате (индекс 83810, стр. 111)
- 3** «Студия Антре» / Studio Entree
(индекс 44728, стр. 371)

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

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