

# СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

1988

5



**ПОБЕДИТЕЛИ  
ВСЕСОЮЗНОГО  
КОНКУРСА АРТИСТОВ  
БАЛЕТА**



**Владимир  
МАЛАХОВ**  
(вариация из  
балета  
«Фестиваль  
цветов  
в Дженцано»).

**Н. ГРАЧЕВА и  
Ю. КЛЕВЦОВ**  
(па де де из  
балета  
«Коппелия»).

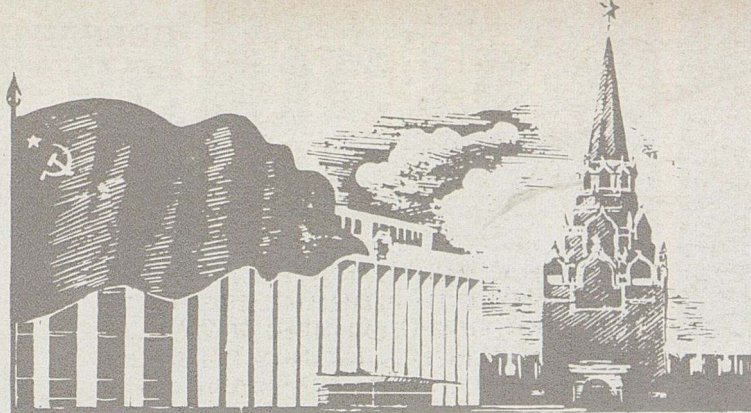


**Дмитрий  
СИМКИН**  
(«Гопак» из  
балета «Тарас  
Бульба»).



**А. НИКОНОВ**  
(вариация из  
балета  
«Лебединое  
озеро»).

**Фото Д. Куликова  
и А. Степанова**



...БЕЗ ПРАВДЫ ЖИЗНИ, БЕЗ  
НАУЧНЫХ ИСТИН И  
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОТКРЫТИЙ  
НЕТ И НЕ МОЖЕТ БЫТЬ  
ПОЛНОЦЕННОЙ,  
МНОГООБРАЗНОЙ ДУХОВНОЙ  
ЖИЗНИ...

ВСЕ РАЗВИТИЕ ОБЩЕСТВА,  
НАЧИНАЯ С ЕГО ЭКОНОМИКИ И  
КОНЧАЯ ДУХОВНО-  
ИДЕОЛОГИЧЕСКОЙ СФЕРОЙ,  
НАПРАВЛЕНО НА  
УДОВЛЕТВОРЕНИЕ  
ПОТРЕБНОСТЕЙ ЧЕЛОВЕКА, НА  
ЕГО ВСЕСТОРОННЕЕ РАЗВИТИЕ.  
ПРИЧЕМ ВСЕ ЭТО ДЕЛАЕТСЯ  
ТРУДОМ, ТВОРЧЕСТВОМ,  
ЭНЕРГИЕЙ САМИХ ЛЮДЕЙ.

*О ХОДЕ РЕАЛИЗАЦИИ РЕШЕНИЙ XXVII СЪЕЗДА КПСС  
И ЗАДАЧАХ ПО УГЛУБЛЕНИЮ ПЕРЕСТРОЙКИ.*

*Доклад Генерального секретаря ЦК КПСС М. С. Горбачева  
на XIX Всесоюзной конференции КПСС 28 июня 1988 года.*

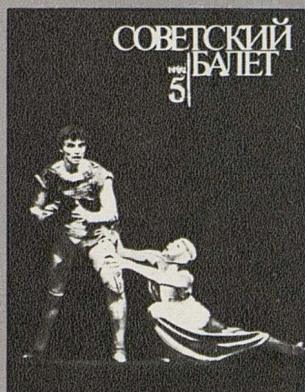
*(Газета «Правда», 29 июня 1988 года, стр. 7)*

# СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

5 | 42 |

1988

СЕНТЯБРЬ —  
ОКТАБРЬ



На первой странице обложки:  
сцена из балета «Макбет»  
в постановке Ленинградского  
Малого театра оперы и балета  
(хореография Н. Боярчикова).  
В роли леди Макбет —  
М. КУРШАКОВА, Банко —  
Ю. ПЕТУХОВ.

Фото В. Барановского

На четвертой странице обложки:  
Л. Бакст. Эскиз костюма Пери  
к одноименному балету  
на музыку Поля Дюка.  
Антреприза С. Дягилева (1911).  
Постановка не осуществлена.  
Репродукция В. Некрасова

Сдано в набор 06.07.88.  
Подписано в печать 22.08.88.  
Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>8</sub>.  
Глубокая печать, офсет.  
Усл. печ. л. 8,5.  
Уч.-изд. л. 14,15.  
Тираж 40 000 экз.  
Заказ 2282

Ордена  
Трудового Красного Знамени  
Калининский  
полиграфический комбинат  
Союзполиграфпрома при  
Государственном комитете  
СССР по делам издательств,  
полиграфии и  
книжной торговли.  
170024,  
г. Калинин,  
пр. Ленина, 5.

НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ И  
КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ  
ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ  
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР  
И СОЮЗА ТЕАТРАЛЬНЫХ  
ДЕЯТЕЛЕЙ СССР

Выходит шесть раз в год

Издается с 1981 года

## В НОМЕРЕ

ВСЕСОЮЗНЫЙ КОНКУРС БАЛЕТМЕЙСТЕ-  
РОВ И АРТИСТОВ БАЛЕТА . . . . . 4

### НОВЫЕ СПЕКТАКЛИ

Е. Литвинская. Трудности постижения сти-  
ля . . . . . 22  
Б. Манжора. В те исторические двадцатые . . . 24  
В. Горшков. Завоевывая внимание зрителей . . 25

### МЫСЛИТЬ И РАБОТАТЬ, КАК ТРЕБУЕТ ВРЕМЯ

О. Доманская. Хозяева ли мы в своем теат-  
ре? . . . . . 27

### ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Л. Карагичева. Театр Кара Караева и его  
судьба . . . . . 30  
Л. Тажирова. Профессия: балетмейстер фи-  
гурного катания . . . . . 33  
Е. Григорьева. Есть ли танец в оперетте? . . . 36

### ЛЮДИ СОВЕТСКОГО БАЛЕТА

М. Ильичева. Николай Боярчиков . . . . . 38

### ПРОБЛЕМЫ ТЕКУЩЕГО РЕПЕРТУАРА

С. Виноградова. Через три с половиной деся-  
тилетия . . . . . 42

### ИСТОРИЯ: ИССЛЕДОВАНИЯ, ДОКУМЕНТЫ, ВОСПОМИНАНИЯ

Л. Старикова. Из биографии первой русской  
балетной труппы . . . . . 44  
Л. Мазур. В победном 1945-м... . . . . . 47

### СТРАНИЦЫ КАЛЕНДАРЯ . . . . . 50

### КНИЖНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Н. Годзина. Вместо рецензии . . . . . 52

ДОРОГАМИ СОДРУЖЕСТВА . . . . . 55

ПУБЛИКУЕТСЯ ВПЕРВЫЕ . . . . . 60

### ИСТОРИЯ: ИССЛЕДОВАНИЯ, ДОКУМЕНТЫ, ВОСПОМИНАНИЯ

М. Колесников. Шедевры золотого века рус-  
ской сценографии . . . . . 62

## Главный редактор

Р. С. ЛАПАУРИ (СТРУЧКОВА)

## Редакционная коллегия:

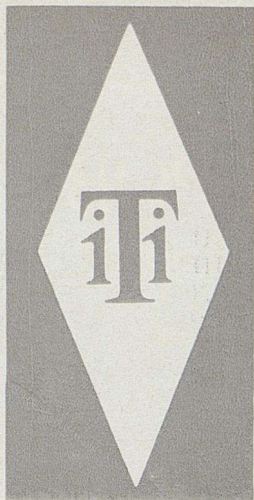
Г. В. БЕЛЯЕВА  
(ЧЕЛОМБИТЬКО)  
В. В. ВАНСЛОВ  
В. В. ВАСИЛЬЕВ  
О. М. ВИНОГРАДОВ  
С. Н. ГОЛОВКИНА  
В. М. ГОРДЕЕВ  
Ю. Н. ГРИГОРОВИЧ  
Н. А. ДОЛГУШИН  
Г. В. ИНОЗЕМЦЕВА  
(ответственный секретарь)  
В. М. КУРЖИЯМСКИЙ  
М. М. КУРИЛКО-РЮМИН  
И. А. МОИСЕЕВ  
К. М. СЕРГЕЕВ  
Г. С. УЛАНОВА  
В. И. УРАЛЬСКАЯ  
В. Н. ФИЛИППОВ  
(заместитель главного  
редактора)  
Н. И. ЭЛЯШ  
А. Я. ЭШПАЙ

Художник  
С. А. ВИНОГРАДОВА

Технический редактор  
А. А. СУШИНА

Адрес редакции:  
103050, г. Москва, К-50,  
ул. Горького, 22-б.  
Телефоны: 299-24-89;  
299-50-67

МОСКВА  
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИЗВЕСТИЯ»



# В ЧЕСТЬ МЕЖДУНАРОДНОГО ДНЯ ТАНЦА

*С каждым годом все больше балетных театров, трупп, ансамблей различных стран включается в празднование Международного дня танца, который отмечается по инициативе Комитета танца Международного института театра при ЮНЕСКО в день рождения Жана Жоржа Новерра. И согласно традиции в этот торжественный день от имени Комитета танца к своим коллегам во всем мире обратился с посланием выдающийся испанский хореограф Антонио Гадес.*

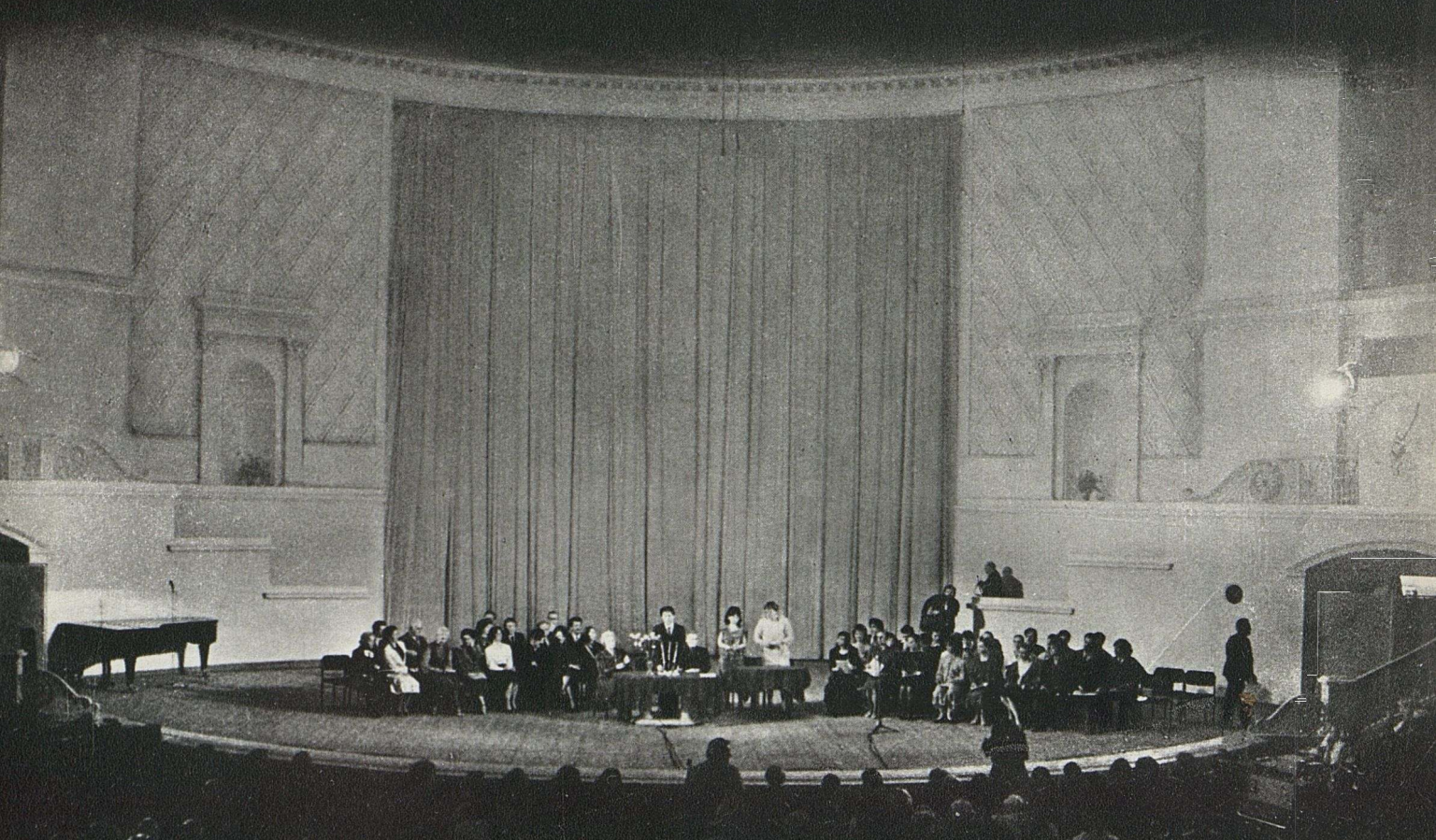
*«Я не очень-то привык писать, и чувствую себя перед листом белой бумаги не очень удобно. Но мне хотелось бы предложить всем, кто так или иначе связан с нашей работой, кто заставляет зрителей испытывать прекрасные мгновения эстетического наслаждения, посвятить себя служению обществу, к которому мы все принадлежим, с тем, чтобы, объединившись, бороться за справедливость в человеческих отношениях, бороться за мир. Крикнем хором: нет войне!*

*Если мы подумаем о корнях нашего искусства танца, то вспомним, что люди начали танцевать, когда захотели выразить все вместе свое духовное единение. И пусть ныне наше общее духовное единение выразится в общем желании мира для всех!*

Ваш товарищ

АНТОНИО ГАДЕС».

# ВСЕСОЮЗНЫЙ КОНКУРС БАЛЕТМЕЙСТЕРОВ И АРТИСТОВ БАЛЕТА



*В*сесоюзный конкурс балетмейстеров и артистов балета — это всегда смотр сил балетной молодежи страны, проверка ее профессиональной готовности быть достойной сменой мастерам и одновременно — демонстрация ее творческих заявок, ее замыслов, надежд... Вместе с тем подобные состязания — это и экзамен для театров, балетных школ, институтов. Каковы итоги состоявшегося в нынешнем году всесоюзного форума? О чем свидетельствовали его просмотры? Какие уроки можно извлечь из его успехов и неудач? Над этими вопросами размышляют авторы статей, публикуемых в этом номере журнала «Советский балет».



# ИТОГИ:

## ВСЕСОЮЗНОГО КОНКУРСА БАЛЕТМЕЙСТЕРОВ

Жюри Всесоюзного конкурса балетмейстеров приняло решение первой и второй премий не присуждать.

Третьей премии и звания лауреата удостоены:

Евгений ПАНФИЛОВ (Пермь)  
за номер «Жди меня» (на музыку  
В. Гевиксмана),

Эдвальд СМИРНОВ (Ленинград)  
за номер «Фантазия на тему «Орфей»  
(на музыку Р. Паулса),

Валерий ТРОФИМЧУК (Москва)  
за номер «Легенда о манкурте»  
(на музыку И. Габели).

Поощрительными премиями и дипломами отмечены:

Сергей ГРИЦАЙ (Ленинград)  
за номер «Соло для рояля и двух артистов»  
(на музыку Э. Грига),

Юрий ПУЗАКОВ (Москва)  
за номер «Песня синего моря»  
(на музыку Г. Купрявичуса),

Татьяна СЕРДЮКОВА (Москва)  
за номер «Медея» (на музыку  
Р. Габичвадзе).

Почетными грамотами Всесоюзного конкурса балетмейстеров награждены исполнители —

Ильгиз ГАЛИМУЛЛИН (Москва),  
Илзе ЛИЕПА (Москва),  
Наталья МАСЛЕННИКОВА (Пермь),  
Олеся ШУЛЬЖИЦКАЯ (Москва),  
Елена ЮГОВА (Пермь).

Почетной грамотой награждена также художник Ирина БЕЛОПУХОВА за оформление номера «Легенда о манкурте».

## ВСЕСОЮЗНОГО КОНКУРСА АРТИСТОВ БАЛЛЕТА

Решением жюри Всесоюзного конкурса артистов балета наградами отмечены:

### МЛАДШАЯ ГРУППА

Надежда ГРАЧЕВА (Москва) — приз Московского академического хореографического училища и диплом первой степени,

Юрий КЛЕВЦОВ (Москва) и Андрей НИКОНОВ (Москва) — приз Ленинградского академического хореографического училища имени А. Я. Вагановой и диплом первой степени,

Елена ФИЛИПЬЕВА (Киев) и Сергей АНТОНОВ (Москва) — поощрительная премия и диплом,

Анна ДОРОШ (Новосибирск) и Ирина ДВОРОВЕНКО (Киев) — диплом за участие в третьем туре.

### СТАРШАЯ ГРУППА

Владимир МАЛАХОВ (Москва) и Дмитрий СИМКИН (Новосибирск) — первая премия и звание лауреата,

Иоланта-Гинта ВАЛЕЙКАЙТЕ (Вильнюс) и Наталья ЯКОВЛЕВА (Одесса) — вторая премия и звание лауреата,

Бахытжан СМАГУЛОВ (Алма-Ата), Татьяна БЕЛЕЦКАЯ (Киев) и Анжелика ЕРЮХИНА (Якутск) — третья премия и звание лауреата,

Сергей ВЛАДИМИРОВ (Новосибирск) — поощрительная премия и диплом,

Владимир МАЛАХОВ — специальный приз и диплом Всесоюзного музыкального общества,

Виталий ВОЛОШИН, Валерий ШУМИЛОВ, Андрей МУСОРИН, Татьяна ПАЛИЙ — почетные грамоты за партнерство, концертмейстеры Константин ПАЛЕЕВ и Тамара КОЛЯДИНА — почетные грамоты.

# ПРЕДСТАВЛЯЕМ ЛАУРЕАТОВ



И. ЛИЕПА в композиции Т. СЕРДЮКОВОЙ «Медея».

Фрагмент «Легенды о манкурте» в хореографии В. ТРОФИМЧУКА. Исполнители — Т. НЕМЦОВА и И. ГАЛИМУЛЛИН.



ческого танца «Импульс».

Во Всесоюзном конкурсе балетмейстеров Евгений Панфилов участвует впервые. Вот что он говорит о своих конкурсных впечатлениях: «Хореография может быть интересной и неинтересной, но идея, внутренняя суть миниатюры должна быть в любом случае глубокой, значительной. К сожалению, начинающим балетмейстерам в их работах часто не хватает именно этой глубины, мастерства, законченности. Я, конечно, мечтал о победе, но, видимо, не все сделал на должном профессиональном уровне. Вообще-то балетмейстер очень нуждается в заинтересованном, аналитичном взгляде на свое произведение, взгляде, как говорят, со стороны. Ведь сам он далеко не всегда способен критически оценить то, что сочинил».

**П**оявление фамилии Эдвальда Смирнова в списках участников нынешнего Всесоюзного конкурса балетмейстеров у многих вызвало удивление. Зачем ему, лауреату, получившему вторую премию на прошлом аналогичном состязании, понадобилось вновь выносить на суд зрителей, жюри свои работы? И хотя на этот раз композиция Смирнова «Фантазия на тему «Орфей» (на музыку Р. Паулса) удостоена лишь третьей премии, она стала заметным явлением на состязании. Чем привлекала «Фантазия»? Пожалуй, своей цельностью: цельностью драматургии, цельностью настроения, единством музыки и пластики. И еще — оригинальностью лексики, органичным соединением в рамках одной миниатюры элементов классического танца и брейк-данса, который предстал в хореографической структуре сочинения не как антипод некоего «истинного танца», а как самостоятельная, целостная система, обладающая большим творческим потенциалом. Успех с балетмейстером разделили и исполнители Лариса Наумова и Владимир Аджамов. Солиста Малого театра оперы и балета В. Аджамова едва ли нужно представлять, а вот его партнерша не знакома публике: она не профессиональная танцовщица, но просто обладает врожденной музыкальностью, грацией, и еще, как считает постановщик, одарена как актриса.

Участвуя второй раз в конкурсе, Эдвальд Смирнов, по его словам, хотел показать свои новые работы. «Вообще, — говорит он, — считаю, что нужно использовать любую возможность, чтобы работать. К сожалению, заканчивается конкурс, и, собственно, все заканчивается и остается по-прежнему. Вот если бы лауреатам была предоставлена возможность попробовать свои силы в работе в театре, пусть даже в вечере современных миниатюр. Но, судя по всему, руководство

**Е**вгений Панфилов, балетмейстер из Перми, хорошо известен любителям балета не только в своем городе, но и далеко за его пределами. После окончания Пермского государственного института культуры он руководил в 1981—1985 годах театром пластического танца «Импульс». В 1987 году он, студент Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского, организовал еще один коллектив — театр современного балета «Эксперимент». За первые полгода его работы им там поставлены две программы. Балет «Притча» на музыку А. Шнитке рассказывает о художнике, о его тернистом пути, трудных поисках, сложных человеческих взаимоотношениях. Символический балет «Птицы и страсти» (музыка ансамбля «Пинк Флойд») — это спектакль-предостережение: равнодушие людей может привести мир к катастрофе, к нравственной и экологической гибели.

Евгений Панфилов продолжает трудиться и в театре пласти-

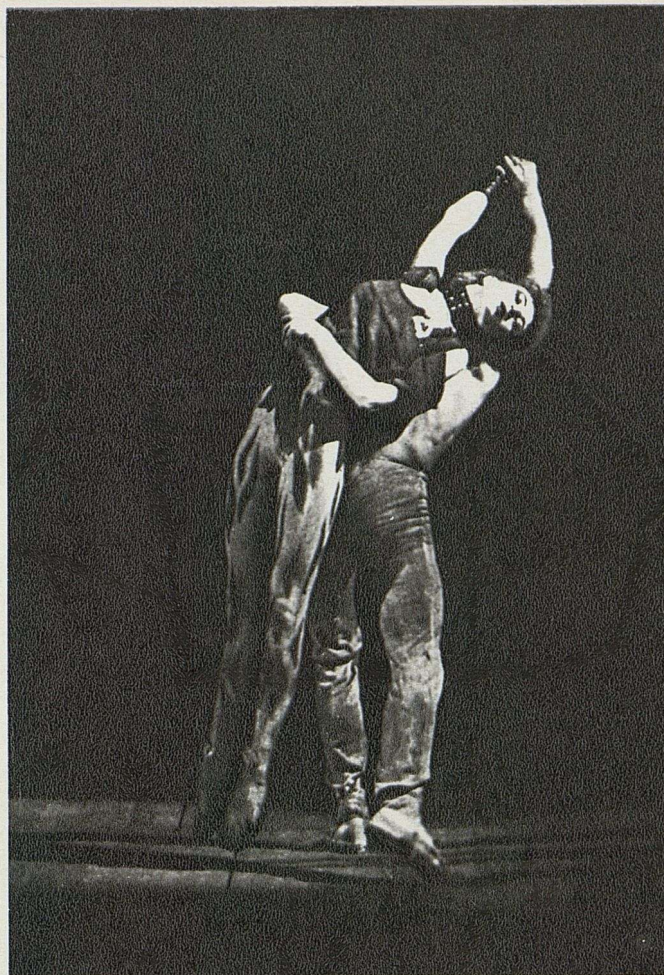


больших трупп несколько не заинтересовано в молодых постановщиках, в их новых, может быть, часто спорных, но зато современных спектаклях.

Сейчас много говорится о неудачах нынешнего балетмейстерского соревнования. Многие винят молодых хореографов, сетуют на то, что они не оправдали надежд. Я же думаю, что конкурсы просто отразили истинное положение вещей с современной хореографией в балетном театре. Причин много. Но одна из них кроется в многолетнем и, как оказалось теперь, губительном утверждении приоритета одного языка над всеми другими. Классический танец, говорили мы, только классический танец, а в результате мы сейчас не знаем и до сих пор не изучаем такие системы, как танец модерн, джаз-танец, брейк. А в балетном театре все должно быть. Пусть каждый балетмейстер работает по-своему, в любой танцевальной манере — был бы настоящий творческий результат».

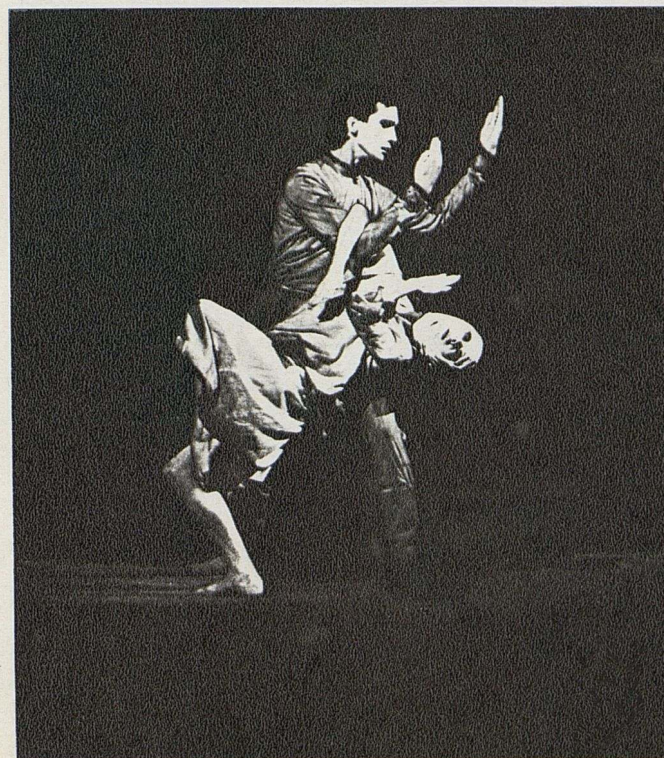
*В*

алерий Трофимчук — воспитанник Московского хореографического училища, которое закончил в 1975 году по классу Л. Жданова. После двух лет работы в Тбилисском театре оперы и балета имени З. Палиашвили он возвращается в Москву и поступает в труппу ансамбля «Московский классический балет» (ныне Московский театр балета СССР). Занимая здесь положение ведущего солиста, он поступает в Государственный институт театрального искусства имени А. В. Луначарского. «Я бесконечно благодарен институту, своим педагогам, — говорит В. Трофимчук, — без них не было бы тех работ, которые я показал на конкурсе, своим коллегам по театру Т. Немцовой, И. Галимуллину, художнице И. Белопуховой, которые также очень помогли мне. Но конкурс вскрыл и определенные недостатки нашей подготовки. Например, в институте до сих пор мы не изучаем в желаемом объеме системы современного танца — тут у меня, моих коллег и сверстников порой недостает элементарных знаний. А мы как профессионалы должны знать, чем живет сегодня мировой балетный театр, какие проблемы волнуют крупнейших хореографов мира. Но мы практически не имеем такой информации. Отсутствие видеозаписей, литературы — наша большая беда. И еще одно — в Москве, как и в других городах страны, молодые постановщики (как во время учебы в институте, так и после его окончания) практически лишены возможности полноценной самостоятельной работы. Нет ни репетиционных залов, ни исполнителей, нет «выхода» на зрительскую аудиторию. Так и «варимся» все время в «собственном соку»: са-



«Фантазию на тему «Орфей» Э. СМЕРНОВА танцуют Л. НАУМОВА и В. АДЖАМОВ.

Интерпретаторами композиции Е. ПАНФИЛОВА «Жди меня» выступили Е. ЮГОВА и И. ШЕСТЕРИКОВ.



ми ставим, сами репетируем и танцуем, сами смотрим. Сюжет «Легенды о манкурте» подсказан айтматовским романом «И дольше века длится день». Я хорошо знаю ленинградский спектакль Л. Лебедева «Легенда о птице Доненбай» на музыку Ю. Симакина на эту же тему, но мне эта новелла виделась по-иному. В истории раба-манкурта и матери мне хотелось подчеркнуть основную, на мой взгляд, мысль литературного первоисточника — смерть духовная страшнее смерти физической. Даже жертвенная любовь матери не может вернуть память и душу сыну».

А что конкурс дал молодому хореографу? В. Трофимчук отвечает на вопрос так: «Балетные конкурсы необходимы — это обмен опытом, проверка сил и возможностей. Однако, на мой взгляд, условия конкурса еще нуждаются в уточнении. Как, например, можно сравнивать, сопоставлять на одном и том же туре, скажем, номер чисто классический и броскую эстрадно-эксцентрическую миниатюру?! Быть может, стоит увеличить количество туров, уточнить программу каждого из них, оговорить специфику номера. Чтобы вместо показа одного-двух номеров получилось настоящее увлекательное творческое соревнование, представительный выход на ту обширную, всыскательную и профессиональную аудиторию, о которой в тишине репетиционного зала мечтает каждый из нас».

*С*

ергей Грицай в конкурсе балетмейстеров участвует не впервые: еще в 1984 году, будучи студентом пятого курса Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, на Всесоюзном конкурсе балетмейстеров и артистов балета он завоевал третью премию и звание лауреата за хореографические эскизы «Дымковская игрушка» на музыку В. Сапожникова (в жанре народного лубка).

На нынешнем соревновании Грицай показал композицию «Вечер длиною в жизнь» (музыка Э. Артемьева и Эмерсона) и «Соло для роля и двух артистов» (музыка Э. Грига). Добавим, что эти произведения специально для состязания не готовились. «Они были у меня, так сказать, «в прокате», в моем репертуаре, и мне показалось, что они вполне готовы для показа и на конкурсе», — объясняет хореограф.

Молодой балетмейстер очень жалеет, что на второй тур не прошел «Вечер длиною в жизнь», где он старался отразить весьма волнующую его проблему судьбы советского воина-интернационалиста. Будучи солистом балета

Ленконцерта, он выезжал в 1984 году с группой артистов в Афганистан. И композиция «Вечер длиною в жизнь» отразила его стремление осмыслить впечатления от той поездки. Грицай попытался создать обобщенный образ советского солдата, своего современника.

Миниатюра «Соло для рояля», которую С. Грицай исполнил вместе с Т. Сакатовой, — это комедийная сценка, отразившая тяготение постановщика к эстраднему жанру.

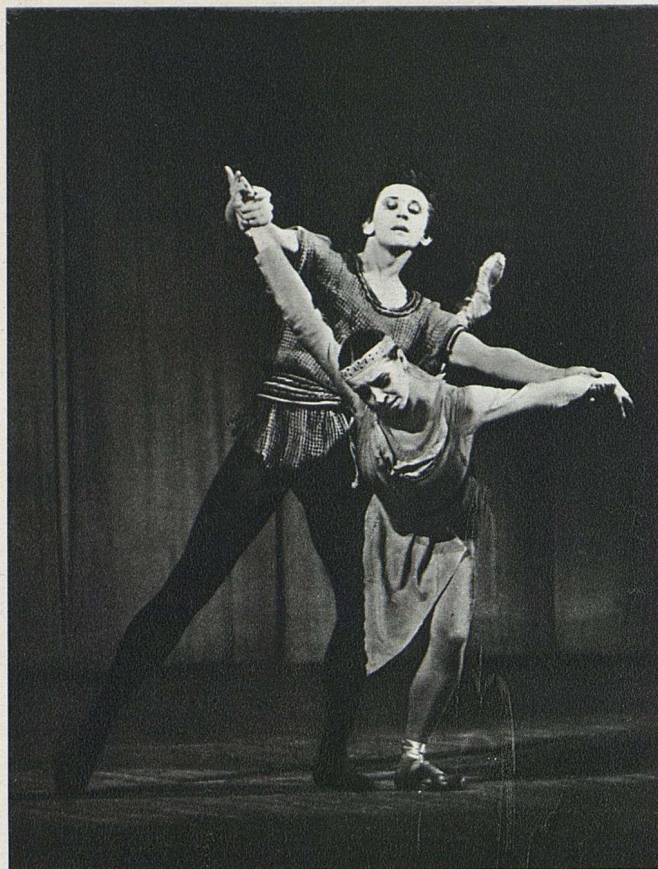
Сергей Грицай много работает и как постановщик танцевальных эпизодов в драматических спектаклях, а также как автор и интерпретатор в хореографической мастерской Ленконцерта.

Шесть лет назад Юрий Пузаков окончил балетмейстерский факультет Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского. Он активно работает как балетмейстер. В Вильнюсе осуществил на телевидении фильм-балет «Птицы» (на музыку С. Губайдулиной), в эстонском театре «Ванемуйне» — вечер одноактных балетов. В драматических театрах имени Моссовета, мимики и жеста, литературном театре Союза театральных деятелей РСФСР, Ногинском театре им подготовлено около двадцати различных постановок.

«Я начал делать «Песню синего моря» на Вильнюсском телевидении специально для балерины Иоланты-Гинты Валейкайте, — рассказывает Ю. Пузаков. — Вдохновила меня музыка Г. Купрявичуса. Нынешние исполнители — С. Цветков и Е. Лебедева — солисты Горьковского театра оперы и балета имени А. С. Пушкина, думается, отлично справились со своей задачей. Лодка — это символ жизни. Второй номер «Спасите наши души» на музыку Георгия Гаряняна — это дань стилю рок. Он создан на материале рок-музыки и рок-пластики».

В планах Ю. Пузакова детский спектакль «Новые приключения доктора Айболита» (на музыку П. Изотова), его увлекает также идея балета «Собачье сердце» (по М. Булгакову) на музыку Д. Шостаковича. Что думает Ю. Пузаков о конкурсе, в котором участвовал?

«Считаю, что конкурс как таковой претерпевает кризис, — говорит он. — Необходимо в корне менять его форму. Участие в музыкальном конкурсе, например, дает право лауреату и дипломанту на сольные концерты. Лауреат же балетного состязания такой перспективы не имеет. Но почему мы все же «выходим» на конкурс? Наверное, пытаемся пробить круг неизвестности и как-то заявить о себе. Но, к великому сожалению, этого не происходит. Конкурсы, по сути дела, не играют в нашей жизни роль трамплина».



Миниатюру Ю. ПУЗАКОВА «Песня синего моря» представляли на конкурсе Е. ЛЕБЕДЕВА и С. ЦВЕТКОВ.

С. ГРИЦАЙ и Т. САКАТОВА показывают «Соло для рояля и двух артистов» (постановка С. ГРИЦАЯ).



Л

рестомативно выражение: режиссер умирает в актере. Но еще лучше, когда они гармонично дополняют друг друга, понимают с полуслова. Тогда спектакль или концертный номер — результат сотворчества двоих, как в монологе Медеи (на музыку Р. Габичвадзе), сочиненном Т. Сердюковой и исполненным И. Лиэпа.

«Когда я впервые увидела Илзе Лиэпа на экзамене в институте, меня поразила ее пластическая одаренность, неординарность ее хореографического мышления, — рассказывает Татьяна Сердюкова. — Трактовка Илзе несла в себе те психологические обобщения, которые и подняли нашу Медею на трагедийный уровень. Благодаря работе со столь яркой артисткой мне удалось многое уточнить и увидеть в собственном замысле».

Татьяна Сердюкова — тоже танцовщица. Работу в хореографической мастерской Москонцерта она совмещает с учебой на балетмейстерском факультете Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского, где она занимается у Л. Таланкиной. Т. Сердюкова в 1974 году окончила в Киеве хореографическую студию при Государственном ансамбле танца УССР, работала в Харьковском театре оперы и балета имени Н. В. Лысенко.

Т. Сердюкова много работает вместе с молодым композитором А. Блоком, она надеется осуществить балет «Последний раунд», создает хореографические наброски к балету «Франческа да Римини», мечтает поставить и балет «Медея».

«Конкурс помог мне как постановщику преодолеть барьер нерешительности, посмотреть на свою работу как бы со стороны. Но балетмейстерскую фантазию конкурсантов сковывают условия соревнования. Здесь рекомендованы только произведения советских композиторов, а сочинять номера предлагается только на современную тему, — говорит балетмейстер. — А если душа лежит к чему-то другому?.. Я думаю, каждый конкурсант должен показать жюри то, что ему близко, что выстрадано. И неважно, на какую музыку, тему. Да и хорошо бы было провести по окончании конкурса конференцию по его итогам, обсудить наблевшие вопросы. Ведь у нас многого нет — зала для работы, аппаратуры, наконец исполнителей. Нет и выхода на зрителя. Мне с Илзе просто повезло — такие актеры встречаются редко».

«Выступление в «Медее», — говорит солистка Большого театра СССР Илзе Лиэпа, — для меня значительное событие, мой первый выход на большую зрительскую аудиторию в ином качестве. То, что меня как исполнительницу отметило жюри конкурса, — прежде всего заслуга Татьяны Сердюковой».



СТАРШАЯ ГРУППА

# ПРЕДСТАВЛЯЕМ ЛАУРЕАТОВ

У обаятельного двадцатилетнего Владимира Малахова — отличные природные данные. Он закончил Московское хореографическое училище, где основы классического танца постигал у одного из лучших педагогов — Петра Антоновича Пестова. В 1986 году по окончании школы его приняли в труппу Московского театра балета СССР. В том же году на Международном конкурсе артистов балета в Варне он стал победителем среди исполнителей младшей группы.

На нынешнем Всесоюзном смотре, где он уже выступал в старшей возрастной группе, В. Малахов аккуратно и сдержанно станцевал в двух сложнейших, далеко не каждому исполнителю доступных дуэтах — Классическом па де де на музыку Д. Обера и па де де из балета «Фестиваль цветов в Дженцано» (партнерша Т. Палий). Но молодой артист, как известно, в своей труппе выступает в произведениях самого разнопланового репертуара — «Натали, или Швейцарская молочница», «Волшебный камзол»,

лас. Как мне кажется, в нашем коллективе он имеет широкие перспективы для творчества».

Любимцем московских зрителей стал солист Новосибирского театра оперы и балета Дмитрий Симкин. Демихарактерный, гротесковый по своим данным танцовщик благодаря незаурядному актерскому дарованию показал себя исполнителем широкого диапазона, проявил во время соревнования настоящие бойцовские качества. Он продемонстрировал юношеский азарт в вариации Колена из «Тщетной предосторожности», обаятельное лукавство в монологе из «Арлекинад», героический порыв в победоносной песне Жерома из «Пламени Парижа», тонкую иронию в отрывке из «Сотворения мира». Еще одна грань дарования Дмитрия Симкина проявилась в удалом гопаке из «Тараса Бульбы» — его поистине орлиные полеты заставляли зрительный зал буквально взрываться овацией. Репертуар подбирался арти-



Владимир МАЛАХОВ



Дмитрий СИМКИН

«Петербургские сумерки», «Бахиана». Недавно он успешно показался в центральной мужской партии балета «Сотворение мира». Фрагмент из спектакля Малахов продемонстрировал и на конкурсе, создав выразительный образ «младенца» Адама, с любопытством познающего окружающий мир. О том, что в Московском театре балета СССР появился артист весьма многогранных возможностей, свидетельствует успешное прочтение Малаховым сочиненной специально для него С. Воскресенской композиции по мотивам комедии В. Маяковского «Клоп».

Владимир Малахов готовился к конкурсу под руководством педагогов Н. Таборко и Н. Азарина. «Володя Малахов мне напоминает юного Моцарта — по трепетности своего отношения к искусству. Для него танец — это жизнь, — говорит художественный руководитель Московского театра балета СССР Н. Касаткина. — Он любит также оперу и мечтает танцевать столь чисто и красиво, как пела его любимая певица Мария Кал-

стом и его педагогом В. Рябовым серьезно, вдумчиво.

«Я долго сомневался, имею ли я право выступать на конкурсе, — рассказывает танцовщик. — У меня специфическое «неконкурсное» амплуа. Большинство вариаций я в театре не танцую, готовил их специально для выступления на соревновании. Мой репертуар в театре включает гротесковые партии — шутов из «Лебединого озера» и «Легенды о любви», черта из «Сотворения мира». Изредка я танцую Колена в «Тщетной предосторожности». Среди моих любимых ролей — Коппелиус в «Коппелии», Юродивый в «Степане Разине» (обе постановки осуществлены В. Бударинным). В Новосибирск я приехал после окончания Московского хореографического училища, где занимался у разных педагогов. «Выпускал» же меня из школы Владимир Аркадьевич Кошелев. Ему бесконечно благодарен — он научил меня работать самостоятельно».

«В Дмитрие Симкине меня привлекали

такие качества, как работоспособность, восприимчивость, умение быстро «схватывать» материал, — говорит В. Кошелев. — Он был примером для всего класса. Сегодня Симкин радуется тем, что танцует эмоционально, выразительно, большое внимание уделяет образному началу».

«Конкурс для меня огромное испытание, — рассказывает Симкин. — Особенно сильно я волновался на первом туре. Только доброжелательное отношение зрительного зала, поддержка, которую я ощущал на всех трех турах, помогли раскрепоститься, танцевать более естественно и свободно».

Его имя известно конкурсным «болельщикам» — в 1980 году на Всесоюзном конкурсе артистов балета ученица Школы искусств имени М. К. Чюрлениса Иоланта-Гинта Валейкайте была награждена почетной грамотой. И вот новая встреча. Солистка Театра оперы и балета Литовской ССР Иоланта-Гинта Валейкайте (партнер В. Куджма) среди других участников нынешнего состязания



Иоланта-Гинта ВАЛЕЙКАЙТЕ

выделялась изяществом исполнительского стиля, вниманием к отделке танцевальной фразы, музыкальностью. Сценический портрет ее принцессы Авроры удовлетворил бы даже самого взыскательного знатока. Женственность, благородство, музыкальность, та гармония пластики, когда каждое движение кисти, поворот головы, изысканная грация маленьких поз словно погружают зрителя в атмосферу счастья, юности, сбывшихся грез... В ходе конкурса Валейкайте раскрыла нам разные грани своей актерской индивидуальности, умение постигать стилистику разных балетмейстерских почерков.

«Всею, что я умею, чем владею как профессионал, я обязана моему единственному педагогу в Школе искусств имени М. К. Чюрлениса, а затем моему репетитору в театре Аде ТумалевицYTE-Насвитене. Она буквально вытесовала меня как артистку. В школе я не была вундеркиндом: в начальных классах по основному предмету — классическому танцу — получала достаточно сред-

ние оценки. Но я была очень старательной. И мой педагог по достоинству оценила это мое качество. Не просто складывалась моя жизнь в театре: в нашей труппе две интересные прима-балерины — Л. Бартусявичюте и Н. Бередина. Мне приходится доказывать свои права на репертуар ведущей солистки. Я очень много работала, но только через пять лет смогла станцевать партию принцессы Авроры в «Спящей красавице».

Сейчас в репертуаре Иоланты-Гинты Валейкайте — партии Жизели, Авроры, принцессы Флорины, феи Сирени, Коппелии, Повелительницы дриад... Артистка много работает и над воплощением образов героинь национальных балетов. «Я рада, что смогла достойно показать на нынешнем конкурсе результаты нашего труда за прошедшие восемь лет, — продолжает артистка. — И я благодарна моему педагогу за ее огромный труд, терпение, за веру в меня».

Триумфующий всех первый номер при жеребьевке достался солистке Одесского театра



Наталья ЯКОВЛЕВА (партнер А. МУСОРИН)

оперы и балета Наталье Яковлевой. Выступая в Классическом па де де на музыку Д. Обера с В. Яковлевым (постановка В. Гзовского), она порадовала апломбом, стабильностью поз и вращений, уверенностью танца. Эти качества проявились у Яковлевой еще тогда, когда она была ученицей Московского хореографического училища, которое она закончила в 1982 году по классу С. Головкиной. В первые годы работы в Одессе, своем родном городе, Яковлева, по ее же словам, меньше заботилась о форме танца. Ее увлекала сама возможность как можно чаще появляться на сцене. Перелом наступил в 1985 году, когда педагогом-репетитором Яковлевой стал В. Фомин, стремившийся выработать у молодой танцовщицы интерес к совершенствованию формы танца, к работе над чистой его линией... Результаты не замедлили сказаться.

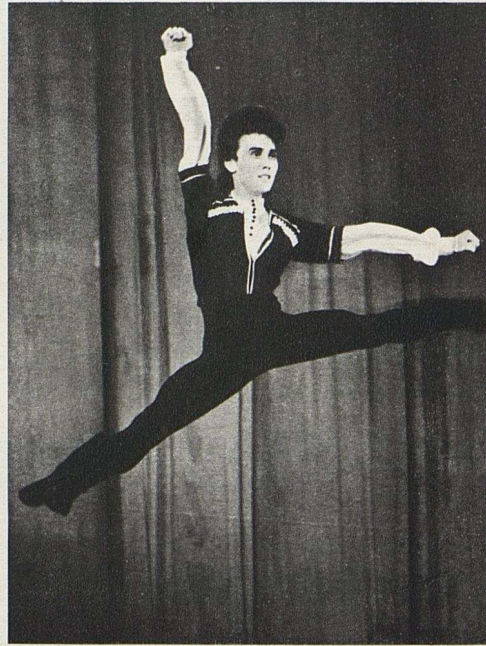
Сейчас в репертуаре Натальи Яковлевой — партии Эгины в «Спартаке», Одетты-Одиллии в «Лебедином озере», феи Сирени

в «Спящей красавице», Мирты в «Жизели», ряд других сольных партий. «В театре почему-то сложилось мнение, что мое амплуа — роли «роковых» героинь, сильных страстных натур, — рассказывает Яковлева. —

Потому много огорчений доставила мне Одетта — в театре мало кто верил, что я сумею воплотить этот характер, передать певучесть пластики королевы лебедей. И опять мне очень помог мой педагог В. Фомин.

С ним я работала над программой Всеукраинского республиканского балетного конкурса, где завоевала первое место, с ним готовилась также и к московскому состязанию. А параллельно вела спектакли в театре.

Конкурс — огромная эмоциональная нагрузка. Исполнение одного па де де здесь требует больше сил, чем участие в целом спектакле на родной одесской сцене. Я уверена, побеждает тот, кто умеет взять себя в руки, не расслабляться в нервной, наэлектризованной до предела атмосфере такого рода состязаний. Конкурс — серьезный экзамен на профессионализм, он многому



Бахытжан СМАГУЛОВ

может научить, если серьезно анализировать его уроки».

Триумфующим любимцем московской аудитории стал солист Казахского театра оперы и балета имени Абая Бахытжан Смагулов. «В детстве я и не мечтал о балете — хотел посвятить себя спортивной гимнастике, прилежно тренировался в своем родном городе Чарске Казахской ССР, где я родился в 1965 году, — рассказывает Бахытжан Смагулов. — Но судьба распорядилась иначе — меня включили в состав группы учащихся, направляемых в Ленинградское хореографическое училище». В прославленной балетной школе Б. Смагулов занимался у педагогов Л. Мельниковой и Ю. Умрихина.

С 1984 года артист трудится в Алма-Ате, в Театре оперы и балета имени Абая, где

на него обратила внимание ведущая балерина группы Р. Байсеитова и выбрала своим партнером. Вместе с педагогом-репетитором И. Майской она терпеливо работала со Смагуловым, обучала секретам дуэтного танца, вводила в репертуар. За четыре года своей сценической деятельности Смагулов разучил партии Жана де Бриена в «Раймонде», Вацлава в «Бахчисарайском фонтане», Альберта в «Жизели», Зигфрида и шута в «Лебедином озере», Базиля в «Дон Кихоте»... К московскому состязанию он готовился под руководством своего школьного педагога Ю. Умрихина.

«Я впервые в Москве, — сообщил артист. — Самое главное для меня на конкурсе — не награда, а возможность танцевать от всей души, приносить радость людям. В мужском танце образцом для себя я считаю Владимира Васильева».

Из спортивной гимнастики пришла Татьяна Белецкая в Киевское хореографическое училище, в класс педагога А. Кальченко. «Альбина Георгиевна много работала со мной, помогая мне освоить основы мастерства, — говорит артистка. — Школу же закончила по классу Г. Кирилловой».



Татьяна БЕЛЕЦКАЯ (партнер В. Волошин)

Татьяна Белецкая работает в Киевском театре оперы и балета имени Т. Г. Шевченко, где танцует ведущие партии в балетах «Щелкунчик», «Дон Кихот», «Тщетная предосторожность», «Белоснежка и семь гномов», «Баядерка»... А свою первую большую роль на киевской сцене она исполнила в спектакле «Муха-Цокотуха» (хореография Р. Клявина). Кстати, на втором туре танцовщица в вариации Мухи-Цокотухи покорила зрителей женственностью, тонким юмором, тщательной отделкой деталей.

В свой конкурсный репертуар Белецкая включила также па де де из спектакля «Дон Кихот», который очень любит и в котором давно танцует. А вот па де де из «Спящей красавицы», исполненное на третьем туре, артистка подготовила специально

для выступлений в Москве (партнер В. Волошин). Ее мечта — исполнить партию Авроры на киевской сцене целиком.

«Выступление на конкурсе — это преодоление психологического барьера, это учеба, осознание своих физических возможностей, постижение своих ошибок, — говорит Т. Белецкая. — А вообще-то я очень люблю свою работу и никак не могу утолить жажду сцены, никак не могу натамцеваться. Свою дочь тоже обязательно отдам в балетную школу».

Анжелика Ерюхина балериной хотела быть с детства. Правда, не знала, как осуществить свою мечту — ни в Якутске, ни в Нерюнгри, где она жила с родителями (папа у Анжелики инженер-строитель), балетной школы не было. Но однажды девочка из далекого Нерюнгри услышала, что в Якутске будут отбирать детей для Московского хореографического училища. Можно ли упустить такой шанс?! Родители благо-



Анжелика ЕРЮХИНА (партнер Б. Матвеев)

словляют дочку в дорогу. Час с лишним она одна летит до Якутска, и не без трудностей (ей предписано изрядно походить) проходит отборочные туры. Мечта сбылась — осенью 1978 года Анжелика начала учиться в Московском хореографическом училище, отлично окончила его в 1986 году по классу Галины Константиновны Кузнецовой.

Первый сезон самостоятельной творческой жизни Ерюхина провела в Сыктывкаре. Во время гастролей в Москве Музыкального театра Коми АССР она оказалась в роли симпатичного грациозного Конька-Горбунка в одноименном спектакле, поставленном Б. Мягковым. Искренность, обаяние в танце, естественность сценического поведения отметили и зрители, и критики.

В начале следующего сезона Анжелика Ерюхина переезжает в родной Якутск и параллельно с работой в Музыкальном театре Якутской АССР начинает готовиться к Всесоюзному конкурсу артистов балета.

На конкурсе А. Ерюхина (партнер Б. Матвеев) не демонстрировала, как многие другие, то, что умеет. А танцевала! Именно это, казалось бы само собой разумеющееся, свойство сразу же выделило ее среди соперниц. О технике она будто вообще не думала. Маленькая, легкая, всем своим существом она отдавалась танцу, радовалась этому сама и заражала радостью всех, кто на нее смотрел.

Сценическая жизнь Анжелики Ерюхиной только начинается. И творческое становление ее как артистки — впереди. Хочется верить, что звонкая радость ее танца еще подарит зрителю немало мгновений подлинного искусства.

Свою творческую биографию Сергей Владимиров после окончания в 1983 году Московского хореографического училища (его педагоги по классическому танцу — О. Ильина и М. Мартиросян) начал в труппе Новосибирского театра оперы и балета. Его главный балетмейстер В. Бударин характеризует артиста как танцовщика, обладающего



Сергей ВЛАДИМИРОВ

незаурядными природными данными — мягкостью, пластичностью, координированностью. Эти качества при большом трудолюбии молодого артиста позволили ему занять положение солиста в коллективе. В его репертуаре — спектакли классического и современного репертуара. В «Спящей красавице» он выступает в дуэте принцессы Флорины и Голубой птицы, в «Лебедином озере» — в па де трау, в «Пер Гюнте» — в роли тролля, в «Степане Разине» — истца...

К конкурсу Сергей Владимиров готовился под руководством своего отца — Владимира Федоровича Владимирова, художественного руководителя и педагога Новосибирского хореографического училища.

После окончания конкурса Владимиров в ответ на вопрос: какой репертуар для вас наиболее привлекателен? — сказал: «Для меня одинаково важна и работа над классическим репертуаром, и выступления в современных постановках, поскольку мне всегда хотелось быть танцовщиком разноплановым».



# ПРЕДСТАВЛЯЕМ ЛАУРЕАТОВ

МЛАДШАЯ ГРУППА

С. Головкиной, затем продолжала стажироваться в московской балетной школе.

И Надежда Грачева, и Юрий Клевцов известны московским любителям балета, которые уже обратили внимание на их выступления в концертах, школьных спектаклях (в частности, в балете «Тщетная предосторожность» они исполняют главные партии).

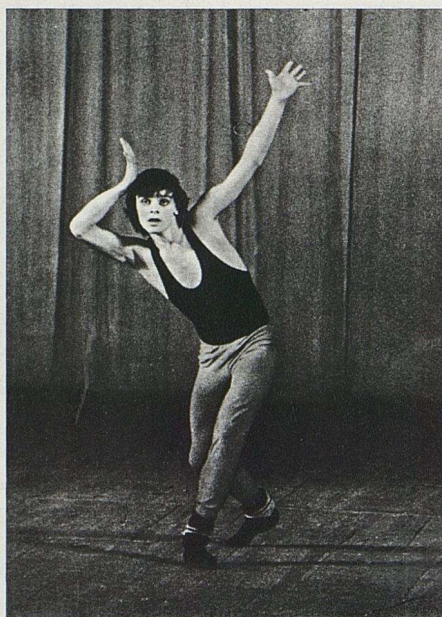
*В*

оспитанник

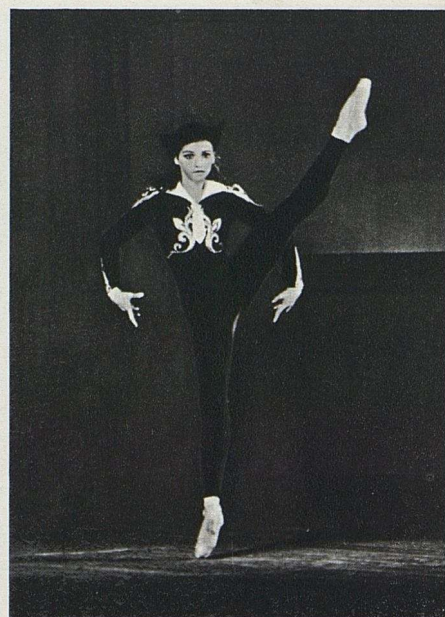
Московского хореографического училища Андрей Никонов вырос в балетной семье — его отец народный артист РСФСР Владимир Никонов, мать заслуженная артистка РСФСР Людмила Богомолова — известные мастера классического танца, солисты Большого театра СССР, а ныне — педагоги, его старший брат Леонид Никонов — один из ведущих солистов балета Большого театра СССР. И, как показал конкурс, в этой семье растет еще



Надежда ГРАЧЕВА и Юрий КЛЕВЦОВ



Андрей НИКОНОВ



Елена ФИЛИПЬЕВА

*О*

ни выступали на конкурсе как единый ансамбль. И дуэт Надежды Грачевой и Юрия Клевцова обрел среди зрителей своих заинтересованных «болельщиков».

Юные артисты выросли в небалетных семьях. Юрий Клевцов — москвич. В Московское хореографическое училище, которое он закончил по классу А. Прокофьева, его привела бабушка, в прошлом певица. Надежда Грачева родилась в Семипалатинске. Она училась в Алма-Атинском хореографическом училище. В 1986 году на Международном конкурсе артистов балета в Варне получила вторую премию, выступая в младшей группе. В том же году перешла в Московское хореографическое училище, которое закончила на следующий год по классу

один продолжатель династии Андрей Никонов, о том свидетельствовало его исполнение вариаций из «Тщетной предосторожности», «Спящей красавицы», «Лебединого озера»... В Московском хореографическом училище танцовщик занимался в классе А. Прокофьева.

*У*

сполнению восемнадцатилетней воспитанницы Киевского хореографического училища Елены Филипьевой присущи острый современный стиль, красота и четкость линий, графичность танцевального рисунка. В школу она пришла в 1980 году. Ее первым педагогом была Т. Самойленко, а сейчас с ней работает А. Кальченко.

Ко времени участия во Всесоюзном конкурсе артистов балета в Москве Елена

Филиппева уже обрела определенный сценический опыт. В 1985 году она побывала в Японии, где участвовала в концерте, посвященном памяти художественного руководителя Киевского хореографического училища Галины Николаевны Кирилловой. А в 1987 году на Республиканском конкурсе артистов балета в Донецке Елена заняла первое место по младшей группе.

На Всесоюзном конкурсе в Москве Елена выступала на всех трех турах одна, без партнера. Она исполнила вариации из балетов «Лебединое озеро», «Баядерка», «Дон Кихот», Классическую вариацию на музыку Дриго, а также современные композиции «Арена» (хореография В. Федотова) и «Озорной марш» из балета Е. Птичкина «Здравствуй, это я» (хореография А. Рубиной).

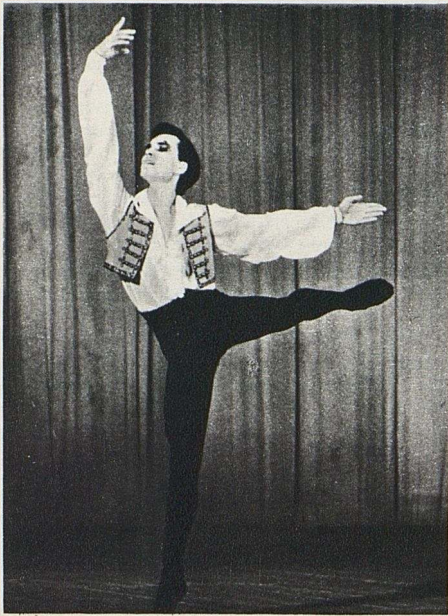
«Я не рассматриваю конкурс как только соревнование. Для меня он — прежде всего общение со зрителем, проба сил, проверка возможностей для дальнейшей работы, путь к будущему», — считает Елена Филиппева.

В детстве занималась в студии в Усть-Каменогорске, моем родном городе. В 1980 году, когда мне исполнилось одиннадцать лет, поступила в Новосибирское хореографическое училище, и вот уже семь лет я учусь у Алисы Васильевны Никифоровой, педагога вагановской школы. В своих учениках она воспитывает настойчивость, волю, за что мы ей очень благодарны», — говорит Анна Дорош.

На нынешнем конкурсе А. Дорош и ее партнер В. Шумилов исполняли па де де из балета «Щелкунчик», дуэт Нунэ и Карена из балета «Гаянэ» (хореография В. Галстяна), па де склав из балета «Корсар»...

«Конкурс — это проверка. Теперь я знаю, над чем работать, к чему стремиться», — сказала юная танцовщица.

*Р*одители Ирины Дворовенко (она родилась в 1973 году



Сергей АНТОНОВ



Анна ДОРОШ (партнер В. Шумилов)



Ирина ДВОРОВЕНКО

*Р*одную школу классического танца продемонстрировал воспитанник Московского хореографического училища Сергей Антонов (класс А. Прокофьева). Он техничен, аккуратен и легок в прыжках, в меру корректен с точки зрения стиля. Сергей принадлежит к той породе людей, которые любят и умеют работать. Он внимателен к замечаниям учителя, и его вдумчивая работа приносит свои плоды, о чем свидетельствует его выступление на конкурсе.

«Классика — мой любимый предмет и на ней сосредоточено все мое внимание», — говорит Сергей Антонов.

*М*не кажется, что танцевать я стала с тех пор, как помню себя.

в Киеве) — артисты балета. Она самая молодая участница московского конкурса (ей всего четырнадцать лет), но несмотря на это уже успела в прошлом году получить звание дипломанта и стать обладателем Гран при «Надежда» на Республиканском конкурсе артистов балета в Донецке.

Первым педагогом Ирины в Киевском хореографическом училище была Л. Шакулова, затем после четвертого класса — Е. Сыкалова. «Евгения Гиляровна серьезно и много работает со мной, она буквально заражает нас своей неиссякаемой энергией, и мы начинаем работать с большим темпераментом», — рассказывает Ирина. —

Я рада, что участвовала в таком конкурсе, как московский. Нужно раньше привыкать к сцене, привыкать к зрителю. Я хотела бы танцевать все: и «Дон Кихот», и «Спящую», чтобы проверить себя в самом разном репертуаре».

Материалы подготовили

О. ГЕРДТ,  
Н. ДАНИЛОВА-  
МАСЛЕННИКОВА,  
И. ДЕШКОВА,  
Н. ДОМРИНА,  
Э. ЛИППА, В. МАЙНИЦЕ,  
О. ШЕСТАКОВА

Фото  
Е. Истоминой  
и Д. Куликова



## ИТОГИ: МНЕНИЯ, ВПЕЧАТЛЕНИЯ, РАЗДУМЬЯ

НИКОЛАЙ ЭЛЬЯШ,  
профессор:

К

онкурсы артистов балета и балетмейстеров прочно вошли в жизнь советской хореографии. Они не только помогают выявить новые имена и проследить рост талантов, но и раскрывают панораму творческих интересов молодого поколения — будущего нашего балетного искусства. В этом смысле конкурсы любого ранга — всегда праздники. Они собирают завидную аудиторию знатоков-профессионалов и любителей танца. И надо отметить, что в такой аудитории торжествует не дух спортивного соревнования с болельщиками разных «команд», но атмосфера творческой заинтересованности в новых достижениях искусства. Не случайно и на последнем Всесоюзном конкурсе балетмейстеров и артистов балета в Москве зрительный зал особенно доброжелательно дышал навстречу артистам-исполнителям, приветствуя талантливое мастерство старших или отвагу, задор, открытость чувств самых юных.

Восемнадцать балетмейстеров и пятьдесят исполнителей из различных городов России, Украины, Казахстана, республик Прибалтики, Молдавии давали все основания считать конкурс широкоформатной картиной поисков, достижений, тенденций советского молодого балета.

Однако нам суждено было пережить эффект «шагреновой кожи»: картина постепенно сузилась до того, что первая и вторая премии присуждены не были. Принципиальное, объективное, на мой взгляд, решение жюри заставит задуматься над тем, что создают и выносят на Всесоюзный конкурс молодые хореографы.

Третью премию разделили между собой несколько лауреатов, чьи работы выдержали критерии, ниже которых не вправе опускаться прославленный советский балет — ленинградец Э. Смирнов завоевал эту награду за миниатюру «Фантазия на тему «Орфей» на музыку Р. Паулса. Марионеточные, машинерные движения девушки — существа заблудшего, утратившего вкус к жизни, оживляет и одухотворяет герой, впрочем, Орфеем названный совершенно необязательно. Можно бы на этот раз и не тревожить образ античной легенды. Е. Панфилов (Пермь) связал свою постановку дуэта «Жди меня» с темой дорогого нашим сердцам стихотворения К. Симонова. Вряд ли нужно было прибегать к прямому тексту поэта — хореографический текст и без того заслуживает уважения раскрытием темы и попыткой придать номеру театральность и завершенность маленького спектакля. В. Трофимчук (Москва) в «Легенде о манкурте» сумел поднять до драматического напряжения и муки сына, искусственно лишённого жизни человеческого духа, и образ материнских страданий, вызывающих к миру и людям. Эта тема, хоть и не нова в балете, потребовала от хореографа сложной психологической организации номера, большого накала страстей, воплощенных в движении.

Поощрительных премий жюри удостоило Ю. Пузакова и Т. Сердюкову из Москвы, ленинградца С. Грицай.

В своей «Песне синего моря» Ю. Пузаков порадовал интересными

## УРОКИ ПОБЕД И ПОРАЖЕНИЙ

находками, главным образом, изобразительного характера: герой, плывущий в «лодке», крылатая, как чайка, его партнерша (исполнители солисты Горьковского театра оперы и балета имени А. С. Пушкина Е. Лебедева и С. Цветков). Хотя, по правде сказать, в самой композиции мы ничего нового не увидели, тем не менее она привлекла профессиональной завершенностью, точностью драматургических акцентов. Т. Сердюкова мудро выбрала для исполнения своей «Медеи» талантливую танцовщицу Большого театра СССР И. Лиёпа. Артистка «выручила» хореографа — вдохнула жизнь и поэтическую трагедийность в слишком статичную графику и слегка надуманный рисунок танца. С. Грицай свою миниатюру «Соло для рояля и двух артистов» решил как чисто эстрадный номер с трансформацией костюма, игрой на рояле, элементами акробатики. Не случайно, что он, лауреат Всесоюзного конкурса артистов эстрады, на балетном конкурсе завоевал лишь поощрительную премию.

Похоже, что молодые хореографы хорошо усвоили рекомендацию поэта Саши Черного: «В экзотике названий — пол-успеха». Еще лучше было бы под этими названиями обнаружить хотя бы несколько штрихов нового и интересного в самой хореографии. Нередко названия номеров становились неразрешимой шарадой, оставляли горький привкус претензии на жгучую современность. Например, «Спасите наши души!» (хореограф Ю. Пузаков) или «Чернобыль — три измерения» (эта работа В. Усманова показывалась во время соревнования артистов балета), где мы не смогли разглядеть раскрытия заявленной темы. Да только ли в этих произведениях?

Мы привели только два примера, но могли бы их перечень продолжить еще и еще. Что для них характерно? Их авторы пытаются сложную тему механически «втиснуть» в рамки традиционного балетного дуэта, не обогащая и не развивая их структуру, не наполняя ее достаточно яркой, образной классической лексикой. Все это не позволяет раскрыть тему достаточно глубоко и многозначно.

Вспомним, что лучшие дуэты и сольные миниатюры дореволюционной и советской хореографии отличаются прежде всего именно образностью и новизной хореографического языка. К сожалению, на данном конкурсе молодые балетмейстеры не показали себя первопроходцами, новаторами, обновителями лексики дуэта. Хотя сделаем малую оговорку — почти все они выстроены профессионально правильно, умело, смотрятся как маленький спектакль со своей драматургией, завязкой, кульминацией, развязкой, но что кроется за этой внутренней организованностью, за этим продуманно возведенным драматургическим каркасом? И тут нас ожидало горькое разочарование. По сути дела, каждая из показанных миниатюр затрагивала одну-две темы, уже отработанные советским балетным театром, их идейно-философская проблематика оказалась на редкость суженной, поверхностной. Современное бытие человека, его поиски нравственного идеала, его борьба со злом, его свершения во имя жизни, процессы, происходящие



в обществе, особенно в среде молодежи (кстати, не только негативного характера) остались вне поля зрения участников соревнования, вне их вдумчивых и целенаправленных творческих поисков. Размышляя над тем, что довелось увидеть на конкурсе, приходишь к весьма грустному выводу: для определения своих впечатлений иного слова здесь, как мелкотемье, не подберешь. Эстрада не самого высокого толка присутствовала в надуманности пластики, случайном смешении западного бытового танца с элементами классического, утяжеленном различными аксессуарами.

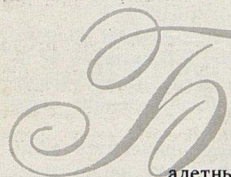
Мы увидели также ранее бытовавшие номера, представленные как бы в новой редакции. И были огорчены тем, что прежняя, более ранняя, редакция выигрывала в сравнении со вновь созданной. Настораживает перелицовка давно известных сюжетных мотивов, образы, частые в употреблении и не дающие простора фантазии хореографов и танцовщиков. Создается впечатление, что балетмейстерские постановки — не итог исканий, не попытка сказать то, что давно волнует, но, как говорится, работа «к дате», «к событию». Не дух, но быт. Не метафоры и символика балета, но иллюстрация к сюжету, работой над воплощением которого хореограф и ограничивается.

Я бы не относил бедность репертуара, отсутствие вдохновенных образных решений только за счет недостатков деятельности двух балетмейстерских факультетов — Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского и Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Ведь наш конкурс — явление гораздо более объемное, чем просто показ работ студентов и недавних выпускников. Думаю, что итоги нашего балетмейстерского состязания выявили то место жанра хореографической миниатюры, которое она занимает в жизни балетного театра. Был период, когда такие сочинения занимали на нашей сцене свое достойное место (вспомним, например, программу Л. Якобсона в Кировском театре, постановки К. Голейзовского, осуществленные с актерами Большого театра СССР), но затем увлечение прошло. Ныне практика создания концертных номеров в театрах отсутствует. На вечерах балета артисты демонстрируют, как правило, известные дуэты и вариации, «затанцованные» настолько, что превращаются в повод показа технического мастерства исполнителей. Кстати, журнал «Советский балет», проведя несколько лет назад соответствующую анкету, опубликовал ее весьма тревожные итоги. И что же? Положение не только не улучшилось, оно, как показал наш конкурс, продолжает меняться в худшую сторону.

Если бы в театрах существовала плановая система создания концертных номеров, и постановщик работал бы с интерпретаторами не в спешке, боясь опоздать к сроку, а тщательно контролируя процесс, если бы затем эти произведения в течение определенного срока «обкатывались» бы, совершенствовались, проходили бы проверку «на аудитории», тогда можно было бы говорить о творчестве, о накоплении художественного опыта. А без творческих раздумий, без опыта подлинное произведение искусства родиться не может.

К тому же, по моему мнению, театры должны быть ответственны за сочинения, представляемые на всесоюзный конкурс. И речь идет не о формальной ответственности — в творчестве возможны удачи и неудачи. Должна быть забота театра о своем престиже: конкурсное выступление представителя той или иной труппы — это не его частное дело, но дело коллектива. А если так — то ему предоставляется прежде всего возможность выбора исполнителей. Что это значит для балетмейстера — свидетельствует успех монолога Медеи (хореография Т. Сердюковой), о котором уже говорилось выше. Но и для танцовщика такая работа очень важна. И. Липеа в подобных партиях на сцене Большого театра СССР выступать не доводилось, а здесь она оказалась как актриса глубокого трагического темперамента. Подобных примеров можно назвать еще достаточно много. Поэтому, как думается, серьезная, продуманная подготовка к балетмейстерскому

**ТИЙТ ХЯРМ,**  
народный артист Эстонской ССР:



алетный конкурс — это своеобразный эскиз панорамы завтрашнего дня нашего искусства: определяются перспективы путей развития хореографии, тенденции творческих поисков композиторов танца, уровень современных достижений исполнительской техники, характер эстетики актерского мастерства на данном этапе, и, наконец, конкурс отражает состояние балетной педагогики во всех ее сферах и на всех ее этапах.

Современная хореография в условиях конкурса занимает значительное место. Балетмейстеры должны представить две новые (сочиненные не ранее 1984 года) композиции на музыку советских композиторов, а артисты балета — исполнить два произведения современной хореографии. К сожалению, нынешний Всесоюзный конкурс не принес открытий. Если говорить об общем впечатлении от современных номеров, следует отметить две тенденции. Хореографы либо стремятся к разработке глобальных тем, которые «не умещаются»

конкурсу, осуществляемая задолго до его начала, помогает интересно проявиться и актерским дарованиям. Наверное, по-иному выглядела бы и сценография конкурсной композиции, и ее музыкальная основа — ведь не какой-то балетмейстер-одиночка ищет композитора и художника, но ответственность на себя берет театр. Такой конкурс мог бы стать действительно праздником молодых талантов. А пока что равнодушные театры обрекают своих представителей на индивидуальную борьбу, на борьбу без поддержки. Странное равнодушие к собственной чести и достоинству, надо сказать...

Полагаю, что оргкомитету Всесоюзного конкурса есть смысл подумать над расширением репертуара предоставляемых участниками сочинений. Сейчас он ограничен лишь дуэтными и сольными номерами. Может быть, стоит включить миниатюры с участием шести-восьми артистов балета? Фантазия постановщиков получила бы большой простор. Присовокупим к этому и слабость музыкального материала. Обидно, что советские композиторы так далеки от балетного искусства. Считанные номера поставлены на музыку, специально для того написанную. А ведь такая музыка несомненно обновляет балетмейстерскую мысль. Может быть, следует объединить усилия студентов консерватории и балетмейстерских факультетов?

Если балетные конкурсы призваны явить картину сегодняшнего дня этого вида искусства, то и подготовка к ним должна стать общим делом всех, кто к тому призван.

Исполнительский конкурс оказался более отрадным. При всей строгости оценок все призовые места распределены по достоинству. По обеим группам — старшей и младшей — творческое состязание лауреатов явило образец спора сильнее и сильнее с сильным.

В. Малахов (Москва), Д. Симкин (Новосибирск), Н. Грачева (Москва) по праву признаны героями конкурса. И не случайно председатель жюри Ю. Григорович, обычно скупой на похвалу, а тем более — на прогнозы, отозвался о Малахове как об артисте огромных перспективных возможностей. Мы увидели танцовщика в классическом репертуаре и были покорены превосходными внешними данными, отличной школой, виртуозной техникой. Но в современном репертуаре (фрагменте из «Сотворения мира» и композиции по мотивам комедии В. Маяковского «Клоп») Малахов раскрылся перед нами как актер, щедро одаренный способностью к созданию комедийно-гротесковых образов, используя столь же яркий и законченный по технике и изяществу танец. В разнообразном репертуаре Д. Симкин показал себя не только виртуозным танцовщиком и темпераментным актером с великодушным ощущением особенностей различных пластических регистров, но и исполнителем с завидными бойцовскими качествами — с умением переубеждать зрителей. В сложных классических и современных дуэтах Н. Грачева выявила высокую технику, владение мастерством дуэтного танца и тонкое чувство стиля.

К слову сказать, по части стиля и образного воплощения пластики многие участники конкурса артистов оставляли желать лучшего. Слабая стилевая культура заставляла их подчеркивать, «педалировать» сложное движение, разрушая художественную целостность, обращать его в трюк. Впрочем, не только эти досадные просчеты отметили зрители и жюри. Рекомендованный репертуар фрагментов из классических балетов почему-то ограничился довольно скромным перечнем названий. Угадывается за этим расчетливая осторожность, стремление не рисковать, ориентация на результат. Хотя опыт учит, что побеждают рискующие, устремленные к художественному совершенству.

И все же не хочется ставить точку на грустной ноте. Конкурс заслуживает и добрых слов. Уже потому, что преподавал бесспорные уроки побед и поражений. Неудачи ведь часто бывают счастливей усредненных успехов, если к ним отнестись творчески. Кому из великих балетмейстеров и танцовщиков это не известно?

## ЗАГЛЯДЫВАЯ В БУДУЩЕЕ...

в рамки ограниченной по продолжительности хореографической миниатюры, поскольку требуют развернутой разработки. Либо, наоборот, постановщик идет по заведомо облегченному пути, как в смысле выбора сюжета, так и в арсенале используемых выразительных средств. И та, и другая крайности свидетельствуют, на мой взгляд, о недостаточных профессиональных навыках конкурсантов. Еще раз убеждаешься, что органичность, глубина, точность пластических решений, отличающие сочинения корифеев балетного театра и являющиеся мерилом подлинной эстетической ценности хореографии, — результат не только таланта, но и интеллекта, общей культуры, разносторонности знаний.

В хореографическом произведении, кроме конкретного сюжета, мне думается, обязательно должен присутствовать своего рода второй образный строй, тот психологический и философский подтекст, ради которого оно и сочиняется. К сожалению, в большинстве же работ,

участвовавших в соревновании, этой многомерности и не ощущалось. Поэтому, наверное, мы не увидели среди представленных на соревнование миниатюр, которые бы обращали на себя внимание яркостью образных обобщений, оригинальностью хореографического мышления. Как правило, на музыку «накладывается» какая-либо конкретная жизненная или взятая из литературы ситуация, трактованная иллюстративно. Полагаю, отсутствие самостоятельных идейно-эстетических концепций у многих участников конкурса и привело к «облегченности» использованного ими музыкального материала, к тяготению, главным образом, к эстрадным жанрам, к поверхностности и слабости музыкально-хореографической драматургии показанных сочинений.

Если говорить о собственно хореографии, поисках нового пластического языка, то и тут открытий, ярких находок тоже не оказалось. Обращает на себя внимание вторичность балетмейстерских решений, однообразие хореографических почерков. Танец, как это ни парадоксально, утрачивает танцевальность. Может сложиться впечатление, что я ступил краски, однако о том, что положение на конкурсе балетмейстеров сложилось неблагоприятное, свидетельствует тот факт, что из тридцати восьми номеров, показанных на первом туре, для участия во втором было отобрано только восемь. И, как известно, жюри решило две первые премии не присуждать...

Третьей премии удостоен москвич В. Трофимчук за номер «Легенда о манкурте» на музыку И. Габели. «Легенда о манкурте» — хореографическое воплощение одной из сюжетных линий романа Ч. Айтматова «И дольше века длится день». Рассказанная здесь легенда повествует о человеке, которого лишили памяти, чтобы превратить в покорного раба. Утратив представление о себе как о человеческой личности, он совершает чудовищный поступок: убивает пришедшую его спасти мать. Образное содержание номера получило убедительное пластическое воплощение. Трагическую суть характера манкурта убедительно раскрыл И. Галимуллин. Третьей премией награжден также Е. Панфилов из Перми, постановщик номера «Жди меня» (композитор В. Гевиксман). Хореографический парафраз знаменитого стихотворения К. Симонова воспринимается как поэтический рассказ о женской верности и любви, победившей смерть. Жюри отметило также третьей премией интересные поиски пластического решения современной темы ленинградцем Э. Смирновым (номер на музыку Р. Паулса «Фантазия на тему «Орфей»).

Творчество балетмейстера не может существовать вне театра, без исполнителей, интерпретаторов его замысла. Прекрасно, если начинающий балетмейстер попадает в труппу, где ему создадут возможности для постановочной работы, но случается это не так уж часто. Обычно же театры с большой неохотой предоставляют молодым балетмейстерам исполнителей, сценическую площадку — не хотят рисковать, поскольку неизвестно, чем такой эксперимент завершится. Мне такая позиция не кажется оправданной. Возможно, не сразу все удастся начинающему балетмейстеру, но даже ошибка, неудача полезнее для театрального организма, чем погоня за апробированным, «обреченным на успех». И еще: привлечение в театр новых балетмейстеров расширит палитру творческих возможностей коллектива, поможет выявить перспективную молодежь. Однако случается и иное: пришел хореограф в театр, и через короткое время его работы утрачивают самостоятельность, становятся очень похожи на работы ведущего балетмейстера... Подавление артистической индивидуальности, тиражирование стиля и приемов маститого художника — это завуалированное противостояние новому. Во многих зарубежных труппах, которые мне приходилось видеть, в репертуаре одного коллектива соседствуют произведения самых разных хореографов. Один стиль, одна постановочная манера является доминирующей, определяющей творческое лицо коллектива, но почему же отказываться от произведений хореографов, работающих в иной стилистике?

Те тенденции, о которых задумываешься, анализируя конкурсные работы, позволяют говорить о серьезных упущениях в системе профессиональной подготовки молодых хореографов.

Несомненно одно: назрела необходимость реформы высшего профессионального образования будущих балетмейстеров.

Исполнительский конкурс выглядел, как казалось на первый взгляд, более благополучно, но и здесь выявилось немало актуальных проблем.

Участники конкурса соревновались по двум группам: младшей (в нее вошли танцовщики не старше восемнадцати лет) и старшей, где собрались артисты восемнадцати-двадцати пяти лет.

Серьезную профессиональную школу продемонстрировали воспитанники Московского хореографического училища Надежда Грачева и Юрий Клевцов. Н. Грачева и Ю. Клевцов достойно выступили во всех трех турах конкурса и стали победителями в младшей группе. Высокую оценку получили также выступление еще одного воспитанника Московской школы Андрея Никонова, который интересно показал себя в классике и в современных номерах и поделил в младшей группе первое место с Ю. Клевцовым.

Запомнилось выступление самой юной участницы конкурса — ученицы Киевского хореографического училища Ирины Дворовенко.

Почему наше старшее Ленинградское хореографическое училище имени А. Я. Вагановой не прислало на конкурс никого? Неужели только потому, что подготовку к участию в столь ответственном соревно-

вании оказалось невозможным сочетать с подготовкой к празднованию 250-летия школы?

К сожалению, ученики нашего Таллинского хореографического училища Аге Окс и Тоомас Эдур не прошли на второй тур. Конечно, можно говорить о непредсказуемости перипетий конкурса и о неверной фортуне. Но, видимо, сказались здесь и тактические ошибки их педагогов, не сумевших правильно «подать» своих учеников, показать их с наиболее выигрышной стороны, короче — продуманно построить драматургию конкурсных выступлений своих подопечных. В исполнении па де де из «Спящей красавицы» юные артисты допустили ряд серьезных ошибок, что не дало им возможности продолжать борьбу. Этого можно было бы, думаю, избежать, если бы их подготовка не проходила в келейной обстановке и если бы их наставники прибегли к помощи опытных мастеров нашего театра «Эстония».

Что касается конкурсантов старшей группы, то и здесь в основном тон задавали москвичи. Артист Московского театра балета Владимир Малахов, выпускник столичной школы 1986 года, обладатель специального приза Международного конкурса артистов балета в Варне, ровно «прошел» все этапы состязаний, но особенно удачно выступил на третьем туре, где блистательно исполнил со своей партнершей Т. Палий па де де из балета «Фестиваль цветов в Дженцано».

Интересно заявила о себе выпускница Московского хореографического училища Наталья Яковлева — ныне солистка Одесского театра оперы и балета. Мне понравилось в частности, ее исполнение па де де из третьего акта «Лебединого озера» — оно «прозвучало» в московской уверенной, широкой, броской манере.

Дмитрий Симкин и Сергей Владимиров из Новосибирского театра оперы и балета успешно представляли искусство известной труппы. Кстати, они тоже учились в Москве.

Строгая выверенность форм академического танца, благородная манера исполнения определяла выступления Бахытжана Смагулова, выпускника Ленинградского хореографического училища имени А. Я. Вагановой. Сегодня — он солист Казахского театра оперы и балета имени Абая.

Хотелось бы отметить выступление на конкурсе Иоланты-Гинты Валейкайте. Она окончила хореографическое отделение школы искусств имени М. К. Чюрлениса. Еще ученицей школы балерина приняла участие во Всесоюзном конкурсе артистов балета в 1980 году. Тогда, восемь лет назад, она была трогательной в своей старательности девочкой, а сегодня она — солистка Театра оперы и балета Литовской ССР — исполняет обширный репертуар. Чистота линий, изящная манера танца отличали исполнение Валейкайте. Обидно, что современные номера второго тура не способствовали более полному раскрытию ее актерской индивидуальности.

Недопустима практика «подгонки» произведений классики к индивидуальным данным и возможностям исполнителя. И здесь серьезные претензии к наставникам конкурсантов: нельзя упрощать или насыщать трюками канонический текст академического танца, делать его «удобным» для наиболее выигрышной демонстрации возможностей своего подопечного.

Решение у нас в стране вопроса об авторском праве на произведения хореографии стало (и это еще раз доказал конкурс) насущной проблемой балетного театра. Я уже говорил о вторичности многих современных номеров. Необходима строгая фиксация хореографических текстов классического наследия, с тем, чтобы сохранить его в неприкосновенности, не допуская произвола трактовок и вольности исполнения. Четыре па де де из «Спящей красавицы», показанные на московском соревновании, к примеру, существенно отличались от классического оригинала.

Технические навыки молодых артистов балета значительно обгоняют их актерскую игру. Техника танца постоянно усложняется, и молодой артист должен в совершенстве владеть ею — это бесспорно. Но в двуединстве понятия «техника танца» педагога и исполнителя заботятся преимущественно о технике. А как же танец?

Не уделяется должного внимания и стилю исполняемого произведения. Дуэты из «Баядерки», «Лебединого озера», «Жизели» в большинстве случаев безлико похожи друг на друга. Исполнение утрачивает неповторимость хореографического стиля произведения, нарушается его связь с контекстом балета в целом.

Если обобщить впечатления, то с сожалением приходится отметить, что ярких значительных открытий, как случалось на прошлых исполнительских конкурсах, на этот раз не было. Танцовщики-мужчины в целом выглядели интереснее, чем женщины. Я бы отметил еще узкую «географию» нынешнего конкурса, в частности, в младшей группе мы увидели представителей только пяти училищ.

Итоги конкурса еще, видимо, будут анализироваться, изучаться компетентными организациями. Но уже и сейчас ясно — необходимы как серьезные реформы в системе профессионального образования артистов балета и особенно балетмейстеров, так и вообще изменения в методах подготовки к балетным состязаниям различного масштаба, вплоть до всесоюзных и международных. Да, нынешний конкурс выявил серьезные проблемы, от решения которых зависит завтрашний день советского балетного театра.

Литературная запись О. ГОРКИНОЙ

МИХАИЛ КУРИЛКО,  
член-корреспондент Академии  
художеств СССР, профессор:

у

ем интересен конкурс? В его ходе, хотим мы этого или нет, проявляются тенденции в развитии искусства балета, характерные для данного отрезка времени, а поскольку балет — искусство синтетическое, то в течение конкурса мы узнаем, что нового происходит и в сценографии, и в ее составной части — костюме. Очень важно также и то, что здесь выявляется та мера заинтересованности (или незаинтересованности) государственных учреждений культуры, творческих союзов, которая не может не сказаться на плодотворности идейных и художественных поисков балетмейстеров и художников, призванных работать в балете при условии полного творческого взаимопонимания и при полной поддержке тех коллективов, которые направляют на конкурс своих участников.

Картина Всесоюзного конкурса балетмейстеров оказалась безрадостной. Конечно, яркий талант — редкость. Но ведь он не растет на пустом месте, но формируется в среде, создающей чудо настоящего искусства, взаимодействуя с выдумкой, вкусом, культурой других авторов-коллег. Тогда и выдающееся явление, оправданное в достойную оправу и оттененное соседством с глубокими, серьезными работами, будет воспринято и оценено по достоинству — не как интересная заявка, выигрывающая на общем сером фоне, а подлинное открытие.

После тщательного отбора номеров, показанных на первом туре, второй этап соревнования балетмейстеров позволил увидеть и выделить наиболее интересные композиции и с точки зрения пластического решения, и с точки зрения сценографии. Меня, конечно, привлекали работы художников. Что же здесь можно отметить?

Красивый номер «Медея» в превосходном исполнении И. Лиепаявно выиграл от выбора костюма. Черное трико, в которое была одета артистка, изысканно подчеркивало ее блистательные данные, графическую линию ее танца. А в программе имя художника не было обозначено... Очевидно, хореография номера подсказала это столь удачное решение и балетмейстеру Т. Сердюковой, и исполнительнице.

Эстрадно броские костюмы О. Саваренской помогли балетмейстеру С. Грицацу наиболее выигрышно представить свой номер «Соло для роля и двух артистов». Живописная культура, точное цветовое чувство — важные достоинства этой работы. Сочетание черного, лилово-синего, красно-розового цветов, броскость силуэтов, остроумные трансформации костюмов — все сделано опытной профессиональной рукой мастера. Содружество хореографа и художника привело в данном случае к созданию номера веселого, элегантного. Нельзя не вспомнить добрым словом и работу художника И. Нежного в остроумном номере Э. Смирнова «Маленький регтайм».

И все же, на мой взгляд, только одна работа художницы И. Белопуховой над созданием зрительного образа миниатюры В. Трофимчука «Легенда о манкурте» воплотила в себе те качества, без которых не может осуществиться подлинно художественное произведение. При всей внешней скромности созданные ею костюмы впечатляли строгой красотой силуэта, точной выверенной цветовой гаммой. Прекрасное одеяние героини — легкая туника с низко опущенной линией талии, красиво подчеркивающей фигуру актрисы, и штаны-шаровары по пояс обнаженного героя — изысканные по покрою, «дикие» по форме — напомнили об их национальной принадлежности, нигде прямо не цитируя первоисточник. Цвет костюмов словно вобрал в себя вечерний отсвет песчаных дюн, степных просторов. Вот пример, подтверждающий, что костюм как составная часть внешней одежды сцены может нести функции не только чисто приклад-

ВАЛЕРИЯ УРАЛЬСКАЯ,  
кандидат философских наук:

И

рошли времена, когда конкурсы балетмейстеров проходили в Москве при переполненных залах. Ныне амфитеатр Концертного зала имени П. И. Чайковского был полупустой, и не случайно. Необходимо трезво оценить состояние дел: соревнование

# КАКОВА МЕРА ЗАИНТЕРЕСОВАН- НОСТИ

ного характера, но и способствовать рождению подлинно художественных поэтических обобщений. Сколько мы увидели на артистах в течение конкурса туник и шаровар, но только в «Легенде о манкурте» так естественно (на первый взгляд они не производили впечатления, казалось, в них нет ничего особенного), так ненавязчиво, тонко костюмы участвовали в создании атмосферы балетной легенды, емко, глубоко отразившей сущность рассказанного Ч. Айтматовым в его романе «И долгие века длится день» народного предания.

Это бесспорная удача И. Белопуховой, которая была отмечена дипломом Всесоюзного конкурса балетмейстеров. К сожалению, он оказался единственным.

Вот и все нерадостные итоги конкурса. Они наводят на размышления, которыми я хотел бы поделиться с читателями. Уж очень все это напомнило мне ту обстановку, которая сложилась у нас в цехе театральных художников в московском объединении Союза художников РСФСР. Одна часть профессионалов, кровно связанных с театром, успешно и много работающих в различных театрах страны, загруженных подчас трудноразрешимыми проблемами, рожденными всем несовершенством организации нашего производства, не заметила, как другая, меньшая часть, свободная от всех производственных тягот, стала незаметно, критикуя «ремесленников» от сценографии, прибирать к своим рукам руководящие посты и в Союзе художников СССР, и в Союзе художников РСФСР. Прикрывая свои далекие от профессиональных забот чисто групповые интересы высокими рассуждениями о подлинном искусстве, о том, что только их работы, никак не связанные с конкретным воплощением на сцене, одни могут претендовать на значительность и подлинную ценность (!?), все остальное они объявили ремесленничеством. Присвоенное ими право безапелляционно критиковать все и вся, за исключением неприкасаемых властителей высшего уровня творчества, известного только им, — все это шумное прикрытие своих претензий на руководящую роль в искусстве. В союзах художников создана невыносимая для нормального творчества обстановка, грубость и бестактность в отношении людей, беззаветно трудящихся и любящих свою профессию.

Но разве эта бессовестная «толкотня локтями», демагогические лозунги, недостойные приемы, используемые для достижения своих целей, не сказываются прежде всего на творчестве? И действительно, повторяю однажды найденных мертворожденных приемов, как неизлечимая болезнь, поразили творчество организаторов всех этих акций самоутверждения. Цели они достигли, но путем многих потерь в собственном творчестве. Страшная победа.

Не та ли удивительно схожая ситуация создалась и в соседнем с нашим цехе — цехе прекрасного искусства балета? Когда выступления ученых фурий заменяют подлинную конструктивную критику? Когда ученые дамы и мужи с напором, достойным лучшего применения, бездоказательно выкладывают мнимые обиды и такие же бездоказательные суждения типа: «Ну, не нравишься ты мне»? И что самое пикантное: за всем этим, якобы «принципиальным», несогласием упорно «торчат уши» типично группового свойства. Не в этом ли потери прошедших лет? Не сказались ли все это на наглядно проявившихся потерях в ходе конкурса? Разве не более хозяйственно доказывать правоту позиций не в бесплодных спорах, а в подлинно творческом состязании?

Строгое, авторитетнейшее жюри конкурса внимательно и очень заинтересованно просмотрело все, что было предложено их вниманию. А подлинно нового, творчески яркого на балетмейстерском соревновании оказалось до обидного мало.

# ПОРА ПЕРЕХОДИТЬ ОТ СЛОВ К РЕАЛЬНЫМ ДЕЛАМ

хореографов практически не состоялось.

В искусстве слова «средний уровень» — страшны, страшны своей художественной безликостью. Но и на эту оценку могли претендовать более чем считанные номера, показанные на конкурсе.

Сказать, что проблема низкого качества и дефицита современных хореографических композиций для концертного исполнения нова, было бы неправдой. Уже ряд лет мы испытываем трудности при участии в международных конкурсах исполнителей именно по этой программе. Да и конкурс балетмейстеров раз от разу (а проводится он один раз в четыре года) становится все более блеклым и невыразительным.

На прошлом конкурсе, прошедшем в 1984 году, жюри не присудило ни одной первой премии, на этот раз не было ни первой, ни второй...

О плохом положении с хореографическими миниатюрами, с номерами на современную тему пишется и говорится много, часто и постоянно. Можно назвать многие статьи только одного журнала «Советский балет» на эту тему, посвященные международным и всесоюзным конкурсам в Москве, Варне, Хельсинки 1981, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987 годов.

Сказать правду, назвать вещи своими именами — это только полдела. Важнее проанализировать причины и найти пути к изменению создавшегося положения. Причины, видимо, многочисленны и разнообразны, но, накопившись, вписываются в некую систему, приводящую нас почти в тупиковую ситуацию.

Мы решили проследить ход самого конкурса, хотя понятно, что жюри принимает решение уже по тому готовому, что ему для оценки предоставляется.

Итак, на заседании жюри...

«По условиям конкурса, — объявляет председатель Ю. Григорович, — участники, набравшие восемь баллов и выше (система оценки двенадцатибалльная — В. У.), проходят на второй тур, семь и ниже — не проходят».

Условия проведения конкурса. Начнем с них. Они содержат следующую информацию: «Балетмейстеры, желающие принять участие в конкурсе, представляют два новых современных хореографических номера (солдных и дуэтных) длительностью не более 10 минут каждый, поставленных на музыку советских композиторов. (Номера должны быть поставлены не ранее 1984 года)».

Далее следует информация о том, что соревнования проходят в два тура, сообщаются условия, при которых номера проходят с первого тура на второй, даются сведения о премировании.

Таким образом, условия конкурса не дают никаких критериев для оценок работ. Нет определения и жанровой принадлежности для представляемых на конкурс номеров. Но даются ограничения в количестве исполнителей — один или два, длительность — не более десяти минут, срок постановки — не ранее 1984 года и, что самое главное, — музыка номера должна быть написана советским композитором.

Возникает вопрос: какую задачу ставят организаторы конкурса, что они хотят выявить в его ходе?

Если они стремятся обнаружить хореографический дар молодого автора, что казалось бы естественным, то чем объяснить заданные ограничения? Хореографическая миниатюра, как известно, жанр сложный, и почему на конкурсе балетмейстер должен обязательно показать номер на одного или двух исполнителей? Не правильнее ли было бы дать ему в этом свободу (в рамках камерной формы, то есть до пяти-шести участников). В этом случае просматривались бы композиционные богатства фантазии балетмейстера, возможность создания хореографической миниатюры свободной формы.

Видимо, задача конкурса балетмейстеров определяется его «привязанностью» к исполнительскому конкурсу, где для его участников нужны номера современного репертуара. В таком случае не правильнее ли было бы (напомним, что журнал «Советский балет» об этом уже писал) проводить балетмейстерский конкурс на год или хотя бы на полгода раньше исполнительского, чтобы увиденное можно было как-то реализовать при подготовке танцовщиков?

А самой главной задачей конкурса балетмейстеров стало бы выявление индивидуальностей самих балетмейстеров, их замыслов, возможностей.

Вызывает сомнение и условие создания номеров только на музыку советских композиторов. Опять же: какая задача ставится перед единственным в нашей стране конкурсом авторов танца? Пропаганда музыки советских композиторов? Или выявление одаренности советских хореографов? И что такое современный хореографический номер? Разве его обязательное условие — музыка советских композиторов? Нет, конечно нет. Более того, наличие музыки советского композитора ни в коем случае не гарантирует современность ни хореографического решения, ни темы.

Зачем же путать задачи? Может быть, Союз композиторов СССР и выступит инициатором проведения конкурса на создание хореографических номеров на музыку современных советских композиторов. Это было бы прекрасно. Тогда, вероятно, в ходе подготовки осуществились бы мероприятия по таким необходимым контактам между композиторами и хореографами, была бы предложена система информации о современных музыкальных произведениях. И премии могли получать и композиторы, и хореографы за лучшие, наиболее целостные сценические произведения. Очень важное, актуальное дело, требующее специальной подготовки, а не ставящее препону единст-

венному, почти задыхающемуся конкурсу молодых балетмейстеров! Кстати, а почему молодых? Ведь в условиях нигде не оговорен возраст участников.

И прежде чем анализировать представленные на конкурс молодыми хореографами работы, прежде чем осмысливать оценки жюри, остановимся на вопросе — кто и как организует конкурс? Ведь, думается, именно упущения, сделанные на этом этапе подготовки, и приводят к тому, что мы видим на самих просмотрах.

Вот, например, что говорит об этом член жюри, главный балетмейстер Большого театра оперы и балета Белорусской ССР В. Елизарьев: «С первых шагов молодого балетмейстера поджидают трудности: начиная с отсутствия исполнителей, которые не могут работать над номерами, так как загружены работой в театре. А ведь уровень исполнителя многое определяет. Дело не только в успехе исполнения на зрителе, дело в том, что профессиональный процесс требует, чтобы балетмейстер, работая с артистом определенной творческой индивидуальности, имел возможность пластически развивать свой замысел, что и обеспечивает условия для самораскрытия хореографа. Без этого нельзя правильно оценить его авторские способности. А необходимая для создания произведения работа с художником, «одевающим» номер? Практически весь этот процесс отсутствует, не обеспечен никакими условиями».

Кто же должен заниматься всеми этими организационными вопросами? Оргкомитет конкурса? Нет. В его обязанности, скорее почетные, чем деловые, не входят административно-организационные функции. Министерство культуры СССР и его ведомства? Тоже нет, так как в его составе нет профессионалов, в чьи функции было бы определение задач конкурса, его содержания и обеспечения. Комитет по организации конкурса? Его роль — проведение самого конкурса, что и предусматривается сметой и кадрами.

Кто же тогда заинтересован в том, чтобы тот или иной молодой (или немолодой) хореограф имел возможность выйти на конкурс, максимально раскрывая свои возможности?

Проследим, куда рассылаются условия конкурса. Адресовано немногочисленно: театральные коллективы страны, специальные институты и хореографические училища. Возникает вопрос: является ли задачей театров и учебных заведений подготовка номеров к конкурсу, или точнее, в какой степени заинтересованы в этом названные творческие коллективы? К сожалению, и об этом свидетельствует практика, театры в появлении новых номеров заинтересованы мало. Один или два номера не являются для него репертуарной продукцией, не учитываются в планах, не фиксируются в отчетах.

Значит, это сверхплановая или вне режима времени дня работа. В ней не заинтересованы ни дирекция, ни главный балетмейстер, ни артисты, так как подготовка молодого балетмейстера к конкурсу (даже штатного и, тем более, внештатного) это дополнительная, мешающая процессу репетиций текущего репертуара и созданию новых спектаклей работа. Училища также не имеют времени и средств на экспериментальные, неапробированные постановки, чтобы рисковать. Остаются институты. Рассмотрим их задачи и их возможности. Учебные планы высших учебных заведений, плотно загруженные научно-образовательными и специальными циклами, отводят в программах по искусству балетмейстера всего один семестр, когда студент — будущий балетмейстер работает над завершенным произведением камерной хореографии. И это не на старших курсах.

Таким образом, для старшекурсников, то есть для тех, кто уже имеет право выходить на конкурс профессионалов, — подготовка номеров — это также сверхплановая (не обусловленная заданиями учебного процесса) работа. А значит и для педагогов это доброе дело, а не рабочие часы. Кроме того, возможности институтов с исполнительским составом для воплощения задуманного и, тем более, материальные возможности для того, чтобы оплатить работу исполнителей, художников и стоимости костюмов, равны нулю.

Итак, кроме самих решивших предстать перед жюри хореографов, нет ни одного ведомства, ни одного должностного лица, чьи официальные интересы совпадали бы с интересами готовящегося соревнования. И дело зависит от личного отношения того или иного человека, педагога, руководителя, художника, бухгалтера. Можно ли при такой необдуманной организации ожидать притока серьезных хореографических номеров? Ведь большинство представленных для оценки жюри номеров впервые «видят» сцену лишь во время самого конкурса. Они не «втандованы», не отработаны актерски, плохо или вообще никак не одеты. А компетентное жюри поставлено перед необходимостью выбрать лучшее из показанного. Конечно же, прежде чем вынести оценку, каждый его член проанализировал свои эмоциональные впечатления и, как профессионал, взвесил все «за» и «против», выставив балл, допускающий тот или иной номер на второй тур. И показательно, что из 38 представленных номеров (то есть всего 19 участников на всю страну за четыре года) смогли получить заветные «шесть восьми баллов» (а раскрывая тайну заседания жюри, скажем, что наивысший балл 9,2 из 12 возможных имел один номер, больше цифра девять даже не произносилась) — всего лишь восемь номеров.

К сожалению, планы конкурса не включают встречи членов жюри с авторами номеров. Мы говорим — к сожалению, потому что для

каждого участника конкурса беседа со старшим товарищем могла стать важной вехой в жизни, независимо от того, получил или не получил премии его номер.

Сочинение хореографической миниатюры — труд огромный, тонкий, а его судьба практически схожа с судьбой бабочки-однодневки. Можно возразить, назвав «Умиряющего лебеда», к примеру. Скажем: исключение, подтверждающее правило, — классическое наследие, его шедевры традиционно чтятся в нашей стране. А поиск современного чреват и непониманием, и необъяснимой жесткостью сопротивления как непризнание чужого мнения, вариантов, отходящих от сложившейся привычной нормы.

Отсюда уже состоявшийся, имеющий имя, театр хореограф редко обращается к малой форме, к образцам так называемой камерной хореографии. А если это делает, то конкретно для тех или иных артистов и определенной задачи.

Те номера, что были созданы известными нашими хореографами, практически редкие гости на сцене. Где, скажем, очаровательная миниатюра «Мы» Г. Майорова, его же поэтические «Журавли» или «Стремнина»? Где монолог В. Елизарьева «Дорога» или дуэт «Контрасты»? Да мало ли можно назвать и других номеров, которые редко встретишь на сцене. Вот и получается, что балетмейстеры старшего и среднего поколения отходят от создания произведений этого жанра. И прерывается связь, преемственность традиций и мастерства. Все больше произведений среднего уровня — этого псевдонима серости в искусстве — забывает репертуарные пустоты в танце малой формы.

Сегодняшние жюри состоит из тех, кто сам в свое время прошел через конкурсное признание и знает цену труду по созданию современного хореографического номера, знает, какие подводные течения творчества приводят к неудаче, как редко удается достичь воплощения задуманного... Потому так важны их профессиональные мнения, советы начинающим.

Постараемся, хотя бы частично, на страницах журнала компенсировать отсутствие столь необходимого, но не состоявшегося разговора записями речей участников обсуждения на заседании жюри.

Генрих Майоров: «Представляется, что молодые не слишком задумываются над поисками тем. А выбрав, мало внимания уделяют форме. Номера не готовы к показу. Почти все, что мы видим, «необкатано». Одно из важных качеств балетмейстера — умение довести свой замысел в работе с актером до предельно ясного выявления авторской мысли. Этого практически мы не увидели. Жюри же оценивает произведение по конечному результату».

Георгий Алексидзе: «Хочу остановиться на таком важном качестве хореографа, как его понимание музыки. Многие авторы были столь связаны движением музыкальной мысли, ее структурой, что не смогли проявить свою собственную мысль. И, казалось, музыкальность обернулась для них «размыванием» драматургии собственно хореографической. Такова, например, беда работы «Двое» В. Хинганского».

Но встречается и противоположная болезнь. Ею страдает номер, получивший наибольшее признание на конкурсе. Я имею в виду «Легенду о манкурте» В. Трофимчука. Автор хореографии идет от сюжета, а это не совпадает с музыкальными ритмами, темпами, акцентами. Это существенный недостаток, о нем нельзя не сказать вслух.

Умение использовать контрастные музыкальной драматургии и найти этому соответствующее хореографическое выражение отличает неординарность балетмейстерского «я» в номере Э. Смирнова «Фантазия на тему «Орфей»».

Витаутас Браздис: «Номер Э. Смирнова «Фантазия на тему «Орфей» я также отмечаю как, пожалуй, единственный, в котором проявилось главное качество балетмейстера — его умение сочинять хореографию. Так важен поиск нового языка, чтобы высказать свое отношение к жизни».

Многие миниатюры казались где-то уже виденными, похожими по тематике, по решению. Неинтересен, как правило, и выбор хореографами музыки. Он говорит прежде всего о невысоком интеллектуальном уровне. Причины не только в недостаточном образовании. Балетмейстер должен быть духовно богат, его восприятие мира, мировоззрение делают его личностью, и тогда интересно общение с его творчеством. Это же определит и его вкус, и выбор темы, и обращение к музыкальным произведениям. Можно по пальцам пересчитать те номера, где была взята музыка целого произведения. Но там, где нет целостности музыкальной, трудно достичь целостности хореографической. Даже отмеченные номера драматургически не были завершенными. «Легенда о манкурте» фактически завершилась на кульминации, так как дальше развития не было — это большой минус номера. В номере «Жди меня» ощущались большие длинноты, повторы.

Я давно думаю об образовании балетмейстеров. Тому, что я говорил, можно научить как ремеслу, но как достичь духовности, внутренней культуры? Здесь, конечно, важна система большей информации для всех деятелей балета, и, конечно, начиная со школы, расширение и улучшение преподавания гуманитарных дисциплин».

Юрий Григорович: «Мы — уже старшее поколение и хотели бы увидеть новые предложения по развитию хореографии у молодых. Ярко, такого, чтобы захватывало оригинальностью мысли, решения мы не увидели. Я бы сказал, что было мало хореографии».

Я размышляю: два номера, по общему мнению, затронули нас больше других. «Жди меня», «Легенда о манкурте». Дороги они нам темой. Но это литература, а не хореография. Так, в номере Е. Панфилова «Жди меня» нет решения мужской партии, в женской есть трепет, теплота, но не более. В номере В. Трофимчука больше обобщения, но хореографически он тоже несовершенно — в первой части герой сидит, во второй танцует в лексике балета «Дон Кихот». Но в номере есть определенная законченность мысли. Я бы отметил еще работу Э. Смирнова «Фантазия на тему «Орфей»». Правда, и здесь мужская партия очень ordinarily решена и потому недотянуто соотношение двух контрастно противоположных тем. Но женская партия безусловно интересна своим отзвуком на сценический вариант брейк-данса. И сделано это тактично и интересно по форме.

При всем желании просто не представляется возможным разбирать и анализировать другие представленные работы. Наверное, дает себя знать уровень и метод обучения, а может быть невнимание институтов к подготовке к конкурсу его участников».

На этих словах председателя жюри Ю. Григоровича мы хотели бы остановиться, тем более, что после завершения конкурса он повторил ту же мысль на страницах газеты «Советская культура» и во время интервью перед заключительным концертом для Центрального телевидения.

Правильно ли обвинять во всем высшие учебные заведения? Не исказит ли это подлинную ситуацию неподготовленности к конкурсу? Не даст ли какую-то разгадку проблеме и такой факт: заявок балетмейстеров на участие в конкурсе было значительно больше, чем вышедших на показы. Заметим также, что сами заявки, сделанные заранее и объявленные в буклете, не совпадают с тем, что исполняется на самом показе. Видимо, это означает невозможность найти исполнителей, решить материальные и организационные проблемы, просто быть к нему готовым. А если представить себе, что и те студенты, которые решились выйти на конкурс, несмотря на явную незавершенность и «необкатанность» работ, не явились бы на конкурс, как их некоторые коллеги, то конкурс бы просто не состоялся. Неужели нужно ждать, чтобы это произошло?

Ведь от неудач конкурса балетмейстеров страдают все: и сами участники, и поставленное в сложную ситуацию компетентное жюри, и скачущие зрители... Страдает сама идея конкурса хореографов, настоящие и будущие исполнители, участники международных и всесоюзных конкурсов артистов балета, страдает престиж нашего искусства, а самое главное, само развитие хореографии».

Сегодня вопрос о конкурсе хореографов, точнее о создании современной хореографической миниатюры, о развитии современного хореографического мышления, о поиске современных хореографических средств стоит предельно остро. И в ответе за его решение все. Здесь нет и не может быть посторонних.

Это тема специального заинтересованного делового вмешательства, объединяющего все ведомства, в чьи функции входит управление судьбами искусства. Видимо, необходима система действенных мер, которые должны включать:

1) решение вопроса об авторском праве хореографов; его нерешенность сегодня уже выглядит аномалией, так как явно тормозит любое дело в развитии всех видов танцевального искусства;

2) решение вопроса информации о современных течениях хореографии мира: по-прежнему ни актеры, ни балетмейстеры не обучаются ни танцу модери, ни джаз-танцу, не имеем мы в этой области и своих педагогов, и не зная уровня современных школ танца, наши молодые балетмейстеры тянутся к этим видам сценической хореографии, но работают на уровне самотворчества, а не профессионально, понаслышке, а не по знаниям;

3) проведение конкурсов должно стать постоянной заботой театров, вузов, училищ страны, возможно им будут предшествовать какие-либо региональные или тематические отборочные конкурсы, или какие-либо другие мероприятия, возможно нужны подготовительные семинары. Наверное, нужно еще раз пересмотреть условия конкурсов хореографов, обдумать помощь его участникам в ходе подготовки, создание определенной материальной базы и тому подобное. Эта большая организационная работа, а не кампания, от раза к разу должна кем-то планомерно проводиться, проводиться достойно этой трудной и нуждающейся в пестовании профессии, представителем которой является хореограф — автор сценических хореографических композиций;

4) широкое привлечение к системе организации конкурсов, а точнее к вопросу пропаганды современной хореографии радио, телевидения, печати. Это должно стать темой обсуждения и делом реальной поддержки в общественных Союзах (театральных деятелей, композиторов, художников). Иначе мы никогда не перейдем от слов к делу и будем спокойно ждать следующего конкурса, чтобы вновь констатировать: скучно на нашем конкурсе зрителям, неудобно самим авторам и их актерам, неудобно, а порой стыдно членам жюри. И всем вместе безумно жаль времени, которое хотелось бы посвятить настоящему, достойному и спорам, и оценки, и восторгов.

\* \* \*

Хочется верить в возможность появления балетмейстерских индивидуальностей и ярких произведений. Только для этого пора переходить от слов к реальным делам.

На встречу в редакцию  
пришли студенты  
балетмейстерского  
факультета  
Государственного  
института  
театрального искусства  
имени  
А. В. Луначарского

Фото Д. Куликова



## ВСТРЕЧА В РЕДАКЦИИ

Обсуждение итогов прошедшего Всесоюзного конкурса балетмейстеров и артистов балета было посвящено очередное заседание редакционного «круглого стола». В нем наряду с сотрудниками журнала «Советский балет» участвовали преподаватели и студенты Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского — одного из основных базовых высших учебных заведений, который готовит и авторов будущих хореографических произведений, и педагогов-репетиторов, на чьи плечи ложится весь труд по воспитанию актеров, по работе с ними над воплощением замыслов балетмейстеров. Причем многие студенты, занимааясь на заочном отделении факультета, продолжают работать в различных театрах страны.

Тема дискуссии определилась сразу: какие уроки можно извлечь из прошедшего конкурса. «Конкурс только что закончился, — сказала в своем вступительном слове главный редактор журнала «Советский балет», народная артистка СССР, профессор Р. Стручкова, — но если серьезно относиться к своему творчеству, к своей миссии композитора танца, к своему зрителю, то об участии в будущем аналогичном состязании надо думать уже сегодня. Только такая, проведенная загодя, подготовка может быть художественно результативной».

Во взволнованном и остром разговоре, развернувшемся во время встречи, выявилась самая болевая проблема наших конкурсов — проблема создания творческих условий для деятельности молодого балетмейстера и прежде

всего проблема создания объемной и гибкой системы связей с исполнителями, которая сейчас весьма слаба и во многом случайна. Театры, как оказалось, не заинтересованы в участии своих представителей в такого рода состязаниях, вузы не имеют профессионально крепкой собственной базы, школы тоже решают здесь свои задачи и не стремятся поддерживать начинающих постановщиков... Об этом говорили многие, подчеркивая, что взаимодействие хореографа и исполнителя — вопрос вопросов развития современного балета. Трудно представить себе жизнь сегодняшнего хореографического искусства без их тесного творческого содружества. Стало уже тривиальным говорить о том, что индивидуальность интерпретатора, его актерские и человеческие качества, характер его пластики, мировоззрение многое «подсказывают» балетмейстеру, вносят коррективы в его замысел. И итоги прошедшего конкурса еще раз подтвердили эти давно всем известные истины.

В свою очередь, как отметил педагог-репетитор П. Фомин из Одессы, и в исполнительском состязании та же нерешенная проблема — как найти балетмейстера, который бы осуществил композицию «на данного танцовщика», с наибольшей полнотой раскрыв его возможности, его художнический потенциал. Пока что задачи второго тура, во время которого конкурсанты демонстрируют жюри современные номера, решаются стихийно. Удалось найти интересного хореографа — хорошо, не удалось — теряются драгоценные баллы, рушатся надежды... По мнению П. Фомина, здесь требуется официальное централизованное решение. А. Павленко, педагог-репетитор из Улан-Удэ, предложил создать нечто вроде «банка идей», где следует хранить записанные на видео- или кинолентку работы хореографов, вплоть до самых первых, студенческих. А. Павленко возразила сотрудник журнала В. Уральская — такой «банк идей» немалым без закона об охране авторских прав балетмейстеров. Ее поддержал студент-выпускник балетмейстерского отделения В. Хинганский, который сказал, что без охраны своих авторских прав балетмейстер беззащитен перед неэтичными действиями своих коллег.

Студент балетмейстерского отделения К. Уральский считает, что таким «банком идей» могут служить вечера балета, программу которых составляли бы произведения молодых балетмейстеров. Если такие программы современной хореографии станут в нашей концертной практике регулярным явлением, то появится заинтересованность и у исполнителей, и у композиторов, и у художников. Тогда, кстати, хореограф, проверив свою работу на исполнителя, «обкатав» ее на зрителе, может принять осознанное решение — выходить с данным номером на конкурс или нет. И тогда жюри будет смотреть не скоропальные постановки «к случаю», мало чем отличающиеся от экзаменационных студенческих работ, а сочинения, уже имеющие определенную сценическую репутацию.

О несовершенстве условий Всесоюзного конкурса балетмейстеров и всей системы подготовки к нему говорил и о. доцента кафедры хореографии ГИТИСа Г. Малхасянц. Все это ограничивает фантазию балетмейстера, мешая ему в определении количества исполнителей, в выборе музыки, средств выразительности. Г. Малхасянц отмечает, что творческие поиски молодых балетмейстеров сдерживают и несовершенства организационного порядка. Сейчас весьма остро стоит проблема изолированности ГИТИСа от всех творческих коллективов Москвы. Трудно в это поверить, но факт: здесь, в редакции, состоялся практически первый разговор вне стен института с его студентами. У ГИТИСа нет базы, нет собственной сценической площадки, своих исполнителей. А как тогда сочинять? Сколько нервов, сил, труда отдается такой вот подготовке к конкурсу — когда замысел осуществляется за ночь, за несколько репетиционных часов. Студенты — истинные хребцы, считает Г. Малхасянц, и если бы они ими не были, то и конкурс, наверное, не состоялся бы. Вместе с тем, по мнению педагога, положение — не безвыходное, исполнительская проблема может быть решена, если привлекать к этой работе студентов младших курсов педагогического отделения с соответствующей записью в трудовой книжке. Г. Малхасянц предложил всячески поддерживать стремление студентов участвовать в конкурсе. Необходимо помогать им готовиться, внося соответствующие коррективы в учебный процесс.

М. Озодоев, Н. Сильвестрова, Н. Фуралева, А. Павленко — педагоги-репетиторы из Орджоникидзе, Новосибирска, Улан-Удэ и других городов говорили о том, что значительно снизился и общий уровень конкурса исполнителей. Надо бить тревогу, указывали они, по поводу того, что данное состязание не выявило артистов с ярко самобытной творческой индивидуальностью, что прочтение произведений мастеров разных эпох, направлений, творческих почерков у конкурсантов выглядело стилистически однообразным, что они не владеют умением постигать жанровые особенности показываемого сочинения... И это прежде всего вина педагога, под руководством которого работает молодой артист. Конкурс артистов балета — это и конкурс педагогов-репетиторов тоже. И здесь участники дискуссии подняли вопрос о том, что они — студенты-заочники педагогического отделения ГИТИСа трудятся в различных городах страны, вдали от балетных центров, однако даже тогда, когда приезжают в столицу, лишены возможности посещать уроки, репетиции, спектакли московских театров, ансамблей, учебных заведений, «варятся», как говорится, «в собственном соку», что, конечно, не способствует расширению их — и профессионального, и общеобразовательного — кругозора. Здесь, видимо, необходимы официальные решения Министерства культуры СССР.

И.о. доцента кафедры хореографии ГИТИСа Т. Виноградова поделилась своими соображениями о музыкальной культуре балетмейстера, которую также призван выявлять Всесоюзный конкурс. К сожалению, его условия ставят здесь участникам немало препятствий. Почему, например, нельзя брать в качестве основы своей композиции сочинения Скрябина, Баха, Бетховена, других корифеев мирового музыкального искусства? Балетмейстерский конкурс должен захватывать в свои рамки всю музыку, которая сегодня звучит. Широта выбора музыкального материала поможет объемнее и динамичнее проявиться мысли постановщика, предопределяет стилистическое разнообразие показываемых им полотен, «подтолкнет» его к более смелым образным решениям.

Заключая дискуссию, Р. Стручкова поблагодарила собравшихся за их желание принять участие в обсуждении итогов Всесоюзного конкурса балетмейстеров и артистов балета, отметила, что разговор получился серьезным, содержательным, конструктивным. Идеи, мысли, положения, высказанные во время дискуссии, заслуживают, по мнению оратора, анализа, осмысления, теоретической разработки.

Г. ВИКТОРОВА

# Новые спектакли

● Балеты

## «Эль Гуихе»

на музыку Х. Бланко

## «Бахиана»

и

на музыку  
Э. Вила Лобоса  
в Московском  
государственном театре  
балета СССР

● Балет

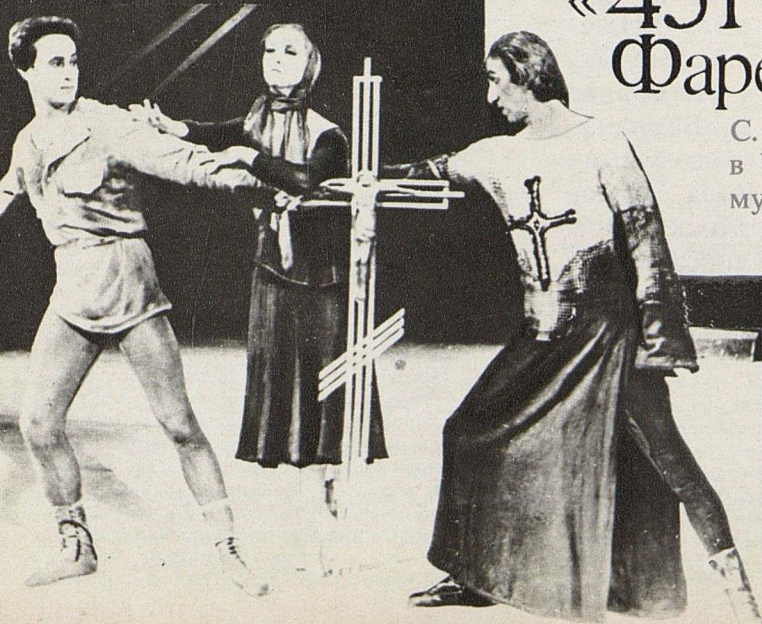
## «Баллада 20-х годов»

Г. Шумилова в  
Саратовском театре  
оперы и балета  
имени  
Н. Г. Чернышевского

● Рок-балет

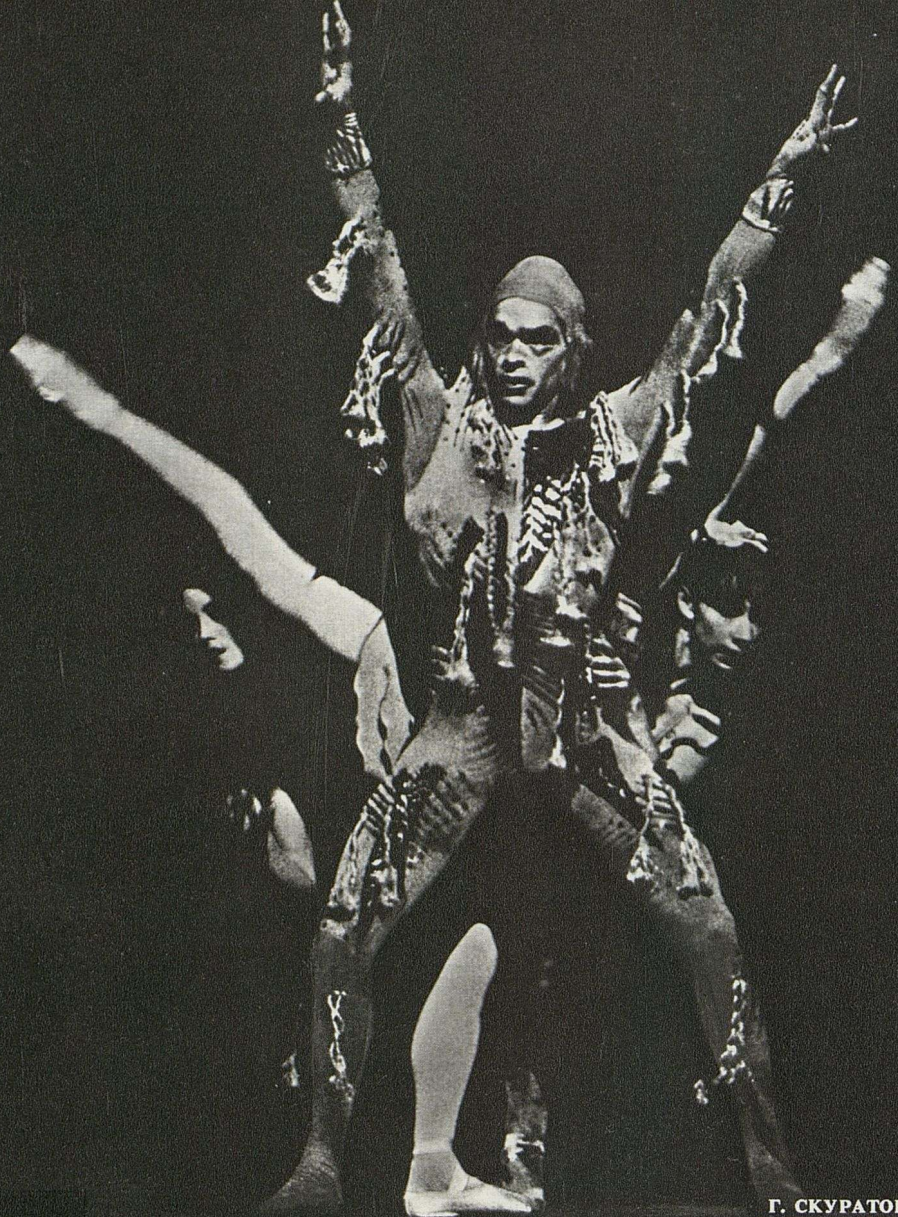
## «451° по Фаренгейту»

С. Корнилова  
в Чувашском  
музыкальном театре



# ТРУДНОСТИ ПОСТИЖЕНИЯ СТИЛЯ

ЕЛЕНА ЛИТВИНСКАЯ



Г. СКУРАТОВА,  
В. ТРОФИМЧУК,  
В. ТИМАСОВА  
в балете «Эль Гуихе».

Фото Д. Куликова



● Балеты  
«Эль Гуихе»  
на музыку  
Х. Бланко  
и «Бахиана»  
на музыку  
Э. Вила Лобоса  
в Московском  
государственном  
театре  
балета СССР

А. ГОРБАЦЕВИЧ и  
Г. СКУРАТОВА  
в балете «Эль Гуихе».

Фото А. Дубнова

Кубинский балетмейстер Альберто Алонсо, отметивший в прошлом году свое семидесятилетие, знаком советским зрителям прежде всего как постановщик балета «Кармен-сюита» на музыку Жоржа Бизе — Родиона Щедрина. В свое время, появившись на академической сцене Большого театра, этот балет вызвал сенсацию и породил немало жарких споров. Стиль постановки казался строгим ревнителям классики эклектичным, смущал балетными «варваризмами» и «антиклассическими» элементами, оглушал пластическими диссонансами... Прошло время, балет обрел признание, а Кармен Майи Плисецкой по праву заняла свое место в ряду лучших созданий мирового балетного театра.

Недавние премьеры Московского театра балета СССР принесли нам новую встречу с хореографией кубинского балетмейстера, который осуществил на столичной сцене два одноактных спектакля — «Эль Гуихе» на музыку Хосе Бланко и «Бахиана» на музыку Эйтора Вила Лобоса. То, что они показываются именно этой труппой, менее всего кажется случайным. Напротив, это логичное продолжение репертуарной политики



художественных руководителей театра Натальи Касаткиной и Владимира Василева. Широка творческих поисков, стремление приобщиться ко всему многообразию выразительных средств мировой хореографии, создать свой, отличный от других театров, репертуар характерны для руководимого ими коллектива, в афише которого представлены имена многих балетмейстеров разных направлений. Среди них — Морис Бежар, Ролан Пети, Пьер Лакотт, Джордж Баланчин, Том Шиллинг... Путь, избранный Московским театром балета, видится плодотворным и перспективным.

Народные суеверия, поэтические легенды составляют художественную основу балета «Эль Гуихе», погружающего в мир природных стихий, причудливо переплетающейся тропической растительности, в мир идущих из глубокой древности ритуалов и действий, свершающихся в полнолуние. Созданию экзотической атмосферы спектакля в немалой степени способствует лаконичная и в то же время выразительная сценография Бориса Мессерера. Сюжет образует древнейшая фольклорная традиция метаморфоз. Гуихе (Водяной), обитающий в самых глухих и гибельных местах, многолик как сама природа, он существует в разных обликах, и никто не знает, каким он может предстать перед людьми. Драматургический ход постановки — столкновение человека и мстительных колдовских сил, порожденных народной фантазией, человека и непокорной могучей природы. Случайно убивший во время свидания бывшую возлюбленную любовник пытается свалить вину за смерть жертвы на Гуихе. Тот, превратившись в прекрасную женщину, осуществляет возмездие.

Музыка Хосе Бланко (в программе Московского театра балета ошибочно указано, что балет поставлен на народную кубинскую музыку) представляет собой коллаж, соединение разнородных явлений: алеаторической электронной музыки в духе западноевропейского авангарда шестидесятых годов, конкретных шумов, звуков, криков неведомого существа, подлинного ритуального пения, где гортанному голосу солиста отвечает хор, богатейшей ритмикой народных ударных инструментов, а также звучащего в магнитофонной записи голоса чтеца, который не просто комментирует события — таинственные, словно недоговоренные фразы стихов Николаса Гильена меняют перспективу действия, придают ему иной масштаб, укрупняют происходящее, соотносят его с мирозданием.

В балете раскрывается синтетическая природа кубинской танцевальной культуры, ее испанские и негрятинские корни, присущее ей уникальное свойство — расовая интеграция. Дуэт любовника и жертвы — испанская «страница» постановки Алонсо, мотивы которой вызывают ассоциации с образами Федерико Гарсия Лорки. Свидание героев, происходящее на ритуальной поляне, — не ссора, но яростный поединок двух ярких, непокорных личностей, где страсти накалены до предела, где должна пролиться кровь, где трагический исход неизбежен. Эмоционально насыщенные паузы в этом дуэте значат не меньше, чем темпераментная динамика движений. Вот этой внутренней драматической напряженности, масштабного трагедийного накала внешне суровой чеканке движений и поз, пожалуй, не всегда хватало Галине Скуратовой и Александру Горбачевичу. В целом они достойно справились со своими ролями, хотя жесткая, законченная испанская графика танцевального рисунка Алонсо в передаче артистов оказалась несколько смягченной, размытой.

В массовых сценах ритуального действия и деревенского праздника испанская волевая четкость уступает место характерной для афрокубинского танца свободе, чувственной раслабленности. А исполнители этих сцен, напротив, показали излишне скованными академической традицией, лишенными темперамента. В результате массовые танцы не произвели должного впечатления, выглядели блеклыми, несмотря на зажигательные синкопированные ритмы сопровождавшей их народной музыки.

Ближе других к замыслу и стилю постановщика оказались исполнители партий Гуихе Валерий Трофимчук и Гуихе-женщины Вера Тимашова. Их танец покоряет ярким темпераментом, импульсивностью. Их герои, словно излучающие колдовскую силу, органичны для той таинственной фантастической атмосферы, которую стремится воссоздать в своем спектакле Алонсо.

На премьере и втором представлении балет еще выглядел несколько «сыроватым», в известной степени незавершенным, в чем, возможно, повинны трудности организационного характера, которые труппа постоянно испытывает: коллектив из-за отсутствия собственного помещения практически не имеет полноценных сценических репетиций перед выпуском новой постановки. И премьеры здесь, как правило, «дозревают» уже на публике. Так случилось и на этот раз — пока что огорчил тот оттенок дилетантизма, который возникает, когда танцовщики одной национальной школы (в данном случае, русской классической) выступают в произведении, решенном в ином неизвестном им пластическом ключе. Особенно наглядно это проявилось, когда на первом спектакле роль Матери исполняла кубинская балерина и педагог Соня Калеро, работавшая с москвичами как репетитор. Ее танец и сообщил балету специфический «антильский колорит». Овладение стилистикой этой хореографической сферы — задача трудная, и она пока исполнителями не решена, и здесь прежде всего должны быть сосредоточены усилия танцовщиков и репетиторов. То, что у кубинской балерины, что называется, в крови, нашим артистам приходится добывать с помощью специальных тренировок.

Кубинский национальный стиль своеобразен. Вряд ли без соответствующей подготовки можно приблизиться к нему вплотную. Недаром известный балетный критик и исследователь Арнольд Хаскелл однажды заметил: «Ни одна балетная труппа не смогла бы выполнить движения, которые мы видели в труднейшем и очень интересном балете «Пространство и движение» (хореография Альберто Алонсо — Е. Л.). Спектакль задуман специально для того, чтобы продемонстрировать особые данные кубинских балерин».

О том, что работа над непривычным пластическим материалом расширяет возможности артистов, говорится сейчас много. Но всегда ли результат достигает высокого, безупречного профессионального уровня? Думается, что нет. Но коллективом проделана большая работа, и сама попытка труппы познакомить советских зрителей со спектаклем оригинального стиля заслуживает уважения.

Балет «Бахиана», показанный во втором отделении вечера, родился в Москве спонтанно, буквально в считанные дни. С работой Альберто Алонсо в подобном жанре нам уже приходилось встречаться. В один из приездов труппы Национального балета Кубы была показана по-

становка «Дань Хосе Уайту» — вариации современного хореографа на тему «белой классики», дань блестящему классическому танцу. Бессюжетные балеты Альберто Алонсо, несомненно, вдохновлены творческими открытиями Джорджа Баланчина, в чьих спектаклях кубинский хореограф танцевал. Имя Баланчина не единственное в перечне балетных деятелей Америки и Европы, с кем Алонсо посчастливилось общаться. У балетмейстера широкий хореографический кругозор, высокая пластическая культура, вместе с тем, он, по своему преломляя разнообразие творческие впечатления, остается художником индивидуального, национально-самобытного почерка.

«Бахиана» расширила наши представления о многогранном мире поисков Альберто Алонсо. На этот раз его вниманием и воображением безраздельно завладел классический танец. Если в «Эль Гуихе» мы увидели, как хореограф вдохновляется кубинским фольклором, перенося его на балетную сцену, как развивает фольклорную традицию, то «Бахиана» показала пути преломления академической традиции в сознании кубинского хореографа, особенности переосмысления им выразительных возможностей классического танца.

Выдающийся композитор Латинской Америки Эйтор Вила Лобос, на чью музыку поставлен балет, говорил о своем творчестве: «Я не фольклорист. ...Я пишу свои произведения как чистую музыку. ...Мою музыку находят слишком бразильской! Это прежде всего потому, что она отражает бразильское мироощущение».

«Бахиана» создана Алонсо в тех же принципах — как «чистый» балет, главным выразительным средством которого является виртуозный инструментальный классический танец, но эта постановка не теряется среди множества других виденных нами бессюжетных композиций. Она не безлика, ибо как в музыке, так и в хореографии неоклассические тенденции перенесены на национальную почву, воздействие которой здесь весьма ошутимо. Алонсо стремится воплотить в хореографии глубинную сущность кубинского фольклора, поэтический дух, мироощущение народа, то есть то, что Лорка называл «духовным колоритом», в отличие от «местного колорита», блестяще представленного в «Эль Гуихе». При ясности, мажорности классического языка «Бахиана» проникнута особой беспокойной грацией, присущей вообще креольскому искусству, здесь властвует поэзия настроенной, вступает в полную силу специфически балетная образность. Особую важность приобретает отчетливость пластических нюансов и безупречная музыкальность. Хореография балета дает широкий простор для ассоциаций, навеянных музыкой Вила Лобоса.

Постановка (а в ней немало оригинальных хореографических находок, например, ракурсы и повороты корпуса в вариации солиста, необычные поддержки в дуэте) впечатляет прежде всего удивительным слиянием музыки и танца, «абсолютным слухом» балетмейстера, сумевшего сделать зримым мелодическое, гармоническое и ритмическое богатство партитуры, исполненной философских раздумий о жизни, исполненных драматизма предчувствий, прозрений. Партии солистов не несут никаких сюжетных функций, но тем не менее в балете-концерте намечаются подобие лирического сюжета, проступили его едва различимые контуры. Это балет о любви, о вечном

стремлении человека к идеалу, о непрочности, хрупкости счастья, о возвращении к мечте и обретении надежды.

Исполнение сольной партии балета «Бахиана» стало бесспорной удачей молодой балерины Галины Степаненко, в танце которой ощущаются черты высокого балеринского стиля. Вместе с тем исполнению артистки недоставало эмоциональных красок. Нынешняя исполнительница партии Анна Сердюк привлекает мягкой женственностью, плавностью танцевальных линий. Ее драматизм — затаенный, сдержанный, в результате образ воспринимается не столь эффективным и экспрессивным, как у Галины Степаненко.

Владимир Малахов обладает уникальными природными данными — чистой классической формы, гибкостью и легкостью, воздушным парижским прыжком, что делает его незаурядным исполнителем классических вариаций. Малахов безусловно выделяется специфичностью индивидуальных данных, и это требует особого внимания со стороны работающих с ним репетиторов, чтобы не перейти грани хорошего вкуса.

Хотелось бы обратить внимание театра и на такое понятие, как культура классического кордебалета. Малейшие недоработки в этой области отзываются на общей стилистической завершенности зрелища, что произошло с «Бахианой», где кордебалет, составленный из сильных в техническом отношении артистов, в целом не воссоздавал впечатление стройного ансамбля. Одно время эстетика коллектива, бывшего ансамблем балета, жидилась на принципиальном отрицании традиционного деления труппы на солистов и кордебалет. Хореографическая партитура большинства его постановок строилась таким образом, что каждый артист действовал в своей партии как солист, и коллектив настаивал на своем творческом кредо, но теперь, когда в репертуаре театра значатся такие произведения, как «Натали, или Швейцарская молочница», фрагмент из балета «Раймонда», «Тема с вариациями» и та же «Бахиана», понятие кордебалета как единого художественного организма возвращается в его практику.

Московский бенефис Альберто Алонсо — так можно назвать вечер одноактных балетов кубинского постановщика — не только представил творчество одного из крупнейших и самобытных хореографов, но и заставил задуматься о некоторых проблемах исполнительства. Премьера произвела двойственное впечатление: с одной стороны — встреча с талантливой хореографической мыслью, с другой — неровности и недоработки в ее воплощении. У Московского театра балета сильная виртуозная труппа, но всегда ли достает у нее умения подчинить технику образным, актерским задачам, способность не только технически справиться с порученной партией, но создать запоминающийся сценический характер? Вновь и вновь приходишь к выводу о важности присутствия в балете актерского начала, и эта проблема касается не только данного коллектива, но состояния исполнительского искусства в целом. В современном балетном театре актерское мастерство, на наш взгляд, определяется умением танцовщиков мыслить на сцене не только танцевально, но и музыкально, убеждать пластическим рассказом о человеке. В лучших своих проявлениях Московскому театру балета это удается. И тогда его солистов ждет большой и заслуженный успех.

В Саратовском театре оперы и балета имени Н. Г. Чернышевского увидел свет рампы новый балет. Сюжетная канва его несложна: в тревожные двадцатые годы разломалась, раскололась, раздвоилась народная громада. На истерзанной земле бесчинствуют кулацкие банды, льется кровь, совершаются преступления. Но есть силы, которые могут противостоять разрухе и разбою. Таков Петр, герой балета, который страстно отстаивает правду революции, выступает в непримиримую борьбу против атамана бандитской шайки Ангела, рядящегося в рясу священника. Петру стремится помочь простая крестьянская женщина Дарья, которая увлечена его мужеством, чистотой помыслов. Идеи добра и справедливости, проповедуемые Петром, пробуждают в запуганных людях чувство собственного достоинства. И они в жестокой схватке побеждают бандитов. В этой схватке гибнет Петр. В светлой памяти сердца навсегда сохранит Дарья его образ.

Композитор Геннадий Шумилов, создавая партитуру балета, не пошел по пути ис-

пользования конкретных музыкальных интонаций тех легендарных дней: это могло обернуться иллюстративностью. Музыка балета мелодична, как-то по-особому чело-вечна, очень танцевальна. Тут и следа нет тех «эффективных» новаций, аморфной и столь же бессодержательной игры в тембры, которые еще так недавно подменяли подлинное творчество. Чувство и мысль, воплощенные в действии, свойственны музыке, рождающей и направляющей движение балетных сцен. Она точно передает атмосферу аскетичного и грозного времени, такого богатого событиями, полным буйных человеческих переживаний. Взволнованный, романтически возвышенный лейтмотив Петра, нежный, исполненный искренней теплоты музыкальный портрет Дарьи, экспрессивно заостренная «речь» Ангела, динамика массовых сцен...

Однако два места в партитуре вызывают сомнения: сцена гибели учительницы, которая в музыкальном отношении решена достаточно поверхностно, схематично, и апофеоз в финале, после смерти Петра, по звучанию в чем-то повторяющий эпизоды молитв Дарьи. Думается, что некоторая досадная иллюстративность отдельных — к счастью немногих — первоначальных страниц партитуры также ожидает своего совершенствования.

Самой уязвимой в балете оказалась его сценарная основа (Е. Барыкин, Ан. Дементьев). «Баллада» — само название предполагает динамичное развитие сюжета, чего в спектакле не получилось. Ан. Дементьеву — балетмейстеру, создавшему в последнее время современные по выразительному хореографическому языку спектакли (преимущественно по собственным сценариям — «Юнона» и «Авось», «Тысяча и одна ночь»), свойственны резкие, порой парадоксальные сопоставления кордебалетных сцен и монологов, ансамблей героев, которые не всегда органично вписываются в драматургическое развитие действия в целом. Порой трудно найти объяснение эффективным картинам, которые видишь на сцене и которые не очень естественно вливаются в течение сюжета.

Нечто подобное получилось в новом балете, например, с образом Степана, мужа Дарьи. У персонажа, в сущности, нет ни музыкальной, ни хореографической характеристики. Конечно, появление его на сцене в общем понять и объяснить можно: подчеркнуть душевную силу Дарьи, драматизм ее судьбы. Только в действительности ничего этого не получилось, да и получиться не могло: образ, лишенный действительной характеристики, не трогаet.

Зато яркая плакатность массовых сцен, сочетаемая с острой выразительностью облика и поступков большинства персонажей, вызывает неослабный интерес. Хореографическое решение многих эпизодов полно оригинальных находок. Правда, есть пока в спектакле и повторяющиеся статичные мизансцены — группы коленопреклоненных, повернутых спинами к зрителям людей: здесь развитие действия останавливается, динамика прерывается. Поскольку главный герой нового балета — народ, то именно массовые сцены приобретают в спектакле особое значение. Они в постановке несут главную драматургическую нагрузку. К сожалению, если говорить о качестве исполнения, то многие кордебалетные сцены в техническом отношении пока не доведены до совершенства, при том, что их замысел весьма впечатляющ. Хореографу и труппе есть еще над чем поработать.

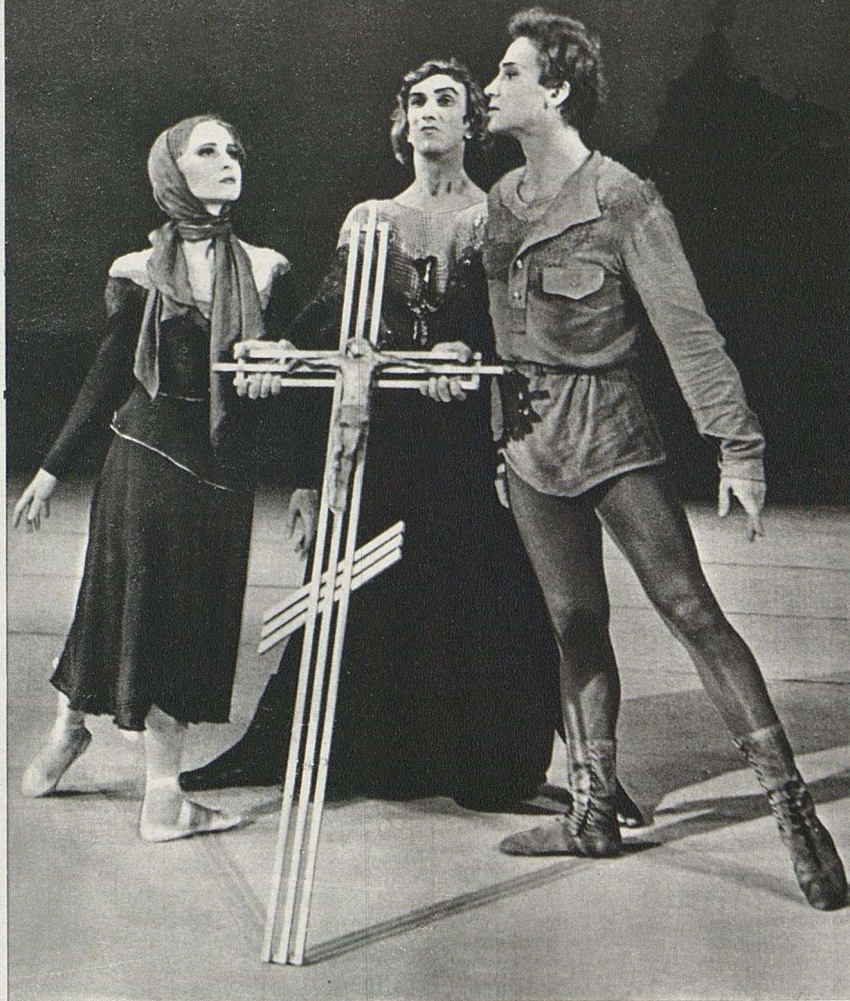
Оркестр и его музыкальный руководитель Ю. Кочнев, чувствуется, с удовольствием играют понравившуюся им музы-

● Балет  
«Баллада 20-х годов»  
Г. Шумилова в  
Саратовском театре  
оперы и балета  
имени  
Н. Г. Чернышевского

БОРИС МАНЖОРА

В ТЕ  
ИСТОРИЧЕСКИЕ  
ДВАДЦАТЫЕ

*Новые спектакли*



ку. Думается, со временем некоторые, пока еще не отшлифованные места, особенно в быстрых темпах, проявившиеся в спектакле, примут, наконец, достойный вид: возрастет строгость и выразительность ансамблей, упорядочится звучание групп. Элементарное, знакомое всем исполнителям словечко «zusammen» должно еще и еще непременно и требовательно прозвучать на репетициях и прогонах, в оркестре и на сцене.

Живописное решение спектакля — несомненная удача художника А. Крюкова. Высокая, концентрирующая внимание условность, лапидарность, сочные световые мазки, выразительные детали-символы обогащают, динамизируют восприятие. Самого высокого одобрения заслуживают костюмы персонажей (Э. Покровская). Звонким языком плаката того времени говорит художник, показывая трудовую молодежь, ее врагов. Высокая символика сопутствует выражению образов Петра, Дарьи, Ангела, окружающей их действующей массы. И только, может быть, костюмы школьник как-то «недотянуты» до общего уровня, своим нейтральным звучанием выглядя оторванными от примет времени.

Достаточно убедительно и рельефно обрисованные музыкой, образы персонажей представляют богатый материал для их реализации в сценической трактовке. В «Балладе 20-х годов» есть что раскрывать пластически. И если нельзя сказать, что образ Дарьи (С. Пионтовская) наделен осязаемыми признаками совершающегося духовного развития, перехода из одних состояний в другие, то важно отметить: в нем

воплощены иные черты русской женщины — сердечность, нравственная строгость, стойкость. Близок и одновременно противоположен Дарье Петр (М. Черкашин). Увлеченный и страстный, он впервые появляется на сцене и таким же, переполненным любовью к людям, нежным и искренним в своих отношениях к Дарье, уходит в бессмертие. Жаль, что в музыке глубина и величие его подвига не получили достойного, завершающего «аккорда». Мы часто сетуем на «плоскостное», ослабленное воплощение фигур врагов Революции. Вот чего не скажешь по поводу Ангела В. Бгашева! Бандит в рясе, палач с крестом в руках! Найдено новое, острое, нетрадиционное смелое решение. Исполнитель партии Степана В. Нестеров делает все возможное, чтобы «спасти», «вытянуть», «материализовать» не обозначенный в музыке образ. Но, кажется, начинать-то надо с соответствующих страниц партитуры.

Выступающие в эпизодических партиях Н. Воронина, О. Михневич, Л. Степанова, Т. Попова и другие также стремятся придать своим персонажам черты характерности, остроты.

Итак, родился новый балет. Первые спектакли, зрительские конференции показали интерес к нему, искреннее одобрение, вызвали достойные реализации предложения саратовцев. Хочется надеяться, что спектакль «Баллада 20-х годов» займет свое заметное место среди произведений, посвященных становлению нашего государства в трудные послереволюционные годы.

*Новые спектакли*

# ЗАВОЕВЫВАЯ ВНИМАНИЕ ЗРИТЕЛЕЙ

ВЛАДИМИР ГОРШКОВ

● Рок-балет «451° по Фаренгейту»  
С. Корнилова  
в Чувашском  
музыкальном театре

Чувашский балет... Еще два десятилетия тому назад это понятие едва ли имело право на существование. А сегодня молодая национальная хореография, набирая силы в воссоздании произведений классического наследия и собственного национального репертуара, стремится постигать и современный пласт музыкально-хореографического искусства. Сам факт постановки рок-балета в Чебоксарах весьма знаменателен. Театр, формируя свою зрительскую аудиторию, ищет для этого нетрадиционные пути. То, что зал (а он в новом здании достаточно вместительный — на 900 человек) всегда заполняется почти до отказа на таких спектаклях, как «451°



О. СЕРЕГИНА (Кларисса Маклеман) и В. ТРОЩЕНКО (Гай Монтэгю) в балете «451° по Фаренгейту».

Фото С. Игнатьева

по Фаренгейту», «Порги и Бесс», — свидетельство большого интереса аудитории к современному балетному искусству. Впрочем, спектакли классического наследия продолжают оставаться для чебоксарцев популярными и любимыми, о чем свидетельствует большой успех недавней премьеры балета «Лебединое озеро» (постановка осуществлена Н. Дудинской и К. Сергеевым).

Литературную основу сценария балета «451° по Фаренгейту» составили события одноименного романа американского писателя-фантаста Рея Брэдбери. Действие происходит в те времена, когда книги — символ мудрости, человечности, доброты — сжигают за то, что они призывают людей размышлять.

451° по Фаренгейту — температура, при которой воспламеняется и горит бумага. Роман Брэдбери — предостережение человечества от шовинистического угара, призраков возрождающегося фашизма. Но писатель верит в торжество разума и в финале утверждает значимость таких понятий, как справедливость, братство, достоинство... Эту идею произведения Брэдбери и старается воплотить в спектакле его балетмейстер-постановщик Рафаэль Ибатуллин (он же — автор сценария, эскизов декораций и костюмов). И для этого смело использует богатую палитру выразительных средств современного сценического искусства. Решения здесь подчас неожиданны и оригинальны. Начнем хотя бы с того опущенного пожарного занавеса, который отделяет сцену от зрительного зала. Это первое, что сразу привлекает внимание еще до начала представления. Этот образный прием сразу вводит в атмосферу действия сочинения — огонь костров из книг опасен и для сегодняшнего нашего бытия: есть еще на земле силы, для которых он «сладок и приятен».

Спектакль идет под фонограмму записи популярного камерно-инструментального ансамбля «Горизонт». Его руководитель и организатор Сергей Корнилов, выпускник Горьковской консерватории 1985 года, — автор музыки балета. «451° по Фаренгейту» — первая работа композитора в театре. С. Корнилову особенно удалось лирические сцены, где ощущается трепетность и прозрачность мелодических красок, а также экспрессивный финал, где автор сумел передать органику нарастания в музыкальном потоке трагедийно-оптимистических интонаций.

...Занавес поднимается. На сцене люди отряда «Саламандра», который следит за порядком в городе. С огнеметами наперевес, со своей монотонно-ритмической поступью, они — словно заведенные механизмы, которые запрограммированы душить все живое. Их лексика на протяжении всего спектакля скупа и нарочито-примитивна: несколько поз, повторяемых в различных ракурсах. Аналогично трактована их характеристика и в обусловленном музыкальном материале. Пластический рисунок дополняет вскинута в фашистском приветствии рука их главаря — брандмейстера Битти, роль которого исполняет О. Попов. К сожалению, он не во всех эпизодах достаточно убедителен. Ему, как, впрочем, и другим артистам, выступающим в партиях пожарников «Саламандры», необходимо постоянно помнить об особенностях трактовки этих персонажей балетмейстером. Как только они «забывают» об аллегоричности своих героев и переходят

с заданного балетмейстером механистичного рубленого танцевального шага на бытовую, зловещая метафора сразу же утрачивает свою значимость. А это неприемлемо в контексте спектакля «по Брэдбери».

Среди пожарных «Саламандры» и Гай Монтэгю — герой, характер, мышление, а значит и пластика которого от покорной пассивности робота в процессе развития действия значительно эволюционируют. В финале балета Гай Монтэгю — другой человек. Его патетический голос обрел живые эмоциональные интонации — он «говорит» вдохновенным языком классического танца. Первым толчком к духовному перерождению Гая послужила безжалостная расправа пожарников с женщиной и ее сыном, которые сохранили в своем доме большую библиотеку. После этого эпизода Гай Монтэгю, как рисуют его образ В. Трощенко и А. Бураков (автор видел обоих исполнителей роли), меняется: в их исполнении «звучат» ноты подлинной актерской экспрессии, танец обретает кантиленность, становится одухотворенным. Такая хореографическая разработка характера предлагается постановщиком и артисты с ней в целом справляются, при том, что обладают разными индивидуальными возможностями. В. Трощенко — опытный, технически сильный танцовщик, чуткий партнер в дуэте. Особенно это проявляется во втором действии, где танец героя содержит сложные комбинации прыжков и вращений. Молодой А. Бураков более эмоционален, коммуникабелен (если можно так сказать) с персонажами, гибче в актерском отношении.

В роли главной героини спектакля Клариссы, возлюбленной Гая Монтэгю, выступила О. Серегина. Их первая встреча происходит в момент, когда Гай, терзаемый мучительными сомнениями, встречает девушку, которая живет незнакомыми ему радостями: она любит гулять по росе, под луной, в единении с природой... Партия Клариссы строится на традиционной лексике классического танца. И высокая культура исполнения Серегиной, музыкальность, индивидуальная актерская «изюминка» — все это привлекает в созданном ею образе.

Почему, говоря о рок-балете, мы постоянно рассуждаем об академизме исполнения классического танца? Действительно, жанр балета, на наш взгляд, в отношении пластического решения определен достаточно условно, хотя использованные классической лексикой ни в коей мере не противоречат характеру развития музыкального материала. Тем не менее Ибатуллин в своем сценическом решении органично вводит в эту сферу элементы хореографической культуры нашего сегодняшнего быта. В современном пластическом ключе поставлена сцена «Дом развлечений», в которой постановщик балета добился интересных творческих результатов. Кстати, сцену «Дом развлечений» можно отнести к одному из самых удачных эпизодов в спектакле. Гая приводит туда брандмейстер Битти в надежде, что здесь юноша сможет забыть о Клариссе. Танцы вокруг Гая — это своеобразные символы соблазнов на пути героя к просветлению, к возможной добродетели. Сначала идет вызывающе циничный, пластические крикливый парад «секс-бомб» (Т. Борисова, А. Шереметьева). Затем следует томный, обволакивающий чувственной негой танец «девушек-полосаток» (Н. Волкова, Л. Марушак, С. Марандуполо). Они, как липкая бумага, обви-

вают тело Гая, и ему стоит больших усилий освободиться от их слащавой назойливости. И, наконец, парное «адажио желаний», где балетмейстер выказал творческую фантазию в сочинении дуэтного танца. А брейк-данс появляется на сцене в пластике Пса-робота, персонажа, который призван вынюхивать очаги вольнодумия (Р. Сидав). Пес-робот и становится причиной гибели Клариссы и ее двух бабушек, после чего наступает полное прозрение Гая, и он обращает огнемёт против своих недавних единомышленников.

Финальная сцена спектакля «звучит» как нарастающий пластический набат. Музыка и танец слились здесь в едином напряженном ритме и создали впечатляющее зрелище нашествия грозной стихийной силы, которая от такта к такту ширится и набирает мощь лавины. Одни группы восставших сменяют другие. Их становится все больше...

Заканчивая разговор о балете «451° по Фаренгейту», необходимо отметить и оригинальное его сценографическое решение, идея которого принадлежит, как упоминалось, тоже Р. Ибатуллину. В оформлении используются слайды, которые при проекции на задник или экраны, расположенные по бокам сцены, воссоздают то картины каменных джунглей небоскребов индустриального города, то интерьеры огромной библиотеки, то антураж «Дома развлечений»... Большое внимание в сценографии уделено световому оформлению — различные мигалки, имитации пожаров тоже эффективно способствуют возникновению на сцене тревожно-зловещей атмосферы. В той же роли используются и лаконичные костюмы персонажей, которые также решают задачи эмоционального и символического цветового выражения.

Однако неукомплектованность балетной труппы кадрами сказывается на художественной убедительности массовых сцен спектакля. Вернее, тех сцен, которые должны быть массовыми. И прежде всего это относится к эпизодам с участием пожарников-фашистов. К тому же не все артисты органично ощущают себя в пластике современного танца. Чувствуется, что она непривычна для них, а потому в балете есть сцены художественно маловыразительные из-за невнятности, нечеткости хореографической дикции исполнителей. Здесь надо еще работать и работать много. Правда, это проблема не только чувашской балетной труппы, но и многих других хореографических коллективов страны. И, наконец, несмотря на удачную музыкально-пластическую концовку балета, финал все же явно затянут, вернее он представляет собой как бы три воссоединенных финала, отчего кульминация заключительного аккорда пропадает.

Эти недостатки, в том числе и проблема кадров, вполне поправимы. Балетная труппа в Чебоксарах живет полноценной творческой жизнью — экспериментирует, ищет свой путь развития. Но решать проблему кадров нужно уже сегодня, тем более, что сегодня в театр пришел зритель, в большинстве своем — молодой. А молодые сегодня особенно взыскательны...



МЫСЛИТЬ  
И  
РАБОТАТЬ,  
КАК ТРЕБУЕТ  
ВРЕМЯ

# ХОЗЯЕВА ЛИ МЫ В СВОЁМ ТЕАТРЕ



ОЛЬГА ДОМАНСКАЯ

**В** основу статьи положены материалы совещания по проблемам развития музыкальных театров, состоявшегося в феврале 1988 года в Союзе театральные деятели РСФСР, а также беседы с директорами театров оперы и балета — М. Арнопольским (Пермский театр оперы и балета имени П. И. Чайковского), В. Вяткиным (Свердловский театр оперы и балета имени А. В. Луначарского), В. Мюнстером (Челябинский театр оперы и балета имени М. И. Глинки), Э. Рымашевским (Омский музыкальный театр), В. Семашко (Куйбышевский театр оперы и балета).

В начале этого года в Москве, в Союзе театральные деятели РСФСР прошло совещание по проблемам развития музыкальных театров, в котором приняли участие художественные и административные руководители театров оперы и балета и музыкальной комедии. Общая атмосфера развернувшегося здесь разговора определялась тревогой за нынешнее состояние музыкального театра. Многие проблемы в последние годы приняли острый характер, что порой приходилось говорить о явно кризисном состоянии дела, о весьма трудном, порой бесперспективном существовании музыкального сценического искусства в современных условиях. Нет, речь идет не о том, нужен ли этот театр вообще. Сценическое искусство вечно, оно всегда будет важным элементом духовной куль-

туры общества. Очевидно, необходимо принимать решительные, кардинальные меры, вернуть былой престиж этим жанрам. По единодушному мнению собравшихся, необходима большая совместная работа представителей музыкальных театров, создание специальной инициативной группы по выработке решений, направленных на преобразование творческой деятельности коллективов данного профиля, а также активное претворение в жизнь этих рекомендаций.

Каковы организационные, экономические, правовые гарантии деятельности творческих коллективов? До недавнего времени все театры находились в сетях такого множества ограничений и запретов, что можно только удивляться жизнестойкости и выдержке этих творческих организмов. И вот, наконец, настали перемены: одни стали участниками театрального эксперимента, другие готовятся вступить в него, третьи пристально изучают опыт новаторов... Но почувствовали ли коллективы себя хозяевами, появилась ли необходимая свобода у творческого и административного руководства? И есть ли реальная возможность для осуществления театром своих прав?

Как известно, в РСФСР четыре театра оперы и балета включились в эксперимент. Безусловно, по сравнению со своими собратьями они находятся в более выгодном

положении. В ходе совещания к их руководителям неоднократно обращались с просьбами: «Поделитесь опытом работы в условиях эксперимента!». Конечно, обмен такого рода опытом очень важен. Ведь в ближайшее время новые условия управления распространятся на все театры страны, станут нормой жизни творческих коллективов. Однако выступления руководителей театров — участников эксперимента достаточно отчетливо показали: эксперимент, при всех своих достоинствах, не помогает решению главных трудностей, не способствует выходу театров из туикового состояния. Вот что, например, говорит В. Вяткин: «Эксперимент дает возможность принимать только лишь половинчатые решения, латать дыры. Принципиальных изменений, к сожалению, не произошло. За год эксперимента наш театр не смог решить вопрос комплектования труппы. В то же время именно эксперимент дал возможность обратить более серьезное внимание на проблемы, мешающие развитию музыкальных театров. Ряд положений, предлагаемых экспериментом, нужно было распространить сразу на все театры».

Какие же надежды возлагают на эксперимент театры, которые пока еще остались в стороне от нововведений?

Слово — В. Семашко: «Наш театр находится в критическом состоянии. Мы работаем в здании, не приспособленном для театра оперы и балета. Конечно, если бы на нас распространились условия эксперимента, это облегчило бы нашу работу, было бы заметным шагом вперед. Однако кардинальных изменений ожидать пока не приходится».

«Сейчас нам мешают практически все нормативные документы, — считает В. Мюнстер. — Конечно, хорошо, если эксперимент распространится повсеместно, но все проблемы это не решит. На мой взгляд, должен быть определен размер дотации, а в остальном пусть будет полная свобода».

Действительно, эксперимент предоставляет театрам весьма существенные права в принятии творческих и хозяйственных решений. И это — его главное достоинство. Но предоставленной труппе свободы, к сожалению, мало, нужны условия, дающие возможность ею воспользоваться. Новые творческие и организационно-экономические принципы во многом облегчили положение музыкальных театров. Но, увы, пока что реальными хозяевами положения они не стали. Это проявляется практически во всех вопросах, как больших, так и малых.

Основа основ любого театра — творческие кадры. Какие возможности имеет здесь театр? Можно ли говорить о свободном творчестве, о воплощении режиссером или балетмейстером своих замыслов, о создании коллектива единомышленников? Эти вопросы были, пожалуй, самыми животрепещущими на совещании.

Да, безусловно, театры, входящие в эксперимент, находятся в более выгодном положении, на них не распространяются типовые штаты творческого состава. Они могут совершенно самостоятельно формировать свои штатные расписания. Однако и для этих театров все оказывается не так просто. Ведь в эксперимент каждый творческий коллектив вступил, имея конкретную численность творческих работников. Как правило, эта численность не так уж велика, так что желающих сократить ее нет. Что же касается увеличения численности, то теоретически такая возможность есть. Практи-

чески же дело обстоит следующим образом. Увеличение числа артистов происходит за счет имеющегося фонда заработной платы. В то же время именно этот фонд является источником премий и надбавок. Следовательно, увеличение творческих цехов приводит к снижению выплат тем, кто уже работает. В результате — увеличение численности оказывается экономически нецелесообразным, хотя, возможно, творчески необходимым, и руководством театра, пытаясь сформировать оптимальный состав труппы, наталкивается на ряд сложностей и ограничений.

Естественно, проблема комплектования труппы решается не только по количественному признаку. Музыкальные театры нуждаются в постоянном омоложении своих творческих цехов, в подборе артистов балета и солистов-вокалистов, имеющих профессиональную подготовку высокого уровня. Казалось бы, на достижение этой цели направлена система переизбрания, но это не так. Идея обновления и омоложения труппы с помощью переизбрания на практике не нашла полного воплощения.

Хорошие артисты нужны всем. Эта проблема и есть самая болевая точка в живом театральном организме и ее не устранить без решения двух важнейших вопросов: подготовки творческих кадров и обеспечения для них нормальных социально-бытовых условий. Пока что ситуация с подготовкой специалистов, как в хореографических училищах, так и в консерваториях и институтах, по мнению большинства участников совещания, не устраивает театры. А как быть, скажем, Омскому музыкальному театру, существующему в городе, где нет ни хореографического училища, ни консерватории?

Именно поэтому одним из предложений, выработанных в ходе совещания, было следующее: организовать экспериментальные студии на базе конкретных театров. Вполне возможно, что такого рода мера явится одним из вариантов воспитания, подготовки артистов определенной творческой направленности. Было высказано и предложение организовать модель «институт — театр», то есть осуществить подготовку специальных целевых наборов для конкретного театра. Видимо, проблема подготовки творческих кадров может иметь многовариантные решения. Но для их выполнения нужны не только творческая инициатива, активные усилия режиссеров и балетмейстеров, но и материальная база. Только в этом случае можно ожидать какого-то успеха.

Итак, пока что формирование творческого коллектива — эта проблема проблем — силами самого театра решена быть не может. Руководители театров, к сожалению, не являются хозяевами в этой ситуации. Значит, театр оперы и балета сегодня — это зачастую коллектив, собравшийся отнюдь не только на основе творческого взаимопонимания и общих художественных устремлений, а некий конгломерат людей, которые волею случайных обстоятельств собрались работать вместе.

Подвляющее большинство художественного и административного руководства ратует за изменение порядка формирования труппы, в частности, за перевод всех артистов на договорную систему. Строго говоря, возможность заключения трудового договора существует и сегодня, и многие театры ею пользуются. При этом число артистов, работающих на условиях срочного

договора, не лимитируется. И тем не менее активно такая система трудового устройства артистов себя не оправдывает. Одна из причин состоит в следующем: принятие нового человека на договор можно только на имеющуюся вакансию. Появление же свободных мест — процесс длительный. Однако главной причиной, препятствующей широкому распространению срочного трудового договора, является проблема социально-бытового устройства творческих работников.

Всех тревожит вопрос обеспечения артистов жильем. Тут еще в большей степени проявляется зависимость театра от той внешней среды, в которой он существует. Здесь его руководители никак не могут выступить в роли хозяев, скорей они — просители. Очевидно, проблему жилья театр не в состоянии решить без помощи городских властей.

И снова послушаем театральные практиков.

«У театра должна быть своя ведомственная жилплощадь, — отмечает М. Арнопольский. — Тогда порядок может быть таков: артист, принятый на работу по договору, получает квартиру. Если же он покидает театр, то квартира освобождается».

В. Мюнстер предлагает такой вариант: «Если артист остается работать в театре, то ему можно предоставить право вступления в жилищный кооператив».

Взаимоотношения театра и города отнюдь не исчерпываются вопросами социально-бытового обеспечения творческих работников. Эту проблему следует ставить шире. Может быть, стоит задуматься над таким вопросом: а нужен ли театр городу? Ведь без материальной и идейной поддержки со стороны городских властей творческий коллектив обречен на жалкое существование. И все участники совещания это отлично понимают.

«Развитие театрального искусства необходимо увязывать в общую систему развития города», — говорит Э. Рымашевский.

«По-моему, — считает В. Вяткин, — город должен содержать театр, однако бюджетных средств для этого у него недостаточно. Поэтому можно использовать профсоюзные средства. Было бы очень хорошо, если бы театры имели меценатов в лице крупных промышленных предприятий своего города, области».

Пока же, к сожалению, в большинстве городов музыкальные театры существуют на правах пасынков. Совершить в таких условиях творческие открытия, возвращая былой престиж балету и опере, трудно. И трудности на этом не кончаются.

Весьма важный момент в планировании деятельности театра — определение необходимого количества новых постановок и количества показываемых спектаклей. Театры, работающие на основе старых принципов, пока в этом вопросе не могут проявить самостоятельности. Для них эти показатели по-прежнему остаются подконтрольными. Театры — участники эксперимента — волею сами определяют для себя эти показатели. К тому же и выбор нового названия для постановки — право коллектива. Это возвращение к естественному порядку вещей сегодня считается большим достижением.

Вот мы, наконец, и нашли такую сферу деятельности, где руководители театров могут ощутить себя полноценными хозяевами. Но так ли все просто?

Условиями эксперимента стимулирует-

# МЫСЛИТЬ И РАБОТАТЬ, КАК ТРЕБУЕТ ВРЕМЯ

ся увеличение собственных доходов. Рост доходов, как известно, достигается путем использования повышенных цен на билеты, а также за счет увеличения числа мероприятий (спектаклей и концертов). Соблазн велик, и перед ним мало кто устоял. Как показывают исследования, проведенные в театрах — участниках эксперимента, — почти все творческие коллективы «погнались за заработком».

Значит, в условиях эксперимента есть некоторый элемент опасности, механизм, толкающий театры на путь увеличения доходов и уводящий их от проблемы качества. К сожалению, никаких стимулов для творческого поиска экспериментом не предусмотрено. При завышенном количестве спектаклей, играемых в течение года, творческий коллектив не в состоянии заняться новой постановкой с максимальной отдачей. А ведь балетные и оперные спектакли нуждаются в достаточно длительной и тщательной подготовке. Мнения директоров по этому поводу неоднозначны.

«Первое время мы пошли по пути увеличения спектаклей, в том числе и выездных, — рассказывает М. Арнопольский. — Но затем поняли, что такая тенденция постепенно приведет нас к снижению художественного уровня спектаклей. Главное — не уйти в полную коммерцию. Мне кажется, театр должен сам почувствовать, где проходит его граница в погоне за заработком, где ему следует остановиться».

«В нашем театре нет стремления к погоде за дополнительными доходами, — сообщил Э. Рымашевский. — Думаю, этого можно избежать, если сохраняется стабильная дотация».

Иное отношение к проблеме у В. Вяткина. «Пока у нас нет реальных стимулов для постановки интересных спектаклей, — отмечает он. — Механизма, способствующего творческому поиску, нет. За 1987 год средний заработок в нашем театре увеличился на 20%, однако повышения качества работы не произошло».

В самом деле, руководители театров оказываются в весьма противоречивом положении. Размер дотации, определение числа новых постановок, количества спектаклей, показываемых в течение года, — все это завязывается в сложный клубок коммерческих проблем, а распутывая его, нужно решать еще и важные творческие задачи.

Несомненны достоинства преобразований, проведенных в области материального стимулирования труда. По условиям эксперимента в театре образуется фонд поощрения, средства которого используются на выплату вознаграждения за общие результаты работы, на одновременное поощрение творческих и других работников, на оказание материальной помощи, на премирование работников аппарата управления. Премии всем категориям работников, кроме работников аппаратов управления, вы-

плачиваются за счет фонда заработной платы. Кроме того, руководители театров могут устанавливать надбавки артистам, специалистам, инженерно-техническим работникам и служащим.

Премии и надбавки были использованы во всех театрах и позволили существенно повысить заработок творческих работников и представителей других категорий персонала. По мнению большинства директоров, система стимулирования труда, заложенная экспериментом, «срабатывает». Однако и в этой сфере поле деятельности можно расширить, сняв ограничение по выплате премий и надбавок. Так, например, артистам устанавливаются надбавки до 50% должностного оклада, но не более 100 рублей. Перечисление ограничений можно было бы продолжить. Думается, что вся система оплаты труда еще нуждается в совершенствовании. И в этой области должна быть полная свобода экспериментирования.

«Мы попробовали у себя в театре своего рода «эксперимент в эксперименте», — говорит М. Арнопольский. — Суть его состоит в следующем. Для каждого творческого цеха выделяется специальный фонд, который распределяется в цехе в форме надбавок и премий. Все это происходит внутри самого подразделения. О результатах пока судить трудно, однако в коллективе это вызвало определенный интерес».

«Система стимулирования труда, заложенная в эксперименте, вполне разумна, — таково мнение Э. Рымашевского. — Например, раньше у нас часто бывали заторы в постановочной части. Теперь благодаря материальному стимулированию работа постановочной части проходит значительно лучше».

В. Мюнстер предлагает снять все ограничения в оплате труда. «Большой» вопрос — так называемый потолок в заработной плате уполномоченных по распространению билетов. Как можно так долго тянуть с решением столь очевидной проблемы? Примером другого ограничения, мешающего работе, является четко зафиксированный порядок образования и использования фонда творческо-производственного и социального развития и фонда поощрения. В соответствии с положением об эксперименте дополнительные доходы направляются в фонд поощрения в размере до 60%, остальная же сумма поступает в фонд творческо-производственного и социального развития. По этому вопросу директора театров единодушны: нужно снять ограничения в распределении и использовании фондов.

Более серьезно обстоит дело с материально-техническим снабжением. Министерству культуры СССР и Советам Министров тех республик, где театры участвуют в эксперименте, поручено принять меры к улучшению материально-технического снабжения.

«Помощь театрам в области материально-технического снабжения пока есть только на словах, но не на деле, — сказал Э. Рымашевский. — Заявки, на мой взгляд, на материально-техническое снабжение следует отправлять прямо в Министерство культуры, минуя управление культуры. Балетная обувь, тюль — эта проблема есть и остается». В. Вяткин отмечает, что за прошедший год свердловчане не смогли решить вопрос об обеспечении театра музыкальными инструментами. М. Арнопольский считает, что материально-техническое снабжение театра должно осуществляться централизованно.

Казалось бы, ситуацию существенно облегчает предоставление права Министерству торговли СССР продавать через розничную торговую сеть театрам, участвующим в эксперименте, непродовольственные товары, необходимые для их деятельности, для осуществления новых постановок. Однако такая мера не принесла пока желаемых результатов. И здесь театры попадают в сеть ограничений, так как прикрепляются они только к определенным магазинам. Да и в самих магазинах далеко не всегда есть то, что нужно.

В ходе совещания многие выступающие, увлекаясь и торопясь высказать накопившиеся проблемы, сбивались на вопросы второстепенные. В таких случаях из зала раздавались возгласы: «Давайте не будем говорить о балетных тапочках». Балетные тапочки стали синонимом незначительной проблемы, мелочи, привычной и надоевшей всем. И тем не менее на это хочется возразить: «В театральном деле нет мелочей! Все важно». Сложности обеспечения труппы балетной обувью известны. Спектакль может состояться только при тщательной отработке всех деталей и мелочей, включая костюмы, грим, обувь и т. д.

Итак, хозяева ли театральные коллективы в своем собственном доме? Пока что мы не можем ответить утвердительно на этот вопрос. Безусловно, эксперимент явился шагом вперед, но и этих мер оказалось недостаточно для того, чтобы театры ощутили себя абсолютно самостоятельными в принятии творческих и хозяйственных решений. Судя по всему, эксперимент должен стать началом будущих, более серьезных преобразований.

Конечно, в данной публикации освещены далеко не все организационно-экономические аспекты деятельности музыкального театра. Особенно важной представляется проблема финансирования, заслуживающая специального изучения. Сегодня мы заострили внимание на тех вопросах, которые особенно волнуют практиков. Общий же вывод наших бесед — снятие ненужных ограничений, расширение прав, свободная творческая деятельность, свобода экспериментирования. К этому стремятся все театры, на это должны быть направлены грядущие преобразования.

# ТЕАТР КАРА КАРАЕВА И ЕГО СУДЬБА

ЛЮДМИЛА КАРАГИЧЕВА,  
кандидат искусствоведения,  
профессор

Исполнилось семьдесят лет со дня рождения Кара Караева, выдающегося композитора XX века. Более трех десятилетий живут на балетной сцене его замечательные произведения — «Семь красавиц» (по мотивам «Пятерицы» Низами Гянджеви) и «Тропую грома» (по одноименному роману современного южноафриканского писателя Питера Абрахамса). Впервые поставленные в 1952-м и 1958-м годах, они затем украшали афиши многих советских и зарубежных трупп. Снова и снова возвращается к этим вершинным произведениям караевского творчества пятидесятих годов мысль исследователей — музыковедов и театроведов.

Слагаемые триединства «сценарий-музыка-хореография» по-разному обнаруживают свои приоритеты. В одних случаях музыка — не главный нерв спектакля: она лишь в той или иной мере удачно звуковое оформление сюжетно-сценарных перипетий. Такая, не претендующая на самостоятельное звучание, музыка оказывается более или менее добротным подспорьем для автономной фантазии балетмейстера, которая и становится центральным звеном пресловутого триединства. Сроки жизни этих балетов, даже самых интересных по хореографическому решению, особенно зависимы от стилевых тенденций своего времени и утрачивают актуальную эстетическую ценность со сменой системы танцевальной поэтики.

В других же случаях (и тогда перед нами произведения, эстетическая ценность которых как бы абсолютна, то есть независима от любых сдвигов в области языка хореографии) именно музыка оказывается непосредственным источником, питающим фантазию хореографа. Задача его в подобных случаях — выявить с помощью танцевальной пластики идеи и чувства, заложенные в музыкальной партитуре, слить воедино концепцию танцевальную с концепцией музыкальной, и чем глубже, богаче и многомернее последняя, тем больший простор она открывает для первой.

К такому типу балетной музыки принадлежат партитуры «Семь красавиц» и «Тропую грома».

Есть немало свидетельств активного участия Караева в работе над сценариями обоих балетов. Каждый был задуман как сюжетно разработанная пьеса, и композитора заботила не только логика будущего танцевально-сценического действия, но в равной степени его воз-

можность обеспечить простор для эмоционально-философских обобщений средствами музыки. В частности, Караеву казалось важным избежать социальной прямолинейности в разработке конфликта (более всего это касалось «Тропую грома»)<sup>1</sup>.

В чем главные достоинства балетов Караева как основы хореографического действия? Балетов, столь разных по своей теме (далекое прошлое азербайджанского народа и сегодняшние трагические будни народов Южной Африки), по национальной достоверности образов (творчески опосредованная азербайджанская народно-танцевальная стилистика и стихия музыки африканских негров), по системе выразительных средств, и вместе с тем рожденных четко выраженными общими художественно-эстетическими установками? Оба произведения воспринимаются как концепции многоплановые. Музыка с большой выразительной силой осуществляет развитие нескольких сложно сплетающихся драматургических линий, динамическую взаимосвязь социально-исторического и лирико-психологического конфликтов. В обоих балетах это осуществляется за счет множества ярких индивидуальных характеристик и рельефности коллективного портрета народа. В каждом — развитие полюсных образно-эмоциональных сфер (идеально-возвышенной лирики и гротескно-преломленных образов зла) составляют линии «сквозного» и «контрсквозного» действий, а к этим полюсам примыкает несколько дополнительных конфликтов, самых различных эпико-героических и жанрово-характеристических образов. Так, в «Семь красавиц» магистраль «сквозного действия» (трагически самопожертвованная любовь крестьянской девушки Айши к шаху Бахраму) углубляется линией взаимоотношений с шахом охотника Мензера и семи ремесленников, свершающих суд народа над правителем. «Контрсквозная» же тема судьбы Бахрама складывается из взаимодействия с линиями коварства визири и оболыгательных образов семи красавиц. В «Тропую грома» «сквозное действие» тоже сложное: с лирической линией любви «белой» девушки Сари и «цветного» учителя Ленни сплетаются тема борьбы народов Африки за свои права и тема солидарности «цветных» и «черных» в их выступлениях против порабитителей-колонизаторов, образы которых (Герт и фермеры) в качестве «контрсквозного действия» намеренно однолинейны.

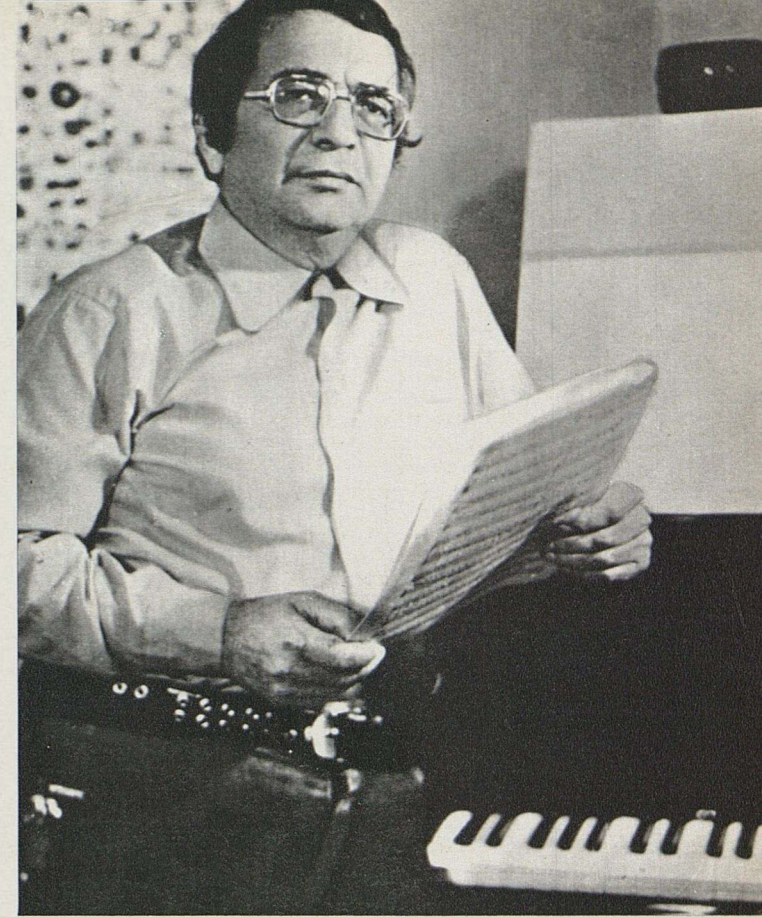
Внутренняя связь музыкальных образов, как психологически-выразительных, так и событийных, изобразительных, со зрительно-танцевальными определяется сочетанием в ней пластически-конкретной образности с глубиной «третьего», то есть эмоционального измерения. В каждом из балетов многозначно проявляется симфонизм мышления композитора — через контрастное противопоставление или конфликт-

ное столкновение образов-характеристик; через развитие лейтмотивов — броских проводников авторской идеи, через логику многосторонних преобразований (интонационных, метро-ритмических, темброво-красочных), в процессе чего выявляются связи между характерами и событиями; через использование в специфически балетных формах (в отдельном номере, сцене, картине) и даже в рамках всего произведения структурных принципов инструментально-симфонических жанров; через гибкое сочетание танцевальных эпизодов с симфоническими, непосредственно с танцевальностью не связанными; через драматургическую направленность тонально-модуляционного развития, поддерживающую последовательное движение конфликта к кульминации и развязке. Особенно показательна в этом смысле партитура «Тропую грома», органичная симфоничность которой дает основание определить ее жанровую природу как балет-симфония.

О балетах Караева много написано — и о музыке, и о многих спектаклях, созданных на эту музыку (в том числе о ленинградской постановке «Семь красавиц» в Малеготе, о спектаклях «Тропую грома» в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова и в филиале Большого театра СССР). Они справедливо причислены к советской балетной классике. Но можно ли безоговорочно считать судьбу «Семь красавиц» и «Тропую грома» счастливой? Нашла ли эта драматургически совершенная, замечательно красивая, исполненная высокой романтики и большого трагедийного накала, многоцветная и темпераментная музыка адекватное воплощение средствами балетного театра? Не препятствовали ли этому в известной мере сами достоинства произведений Караева, тот щедрый объем информации, который несет музыка и который требовал равного перевода на язык танца, то есть симфонизма хореографического? Перевод же этот в условиях эстетических норм советского балета пятидесятих годов чаще всего вел к максимальному сближению со средствами театра драматического.

Ближе всего к композиторскому замыслу 1952 года в «Семь красавиц» подошел П. Гусев, постановщик-хореограф первого бакинского спектакля, повторенного им же на ленинградской сцене (1953). Во многом это произошло и потому, что талантливый знаток своего дела Гусев произвел «раскладку» будущего балетного действия в подобном хореографическом «Плане-заказе композитору» еще на стадии создания сценария и работы Караева над партитурой<sup>2</sup>. И хотя балет-

мейстер опирался, в основном, на уже написанную партитуру, а многие его предположения по части создания новой музыки получили у Караева иную трактовку, все же плоды соавторства Караева, Слонимского (автора сценария) и Гусева оказались весьма убедительными.



Герой Социалистического Труда, народный артист СССР, лауреат Ленинской и Государственных премий СССР, композитор КАРА КАРАЕВ.

Вскоре, однако, веяния времени, смена художественных критериев в жанре балета и известный скептицизм по отношению к композициям, при новом содержании сохраняющим и развивающим традиционные классические формы (вариации, адажио, падаксьон, сюита), сказались отрицательно на «Семь красавиц», как, впрочем, и на «Тропую грома».

С целью «облегчения» событийной стороны замысла «Семь красавиц», балет этот на протяжении пятидесятих годов подвергался неоднократным купюрам (из партитуры, увы, выпало немало прекрасной музыки!) и перестановке отдельных эпизодов. Четырехактный поначалу, балет к 1959 году был окончательно сжат в трехактный. Это была паллиативная мера. В силу своей механичности она не могла способствовать более обобщенному хореографическому выражению социального конфликта, что очевидно преследовалось авторами. Одновременно она наносила определенный урон его целостной, хорошо продуманной образно-выразительной системе, отчего столь ценное этико-философское звучание центральной идеи (любовь как великая сила нравственного совершенствования человека) вовсе не становилось более рельефным.

Ключ к плодотворному решению задачи нашли в конце семидесятых годов бакинские хореографы Р. Ахундова и М. Мамедов, создав новую версию «Семь красавиц» (ее премьера состоялась на сцене Азербайджанского театра оперы и балета имени М. Ф. Ахундова зимой 1978 года, в день празднования шестидесятилетия Кара Караева).

И частичные изменения фабулы, и связанная с этим существенная перепланировка музыкального материала, его значительные (почти вполнину!) сокращения, лишь отчасти восполненные заново написанной Караевым музыкой, и заметный поворот к обновленным средствам хореографии, — все это определялось целью балетмейстеров (они же авторы нового сценария) усилить философский подтекст сценического действия, который с такой силой выражен музыкой.

Сравнительно с версией 1952 года на смену отлично выстроенной многолинейности развития конфликта, являющейся сильной стороной первой редакции «Семь красавиц», пришла не менее убедительная концентрация конфликта, более органичное слияние образа Айши

<sup>2</sup> Строго говоря, вариант партитуры «Семь красавиц» 1952 года не был первым. Он представлял собой коренную фабульную и драматургическую переработку созданной Караевым в 1951 году и сценически неосуществленной партитуры по сценарию И. Идаят-заде и С. Рахмана. О недостатках концепции этого сценария говорится в книгах Л. Карагичевой «Кара Караев» (М., 1960, с. 96—97), Ю. Слонимского «Семь балетных историй» (с. 86—88).

*Теория и практика*

<sup>1</sup> См. об этом, к примеру, в книге Ю. Слонимского «Семь балетных историй. Рассказ сценариста» (Л., 1967), а также в книге «Кара Караев. Статьи. Письма. Высказывания» (составитель и редактор Л. Карагичева. М., 1978).



с образом народа. Правда, в новой версии несколько сглажена прежде активно нарастающая волна развития — от простодушной веры народа в своего правителя через горькие в нем разочарования к грозному протесту. Снята и драматургическая функция семи ремесленников, а вместе с ними исчезла из концепции тема радостного народного труда. Не случайно партитура завершается теперь не гордо звучащей «темой народа», а цепью тихих аккордов: эта мягкая светлотен подобна краткому послесловию автора к печальной повести об Айше.

Облегчено и «контрсквозное действие». Сильно сжата, например, сцена Визиря в подземелье. Снятый монолог Визиря («Танец жажды власти и богатства») прежде способствовал большой выразительной силе этого персонажа, который олицетворяет собой зло, противостоящее теме нравственного величия человека (Айши).

Зато нынешняя емкость конфликта помогает рельефнее очертить еще один идейный мотив балета — мотив «нравственного ценза» правителя. В дополнение к символу образа семи красавиц, заимствованной из редакции Слонимского-Гусева и выявляющей стадии нравственного падения Бахрама, Р. Ахундова и М. Мамедов подчеркивают его этапы тремя интермедиями-заставками к каждому из актов. Музыка их написана Караевым специально к постановке 1978 года. Это последовательно омрачающиеся символические сцены охоты шаха: полная беспечной юношеской энергии и радости единения с любимой (первый акт), смятенно-тревожная, характеризующая чувство раздвоенности между миром чистой любви и шарующим дурманом призрачных грез, навешиваемых видениями семи красавиц (второй акт), трагическая в своей напряженности, ибо она раскрывает бесплодность попытки бегства от самого себя (третий акт).

К своему решению темы Низами в «Семи красавицах» Р. Ахундова и М. Мамедов пришли через собственный, в том же ключе проведенный опыт переработки в 1974 году балета «Тропую грома». Если трудно отдать предпочтение тому или другому музыкально-хореографическому варианту балета «Семь красавиц», потому что каждый в чем-то убедительнее, а в чем-то проигрывает, то в отношении новой музыкально-хореографической версии «Тропую грома» можно сказать определенное: она органичнее, чем первоначальная (сценарий Ю. Слонимского, хореография К. Сергеева), выявляет главную мысль романа Абрахамса. Вспомним, «Пойте песнь нашего времени, дети земли. Не о ненависти, не о вражде, не о войне. Пойте о любви».

В основе первой редакции «Тропую грома» тоже лежит принцип полифонического сплетения нескольких драматургических линий. Замыслив «Тропую грома» как широкоохватный хореографический роман, Ю. Слонимский всемерно подкрепил лирическую доминанту несколькими сюжетно-драматургическими контрапунктами, которые имеют своей первоосновой коллизии романа Абрахамса. При этом замысел утяжелила излишняя детализация в сценарии тех из них, что конкретизируют конфликт социальный. Своей эмоциональной наполненностью и симфоничностью музыка сгладила эти недочеты. Но ресурсы ее не были в полной мере реализованы сценически.

В хореографической версии К. Сергеева много привлекательного. Большой удачей стал образ Сари. Вряд ли можно назвать среди балетов, предшествующих «Тропую грома», женский хореографический портрет такого глубокого психологического наполнения (немалая заслуга в этом принадлежит и Н. Дудинской, создательнице образа Сари). Многие танцевальные решения К. Сергеева можно назвать поистине музыкальными, так чутко проник он в караевские звуко-образы. Не забудем также, что яркая и сочная хореографическая пластика «Тропы» впервые в советском балете органично впитала в себя пластику афро-негритянских народных танцев. Однако эпизоды подлинно художественного обобщения средствами танца перебивались эпизодами пантомимно-бытописуемыми. Неоднократные сокращения и перетасовки в рамках первоначально сложившегося замысла — такова сценическая жизнь балета конца пятидесятых и шестидесятых годов.

Сущность подхода Р. Ахундовой и М. Мамедова к партитуре Караева очень точно определяют сами хореографы: «Нашему пониманию центральной темы различные линии этой многослойной концепции не представлялись безусловно необходимыми и даже безусловно оправданными... Нам казалось, что социальный конфликт, как и конфликт расовой розни, выделенные в сценарии Юрия Исифовича Слонимского и великолепно разработанные в музыке, что оба эти конфликта может объять в себе одна тема — тема любви «цветного» и «белой», что она достаточно рельефна и емка, а музыкой выявлена с предельной силой».<sup>3</sup> Соответственно были сняты имевшие прежде самостоятельную

функцию те из драматургических линий, что были связаны с темой просвещения «цветных» и «черных» жителей южноафриканской деревушки, с темой преодоления расовой вражды между ними и, как следствие, сокращено до минимума большое прежде число участников драмы. «Хореографический роман» Ахундовой-Мамедова состоит теперь из двух частей.

Все, что можно было бы обозначить в первой редакции как «этнографическую экзотику» и что составляло не только локальный колорит, но и неотъемлемую часть драматургии, теперь отсутствует (сцены «Деревенский праздник», «Вербовка», «Три служанки...»). Часть этой музыки вписалась в новую композицию, образовав совершенно новые драматургические связи. И хотя восприятие тех, кто знаком с первой редакцией, не лишено оттенка сожаления по поводу того, что мы не слышим целого ряда впечатляющих эпизодов караевской партитуры, например, экзотически-гипнотизирующего «Танца черных», нельзя не признать выигрыша в аспекте драматургического замысла Ахундовой-Мамедова.

Метод их, разумеется, не сводился к простому отказу от большой части материала прежней версии. Чтобы усилить идейную нагрузку центральной — любовной — линии, которой теперь предстояло лично, без какого-либо «антуража» представлять конфликт лирический, социальный и расовый, авторы редакции 1974 года сильно сместили некоторые сюжетные и смысловые акценты.

Важнейшее изменение коснулось «контрсквозного действия», которое приобрело драматичность и психологическую глубину. Из отца Сари фермер Герт превращен в ее брата, «цветная» красавица-служанка Физта (в первой редакции Фанни) — в его любовницу, и конфликтный узел вывязывается на основе взаимодействия психологически противоречивых четырех центральных действующих лиц.

Образ Герта, пожалуй, наиболее интересная находка балетмейстеров. Целиком мимическая в первой редакции, партия Герта теперь разработана в крупных и очень сложных хореографических формах, а персонаж наделен большой сценической активностью. Кульминационный пункт развития образа приходится на сцену драки. Ритмически сложная, рассчитанная на одни ударные инструменты, трагическая в своей нарастающей динамике (на эту сцену приходится убийство героев), музыка этого эпизода была специально написана Караевым для версии Ахундовой-Мамедова.

Опустив эпизоды, особенно располагающие к локальному колориту в хореографии и сценографии (художник первой редакции балета В. Доррер), бакинские постановщики вовсе не лишили спектакль «африканской» окрашенности. И хореографами, и художником Б. Мессерером найдены скупые, точно сконденсированные краски, позволяющие судить о месте действия. Но еще более — о времени, о строе чувств героев XX века, вставших на «тропу грома».

Новая концепция целиком танцевальна, она явилась превосходным основанием для поэтически обобщенного сценического действия, осуществленного сначала в Баку, а несколько позднее в Новосибирске. Естественно, с изяществом и тактом соединяются в этих спектаклях элементы африканских, иной раз древнеритуальных танцев, с раскованной, почти акробатической лексикой современного балета, со смело переработанными формами классики.

...Балетам Кара Караева, казалось бы, повезло. Они много ставились, имеют большой успех у зрителей. Вторая версия «Семи красавиц» в 1982 году экранизирована. Наличие версий подтверждает большие возможности музыкального текста, из которого оказалось возможным так много черпать хореографам различной стилиевой ориентации.<sup>4</sup>

И все же... Как ни существенны были находки первых редакций «Семи красавиц» и «Тропую грома» на пути поисков развернутого балетного действия, убеждающего масштабностью замысла, как ни хороши в своей поэтической силе интерпретации Р. Ахундовой и М. Мамедова, по прошествии времени становится все очевиднее, что полного приближения к музыке Караева еще не произошло, что балетный театр приоткрыл нам пока лишь некоторые грани ее художественного, эстетического, идейно-этического потенциала. Но коль скоро эта музыка — одна из замечательных реальностей советского искусства, то хочется верить, что хореографическая мысль будет возвращаться к караевским партитурам неоднократно. В стремлении еще и еще раз воссоздать ее красоту. В поисках эквивалентного прочтения средствами прекрасного искусства балета.

<sup>3</sup> Кара Караев. Статьи. Письма. Высказывания (с. 165)

<sup>4</sup> Еще одна редакция балета «Семь красавиц» создана хореографом В. Салимбаевым на сцене Персиского театра оперы и балета имени П. И. Чайковского.



«У

чителя и ученики» — под таким девизом прошел в Москве, в Центральном концертном зале, концерт, в котором участвовали и учащиеся Пермского хореографического училища, и его выпускники — ведущие солисты балетных трупп театров Ленинграда, Перми, Казани...

С большим интересом встретили зрители подготовленную будущими артистами сцену «Танцы дня и ночи» из оперы А. Понкьелли «Джоконда».

Солисты Ленинградского Малого театра оперы и балета Р. КУЗЬМИЧЕВА и Ю. ПЕТУХОВ исполняют па де де из балета «Жизель».

Фото А. Степанова





ру

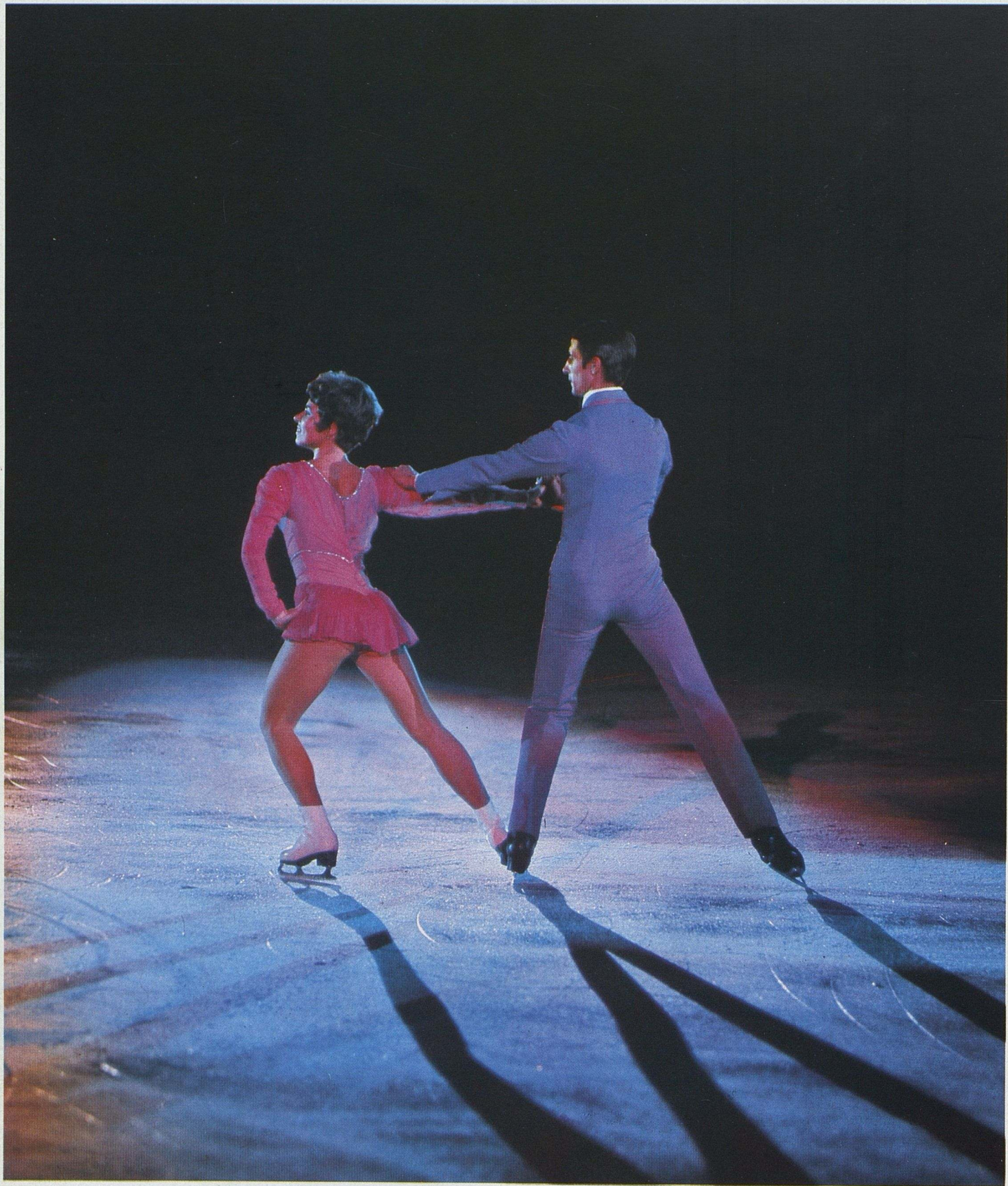
Сорок лет живет на свете Государственный хореографический ансамбль «Березка», основанный замечательным художником танца Надеждой Надеждиной. Она многие годы растила и пестовала свое детище, формируя его самобытный творческий облик, создавая его неповторимый исполнительский стиль, готовя для него уникальный репертуар.

Сейчас «Березка» — всемирно прославленный коллектив, чьи выступления в любой аудитории сопровождаются шумным успехом. Что же привлекает зрителей в танцах коллектива? Почему его танцы можно смотреть по многу раз, каждый раз открывая в них что-то новое, близкое себе?

Наверное, это чудо «Березки» заключается в том, что любой фрагмент ее концертной программы открывает нам какую-то яркую своеобразную грань русского национального характера. А все они, собранные в единое целое, воссоздают незабываемый образ русского человека во всем богатстве его эмоциональных состояний, переживаний, во всей объемности его мыслей и надежд.

Ныне коллектив возглавляет ученица и последовательница Надежды Сергеевны Надеждиной — Мирра Кольцова. Вместе с руководимой ею труппой она бережно сохраняет наследие замечательного хореографа, развивая и обогащая созданные Надеждиной традиции.

Среди многих и многих произведений Надежды Сергеевны большой популярностью у зрителей пользуется ее хореографическая фантазия «Северное сияние», фрагмент исполнения которой и запечатлел наш фотокорреспондент В. Щербаков.



**ПРОФЕССИЯ :**

Л. ПАХОМОВА и  
А. ГОРШКОВ  
создали самобытный  
хореографический  
театр на льду.

Фото М. Боташева

**ЛЮДМИЛА ТАЖИРОВА,**  
старший преподаватель отделения  
балетмейстеров фигурного  
катания  
Государственного института  
театрального искусства имени  
А. В. Луначарского



**ЛЕДОВАЯ ХОРЕОГРАФИЯ,  
БАЛЕТ НА ЛЬДУ, ТАНЦЫ НА ЛЬДУ —  
ЭТИ ПОНЯТИЯ ВОШЛИ В ЖИЗНЬ  
СОВРЕМЕННОГО ЧЕЛОВЕКА НЕДАВНО.  
НО ПО ПОПУЛЯРНОСТИ ФИГУРНОЕ  
КАТАНИЕ НА ЛЬДУ ВО ВСЕХ ЕГО  
ВИДАХ УЖЕ «НА РАВНЫХ»  
СОПЕРНИЧАЕТ С ПРОСЛАВЛЕННЫМ  
КЛАССИЧЕСКИМ БАЛЕТОМ.**

**КАК И В КАКОМ НАПРАВЛЕНИИ  
РАЗВИВАЕТСЯ, В КАКОМ СОСТОЯНИИ  
НАХОДИТСЯ, КАК ФОРМИРУЕТ СВОИ  
ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ТАК  
НАЗЫВАЕМАЯ ЛЕДОВАЯ  
ХОРЕОГРАФИЯ — ЭТИ ВОПРОСЫ  
ВОЛНУЮТ И ТЕХ, КТО ПОСВЯТИЛ  
СВОЮ ЖИЗНЬ ФИГУРНОМУ  
КАТАНИЮ, И ТЕХ, КТО ПРИХОДИТ  
НА СПОРТИВНЫЕ СОСТЯЗАНИЯ,  
КТО СМОТРИТ ТЕАТРАЛЬНЫЕ  
ПРЕДСТАВЛЕНИЯ АРТИСТОВ ЛЬДА,  
ТО ЕСТЬ ТЕХ, КТО ИМЕНУЕТСЯ  
КОРОТКИМ СЛОВОМ — ЗРИТЕЛЬ...**

**ПУБЛИКУЯ СТАТЬЮ Л. ТАЖИРОВОЙ  
«ПРОФЕССИЯ: БАЛЕТМЕЙСТЕР  
ФИГУРНОГО КАТАНИЯ», ГДЕ  
АНАЛИЗИРУЕТСЯ ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ  
ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПРОСЛАВЛЕННОЙ  
СПОРТСМЕНКИ ЛЮДМИЛЫ  
ПАХОМОВОЙ, РЕДАКЦИЯ  
ПРОДОЛЖАЕТ НАЧАТЫЙ РАЗГОВОР  
О ПРОБЛЕМАХ ЛЕДОВОЙ  
ХОРЕОГРАФИИ.**

Вот уже семь лет на кафедре хореографии Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского существует отделение балетмейстеров фигурного катания. Среди его выпускников многие известные фигуристы — Сергей Четверухин, Юрий Овчинников, Марина Зуева, Елена Гаранина... Создателем и первым художественным руководителем нового отделения была олимпийская чемпионка, выпускница этого института Людмила Алексеевна Пахомова.

Для многих любителей фигурного катания имя Людмилы Пахомовой всегда будет связано с образом великой фигуристки, исполнительский талант которой, отличавшийся яркой самобытностью стиля, удивительно гармонично сочетал в себе вдохновенное мастерство актрисы с технической виртуозностью спортсменки, грациозное очарование женственности — с мужеством и волей чемпионки. Взрывая каноны строгих правил художественной образности и одухотворенностью, исполнительский дар Пахомовой превращал спортивный танец на льду в произведение искусства, вызывая восхищение зрителей и заставляя трепетно биться хладнокровные сердца судей. «Озорные частушки», «Соловей», «Вальс», «Вдоль по Питерской» и, конечно же, «Кумпарсита» — эти незабываемые танцы Людмилы Пахомовой, в которых ей удавалось передавать тончайшие нюансы человеческих чувств и переживаний, вмещающих в себя светлую лирику ажурных алябьевских звуков и трагическую мощь аккордов Хачатуряна, озорное лукавство русских потешек и пламенную страсть испанского сапатеадо. Именно тогда, в период активной спортивной деятельности, в исполнительских исканиях Людмилы Пахомовой, органически переплетавшихся с занятиями на балетмейстерском факультете института имени А. В. Луначарского под руководством ведущих мастеров советского балета, формировались те эстетические принципы понимания фигурного катания как синтеза спорта и искусства, которые впоследствии определили все сферы ее дальнейшей деятельности. Недаром в период учения Пахомовой бывший деканом балетмейстерского факультета профессор Александр Александрович Лапаури называл исполнительское мастерство своей студентки «вдохновенным порывом, при котором спорт и искусство сливаются в единое целое».

Отзвучали прощальные аккорды «Кумпарситы», и многочисленные поклонники фигурного катания простились с блистательным даром Пахомовой-актрисы для того, чтобы встретиться с нею вновь, но уже как с молодым тренером-балетмейстером, продолжающим утверждать художественную линию развития фигурного катания в творчестве своих учеников. «Тренер-экспериментатор» — говорили о Людмиле Пахомовой в период ее смелых

и противоречивых балетмейстерских поисков.

Талантливой спортсменкой-актрисой, способным тренером-балетмейстером запомнили Людмилу Пахомову тысячи любителей фигурного катания, и мало кто знал еще об одной сфере ее многогранной творческой деятельности, а именно — о педагогической и научной работе на отделении балетмейстеров фигурного катания в ГИТИСе имени А. В. Луначарского. Доцентом кафедры хореографии, художественным руководителем отделения балетмейстеров-фигуристов — такой знали Л. Пахомову ее студенты и мы, преподаватели кафедры хореографии, работавшие с ней с первого дня основания нового отделения, а точнее — с 1 сентября 1979 года, когда все только начиналось...

Фигурное катание для Л. Пахомовой никогда не ограничивалось рамками личных побед и достижений. Подобно истинному художнику, она обладала способностью подниматься над частными вопросами и собственными переживаниями до понимания общих проблем фигурного катания, определяющих будущее развитие ее любимого вида спорта. Поэтому, когда интенсивное развитие художественной стороны фигурного катания потребовало от тренеров наряду с педагогической деятельностью знаний и в области балетмейстерского творчества, то Пахомова, сама прекрасно владеющая «секретами» постановочной работы на льду, задумалась о трудностях молодых тренеров, чисто спортивная квалификация которых уже не соответствовала великому времени. «Современное фигурное катание, — писала тогда Людмила Алексеевна, — вышло за пределы сугубо спортивных проблем, установило прочные и многообразные связи с разными сферами искусства», что сделало необходимым «готовить специалистов нового типа, тренеров, умеющих профессионально разбираться в искусстве танца». Называя эту проблему «актуальной задачей нашего спорта», она выступила с предложением об организации на кафедре хореографии в ГИТИСе имени А. В. Луначарского нового отделения балетмейстеров фигурного катания. А осенью 1979 года идея Пахомовой, горячо поддерживаемая заведующим кафедрой хореографии народным артистом СССР, доктором искусствоведения, профессором Р. Захаровым и государственным тренером Спорткомитета СССР В. Писевым, была воплощена в жизнь — отделение балетмейстеров фигурного катания осуществило прием десяти тренеров на первый курс института.

Итак, фигурное катание и хореография. Спорт и искусство. Они впервые так тесно объединились под сводами высшего учебного заведения. И педагоги кафедры хореографии стали терпеливо внедрять хореографию в фигурное катание, приближая его к искусству танца. Но содружества не получалось. Казалось, как странно, ведь они так похожи — фигурное катание и хореография, так почему же, приблизившись друг к другу,

# БАЛЕТМЕЙСТЕР ФИГУРНОГО КАТАНИЯ

они наряду с общими чертами с каждым днем находили между собой все больше различий, пугающих и настораживающих? Почему, получив любезное приглашение кафедры хореографии, отделение фигуристов напоминало на ней скорей упрямого и своенравного ребенка, чем покорного и тихого ученика? Так что же это такое — фигурное катание? Только в зависимости от ответа на этот вопрос художественного руководителя отделения Людмилы Пахомовой могла быть намечена генеральная линия творческой работы коллектива.

Фигурное катание на коньках рассматривалось Пахомовой «как синтез спорта и искусства, в котором все компоненты, гармонично сочетаясь друг с другом, подчиняются специфическим законам данного вида спорта». А его специфика, считала Пахомова, настолько оригинальна и сложна, что утверждение всех балетных принципов в постановках на льду «чревато тяжкими последствиями для фигурного катания». Поэтому основой педагогического метода на отделении стало не формальное «обалечивание» и слепое превращение фигурного катания в один из жанров танцевального искусства, а творческое переосмысление, преломление законов хореографии с учетом особенностей фигурного катания.

И начались трудовые будни нового отделения, наполненные радостями побед и горестями поражений, сомнениями и надеждами, поиском и экспериментом. Первый год учились все — и педагоги, и студенты. Преподаватели кафедры хореографии постигали специфические тонкости фигурного катания, а тренеры изучали законы танцевального искусства. Интересно было наблюдать, как робко занимались у станка известные фигуристы С. Четверухин, Ю. Овчинников, какими непослушными были их ноги в балетном зале, показывавшие чудеса технического совершенства на льду.

Классический экзерсис... Веками выработанная система движений, развивающая профессиональные качества артиста балета. Как завидовала Пахомова единой программе, единой педагогической методике подготовки балетных танцовщиков. А почему бы не создать свой экзерсис на льду, своеобразную разминку для фигуристов? И разработка «ледового» экзерсиса стала одной из задач, поставленных Людмилой Пахомовой перед студентами.

Классический танец, народный, историко-бытовой, дуэтный — они необходимы будущим балетмейстерам фигурного катания. Их изучению сразу было отведено одно из почетных мест на отделении фигуристов, причем не только освоению танцевального материала в зале, но и методике переноса хореографической лексики на лед.

Но главным предметом все же была дисциплина, которую вела сама Людмила Алексеевна, — «композиция на льду».

Яркая и броская, как мировая звезда фигурного катания, строгая и сосредоточенная как художественный руководитель отделения, приходила Пахомова в учебные аудитории института.

«Учитель должен наделить своего ученика чувством обаяния его искусства», — писал Карло Блазис. Эти слова по праву могут быть отнесены и к педагогике Пахомовой, включающей в себя богатый личный опыт спортсменки, подкрепленный работой тренера-балетмейстера. Несомненно, что и этот длительный стаж соревновательной практики

на международной арене, наполненный тесными контактами с ведущими фигуристами, тренерами, специалистами мирового фигурного катания, а также ее художественная концепция танца на льду, отчетливо проявившаяся в исполнительском и балетмейстерском творчестве, привлекали внимание учеников к личности Пахомовой-педагога.

Однако, занимаясь со студентами, она никогда не «подавляла» и не «поучала» их с высоты своей всемирной славы. Наоборот, Пахомова всегда поощряла в студентах умение бороться за свои убеждения, отстаивать свою позицию, даже если она идет вразрез с ее мнением. Ее уроки — это не монолог уверенного в непреклонности своего авторитета педагога, а совместные раздумья, дружеские диалоги коллег-тренеров.

Когда Пахомовой приходилось делать замечания по студенческим работам, то она это делала очень тактично, в форме доброго совета и пожелания. Она всегда с большим уважением и интересом относилась к творчеству учеников независимо от того, работает ли ее студент с членами сборной команды СССР или с детьми младших разрядов в городе, где фигурное катание лишь начинает развиваться.

Кстати, композиции для детей младших разрядов как раз и вызвали у Пахомовой больше всего тревог и волнений. Особенно ее беспокоила существующая в фигурном катании проблема несоответствия тематики детского номера возрастному уровню исполнителя. Ведь порой на детских соревнованиях можно было увидеть и «страстных» шестилетних испанок, и танцы телевизоров с антеннами на головах спортсменов, и, наконец, маленьких фигуристов, которые скользя, задыхаясь и падая, под органную музыку Баха. Весь этот калейдоскоп танцев пугал Пахомову своей откровенной безвкусицей. Поэтому на семинарах, лекциях она неоднократно обращала внимание студентов на необходимость разработки детской темы в фигурном катании.

На занятиях Пахомовой царил атмосфера творчества. Вечно ищущая и экспериментирующая, она умела, как никто другой, будить фантазию и воображение студентов, требуя от них новизны и неповторимости балетмейстерских решений. «...Нельзя довольствоваться достигнутым и идти по проторенному пути, — считала она. — Бессспорно, путь этот проверенный, но он проверен практикой прошлого. Будущему нужны новые замыслы, новые смелые эксперименты...»

Однако этот призыв к новому не означал отказа от предшествующих достижений фигурного катания. Вообще надо отметить, что для Пахомовой было свойственно уважительное отношение к творчеству ее педагогов, традиция старшего поколения. «Нельзя изобретать на голом месте, не используя опыта прошлого, — писала она. — Чем глубже и скрупулезней мы изучим этот опыт, тем выше соорудим себе трамплин для завоевания новых вершин». Поэтому наследие фигурного катания, его история занимали значительное место в ее лекциях.

Но самым интересным, кульминационным моментом на уроке Пахомовой был, конечно, ее показ. Когда она надевала коньки и выходила на лед, то все движение на катке останавливалось. Почтительно расступались студенты, восторженно замирали у бортиков их юные ученики. Казалось, как непохожа она,

в теплом тренировочном костюме, в больших роговых очках, с неизменной тетрадкой в руке, на ту прежнюю сверкающую Пахомову, летящую над льдом в бурлящем ореоле рукоплещущих трибун. Но вот один жест, второй, поза, движения. И снова перед нами великая фигуристка, чарующая пластика которой настолько выразительна, что способна в любых условиях заставить поверить в чудо актерского перевоплощения.

Неотъемлемой частью педагогики Пахомовой было стремление воспитать не просто талантливого балетмейстера, а личность, имеющую определенную мировоззренческую позицию, обладающую высоким уровнем культуры. «Вы являетесь тренерами-наставниками молодого поколения спортсменов, идеологическими руководителями группы, — часто напоминала Людмила Алексеевна студентам. — И от вас зависят не только моральные и эстетические принципы учеников, но и идеи, тематика композиций, которые они как представители советской школы фигурного катания будут выносить на международные соревнования». Она советовала студентам не увлекаться модными шлагерами, а воспитывать юных спортсменов на музыке русских, советских композиторов, в этом создавая на льду глубокие образы, утверждающие гуманистические идеалы. Ведь содержательность, одухотворенность, художественная образность всегда считались отличительной чертой русской школы фигурного катания.

Педагогика Пахомовой — это сочетание практической и научной деятельности. Разрабатывая теоретический курс дисциплины «композиция на льду», она неоднократно выступала по этой проблеме с научными статьями в газетах, журналах, сборниках и учебных пособиях. Ею была выпущена книга «Хореография и фигурное катание», в которой она скрупулезно и на конкретных примерах прослеживает взаимосвязь искусства и спорта.

Любую свободную от практической деятельности минуту Пахомова использовала как возможность для теоретических обобщений и выводов. Даже находясь в больнице, она не переставала работать. И в последних своих звонках на вопросы педагогов кафедры о ее здоровье отвечала, что пишет статью о фигурном катании для журнала «Советский балет». Но, к сожалению, эта статья так и осталась незавершенной...

В своих теоретических работах Пахомова раскрывалась как вдумчивый исследователь, специалист современного фигурного катания. Склонность к научному анализу она старалась развивать и в студентах. Поэтому составной частью их заданий всегда были письменные работы, в которых они исследовали актуальные проблемы фигурного катания.

Пахомова была особенно оживленной, когда наступало время сессии. И это неудивительно, ведь экзамен в ГИТИСе по специальности был смотром не только балетмейстерских работ студентов, но и мастерства их учеников. В этом как раз и заключалась одна из особенностей отделения фигуристов, что многие студенческие работы одновременно создавались тренерами и для соревнований, а исполнителями на экзаменах были их воспитанники, действующие спортсмены. Таким образом, показ в ГИТИСе часто

превращался для тренеров и спортсменов в генеральную репетицию накануне ответственных международных стартов. Это всегда учитывалось Пахомовой, поэтому ее разбор студенческих работ ориентировался и на соревновательный фактор, содержал в себе как балетмейстерские, так и тренерские, исполнительские аспекты. Такое общение перед соревнованиями молодых тренеров и спортсменов с экзаменаторами в лице Л. Пахомовой и ведущих специалистов кафедры хореографии было весьма плодотворным, а выставленная комиссией оценка часто превосходила баллы арбитров. За годы существования отделения на экзаменационном льду ГИТИСа «выступали» Н. Анненко и Г. Сретенский, Е. Водорезова, В. Першина и М. Акбаров, И. Бобрин, Е. Гаранина и И. Завозин, К. Кокора, Е. Гордеева и С. Гриньков и многие другие фигуристы, а также солисты Киевского и Московского балетов на льду, цирка на льду.

Особенно хорошо запомнился первый

сцену» катка, авторитетная комиссия осторожно вступила на его зеркальную поверхность, чтобы занять отведенные ей места по ту сторону площадки. Начинается экзамен. Сменяя друг друга, на лед выходят спортсмены, воспитанники студентов отделения. Но вот на льду Игорь Бобрин. Исполняется коронная программа «Скрипач» на музыку С. Рахманинова в постановке Ю. Овчинникова. Мгновенно замер и придвинулся ближе к льду член комиссии, доцент кафедры Ярослав Сех. И это неудивительно, ведь он был первым создателем образа Паганини на сцене Большого театра СССР в одноименном балете Л. Лавровского. Поэтому Ярослав Данилович особенно пристально следит за ледовым Паганини — Бобриным, осмелившимся бросить дерзкий вызов своему балетному прообразу. Таким был первый экзамен на отделении Л. Пахомовой. А потом состоялся первый ее выпуск: после трехчасового концерта, показанного ее студентами, она, счастливая и усталая, стояла среди учеников, принимая

учебный ритм которого, пущенный творческой фантазией Л. Пахомовой, трепетно бьется и сегодня. Бывшие студенты Пахомовой работают во многих городах Советского Союза — в Казани, Челябинске, Харькове, Свердловске, Минске, Одессе, Таллине и, конечно же, в Москве.

Сегодня им, молодым тренерам-балетмейстерам, предстоит продолжать славные традиции своего учителя, развивать их в творчестве нового поколения спортсменов. Поэтому, всматриваясь в



Людмила ПАХОМОВА с первыми выпускниками отделения балетмейстеров фигурного катания.

экзамен по «композиции на льду», проходивший на катке «Кристалл» Центрального стадиона имени В. И. Ленина.

Все было непривычно здесь для прибывшей на стадион, строгой, такой сугубо балетной экзаменационной комиссии. И слишком громкая музыка, доносившаяся из радиозула, и гигантское пространство катка, а главное — нестерпимый холод, злейший враг любого балетного артиста. С любопытством оглядывая «ледовую

поздравления от педагогов института, тренеров, корреспондентов. Затем были новые курсы студентов и новые дипломные спектакли. И только выпускной экзамен весной 1986 года уже проходил без своего художественного руководителя...

Лучшая память о человеке — это его дело, которое продолжает существовать и после ухода из жизни его создателя. Такой памятью стало и отделение балетмейстеров фигурного катания,

программы олимпийских чемпионов в парном катании Е. Гордеевой и С. Гринькова, созданные М. Зуевой, в экспериментальные номера ледового шоу «Все звезды», где работает Ю. Овчинников в художественные узоры композиций многих других выпускников отделения, мы вспоминаем Людмилу Пахомову, вся жизнь которой была посвящена развитию советской школы фигурного катания.

ЕВГЕНИЯ ГРИГОРЬЕВА

# ЕСТЬ ЛИ ТАНЕЦ В ОПЕРЕТТЕ

Лаборатория балетмейстеров театров оперетты, которой руководил профессор Н. Эльяш, к сожалению, завершила свое существование, проведя последнюю и принципиально важную встречу, посвятив ее разговору о наиболее животрепещущих проблемах жизни хореографии на сценах такого сложного вида музыкального театра, как театр оперетты. Корреспондент журнала, готовя этот материал, обратилась к руководителю лаборатории Н. Эльяшу с вопросами: «Как вы считаете, что входит в профессиограмму балетмейстера театра оперетты? Чем отличается его работа от творчества балетмейстеров в других видах сценической хореографии?»

«Балетмейстер театра оперетты — это художник радостного настроения, — сказал Николай Иосифович, — который сочиняет свою партитуру в вокально-театральном спектакле, где танец создает атмосферу, выявляет пластический образ действия. Вместе с тем он — часть драматургически целого представления, называемого опереттой. Поэтому балетмейстеру необходимо умение работать совместно с режиссером, дирижером, актерами театра оперетты. Последнее диктует и еще одну особенность профессии: умение ставить не только собственно хореографические сцены для артистов балета, но и так называемые «подтанцовки», исполнение которых является необходимой частью мастерства вокалистов, пластически определять линии сценического поведения у солистов и артистов хора. И здесь соотношение вокального и танцевального языка ставит множество профессиональных задач».

Сложности работы балетмейстера в театре оперетты, к сожалению, углубляются рядом организационных проблем, которые ждут своего решения. О них подробно говорили участники лаборатории — Н. Громов (Алтайский театр), Н. Катугин (тогда работавший в Иркутском театре), В. Тулупова (Омский театр), В. Бутримович (Минский театр), В. Разногладов (Свердловский театр), С. Хуыз (Краснодарский театр), Л. Шаульская (Калининградское варьете).

Проблемы, волнующие их, прежде всего связаны с вопросами формирования трупп, с подготовкой кадров артистов балета и балетмейстеров. Если раньше театры этого жанра могли пополняться кадрами за счет талантливых участников самодеятельных коллективов, то современная оперетточная сцена требует разносторонне подготовленного танцовщика. Что входит в понятие разносторонне подготовленный танцовщик? Мнение на этот счет оказалось единодушным: владение всеми жанрами сценического танца — классическим, народным, эстрадным, спортивно-акробатическим, современным, балльным и желателно джаз-танцем (слово «желателно» произносилось вынужденно, поскольку известно, что в учебных программах большинства балетных школ он отсутствует). Ясно, что такую подготовку артиста могут обеспечить только профессиональные учебные заведения — училища, студии, институты. Как же на практике комплектуются труппы? К сожалению, все происходит достаточно стихийно. В училищах у будущих артистов воспитывают неуважительное отношение к театрам оперетты: считается, что идти туда работать — значит не уважать свою

профессию, поэтому в труппы этого жанра попадают самые слабые в профессиональном отношении выпускники школ.

Качество воспитания кадров танцовщиков для театров музыкальной комедии может стать лучше, если ввести специализацию, скажем, начиная с 5-го класса, причем, выяснив потребности театров, следует открыть такие отделения не во всех, а в нескольких училищах.

Известно, что балетный театр связан с проблемой возраста. Нередко в труппе накапливаются артисты пенсионной категории, что ограничивает творческие возможности труппы, ее способность осваивать современную стилистику танца. Действительно, можно ли человеку, которому за сорок, а то и больше, успешно справляться с работой в театре, где нагрузка складывается из двух вызовов в день и из двадцати двух спектаклей в месяц. При всех трудностях объективной оценки результатов труда артистов балета всем всегда ясно «кто есть кто». И если старший коллега, занимающий более высокую ступень и получающий более высокую зарплату, работает без должной отдачи, то у молодого специалиста неизбежно возникает мысль о том, что с него спрос невелик.

Современный же зритель, который имеет возможность видеть новинки жанра в их наилучшей профессиональной интерпретации в кино и по телевидению, не приемлет те устаревшие формы, которые предлагает театр.

Проблема возрастных ограничений существует, конечно, не только в балетном цехе данного жанра, но и в других творческих цехах.

Но вот пример другого плана. Театру оперетты удалось «заполучить» выпускника хореографического училища. Как складывается здесь его судьба? Кто работает с ним, кто является педагогами-репетиторами? Ответ на эти вопросы однозначен. «Мне нужен педагог!» — говорили все участники лаборатории. Наверное, стоит в Государственном институте театрального искусства имени А. В. Луначарского и в Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова обдумать систему подготовки и переподготовки грамотных специалистов именно этого профиля.

Далее в судьбу молодого артиста вмешиваются отнюдь не творческие проблемы: мизерная зарплата, которая вынуждает его искать прибавок, что изматывает его силы и здоровье, почти неразрешимые жилищные вопросы. «Кто же пойдет при таких условиях танцевать в оперетту?» — спрашивают балетмейстеры. Действительно, как быть с кадровой проблемой театрам, где артист балета, молодой и профессионально обученный, просто необходим?

Вторая не менее важная группа вопросов связана с весомостью официального статуса балетной труппы в структуре театра оперетты. К сожалению, это зависит от воли и понимания, а чаще от непонимания специфики труда танцовщика главным режиссером, дирижером, дирекцией. Подобное отношение ставит балетную труппу в положение пасынка, обслуживающего «главные силы» театра. В частности, в последнее время обострились взаимоотношения между балетмейстером и режиссером. Конфликт возникает, например, из-за нежелания (или





Современная оперетта — яркое динамичное действо, где танец играет важную драматургическую роль. А это значит — танцовщику-исполнителю необходимо владеть всеми жанрами сценического танца.

Фото Д. Куликова

неумения) последнего определить для хореографа точные постановочные задачи. Это сковывает фантазию балетмейстера, ограничивает его творческий потенциал, а ведь в современном музыкальном спектакле 70—80% постановочной работы ложится на плечи балетмейстера — многое в сценическом действии решается через пластику, танец, движение.

Театр музыкальной комедии, оперетты — это театр коллективного творчества. В процессе активного взаимодействия представителей различных видов сценического искусства следует учитывать уникальность и сложность профессиональной деятельности балетмейстера, которая, кстати, не всегда оценивается руководством и прессой должным образом.

Таким образом, определяется и третий круг вопросов, непосредственно связанный с должностным и профессиональным статусом главного балетмейстера театра оперетты. Главного и большей частью единственного.

Годовая норма постановок у него составляет три спектакля в год. Участники лаборатории считают ее завышенной, потому что, кроме этого, хореограф большое количество времени посвящает работе с солистами и артистами хора, а во многих театрах он еще проводит ежедневные репетиции по сверке номеров спектаклей текущего репертуара.

Отсутствие точно очерченного круга служебных обязанностей главного балетмейстера, его подчиненное положение в коллективе ведет к тому, что сплошь и рядом его мнение не учитывается при формировании репертуара театра, при составлении ежемесячной афиши театра, что сказывается при эксплуатации спектакля. А нередко в городе, где нет своего театра оперы и балета, силами балета театров оперетты или музыкальной комедии даются «Вечера балета», ставятся детские хореографические спектакли, а иногда и спектакли для взрослых. Балетмейстер, педагоги-репетиторы, артисты работают с большим энтузиазмом, пропагандируя в своем городе искусство танца. Но как часто этот подвижнический труд игнорируется руководством театра, замалчивается прессой!

Подводя итоги сказанному, отметим: самая большая забота балетмейстеров театров оперетты — это забота о престижности положения руководимого ими творческого цеха и о смене. Сегодня этот жанр выбирает человек или увлекшийся этим синтетическим, ярким, радостным искусством, или волею судьбы, жизненных ситуаций, проходя специализацию «без отрыва от производства», постигая закономер-



ности развития танца в оперетте на практике. А как хотелось бы, чтобы наряду с подготовкой специалистов для ансамблей народного танца, танцевальных групп в русских хорах, специалистов по балльному танцу, фигурному катанию Государственный институт театрального искусства имени А. В. Луначарского открыл еще одно отделение, которое бы готовило балетмейстеров театра оперетты. Последняя, к сожалению, встреча на лаборатории выявила преданность своему жанру наших ведущих балетмейстеров, их потребность в общении, познании нового, зрелость позиций.

Руководитель лаборатории Н. Эльяш, комментируя сказанное ее участниками, подчеркнул: «Необходимо изыскать возможности для оказания семинарской помощи не имеющим своего профессионального объединения хореографам театров оперетты и музыкальной комедии. От себя скажу, что если мы не начнем сегодня обогащать их знания сведениями о достижениях мировой хореографической культуры в этом жанре, мы вскоре можем понести безвозвратные потери».

## Театр Николая Боярчикова.

О нем заговорили после того, как на сцене Ленинградского Малого театра оперы и балета один за другим были показаны спектакли «Царь Борис», «Геракл», «Разбойники», «Макбет», «Женитьба». Они различны по жанрам, по уровню достигнутого, но, как явления одного ряда — их объединяет глубина содержания, острота проблем, подлинная новизна художественных решений. Человек виден здесь во всей сложности жизненных обстоятельств, в его силе и слабости, в его метаниях в выборе пути. Творец собственной судьбы и окружающей действительности, он несет на своих плечах и тяжесть последствий. Сегодня, когда человечество балансирует на опасной грани мира и войны, художник будто всматривается в человека: «Каков он? Что в нем победит?» Вечные вопросы Боярчиков ставит в самом животрепещущем их повороте, приближая к сегодняшнему дню «преданья старины глубокой».

При всей развитости художественных компонентов в театре Боярчикова безраздельно господствует хореография. Ее создатель опирается прежде всего на основу основ искусства танца — изначально данную человеку связь между чувством и движением. Широта художественного кругозора позволяет балетмейстеру находить для каждого спектакля оригинальный образный строй, особую структуру хореографической драматургии. Индивидуальное отличие пластических образов Боярчикова заключается в том, что они несут не только эмоциональный, но и сильный интеллектуальный заряд. Смысловое богатство знаков-образов, парадоксальность ассоциаций властно захватывают наше воображение, наше мышление, дремавшее порою в созерцании «балетных красот». И тем не менее этот процесс восприятия идет достаточно многозначно и далеко не всегда гладко. И не случайно Боярчикова упрекают порой в рационализме, излишне

Люди  
советского  
балета

# Николай Боярчиков

зашифрованной пластической символике. Но вот балет «Макбет» (на музыку Ш. Каллоша), премьера которого состоялась в 1984 году, объединил поклонников и оппонентов. Театральная общественность дружно отмечала зрелое мастерство постановщика, богатство художественных идей, разработанных глубоко и самобытно. Произведение захватило эмоциональной силой, действенностью, стройностью композиции. В трагедии, многократно воплощенной ранее в театре и кино, Боярчиков высветил горько и злободневно звучащую тему — тему ценности человеческой жизни. Спектакль последовательно и целенаправленно показывает, что убийство, чудовищный сам по себе человеконенавистнический акт, неминуемо имеет своим следствием разрушение

личности. И родилась эта концепция не спонтанно, по наитию, но как итог вдумчивого, широкоохватного поиска. Боярчиков относится к художникам, всем этапам творчества предпочитая этап подготовительный. С особым наслаждением погружается он каждый раз в материал и в нем самом ищет принцип решения будущего спектакля. Так было и с «Макбетом». Труды шекспироведов подтолкнули его к древнему шотландскому фольклору, к дошекспировским легендам о Макбете. В своеобразном скрещении языческих культур Шотландии и римлян-завоевателей, к эпохе которых относятся первые скудные сведения об интерпретации сюжета, он нашел немало поэтических образов, близких хореографическому воплощению. Под влиянием тех таинственных сказаний воображение трансформировало уродливых шекспировских ведьм в прекрасных дев-прорицательниц, парок, оказавшихся в

чем-то сродни традиционным персонажам «белого балета» — сифидам, теням, вилисам. Родство обнаруживал отнюдь не цвет костюмов, а способ существования в музыке и пространстве, способ существования в той стихии симфонического танца, о котором так часто пишут балетоведы в своих книгах и статьях, но с которыми мы гораздо реже встречаемся на практике. «О симфоническом танце мы достаточно много говорим, однако далеко не часто беремся за его разработку. Со времен Петипа он не слишком изменился. Между тем компо-

Николай БОЯРЧИКОВ  
на репетиции.

Фото В. Барановского

зиция кордебалетного танца — одно из самых ярких выразительных средств балетного спектакля. Каждая фигура играет здесь свою роль, все подчиняется строгой закономерности», — отмечает балетмейстер.

Роль вещуньи-ведьм в балете «Макбет» отдана юным девушкам в белоснежных пеплухах, но с «хищной» пластикой кистей рук, поблескивающих пальцами-иглами. И божественная прорицательница Геката предстает перед нами то таинственной прекрасной женщиной-солисткой, то, как ей и пристало, фантастическим существом «о трех головах и туловищах», воплощаемым тремя солистками в окружении свиты — кордебалета. Состав балетного ансамбля формально традиционен, но композиция танца далека от академических построений. Ей свойственна языческая свобода, поэтическая прихотливость и своя скрытая закономерность. Соединяя в партиях прори-



цательниц классический танец с причудами современной лексики, наполняя хореографию полифоническим многоголосьем, постановщик создает ощущение зыбкости, неоднозначности: язычески прекрасные, как природа, загадочные прорицательницы одновременно и «духи лжи», которые «сперва подобьем правды мнят нас, чтоб уничтожить тяжестью последствий». Напоминая беззаботных сильфид, коварных виллис, трешенных теней, вешуньи в «Макбете» к тому же наделяются властью провоцировать поступки, направлять события, демонстрирующие потом непреложную связь причины и следствия. «Белые сюиты», контрастные эпизодам кровавых свершений, но внутренне связанные с ними, словно скрепляющие композицию спектакля, метят его ритм, определяют форму.

«Я считаю высшим достижением хореографии чистый или, как говорят, абстрактный балет, где почти ничего нет от жизненных реалий, и в то же время выражается самая жизненная суть. Но, наверное, это не моя область. Как балетмейстеру, мне необходима литература — сюжетная, драматургическая основа, — признается Николай Николаевич. — Да и традиционный стационарный театр приспособлен именно к крупному сюжетному спектаклю. Характерно, что последние десятилетия дали целый ряд интересных балетов, поставленных по произведениям русской и иностранной классической литературы и драматургии».

К сюжетному театру тяготеет сегодня балет повсеместно. Вот и следующей постановкой Боярчикова стала хореографическая фантазия в двух действиях на тему комедии Н. Гоголя «Женитьба». Понятно, первоисточник преобразился и в музыке (А. Журбин), и в сценарии (М. Берггольц), и в хореографии. Будто в угоду жанру постановщики сделали основой драматургии романтический конфликт мечты и прозы жизни, от которой Подколесин укрывался в надежных объятиях Дивана, вполне одушевленного существа, олицетворенного в балете тремя исполнителями. Душа Подколесина — русского мечтателя из династии «обломовых», выше расхожих мечтаний, заим-

ствованных им у отечественных «дуняшек» и «степанов», подхваченных у «эдаких» иностранных баловней фортуны. И, не найдя идеала на земле, балетный Подколесин, подобно Сильфиде, возносится в небеса, к крайнему огорчению Агафьи Тихоновны.

«Женитьба» и «Макбет» трактуются Боярчиковым как произведения современные, борющиеся за Человека, против жестокости и антигуманизма, против существования, недостойного человека.

В одной из бесед с автором статьи Н. Боярчиков отметил: «Странно, что время от времени возникают вопросы типа: «Чем объяснить обилие в наши дни балетных вариаций литературы?» Ответ здесь прост. Его подсказывает сама специфика балетного театра, нуждающегося в четкой драматургической основе и прежде всего в емком содержании, за которым мы и идем к классике. Связь балета с литературой изначально. Она всегда была и будет. И каждый художник по-своему решает проблему соотношения первоисточника и балетного произведения, созданного на его основе, находит способы его воплощения. Важно не изменить сути, сохранить идеи. Хотя и в классических произведениях что-то одно порой перестает быть важным, другое же, наоборот, приобретает особое значение для людей. Балет, в отличие от драмы и кинематографа, который при всей его современной самостоятельности состоит на восемьдесят процентов из экранизаций, не в состоянии воспроизвести авторский текст. Хореограф, опираясь на драматургический костяк, сочиняет новый текст — хореографический, новое произведение, вдохновленное первоисточником, и судить его надо по законам балетного театра. Текст может быть более или менее привычным, полным так называемой «эмоциональной непосредственности», а может быть другим, порой совсем неожиданным, когда хореограф стремится отойти от наработанных приемов, устоявшегося стереотипа, когда он пытается расширить привычный круг тем. И как бы ни сетовали на недостаток в сочинениях хореографов наших дней этой самой «непосредственности, выраженной танцем», балет давно перешагнул барьер, огра-

давший его от жизни, от чувств и мыслей современников. Мы несем свою работу людям, и, как правило, балетмейстеру меньше всего хочется быть непонятым. Но уж очень не хочется оказаться на уровне тех, кто сам не делает шагов навстречу постоянно меняющемуся миру, развивающемуся искусству. Обсуждения последних премьер, которые проходили по инициативе студентов, будущих психологов и литературоведов, показали как высок уровень сегодняшнего зрителя и как еще много нужно сделать балету, чтобы остаться в ряду искусств активных, действенных.

Большую роль в современном балете играет режиссура. Именно она становится выражением мировоззрения постановщика. В создании многих балетов, ставших нашей советской классикой, заметную роль играли режиссеры драмы. На сегодняшнем уровне балетного театра профессия хореографа включает в себя умение целенаправленно выявлять суть произведения с помощью многообразных средств искусства. Балетная режиссура достаточно специфична и находится в несколько ином соотношении с текстом, чем режиссура драмы. С долей юмора говорят, что одни режиссеры ставят текст, другие — подтекст, третьи — ремарки. Балетному воплощению, на мой взгляд, ближе всего подтекст. Образная, ассоциативная хореография способна выразить то, что скрыто за словами и поступками. Очень много мне дало изучение режиссуры двадцатых-тридцатых годов, творчества Мейерхольда, Таирова, Вахтангова. Мейерхольд, например, научил меня «читать» литературный текст, в нем находить режиссерское решение, средства воплощения.

Счастлив, что мне довелось учиться у Федора Васильевича Лопухова, теоретика и практика огромного масштаба. Жалею, что не сумел взять у него всего, что он мог бы мне дать. Лопухов учил самостоятельному мышлению, особому подходу к каждому произведению, решению его по принципу пластической необходимости. Благодарен судьбе, что заканчивал балетмейстерское отделение консерватории под руководством Игоря Дмитриевича Бельского — блестящего знатока структуры балетного спектакля.



Сцена из балета «Фадетта».



Многих хореографов волнует и проблема соавторов — балетных драматургов и композиторов, людей, способных подсказать идею, вдохновить. Большой и славный этап советского балета связан с именами людей широкого кругозора, разностороннего таланта, большой эрудиции — Бориса Асафьева, Адриана Пиотровского, Владимира Дмитриева, Николая Волкова, Юрия Слонимского и других. Люди эти питали своими идеями балетмейстеров, художников, актеров. Сегодня ощущается недостаток в таких творческих соратниках.

Возглавляемая Боярчиковым труппа много и новаторски работает с балетным наследием. После удачной попытки реставрировать, а не редактировать «Лебединое озеро», возобновлена «Эсмеральда», а также составляющие «клас-

**К. НОВОСЕЛОВ** (царь Борис) и **Г. СУДАКОВ** (Юродивый)  
в балете «Царь Борис».

Фото В. Барановского

сику» Малого театра оперы и балета — «Слуга двух господ» М. Чулаки — Б. Фенстера, «Фадетта» Л. Делиба — Л. Лавровского.

«Изучение наследия — процесс очень увлекательный и полезный. Основной такой работы является сотрудничество с исполнителями предшествующих редакций, опора на их опыт, знания. При реконструкции «Лебединого озера» театру помогала Марина Тимофеевна Семенова. «Эсмеральда» воссоздавалась вместе с Татьяной Михайловной Вечесловой и Петром Андреевичем Гусевым, — говорит Боярчиков. — В связи с возобновлением балета Ц. Пуни и А. Адана «Эсмеральда» я довольно близко познакомился с творчеством Жюльетты Перро и полюбил этого художника с чистой душой, богатым эмоциональным миром, ясными эстетическими взглядами. Он мыслил как хореограф-режиссер. Балетная драматургия Перро, его сценарии запечатлели художественные приемы и внутренние законы романтического театра. Не случайно современники находили его балет «Фауст» более близким гетевскому, чем известная опера Ш. Гуно. Сценарий «Фауста» оказался настолько интересным, что вызвал желание поставить по нему новый балет. Музыку написал Ш. Каллош, давно занимающийся европейской музыкальной культурой прошлых веков. Однако мы отказались от попытки подделываться под хореографию XIX века. Возобновления старинной хореографии вызывают порой двойственное отношение: владение ее приемами и стилем очень полезно, но увлечение ретрокрассивостями разочаровывает. Уж очень похоже на кивок в сторону так называемой «массовой» культуры.

Хотелось бы, чтобы классикой почитались произведения гармоничные, с вечно живым содержанием, а не только те, где танцуют на пуантах. Слишком часто пальцевая техника использовалась не как средство выразительности, а как эффектный прием».

Приемы. Они бывают разные и в современном балете. Их много и роль их велика. Трудно забыть, как на авансцене, в финале балета «Макбет», профессионально, привычно и бесчувственно наемный убийца Кавдор вонзает в дерево подмостков нож. Вонзает той самой рукой, которая в ходе трагического действия направляла, благословляла и осуществляла кровавую цепь убийств. Нож — к услугам нуждающихся в убийстве, нож — после пережитой зрителем трагедии Макбета, смертей безвинных стариков, женщин, детей... И, как тот нож в сцену, вонзается мысль: наступит ли конец варварству? Открыто публицистический, полный горького сарказма прием потрясает глубоко и надолго!

До недавнего времени среди работ Боярчикова не было балета на сюжет из нашей жизни, хотя все его постановки остро современны. Но хореограф мечтал о таком материале, и судьба пошла ему навстречу. Ростовский композитор Леонид Клиничев, благословенный на создание партитуры самим Шолоховым, предложил музыку к балету «Тихий Дон».\* И снова кропотливая работа с текстом, с высокой литературой, потрясающей глубиной мысли, объемом воссоздания жизни. И снова, вместе с соавторами — сценаристом В. Ивченко и художником Р. Ивановым, — поиск, попытка «раскопать» свой «слой», найти свой «срез» произведения. Возможности балета велики, но готовые решения взять негде. Анализ романа открыл неслучайность каждой детали повествования. Имена героев — и те оказались выразителями характера, судьбы: Григорий — действующий, Аксинья — чужая, Штокман — взявший палку... Потрясала и прозорливость шолоховской мысли, предугадавшей многие сегодняшние проблемы.

Премьера состоялась... Человеческая судьба, культурно-нравственное состояние общества в годину социального катаклизма — вот о чем спектакль. Но вопреки всем трагическим потерям и неразрешимым противоречиям с огромной эмоциональной силой утверждается в балете тема любви, тема жизни.

\* Рецензия на спектакль Н. Боярчикова «Тихий Дон» будет опубликована в одном из ближайших номеров.

СОФЬЯ ВИНОГРАДОВА,  
заслуженная артистка  
РСФСР

*Трудности текущего репертуара*

БОЛЕЕ ДВУХ ЛЕТ ТОМУ НАЗАД СОВЕТ ВЕТЕРАНОВ БАЛЕТНОЙ ТРУППЫ МОСКОВСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА ИМЕНИ К. С. СТАНИСЛАВСКОГО И ВЛ. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО ПРОВЕЛ ЗАСЕДАНИЕ, НА КОТОРОМ ОБСУЖДАЛОСЬ СОСТОЯНИЕ ХОРЕОГРАФИИ СПЕКТАКЛЯ «ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО», ОСУЩЕСТВЛЕННОГО В. БУРМЕЙСТЕРОМ И П. ГУСЕВЫМ. В РАЗГОВОРЕ УЧАСТВОВАЛИ В. БОВТ, М. РЕДИНА, М. АГАТОВА, Н. ВИХРЕВА, А. ТОЛЬСКИЙ, Ю. КУЗНЕЦОВ, Э. БЕРГЕР И ДРУГИЕ. ПОВОДОМ К НЕМУ ПОСЛУЖИЛИ ПОЯВИВШИЕСЯ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ ВТОРОГО АКТА НОВОВВЕДЕНИЯ, ИМЕЮЩИЕ ЦЕЛЬЮ ПРИБЛИЗИТЬ ЕГО СТИЛИСТИКУ К НЫНЕШНЕМУ ЛЕНИНГРАДСКОМУ ВАРИАНТУ. В ТО ВРЕМЯ КАК, ПО ЗАМЫСЛУ ПОСТАНОВЩИКОВ, ИМЕННО ВТОРОЙ И ЧЕТВЕРТЫЙ АКТЫ ДОЛЖНЫ БЫЛИ ПРЕДСТАВЛЯТЬ ГАРМОНИЧНОЕ СТИЛИСТИЧЕСКОЕ И СМЫСЛОВОЕ ЕДИНСТВО.

УЧАСТНИКИ ОБСУЖДЕНИЯ НЕ ОГРАНИЧИЛИСЬ ЧАСТНЫМИ ЗАМЕЧАНИЯМИ, НО ВЫСКАЗЫВАЛИ БЕСПОКОЙСТВО ПО ПОВОДУ ТОГО, ЧТО ПРОИЗВЕДЕНИЕ УТРАЧИВАЕТ СВОЮ НЕПОВТОРИМУЮ ДУХОВНУЮ АТМОСФЕРУ, СВОЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ НАКАЛ, ЧТО СПЕКТАКЛЬ ПЕРЕСТАЕТ БЫТЬ ОРИГИНАЛЬНЫМ ОБРАЗЦОМ НАСЛЕДИЯ ИМЕННО ЭТОГО ТЕАТРА. ВСКОРЕ ИЗ ЛЕНИНГРАДА БЫЛ ПРИГЛАШЕН ПРОФЕССОР ПЕТР АНДРЕЕВИЧ ГУСЕВ. УЖЕ ТЯЖЕЛО БОЛЬНОЙ, МАСТЕР ПРОВЕЛ КОРРЕКТУРНУЮ РЕПЕТИЦИЮ БАЛЕТА, С БОЛЬШОЙ ЗАИНТЕРЕСОВАННОСТЬЮ ВНИК В СУЩЕСТВО ПРОБЛЕМЫ, РАССКАЗАЛ ТРУППЕ ОБ ИЗНАЧАЛЬНОЙ КОНЦЕПЦИИ ИХ С БУРМЕЙСТЕРОМ ПОСТАНОВКИ «ЛЕБЕДИНОГО ОЗЕРА», ПОДЧЕРКНУЛ, КАКУЮ ОГРОМНУЮ ИЗЫСКАТЕЛЬСКУЮ РАБОТУ ПРИШЛОСЬ ПРОДЕЛАТЬ, ПРЕЖДЕ ЧЕМ СОЗДАТЬ (А ФАКТИЧЕСКИ — РЕСТАВИРОВАТЬ) ВТОРОЙ АКТ БАЛЕТА. В НЕМ ДЕВУШКИ-ЛЕБЕДИ НЕСЛИ В СЕБЕ ВЫСОКОЕ ЖЕРТВЕННОЕ НАЧАЛО, А ОДЕТТА БЫЛА ОДНОЙ ИЗ НИХ, НЕОТТОРЖИМАЯ ОТ ОБЩЕЙ СУДЬБЫ...

ПРИСЛУШАЛСЯ ЛИ ТЕАТР К ЗАМЕЧАНИЯМ ВЕТЕРАНОВ, ЧТО ПРЕДПРИНЯТО ДЛЯ ТОГО, ЧТОБЫ ПРЕКРАТИЛИСЬ ВМЕШАТЕЛЬСТВА В ХОРЕОГРАФИЮ СПЕКТАКЛЯ-ШЕДЕВРА? КАК СЕГОДНЯ ВЫГЛЯДИТ «ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО» В МОСКОВСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ ИМЕНИ К. С. СТАНИСЛАВСКОГО И ВЛ. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО?

ОБ ЭТОМ РАЗМЫШЛЯЕТ В СВОЕЙ СТАТЬЕ ВЕДУЩАЯ СОЛИСТКА ТЕАТРА, ЗАСЛУЖЕННАЯ АРТИСТКА РСФСР СОФЬЯ ВИНОГРАДОВА, ИСПОЛНИТЕЛЬНИЦА ПАРТИИ ОДЕТТЫ-ОДИЛЛИИ, С КОТОРОЙ РАБОТАЛИ НАД РОЛЬЮ АВТОРЫ ПОСТАНОВКИ.

Т

Прошло три с половиной десятилетия с того времени, когда Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко решил на постановку жемчужины классического наследия — балета П. Чайковского «Лебединое озеро». Не все верили в успех, были и сомневающиеся, и скептики: сможет ли такая труппа, как наша, не имеющая опыта работы с произведениями классического репертуара, «поднять» столь масштабный спектакль? Но его постановщики В. Бурмейстер и П. Гусев заражали своей убежденностью, своим энтузиазмом всех нас, участников будущей премьеры, и жизнь показала, что они были правы. Наше «Лебединое» стало событием в жизни советского (и не только советского) хореографического искусства. Недавние гастроли театра в Японии летом 1987 года вновь продемонстрировали неувядаемую популярность нашего спектакля. Но теплый прием балета советской и зарубежной аудиторией — это еще не критерий бережного отношения театра к своему детищу. Те, кто заполняет зал во время представления, могут и не видеть, и не знать, сколь значительные потери понесла знаменитая постановка, которые с болью замечаем мы, участники той давней премьеры «Лебединого озера». Вот почему я и решила поделиться некоторыми мыслями по этому поводу.

Да, тридцать пять лет великое творение П. Чайковского украшает афишу театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Это факт сам по себе весьма знаменательный — не многие балетные спектакли могут похвастаться столь длительным непрерывным стажем служения зрителям. Подчеркиваю — непрерывным. Я считаю, что мне выпало большое счастье с первых шагов работать с создателями постановки, а затем более двадцати лет выступать в партии Одетты-Одиллии. Владимир Павлович Бурмейстер и Петр Андреевич Гусев создавали эту роль именно для нашего театра, учитывая особенности его творческого метода, стремление к драматургической целостности хореографического сочинения, реалистической ясности его режиссерских решений, активному выявлению действительности актерских принципов в искусстве танцовщика.

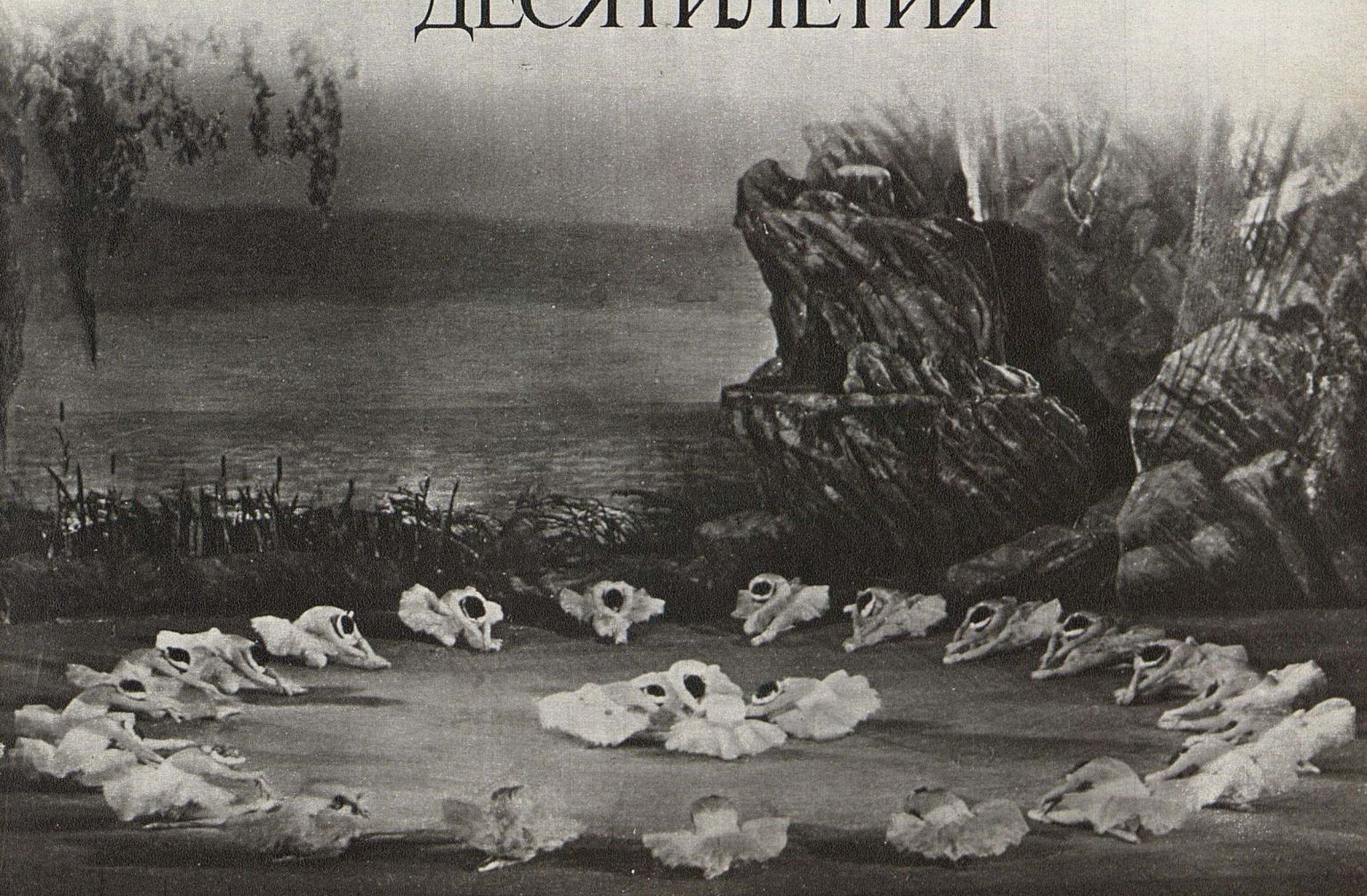
Итак, чем же отличалась наша редакция «Лебединого озера» от многих других постановок балета? Думаю, что прежде всего своей насыщенной драматизмом эмоциональной атмосферой. Она воссоздавалась в спектакле благодаря удачным находкам в мизансценах, причем ощущалось это буквально с первых тактов, с первых шагов героев на сцене... Отмечу лишь некоторые штрихи. Во втором «белом» акте, в основу которого П. Гусев положил хореографию Льва Иванова, он добивался гармоничного слияния с музыкой всего танцевального ансамбля, наделяя исполнительниц особой лебединой пластикой — она выявлялась в особом наклоне корпуса, орнаментике движений рук. Девушки-лебеди как бы выплывали из озера, стряхивая капельки воды, охорашивались. Во взмахах крыльев-рук ощущалось беспокойство, предчувствие беды. Слово лебедушки, героини русских сказок, они с поэтической грацией вели свою тему скорби, тоски по воле. Когда появлялся Принц, их движения обретали характер экспрессивной настоятельности.

Удачным по стилистике получился четвертый акт в постановке В. Бурмейстера — он органично продолжал тему второго акта, развивая и укрупняя его настроения, как бы завершая трагедию погубленного коварством большого прекрасного чувства. Как безнадежно плавно развивалось шествие заколдованных красавиц к своей гибели... Лишь Одетта рвалась, тянулась к своей любви, еще надеясь, еще пытаясь спасти Принца, подруг, себя... И буря на озере была своего рода олицетворением той бури, что бушевала в душах героев. Их желание погибнуть вместе естественно вело к светлому выстрадавшему финалу — торжеству любви, добра, счастья.

А «мистическое наваждение» злых сил в третьем акте — знаменитая сюита характерных танцев с мимолетным появлением среди танцующих зловеще-обольстительной Одиллии. Тревожное напряжение росло от танца к танцу, лишь Принц ничего не замечал. И как кульминация этого торжества коварства и зла — дуэт Одиллии и Принца. Его действие развивалось очень динамично — темп начинал набираться в адажио, нарастал в вариациях и завершался головокружительной кодой.

...И вот я среди зрителей одного из «рядовых» представлений.

# ЧЕРЕЗ ТРИ С ПОЛОВИНОЙ ДЕСЯТИЛЕТИЯ



Зазвучала музыка, пошел занавес... Странное ощущение: столько лет волноваться перед выходом на сцену и вдруг, сидя в зале, почувствовать холодок равнодушия к происходящему. Из спектакля словно исчезла мятающаяся, рвущаяся душа живого человека. Пытаюсь разобраться в своих впечатлениях.

В партии Принца — В. Кириллов, танцовщик эффектных внешних данных, обладающий крепкой развитой техникой. Мы не раз убеждались, что он может быть ярким, темпераментным актером. Но на этот раз его Принц выглядел вялым, даже местами просто равнодушным. Я не почувствовала в его герое порыва, романтических предчувствий. Уже в первом акте стало очевидным, что артисты действуют на сцене формально, по «заданной схеме», не ощущая «сверхзадачи» этой картины. Мне показалось, что лишь А. Глазнейдер в па де катре и В. Саркисов (Шут) продемонстрировали действительно осмысленное, образное прочтение своих партий.

Адажио, сочиненное В. Бурмейстером в первом акте в лучших классических традициях, призванное выразить лирические переживания юности, ожидание Принцем чуда любви, также не прозвучало в полную силу. Хореограф предназначал в этом адажио для Принца партнершу с балеринскими данными: с красивыми выразительными линиями, большим шагом. В танце С. Цой, к сожалению, эффектность задуманного хореографом рисунка заметна потускнела.

Второй акт тоже «пересмотрен». Нельзя сказать, чтобы танцевальная лексика как таковая подвергалась редактуре, но движения танцовщиц приобрели иной оттенок — произошла некоторая «стандартизация» пластики, приближение ее к чисто академическому ленинградскому варианту. Но ведь П. Гусев, сам превосходный знаток ленинградского танцевального стиля, все же задумывал второй акт иным по ракурсам движений. Все было «чуть-чуть» иначе — и подъемы, и обводки, и линии корпуса, и игра рук. Гусев требовал «большого верха», широких вольных взмахов рук-крыльев. Сегодня из танца кордебалета ушла эта широта, с нею и эмоциональность, все здесь четко отретелировано, но сухо, формально. Сцене не хватает музыкальности, внутреннего настроения, поэтичной одухотворенности лебединой пластики. Руки у артисток завышены, движения стали какими-то мелкими, видимо, за счет чрезмерно аффектированного акцента на кисть, утратили масштаб.

Молодая балерина Т. Чернобровкина (Одетта-Одиллия) — красивая, женственная, видимо, одаренная. Но ей еще предстоит много работать над сложнейшей партией. Это касается как совершенствования техники, так и создания полноценного действенного характера. В частности, хотелось бы отточности в па де бурре, широты владения сценическим пространством, лучшей фиксации поз, большей подтянутости корпуса. Все это будет «играть» на образ, создаст впечатление полноты танца. Но самое главное, что следует пожелать исполнительнице, — постараться глубже выникнуть в атмосферу, понять ее внутренний драматизм, стремиться к более органичному живому общению с партнером и к постижению нерва взаимоотношений героев.

Именно отсутствие такого нерва, а также буквальный «развал» режиссуры я обнаружила в третьем акте. По замыслу авторов, сюита характерных танцев создавала не только настроение, она воссоздавала и многоликий портрет мира зла, где царят Ротбарт и Одиллия. Весь ансамбль задуман как драматургически единое целое. Сегодня эта целостность утрачена, на сцене идет красочный дивертисмент, где танец смотрится сам по себе. Добавлю, что и исполнение сюиты также нуждается в шлифовке и совершенствовании.

Па де де третьего акта почти лишилось своего драматического содержания. В свое время постановщики обозначили здесь определенные акценты напряженного диалога героев, в процессе которого Принц пытается узнать в Одиллии девушку, которую встретил на озере. Но волнующего диалога-общения у исполнителей не получилось. Они танцевали формально, а замедление темпа в коде снизило тонус кульминации действия. И тридцать два фюэте здесь должны выглядеть отнюдь не «трюком», а мощным финалом всей сцены, песнью торжества Одиллии, околдовавшей Принца.

И, наконец, последнее. В редакции Бурмейстера и Гусева тщательно разработана роль Злого Гения. Я вспоминаю первого исполнителя партии А. Клейна, созданный им значительный образ, олицетворяющий темное начало человеческого бытия. К сожалению, нынешний исполнитель роли О. Захаров в своей трактовке достаточно далек от замысла авторов.

С двойственным настроением покидала я зрительный зал театра. Вызывало удовлетворение само желание коллектива иметь в репертуаре «Лебединое озеро». Вместе с тем, думалось: почему же все-таки спектакль идет с такими потерями, почему из сочинения ушло то ощущение высокой духовности, что было свойственно ему в течение долгих лет его жизни? Ведь есть же в труппе квалифицированные репетиторы, живы многие исполнители, работавшие с В. Бурмейстером и П. Гусевым...

«Лебединое озеро» в театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко — это драгоценность нашей отечественной культуры. И оно нуждается в защите от равнодушного, некомпетентного вмешательства в его уникальную хореографию.

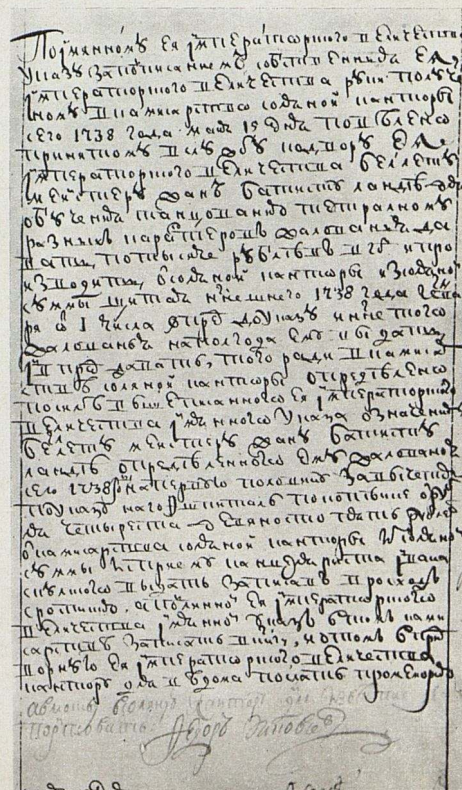
История:  
исследования,  
документы,  
вспоминания

ЛЮДМИЛА  
СТАРИКОВА,  
кандидат  
искусствоведения

Из дисграфии первой  
русской балетной труппы

1738 году в России была основана Танцевальная школа; в ней сформировалась первая русская балетная труппа, являвшаяся, кроме всего прочего, и первой профессиональной труппой среди национальных театральных кадров. Однако до недавнего времени точной даты ее возникновения и полного ее состава мы не знали.

Всем историкам отечественного театра XVIII века был известен тот факт, что в сентябре 1737 года танцмейстер Петербургского кадетского корпуса Жан Батист Ланде подал императрице Анне Иоанновне челобитную с проектом «Танцевальной Ея Императорского Величества школы», и 15 мая 1738 года «принятому на службу ко двору балетмейстеру Жану Батисту Ланде для обучения танцованию театральному разным характеров» выдали по указу первое жалованье. Документы об этом нашел еще в начале XX века В. Всеволодский-Гернгросс и опубликовал их в своем капитальном труде «История театрального образования в России». Но установить точную дату основания школы и первоначальный состав этой первой балетной труппы ему не удалось, и, сетуя по данному поводу, он писал: «Известия о первых годах существования школы очень скудны. Ее учреждение не ознаменовалось никаким указом и совершилось, по-видимому, исподволь». Поэтому датой основания Танцевальной школы, «являющейся непосредственным началом Санкт-Петербургского театрального



Фрагмент текста  
Указа  
императрицы  
Анны Иоанновны  
от 15 мая 1738  
года о выдаче  
жалованья  
принятому  
на службу  
балетмейстеру  
Жану Батисту  
Ланде.

училища» и, стало быть, Ленинградского хореографического училища имени А. Я. Вагановой, В. Всеволодский-Гернгросс (а за ним и все остальные историки) считали 15 мая 1738 года, то есть дату подписания указа о выдаче Ланде жалованья.

Автору этой статьи удалось в различных архивах найти новые, ранее неизвестные документы<sup>1</sup>, касающиеся первой русской балетной труппы и танцевальной школы, в частности, уточняющие дату ее основания. В Центральном государственном архиве древних актов и в Государственном центральном театральном музее имени А. А. Бахрушина было обнаружено несколько указов, которые также, как и опубликованный когда-то Всеволодским-Гернгроссом, подписаны 15 мая 1738 года, но содержат в себе очень важное дополнение:

«По имянному Ея Императорского Величества указу, за подписанием собственныя Ея Императорского Величества руки, выданной от комисарства соляной конторы из соляной суммы, принятому в службу ко двору Ея Императорского Величества балетмейстеру Жан Батисту Ланде для обучения танцованию театральному разных характеров, определенного ему жалованья генваря с 1-го июня по 1-е число 1738 года, итого на полгода...

1738 году мая 15 дня».

Из текста следует, что Ланде приняты на службу 1 января 1738 года, стало быть, эту дату и можно считать датой основания Танцевальной школы.

Почти все историки, занимавшиеся ранним периодом существования нашей балетной труппы, пытались определить ее состав. Первым сообщил отрывочные сведения о начале Петербургской Танцевальной школы Якоб Штелин в своей статье «Nachrichten von der Tanzkunst und Ballet in Rußland», изданной в 1770 году. «Обязавшись подготовить совершенный балет из русских молодых людей, он (Ланде — Л. С.) прежде всего выбрал, большей частью из детей дворцовой челяди, двенадцать стройных на выросте девушек и такое же число юношей, которые были взяты из содержание двора», — пишет Штелин и далее называет имена лучших учеников Ланде: «Из девушек у него успели: Аксинья, Елизавета и Авдотья, а из учеников достигли в хореографии виртуозности: Афанасий, Андрей и Андрюшка».

В. Всеволодский-Гернгросс, не имея никаких новых документальных данных о составе учеников, набранных Ланде, полагался на сведения Я. Штелина.

Автор двухтомного труда, посвященного истории русского балета и истории первого балетного училища, М. Борисоглебский пытался дополнить наши знания о первых русских танцовщиках, набранных Ланде: «Особенно замечательными учениками были: Тимофей Бубликов, Николай Чоголков, Афанасий Топорков, Иван Шатиллов, Николай Тулубеев, Сергей Чалышкин и Андрей Самарин. Кроме перечисленных семи учеников, Ланде приблизил к себе, как он выражался, «свыше меры одаренных богом» Андрея Нестерова и Тома Леброна». В этом списке бросается в глаза смешение имен кадетов, обучавшихся танцам у Ланде в корпусе и участвовавших в придворных оперно-балетных спектаклях, с учениками, ставшими впоследствии профессиональными русскими танцовщиками, причем среди учеников мы встречаем имена окончивших школу в первые годы ее существования и имена тех, которые пришли много позже, уже после смерти Ланде. Сам Борисоглебский пишет: «К сожалению, весь первый период зарождения русского балета является самым туманным в истории русского

театра. Нужны многолетние архивные изыскания, чтобы дать ясную безукоризненную картину театральных дел 1730-х — 1740-х годов и не впасть в изложение мифов».

И будто специально к 250-летию юбилею Ленинградской балетной школы старые архивы милостиво согласились открыть некоторые свои тайны. Удалось, наконец, восстановить точный состав первой русской танцевальной труппы и проследить изменения его на протяжении первых двадцати лет существования (до 1758 года), а если учесть, что Я. Штелин в упоминавшейся уже работе сообщил полный перечень балетных артистов Петербургской труппы за 1768 год, то в результате мы получаем сведения о численности нашего балета за первые тридцать лет его деятельности.

Вcredible, поданной Ланде императрице Анне Иоанновне в сентябре 1737 года и содержащей по существу проект Танцевальной школы, он просил: «...повелеть определить ко мне в обучение 12 человек из малолетних российской нации шесть мужеска полу и шесть женска для сочинения балетов двенадцатью персонами». Далее Ланде предполагал, что «ученики по обучению одного года начнут танцевать на театре, как и помянутые кадеты, а с двух лет будут танцевать всякого сорта танцевания, потом третий год, следовательно, будут обучаться для достижения совершенства...». Отсюда следует, что уже через год ученики Ланде становились действующей балетной труппой, а через три года оказывались совершенно обученными. Эти три года, после которых учеников нужно было перевести в профессиональные танцевальщики, истекли к 1741 году, но в это время в жизни России происходили важные внутривосточные события, и двору, вероятно, было не до танцевальных учеников (17 октября 1740 года скончалась Анна Иоанновна, а 25 ноября 1741 года совершился дворцовый переворот и на престол возшла Елизавета Петровна). В коронационные торжества, происходившие в 1742 году, ученики Ланде публично доказали, что уже «достигли совершенства», и вскоре же после празднеств были изданы указы, упорядочившие положение танцевальной труппы:

«На 1743 год из соляной конторы отпустить:

По 1-му (пункту — Л. С.) — июня 28 дня на раздачу итальянской компании, обретающейся в службе при дворе Ея Императорского Величества и протчим при той компании служителям жалованья в определенную годовую сумму 25675 рублей, в том числе на содержание обретающихся во обучении балетов российских 12 человек на платье и обувь и прочее 650 рублей на оной 1743 год отпустить из соляных денег в придворную контору.

По 2-му — декабря 22 дня обретающимся при дворе Ея Императорского Величества при операх, комедиях и интермедиях танцевальщикам годовое жалованье производить с начала прошлого 743 года из соляной суммы обще с теми деньгами, которое им на платье и обувь по Ея Императорского Величества указу от 28 июня 650 рублей положены, а имянно:

французу Томасу Лебруну — 400 рублей русским

Афанасию Топоркову, Михайле Литрову — по 350 рублей

Семену Брюхову, Александру Лаптеву, Андрею Нестеру, Козьме Ординову — по 250 рублей

женска полу двем

Аксинье Сергеевой — 350 рублей

Елизавете Борисовой — 300 рублей

Аграфене Ивановой, Аграфене Абрамо-

вой — по 250 рублей  
вновь принятой Авдотье Лаврентьевой — по 50 рублей...».

Далее в деле следует подробный денежный отчет капитана Степана Рамбурга, ведавшего финансами Итальянской компании, о том, сколько денег и кому отдано из танцевальщиков на платье и обувь. В конце этого перечня есть запись, особенно интересная для нас: «...За тем де было во справке 105 рублей 45 копеек и оные остаточные деньги употребляются на платье ж и обувь вновь принятой к обучению балетов девке Марфе Максимовой, которой еще жалованье не определено».

Итак, из данного документа мы узнали первоначальный состав танцевальной труппы, члены которой в 1-м пункте числятся еще в учениках. Среди них, не считая «француза» Томаса Леброна, 10 человек русских: 6 юношей и 4 девушки. К ним в конце 1742 — начале 1743 года «вновь принимается» Авдотья Лаврентьева, а в конце 1743-го еще и Марфа Максимова. Из 2-го пункта следует, что в декабре 1743 года всех учеников (кроме Марфы Максимовой, недавно «принятой к обучению» и не получающей еще жалованья) переводят в танцевальщики и определяют оклады, разграничивающие их профессиональный уровень.

Очень многие историки русского балета считали, что ученики Ланде были набраны из крепостных. Это, казалось, подтверждалось, во-первых, словами Штелина, что они были взяты «из дворцовой челяди». Однако, как явствует из многочисленных документов того времени, штат дворцовых служителей, даже нижних чинов, состоял из вольных людей, более того, многие из них были дворянского сословия, например, в должности лакеев. Фамилии такие же, как и учеников Ланде, часто встречаются среди дворцовых служителей того времени. Например, среди лакеев — Лаптев и Брюхов, которые наверняка могли быть если не отцами их, то близкими родственниками. Среди мелких служащих Сената еще при Петре I встречается имя Алексея Нестерова, вероятно, отца Андрея Алексеевича Нестерова. Что же касается Томаса Леброна, то он был французский «русский», то есть родившийся и живший в России. Относительно его родителей можно сделать вполне обоснованное предположение: среди дворцовых служителей в 1730—1750 годы находился «камердинер Петр Лебрун», а в 1737 году упоминается еще и «парукмахер Лебрун» в штате Итальянской компании.

Во-вторых, историки театра, относительно происхождения танцевальных учеников, приводило в заблуждение слово «девки», которым назывались танцевальщицы. Они считали, что это означает принадлежность именно к крепостному состоянию. Но в начале и середине XVIII века слово «девка» служило признаком не социальной принадлежности, а было указанием на семейное положение и употреблялось не только в крестьянской и мешанской среде, но даже и по отношению к дворянкам, и лишь во второй половине XVIII века было заменено словом «девица». Слово же «девка» осталось употребительным по отношению к низшим сословиям, со временем перейдя по большей части к крепостным. Характерно, что до нас, в основном, не дошли фамилии первых русских танцевальщиц. И в приведенном, и в нижеследующих перечнях они названы по отчеству. В XVIII веке вообще общепринятой была следующая запись, например: Андрей Алексеев сын Нестеров, Аксинья Сергеева дочь Баскакова, но часто слово «сын» или «дочь» опускалось и рядом с именем иногда стоя-



до отчество, а иногда фамилия, причем отчество звучало всегда так же, как и фамилия, и когда последняя опускалась, то отчество постепенно переходило в фамилию, как случилось с первыми танцевальщицами да и с некоторыми танцевальщиками последующих наборов.

По новым документам удалось проследить состояние нашей балетной труппы на протяжении последующих лет. До 1748 года изменения окладов у членов ее не происходит, что может свидетельствовать о стабильности их профессионального уровня.

В 1748 году некоторые танцевальщики и танцевальщицы ушли в отставку. Об этом кратко сообщал еще и В. Всеволодский-Гернгросс в упоминавшейся работе, недоумевая при этом: «...Одно только непонятно, почему их так скоро уволили в отставку?» Очень простое объяснение тому нашлось в Архиве Дирекции императорских театров: в то время срок службы для всех артистов, в том числе и для танцовщиков, был установлен в десять лет, который исчислялся с момента поступления или на сцену, или в театральную школу, и по истечении его можно было выходить на пенсию. В данном случае он отсчитывался от 1 января 1738 года и в начале 1748 года вышел указ «О даче жалованья танцевальщикам, уволенным от двора Ея Императорского Величества». Немного раньше выбыл из труппы Александр Лаптев, умерший 26 октября 1747 года, а еще за год до этого, 26 февраля 1746 года, скончался сам балетмейстер Ланде. Танцовщик Андрей Нестеров, уволившись со сцены, перешел на службу танцевальщиком в кадетский корпус, а в труппу на «убылые» места пришли новые танцевальщики. По указу от 30 января 1748 года состав русской балетной труппы и годовые оклады ее членов, свидетельствующие об уровне профессионального мастерства, выглядели следующим образом:

«Французу Томасу Лебруну — 400 рублей  
русским  
Афанасию Топоркову, Михайле Литрову, Семену Брюхову — по 350 рублей  
Козьме Ординову — 250 рублей  
Аксинье Сергеевой — 350 рублей  
Аграфене Ивановой — 250 рублей  
Сергею Нестерову, Алексею Михайлову — по 130 рублей  
Марфе Максимовой, Наталье Сергеевой, Авдотье Лаврентьевой — по 110 рублей  
Авдотье Тимофеевой — 260 рублей».

В подобном составе русская балетная труппа просуществовала до конца 1751 года, когда 17 декабря умер один из ведущих танцовщиков Михаил Литров, а через несколько лет, 27 января 1756 года, скончалась лучшая русская танцовщица того времени Аксинья Сергеева. В связи с освобождением окладами и за особые успехи несколько танцовщиков получили в эти годы «прибавочное» жалованье и в 1757 году состав и оклад за год у русских танцовщиков выглядели так:

«Томас Леброн — 400 рублей  
Афанасий Топорков — 350 рублей  
Семен Брюхов — 250 рублей  
Козьма Ординов — 250 рублей  
Сергей Нестеров — 180 рублей (подчеркнуто прибавочное жалованье — Л. С.)  
Алексей Михайлов — 130 рублей  
Авдотья Тимофеева — 260 рублей  
Аграфена Иванова — 250 рублей  
Авдотья Лаврентьева — 110 рублей  
Марфа Максимова — 110 рублей  
Наталья Сергеева — 160 рублей (подчеркнуто прибавочное жалованье — Л. С.)»

В конце 1757 года получила прибавочное жалованье и Марфа Максимова «за лучшее ее против прочих русских танце-

вальщиков и танцевальщиц в балетах искусство». В мае 1758 года увольняется из труппы Авдотья Лаврентьева.

В конце 1758 года в жизни русской балетной труппы наступает новый этап — в ней появились «вновь определенные малолетние ученики десять человек» и затем на протяжении 1759—1767 годов в делах о выдаче жалованья танцевальщикам все время встречаются упоминания о «танцевальных учениках и ученицах», имена которых, к сожалению, не называются. Но зная состав труппы 1768 года и привлекая документы Архива Дирекции императорских театров, их можно установить. В 1762 году после низложения Петра III расформировывается его оперно-балетная труппа Ораниенбаумского театра, танцовщики которой (В. Медведев, П. Васильев, Т. Слепкин, Т. Бубликов, А. Степанова, А. Игнатьева, П. Михайлова, А. Чурбанова)<sup>2</sup> переходят на петербургскую сцену. В эти годы присоединяются к русскому балету и некоторые танцовщики из труппы разорившегося Локателли (в частности, Таулато), так что к концу третьего десятилетия своего существования русская балетная труппа численно необыкновенно вырастает, причем, по Штатам «принадлежащих к театрам людей», подтвержденным в 1766 году, она переставала разделяться на «русских» и иностранных танцевальщиков. В 1768 году петербургская балетная труппа имела следующий состав:<sup>3</sup>

«Балетмейстер и первый танцор Гаспаро Анджиолини

#### ТАНЦОВЩИКИ

Парадиз, Таулато, Гранже, Тимофей Бубликов

#### ТАНЦОВЩИЦЫ

Сантини-Убри, Приер, Мекур, Бурнов-виль, Фузи (по мужу Бернарди)

#### ФИГУРАНТЫ

Франц Морелли  
Трофим Слепкин  
Петр Васильев  
Андрей Серков  
Дмитрий Махаев  
Петр Коломбус

Демьян Грозинский  
Иван Данилов  
Алексей Татаринов  
Семен Брюхов  
Вавила Медведев  
Антон Бианкин

Михайла Орлов  
Дмитрий Григорьев  
Василий Коченков  
Григорий Даровский  
Дмитрий Высоцкий  
Иван Бианкин

#### ФИГУРАНТКИ

Анна Дюкло  
Франциска Березовская  
Екатерина Шлаковская  
Марфа Хандошкина  
Пелагея Мошковская  
Марья Петрова

Анна Васильева  
Марфа Топова  
Авдотья Степанова  
Варвара Михайлова  
Марья Татаринова  
Дарья Александрова

Пелагея Иванова  
Марья Савостьянова  
Авдотья Тимофеева  
Авдотья Макарова  
Афимья Кальянова

В процитированном списке 1768 года встречаются еще среди танцовщиков имя Семена Брюхова, поступившего в труппу в 1738 году (и стало быть, танцевавшего на сцене тридцать лет), а среди танцовщиц — имена Марфы Максимовой по мужу Хандошкиной, пришедшей в 1743 году (а значит проведенной на сцене двадцать пять лет), и Авдотьи Тимофеевой, взятой в набор 1748 года (и пробывшей в труппе двадцать лет). В связи с этим напрашивается вопрос: какого же возраста набирал Ланде учеников? Удалось установить возраст некоторых первых учеников: Семен Андреевич Брюхов родился в 1725 году, следовательно, в 1738 году ему было тринадцать лет, Андрей Алексеевич Нестеров родился в 1727 году, в 1738-м ему — одиннадцать лет, Елизавета Борисова родилась в 1730 году, и в 1738-м ей восемь лет.

Система образования в Танцевальной школе первых десятилетий была, если выражаться современным языком, узкоспециальная — в ней почти совершенно отсутствовали общеобразовательные предметы. Это видно из того, что все танцевальщицы и первого набора 1738 года, и второго — 1748 года были неграмотны: в делах о получении жалованья за них расписывался кто-нибудь другой.<sup>4</sup> Но вместе с тем первые годы (до ноября 1744 года) при танцевальной труппе состоял француз-учитель Малье, обучавший их французскому языку, вероятно, для того, чтобы танцевальные ученики лучше понимали самого Ланде.

Первая русская балетная труппа входила в так называемую Итальянскую компанию (хотя в ней находились не только итальянцы, а все придворные артисты всех наций, исключая актеров французской комедийной труппы, прибывшей в Россию в 1742 году). И несмотря на то, что балетные артисты подразделялись на «русских» и иностранных танцовщиков, подразделение это было чисто формальным и существовало в основном в бумагах Придворного ведомства. На сцене же все они участвовали в одних спектаклях. Общение продолжалось и в обиходной жизни, благодаря чему среди русских и иностранных артистов сложилось много супружеских пар. Известно, что Аксинья Сергеева стала женой Томаса Лебрана, Авдотья Тимофеева вышла замуж за Таулато, Франциска Ибершер обвенчалась с Максимом Березовским. Эти сведения помогают нам представить как бытовую, так и творческую атмосферу существования нашего балетного театра в самый ранний период.

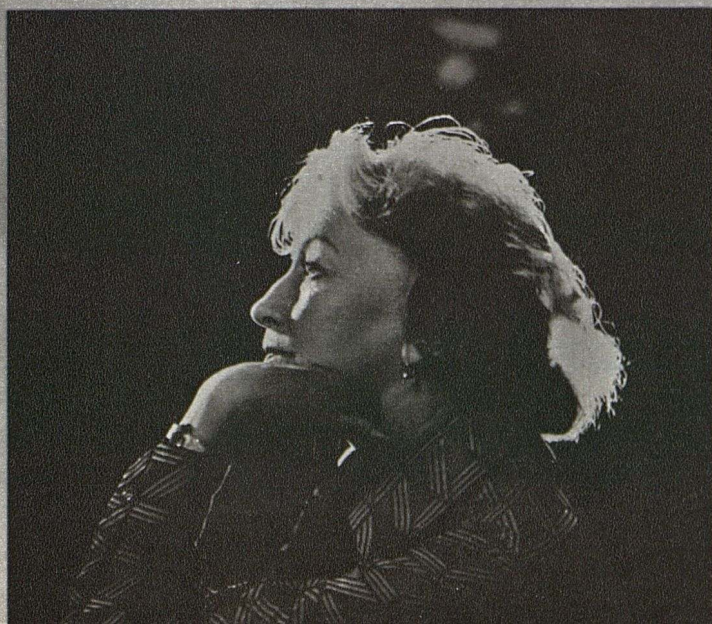
<sup>1</sup> Первая публикация их помещена в Ежегоднике Академии наук СССР за 1985 год «Памятники культуры. Новые открытия», М., 1987, с. 102—107.

<sup>2</sup> Документ с именами этих танцовщиков, взятых из Ораниенбаумской труппы, был опубликован А. А. Гозенлутом в книге «Музыкальный театр в России», Л., 1959, с. 101.

<sup>3</sup> Этот список «танцоров и танцорок придворной сцены за 1768 год» привел, как уже говорилось выше, Я. Штели в своей статье. Здесь он воспроизводит для составления наиболее полной картины о составе русской балетной труппы к концу третьего десятилетия.

<sup>4</sup> Интересно привести здесь образцы подобных подписей: «Те деньги Аграфена Иванова приняла, а вместо ее по ее прошению росписался Михайла Литров», «Те деньги Марфа Максимова приняла, а вместо ее по ее прошению Санкт-Петербургский купец Евстрат Степанов росписался».

# В победном 1945-м...



Дважды Герой Социалистического  
Труда, народная артистка СССР,  
лауреат Ленинской  
и Государственных премий СССР  
Галина Сергеевна УЛАНОВА.

Советский балетный театр отмечает знаменательную дату — шестидесятилетие творческой деятельности Галины Сергеевны Улановой — народной артистки СССР, лауреата Ленинской и Государственных премий СССР, дважды Героя Социалистического Труда. Ее искусство по-прежнему вызывает благодарный отклик в сердцах людей, чему яркое свидетельство — почта журнала «Советский балет». Одно из таких писем — художника Льва Мазура из Одессы — редакция предлагает вниманию читателей.

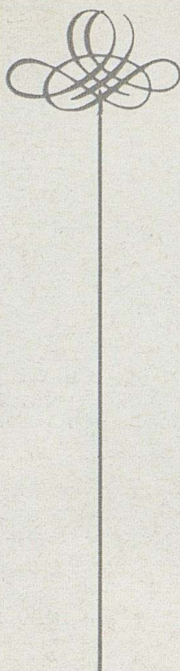
Я

не писатель, не журналист, а всего-навсего мало кому известный художник, проживший нелегкую, но долгую жизнь. Однажды судьба свела меня с моей прославленной ровесницей — Галиной Сергеевной Улановой, о чем я и хочу здесь рассказать.

В победном 1945 году я служил рядовым солдатом при Доме Красной Армии (ДКА) Четвертой Гвардейской армии, выполняя обязанности художника-оформителя. Штаб нашей армии находился тогда в городе Санкт-Пельтене, в шестидесяти километрах западнее Вены. Наш ДКА размещался в здании Турнхалле, предназначенном для спорта и танцев. Здесь имелся и зрительный зал с небольшой сценой.

И вот однажды, в самом начале лета, к нам в часть на концерт прибыла группа московских артистов, в составе которой были известные мастера: Галина Уланова, Давид Ойстрах, Лев Оборин, Надежда Капустина, Владимир Преображенский... Их приезд для солдат и командиров стал большим праздником. Нам тогда казалось, что московские гости привезли с собой в далекую Австрию привет Родины, дорогой запах распутившихся берез, зеленющих полей и лугов, голоса птиц...

Начальник ДКА приказал мне проводить Г. Уланову и Н. Капустину в отведенные для артистов комнаты. Я был очень горд таким почетным для меня приказанием. И повел Галину Сергеевну и Надежду Алексеевну показывать эти помещения. Но дело в том, что здание в Турнхалле таких специальных помещений вблизи сцены не имело. Три или четыре комнаты с небольшими окошками находились в полуподвале, под самой сценой. Вот туда-то я и проводил московских балерин. Когда мы спустились вниз, я любезно показал им чистые, наспех выбеленные полуподвальные каморки. Но тут случился небольшой конфуз.



Г. УЛАНОВА-Джюльетта («Ромео и Джульетта»).



Войдя в первую из них, наши милые гости окинули ее взглядом, чуть поморщились и, переглянувшись между собой, молча вышли. То же самое было и при осмотре всех остальных комнат. Заподозрив неладное, я молча следовал за гостями.

И вот что запомнилось.

...Худенькая, скромная, с короткими светлыми волосами, в дорожном плащике, стоит в полутемном коридоре молодая женщина, смотрит на меня большими серыми глазами и, чуть улыбаясь, говорит:

— Нет, нет, солдатик. Эти комнатки нас не устраивают. В них сыро, неуютно, пахнет извесью, и они далеко от сцены.

Я смутился, покраснел, пожал плечами и еле выдал:

— Извините... Так было приказано... Других помещений здесь нет... Мы хотели, как лучше...

— Да, да... Мы вас понимаем, — коснувшись моего рукава, говорит Уланова. — Давайте снова подыдемся наверх и будем там подыскивать более подходящий уголок.

Когда мы вышли за кулисы, Галина Сергеевна заметила слева чуть приоткрытую дверь.

— А что у вас там? — кивнув на дверь, спросила она.

— Это выход на крыльцо.

— Давайте глянем, — предложила Уланова.

— Не возражаю, — согласилась Капустина, и они направились к выходу на крыльцо. Я послушно последовал за ними. А когда мы очутились на деревянном крыльчке, Галина Сергеевна вдруг заявила:

— Прекрасно!.. Здесь чистый воздух, тепло, сухо. Плохо только, что кругом открыто. Мы будем здесь, как на ладошке.

— А если чем-то завесить, — предложила Капустина.

— Идея! — одобрила Уланова. — Пожалуй, мы здесь и устроимся. Возражений нет?

— Никак нет! — по-военному отчеканила Капустина.

— А я только рад...

— Тогда все! — улыбнулась Уланова. — Попросите у своего начальства, чтобы нас на этом крыльчке оградили

от любопытных глаз какой-то тканью или еще чем-то... Доложите также, что нам необходимы два стола, стулья, настольные лампы и хотя бы одно большое зеркало. Мы будем здесь готовиться к концерту. Вы поняли?

— Все будет! — ответил я и пулей помчался докладывать начальству «всю обстановку».

А через каких-то тридцать-сорок минут облупившееся, серенькое крылечко Турнхалле нельзя было узнать. Пол, перила, опорные столбики были протерты от пыли и чисто вымыты. С трех сторон крыльцо аккуратно было обтянуто новыми плащпалатками, на полу красовался свежий коврик, на столбах стояли вазочки с цветами, а в углу, отражая свет ламп, сверкало большое зеркало.

Приглашенные на крыльцо, временно ставшее «артистической комнатой», московские балерины от удивления так и ахнули:

— Боже мой! Красота какая!..

— Ну и молодцы!.. Спасибо большое!

— Мы тронуты до глубины души... — тепло и сердечно благодарили нас, работников ДКА, наши дорогие гости — Уланова и Капустина.

Когда стало смеркаться, в зрительном зале для командного состава и прославленных воинов Четвертой Гвардейской армии начался большой концерт. Зал был переполнен. Он весь гудел, переливался блеском многочисленных орденов и медалей, празднично украшавших грудь каждого, кто присутствовал здесь. Все с нетерпением ждали начала концерта.

Теперь я уже не помню, кто его начинал, в какой последовательности он проходил и что исполняли известные артисты. Мне запомнилась искрометная мазурка из оперы «Иван Сусанин», которую так бесподобно и мастерски исполнили Н. Капустина и В. Преображенский. Для меня, рядового солдата, бывшего сельского учителя, этот танец был чем-то необыкновенным. Хотя я и смотрел его из-за кулис, он поразил меня блеском и яркостью костюмов, бурной пышностью исполнения, за-



Г. УЛАНОВА-Мария  
(«Бахчисарайский фонтан»).

дором и «шляхетской» гордостью...

Но, аплодируя, я все же с нетерпением ждал выхода светловолосой балерины. И вот слышу: конференсье объявляет выход Галины Сергеевны Улановой. Сердце радостно дрогнуло... Из-за кулис я быстро спускаюсь в зрительный зал, становлюсь под стенку в боковом проходе и с трепетом жду. А зал тем временем наполняется звуками нежного вальса...

Мне стыдно признаться, но я до сих пор не знаю чей этот вальс, кто создал его... А может, я не расслышал тогда, может, память в седой голове не сохранила имени автора. Зато я помню, как на фоне серо-голубых «сукон» из трофейной парашютной ткани вдруг появилась она — прославленная Галина Уланова. На сцене я ее не узнал... Она не была похожа на ту, с которой я разговаривал до концерта. Словно белый сверкающий лебедь, выплыла она на сцену. На ней не было традиционных пышных пачек. Вместо них — белыми складками колыхалось удлиненное платье, а на плечах трепетал широкий, полупрозрачный розовый шарф.

Зал затих, онемел... Только звуки вальса разливались из края в край, а сотни людей, отвыкших от нежной красоты, от поэзии, душевной ласки, безмолвно следили за артисткой... Как зачарованный, не отрывал от сцены своих изумленных глаз и я. И, как и все, наслаждался необыкновенной гармонией, дивным, волшебным свечением ее танца. А звуки вальса все плыли и плыли, заполняя зал. Почему-то казалось, что нет ни зрительного зала, ни чуждого Санкт-Петербурга, ни далекой Австрии, а есть только чарующая родная сказка, прилетевшая сюда из любимой Родины... Но вот, затихая, словно уплыли куда-то звуки вальса — сказка кончилась.

Секунда тишины — и зал, как по команде, грохнул аплодисментами, долгими, восторженными, взволнованными.

С того памятного вечера в Турнхалле прошло много лет, но и сейчас память хранит образ балерины, принесшей тогда в далекий австрийский городок такой дорогой привет Родины.





Ленинградской консерватории — первому русскому музыкальному высшему учебному заведению страны — 125 лет. Музыкальная общественность отметила огромный вклад консерватории в развитие отечественной и мировой культуры. История Петербургской-Петроградской-Ленинградской консерватории — это история создания школ и методик исполнительской, композиторской, теоретической культуры, всемирное признание которых — доказательство тому. Прославленные выпускники и великие учителя — величие, конечно, не постоянное. Динамика постижения и воплощения науки и искусства, в силу разных причин, не всегда поступательна: юбилейные итоги не могут не располагать к размышлениям. Множество проблем стоит перед нынешним поколением преподавателей и студентов. Но нельзя не отметить, что поступление в консерваторию означало всегда не только обучение музыке, оно открывало до-

рогу, давало путевку в «музыкальную жизнь».

В рамках общезвузовского торжества был отмечен более скромный, но не менее дорогой нам юбилей кафедры хореографии. Первая дата — 25 лет. Ей предшествовала своя история.

Мысль о профессиональном образовании возникла задолго до организации кафедры, и именно в Ленинграде. Тут в бурные двадцатые годы наиболее интенсивно шел процесс создания канонической мысли в живую плоть балетмейстерских решений жадный до всего нового Федор Васильевич Лопухов. Не случайно потребность помочь другим в трудном для постижения балетмейстерском ремесле также возникла у Лопухова. Советское хореографическое искусство ждало притока балетмейстерских кадров. Оно бурно развивалось вширь в тридцатые годы, один театр открывался за другим, каждая национальная республика, каждый крупный

Фрагмент из балета Ф. Лопухова «Величие мироздания», восстановленный на кафедре хореографии Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

кидывавшую устоявшиеся каноны мысль в живую плоть балетмейстерских решений жадный до всего нового Федор Васильевич Лопухов.

Не случайно потребность помочь другим в трудном для постижения балетмейстерском ремесле также возникла у Лопухова. Советское хореографическое искусство ждало притока балетмейстерских кадров. Оно бурно развивалось вширь в тридцатые годы, один театр открывался за другим, каждая национальная республика, каждый крупный

промышленный центр мечтал приобщиться к балету. Создаваемые балетные труппы нуждались в постановщиках и в авторитетных образованных руководителях. Балетмейстерское ремесло, навык сочинения танца требовали систематизации, научной обоснованности. А это отвечало запросам времени. В 1937 году при Ленинградском хореографическом училище возникли балетмейстерские курсы под руководством Ф. Лопухова. Просуществовав до начала войны, эти курсы дали советскому балету многих талантливых хореографов. Такими учениками, как Б. Фенстер, В. Варковицкий, К. Боярский, Федор Васильевич мог по праву гордиться.

Начало шестидесятих — время всеобщего оживления отечественного искусства, время осмысленного отношения к явлениям и профессиям искусства, в том числе и к профессии балетмейстера. И опять начинателем, организатором, идеологом балетмейстерского обра-

зования выступил Федор Васильевич Лопухов. Вот где понадобились и его опыт, и его организаторский талант, и его неуемная энергия! Так, в 1962 году была открыта кафедра балетмейстеров на режиссерском факультете Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Создание балетмейстерского отделения в консерватории для Лопухова было шагом принципиальным, ибо именно здесь могли реализоваться его давние призывы воспринимать хореографию в неразрывном единстве с музыкой.

Основательность консерваторского образования определила весь стиль художественного воспитания на кафедре Лопухова. Постигание природы музыки помогает глубже понять природу собственно хореографического материала. А навык сочинять танец прививается вместе с воспитанием музыкального вкуса и умением разбираться в структуре музыки, особенностях художественного мышления

композитора. Вот почему одним из ведущих преподавателей балетмейстерского отделения стала Ольга Максимилиановна Берг — уникальнейший человек, постигший профессии классической танцовщицы, концертирующей пианистки и дирижера. Это ей вверено шлифовать и совершенствовать способность к музыкально-образному мышлению будущих хореографов.

Впрочем, балетмейстерское отделение постепенно стало притягательным для специалистов самого высокого ранга. Близкий друг Шостаковича И. Гликман, «раскачивающий колыбель» новорожденной кафедры, — не только блистательный лектор, энциклопедически образованный человек, но и практик музыкального театра, автор многих сценариев к балетам и фильмам. История театра, преподанная им, открывается будущим хореографам как бы изнутри, обнажая множество профессиональных тайн. А «гроза» студентов, взыскательнейшая Т. Ильина, перу которой принадлежит ряд фундаментальных трудов по изобразительному искусству, также работает со дня основания кафедры. Эти профессора направляют формирование художественного вкуса студентов.

Вместе с Лопуховым балетмейстерское отделение

создавали увлеченные, одержимые, как и он, люди. Ученица Вагановой, неутомимая и темпераментная Н. Камкова, уже будучи известным педагогом, много сил отдала разработке учебных программ. Ученик и соратник Лопухова П. Гусев около двадцати лет руководил кафедрой, приняв ее из рук учителя. Сценарное искусство долго вел Ю. Слонимский — один из крупнейших советских историков и исследователей хореографии, к тому же сам — опытный сценарист. В разное время здесь преподавали Л. Якобсон, К. Сергеев, К. Боярский, Б. Фенстер, Н. Анисимова, Ю. Григорович, Г. Алексидзе, А. Шелест.

Мы придаем большое значение изучению и исполнению на уроках хореографических текстов наследия, которые являются базой для самостоятельной деятельности хореографа. В Ленинграде этот предмет изучается благоговейно. Преподаватели, ведущие дисциплину (Т. Буяновская, А. Пестова, Н. Петрова, А. Макаров, Н. Долгушин), особенно придиричивы, экзамен сдается публично. Сохранность «золотого фонда» балетного театра — предмет гордости ленинградцев, постоянный повод для тревог и волнений. Студенты, а среди них и приехавшие из-за рубежа, и представители на-

ших национальных республик, осваивают сокровища балетмейстерской мысли прошлого. Постигание наследия хореографии — не только практическая, но и научная работа. Выявить наиболее близкое к первоисточнику исполнение старинной хореографии — значит не только найти, добиться всеми возможными способами точности текста, но доказательно обнаружить стиль произведений или фрагмента, создать атмосферу искомого. Научно обоснованные материалы кафедры неоднократно использовались реставраторами старых балетов.

Образование в нашем вузе — систематическое постижение искусств и науки о красоте. Широко известно высказывание Достоевского, что красота спасет мир. Но какая? Каждая эпоха, а теперь и

каждое поколение (скажем больше — пятилетие) несут свои представления, являют свои критерии красоты. Откликаясь на эту неизбежность, кафедра привлекает преподавателей главной дисциплины — художников разного направления, стиля, возраста. Сегодня в качестве наставников молодежи в изучении науки сочинения танца выступают И. Бельский, О. Виноградов, Н. Боярский, С. Видуков, А. Полубенцев, Н. Долгушин. Рядом с мастерами трудится педагогическая молодежь: вечерашние выпускники — Н. Янанис, Г. Комлева, Э. Смирнов — приходят на кафедру уже в роли «мэтров», передавая и полученные знания, и собственный исполнительский опыт.

Балет — это миг озарения мыслью, образом. Краткость выражения — одно из преимуществ танца перед другими искусствами. В танце мы слышим неслышимое, видим невидимое. В нем находят разрешение одновременно и пространство, и время. Как и всякое искусство, современный балет наряду с другими явлениями отражает духовный мир людей своей эпохи. Но делает это не впрямую. Современность заключается прежде всего в идее, положенной в основу сочинения. Именно над этим размышляет Л. Линькова, готовя свои

программы по созданию сценарной драматургии.

Обновление нашего театра, достигшее апогея на стыке шестидесяти-семидесятих годов, затронуло, естественно, не только содержание, но и форму. Выразилось это прежде всего в повышении роли режиссера, мыслящего по законам хореографии. Анализ лучших режиссерских работ в балетном театре — тема лекций А. Соколова-Каминского. Организация пространства подчиняется логике художественного творчества. В нем нет случайностей, характерных для мира, на который мы глядим из окна. Наш взгляд на сцену ищет согласованности, ритмичности, порядка. Привить сознание образности, сценической оформленности мысли, знание возможностей сцены стремится А. Фролова... Подвижнический труд педагогов не всегда выявляется сразу в студенте. Но с течением времени (по признаниям наших выпускников) полученные знания проявляются с тем большим ускорением, чем усерднее они приобретались.

За четверть века кафедра режиссуры балета Ленинградской консерватории подготовила не одно поколение балетмейстеров и репетиторов. Воспитанники кафедры в настоящее время в значительной мере участвуют в художественной жизни, опре-

Композиция «Балетмейстеры шутят», показанная на творческом отчете кафедры хореографии Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова в Москве. В центре — Н. ДОЛГУШИН.

Фото Д. Куликова



деляют творческий потенциал современного балетного театра. Многие возглавляли различные хореографические группы: Н. Боярчиков, Б. Эйфман, А. Полубенцев, К. Рассадин в Ленинграде, В. Елизарьев в Минске, Г. Алексидзе в Тбилиси, И. Чернышев в Куйбышеве, В. Бударин в Новосибирске, Александр Дементьев в Свердловске, Анатолий Дементьев в Саратове, В. Салимбаев в Перми, В. Литвинов в Киеве, В. Браздис — в Вильнюсе, М. Глеубаев в Алма-Ате, Г. Ковтун в Анадыре, Д. Тхоржевский в Клайпеде. Плодотворно работают и другие питомцы кафедры — Г. Майоров, Л. Лебедев, Н. Волкова, А. Рубина, А. Бадрак, Д. Авдыш, И. Яковлева и другие. И это — только практики-балетмейстеры, иные воспитанники ушли в науку, педагогику. Многие наши иностранные питомцы несут знания, полученные в консерватории, своим народам.

Свои традиции и усвоенные нормы методики образования, ответственность каждого преподавателя за результативность учебного процесса кафедры балетмейстеров рассматривает и оценивает как часть труда всего коллектива старейшего музыкального вуза страны и вместе с ним стремится к совершенствованию работы. В планах кафедры расширение и увеличение специализаций, среди которых сегодня назовем попытку на основе консерваторского обучения создать балетоведческое отделение.

«Будущее литературы как предмет изучения» — название одной из публикаций академика Д. Лихачева. Перефразировав, можно поставить вопрос о научном подходе к перспективам профессий, связанных с хореографией, об исследовании общих закономерностей художественного процесса существования музыки и сочинения танца, состояния балетного театра прошлого, настоящего, прогнозов на будущее. Имеются прекрасные материалы по истории, критике, рецензированию, монографические исследования. Среди них — фундаментальные труды, но их мало. Наконец, острая необходимость обобщить с сегодняшних позиций и творчески использовать все ценное в опыте отечественных и зарубежных за-

воеваний хореографии ставит перед балетоведами задачу создания капитальной истории мирового балетного искусства, которая по своей методологии должна быть на уровне новейших достижений науки о танце, музыке. Где, как не в консерватории, в семье искусствоведческих и практических дисциплин, занять подобающее место теории и истории балета?

В планах кафедры и расширение обменного фонда. Невозможность сравнивать свои достижения и ошибки с другими тормозит наше развитие. Соревнование даст шансы развиваться на равных. В последнее время укрепляются контакты с деятелями зарубежного балета. Артисты, балетмейстеры, педагоги, приезжая в Ленинград, знакомятся с учебным процессом в консерватории, проводят открытые уроки различных направлений современной хореографии: естественный путь взаимного обогащения культур. Мы не прячем своего слабого знания методик танца модерн, слишком робкого приближения к межкультурной знаковой системе записи движения. Новое мышление — это спокойный и смелый труд, основанный на познании опыта не только исторической, но и современной культуры человечества.

Юбилей — момент гордости, момент памяти, время размышлений. Это и взгляд в прошлое, раздумья над его достижениями, несовершенствами, и взгляд в грядущее. Хочется пожелать нынешним и будущим студентам, педагогам и сотрудникам, себе и нашим друзьям принимать жизнь и творчество как цепь озарений и ошибок, печалей и радостей, не всегда сразу осознаваемых. В искусстве, как нигде более, оправдываются слова Гете: трудности возрастают по мере приближения к цели. Это значит помнить, что активное отношение к жизненным трудностям, активность жизненной позиции — самый перспективный путь для человека.

Никита ДОЛГУШИН,  
народный артист  
РСФСР,  
заведующий кафедрой  
хореографии  
Ленинградской  
консерватории имени  
Н. А. Римского-  
Корсакова

# В

ПРОШЛОМ ГОДУ ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО» ВЫПУСТИЛО В СВЕТ СБОРНИК Л. БЛОК «КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ. ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ». НЕСМОТРЯ НА СВОЙ ВЕСЬМА ВНУШИТЕЛЬНЫЙ ОБЪЕМ (ПОЧТИ ТРИДЦАТЬ ПЕЧАТНЫХ ЛИСТОВ), ОН ВСЕ ЖЕ НЕ СМОГ ВОБРАТЬ В СЕБЯ ВСЕ НАСЛЕДИЕ ЗАМЕЧАТЕЛЬНОГО УЧЕНОГО. ПОЭТОМУ РЕДАКЦИЯ ОБРАТИЛАСЬ К СОСТАВИТЕЛЮ СБОРНИКА Н. ГОДЗИНОЙ С ПРОСЬБОЙ РАСКАЗАТЬ О ТЕХ МАТЕРИАЛАХ ИЗ НАСЛЕДИЯ Л. БЛОК, КОТОРЫЕ ЕЩЕ ЖДУТ СВОЕЙ ПУБЛИКАЦИИ. НИЖЕ МЫ ПУБЛИКУЕМ СТАТЬЮ НАТАЛИИ ГОДЗИНОЙ.

## Книжное обозрение

В последние годы на страницах наших балетных изданий все чаще и чаще встречается имя Любови Дмитриевны Блок, жены великого поэта Александра Александровича Блока: «прекрасная дама» блоковской поэзии была большим ученым, исследователем. Доказательство тому — недавно вышедший в свет сборник трудов Л. Блок «Классический танец. История и современность» (Москва, «Искусство», 1987), который не только знакомит широкие читательские круги с основными ее работами, но и способствует выявлению и изучению основных принципов научной методологии автора. Да, материалы, опубликованные в этом издании, позволяют сделать это: в книгу вошли основные труды Л. Блок — «Возникновение и развитие техники классического танца», «Заметки о балетах Дидло», а также статьи о советском балете тридцатых годов.

К сожалению, объем сборника не позволил включить в его состав еще другие материалы, которые могли бы пролить свет на некоторые новые аспекты научной деятельности Любови Дмитриевны, показать широту ее интересов, уточнить отдельные подробности в

# Вместо рецензии

биографии балетоведа. С некоторыми из этих документов я, как составитель сборника, и хотела бы познакомить читателей.

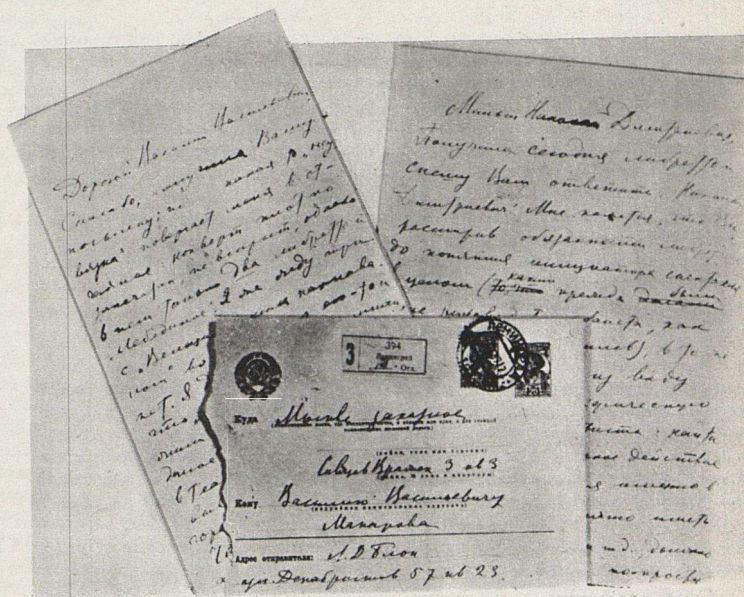
Среди них — письма Л. Блок к историку балета В. Макарову и к известному литератору, либреттисту, критику Н. Волкову. Неопубликованными остались и различные наброски статей Блок, хранившиеся в архиве Макарова. С этими людьми Любовь Дмитриевну связывали прежде всего коллекционерские интересы, поскольку все они собирали материалы по истории балета. Регулярная переписка с Волковым началась в мае 1932 года, с Макаровым — в марте 1933 года. Читая весь этот эпистолярный, нельзя не восхищаться темпераментом Блок как коллекционера: она была в курсе редчайших старинных и современных изданий о танце, имела на этот счет подробнейшую картушку, круг ее коллекционерских знакомств становился все шире и шире. Любовь Дмитриевна и сама шутила по поводу своего собирательского азарта, говоря, что над ней «уже и приказчики в магазинах посмеиваются».

Но в своих письмах Блок предстает не только азартным коллекционером — изучая их, убеждаешься, насколько живо она откликнулась на творческие предложения своих корреспондентов, как заинтересованно сообщала им ленинградские балетные новости, с каким увлечением рассказывала о премьерах. С подлинной влюбленностью давала она характеристики тем артистам, которые восхитили ее, иногда даже впадая в «напыщенный тон», как сама и признавалась, но при этом всегда была убийственно бескомпромиссна по отношению к тем, кто не умел сохранить талант, дарованный судьбой.

Переписка Блок дает возможность восстановить и некоторые до сих пор неизвестные подробности ее творческой биографии. Так, например, до недавнего времени не удавалось точно выяснить, когда же она начала заниматься изучением истории балета. У нас имелось только одно свидетельство — В. Веригиной, подруги Любви Дмитриевны, в прошлом актрисы, которая сообщала, что Блок начала изучать историю балета в начале тридцатых годов. Письма к Н. Волкову от 1932 года подтверждают это свидетельство: в них Любовь Дмитриевна неоднократно сообщает, что теперь начала излагать плоды своих «двухлетних штудий». Поэтому можно со всей определенностью утверждать, что годом начала ее исследовательской деятельности был 1930-й.

Сохранившаяся переписка может пролить свет и на некоторые другие вопросы, связанные с творчеством ученого. Судя по всему, до нас дошло далеко не все, что она написала. Например, Любовь Дмитриевна сообщала своим адресатам, что у нее готова работа о Добервалье. Причем, если внимательно вчитаться в ее слова, то можно понять, что статья о балете «Тщетная предосторожность», опубликованная в буклете к спектаклю Малого оперного театра, — это только адаптированная часть большой фундаментальной работы. Однако следы этой, как, впрочем, и других рукописей, пропали...

Впрочем, возможно и другое. Блок очень строго относилась к своим трудам, и в начале тридцатых годов не торопилась выступать в пе-



Автографы  
писем Л. Д. БЛОК  
к Н. Д. ВОЛКОВУ  
и В. В. МАКАРОВУ



чати. «У меня готово несколько статей, — отмечала она в письме к Н. Волкову в 1932 году, — но по здравом размышлении я отложила их в «долгий ящик». Зачем выступать, т. е. своими руками накладывать на себя всякие неприятности, хотя бы «суд глупца», к которому я как «молодой автор» не смогла бы остаться равнодушной. Поэтому, если у меня и найдется пять-шесть «мыслей здравых», я предпочитаю их держать к услугам друзей, вообще всех, кто пожелает их применить к делу». Поэтому можно предположить, что многое из того, что было написано ею в начале тридцатых годов, потом переделывалось, уточнялось и, судя по некоторым высказываниям, затем было включено в фундаментальный труд по технике танца.

Однако уже в начале тридцатых годов профессиональные знания Блок снискали уважение многих специалистов. И Агриппина Яковлевна Ваганова одной из первых обратилась к Любви Дмитриевне за помощью в создании учебника по классическому танцу. Немногие из любителей балета теперь знают об их творческом сотрудничестве. Но тот, кто имел возможность познакомиться с первым изданием учебника, вероятно, обратил внимание на то, что на титульном листе книги помещены слова благодарности Вагановой в адрес Любви Дмитриевны за помощь. При переиздании учебника этот текст почему-то сняли.

Переписка с Волковым восстанавливает картину увлеченной работы Л. Блок. Но интересная деталь: называя книгу «нашей книгой», она, тем не менее, щепетильно оговаривает, когда речь заходит об авторстве, что книга не ее, а Вагановой, по-видимому, считая свою работу чисто редакторской. Не случайно в 1932 году Любовь Дмитриевна писала: «А вообще, чем я могла бы, и охотно, быть полезной, — это или перевод или редактирование переводной литературы, предполагающей необходимость хорошего знания языка, с одной стороны, с другой, — знание техники и употребительной у нас танцевальной терминологии».

Помогая А. Вагановой в создании учебника, Блок отдавала много сил его построению, подготовке текста и оформлению. В процессе



работы изменилось содержание книги, из нее исключили биографическую часть, написанную Агриппиной Яковлевной, поскольку решено было создавать учебник. «С учебником Вагановой заминка. Во-первых, мы его еще раз переделываем — упрощаем изложение, кое-что выправляем... Надо еще много работать», — писала Блок в декабре 1932 года.

Из переписки видно, что и Блок, и Ваганова довольно долго сомневались в необходимости книги и правильности ее основных положений. Наконец, знакомство с одним из последних, выпущенных в те годы учебников по классическому танцу, — учебником французского педагога А. Менье вселило в них веру, что они на правильном пути. Это состояние творческого счастья от сознания сделанного открытия Блок выразительно описала: рассматривая учебник Менье, «...мы с А. Я. (Агриппиной Яковлевной — Н. Г.) в тот же момент устремились укоризненный перст на ту или другую фотографию и обращали друг на друга красноречиво онемевшие от негодования очки, или, наоборот, хохотали до упаду и бросались обнимать и целовать друг друга... Пусть наша книга будет признана неудачной, но она все же совершенно другая, чем все, что до сих пор было. Прочитав одно из описаний А. Я., па можно протанцевать».

Живой интерес Любови Дмитриевны вызвал проект создания журнала, посвященного балету. Узнав об этом, она «забрасывает» своего корреспондента В. Макарова многочисленными конкретными вопросами и предложениями: «Журнал о балете — это такая мечта, что лучше в нее пока и не верить. Но поговорить хочется. Будет ли это «толстый» журнал? Чтобы действительно статьи печатать... И вообще, если бы появилась возможность печататься, за материалом дело не станет, в столе лежат пачки начатых и не доведенных до конца тем, заготовки на случай и по истории танца, и по технике, и по теории. Предел мечтаний моих, конечно, иметь постоянный уголок для высказываний на актуальные темы — так можно исподволь пропагандировать любовь к танцу — ненавязчиво, на тему дня. Например, давать отчеты не об одних премьерах, а о замечательных спектаклях, о новых исполнителях и попутно — высказываться. Что-то вроде «Дневника балетмана»... Вообще только начинайте, материал мы вам дадим».

Публикация трудов Л. Блок позволяет нам убедиться не только в научности ее метода исследования танца, но и разобраться из каких приемов складывался этот метод. Ее анализ был очень разносторонним. Она опиралась на исторические, лингвистические, литературоведческие исследования, использовала разнообразный изобразительный материал в своих поисках, словом, рассматривала историю танца в ее развитии и связях с общекультурными процессами.

Поэтому литература, на которую в своей деятельности опиралась Любовь Дмитриевна, могла быть, на первый взгляд, весьма неожиданной по своему характеру, содержанию, тематике... Мы убеждаемся в этом, изучая обширную библиографию ее фундаментального труда о развитии техники классического танца. Еще более интересную картину в этом плане дает переписка Блок: как показывают письма, исследователь обращается к различным изданиям о балетном танце, в том числе изданиями провинциальных, книгам о массовом и физкультурном танце, об искусстве Грузии и т. д.

Будучи человеком большой эрудиции, большой научной честности, Любовь Дмитриевна предельно осторожна и щепетильна в своих научных выводах и потому с болью воспринимает работы некоторых своих коллег, если те обнаруживают свою профессиональную неграмотность. Образцом тому может служить ее неопубликованная статья, которую автор назвала «Не поздоровится от этаких похвал». Статья была написана по поводу выступления критика С. Розенфельда в журнале «Литературный современник» (№ 9 за 1938 год), попытавшегося нарисовать портрет молодой, но уже известной тогда Галины Улановой.

«Какая цена панегирической статье об артисте в глазах самого артиста, в глазах читателя и особенно в глазах грядущего историка театра, если автор статьи доказывает на каждом шагу, что он не видал того, о чем говорит? Неужели наши талантливые молодые артисты не заслуживают более внимательного отношения, неужели не должны мы всячески желать и всячески стремиться к тому, чтобы сохранить для истории правдивый облик каждого из этих блестящих создателей славной эпохи театра, той страницы его истории, которую им суждено вписать...»

Человек, видевший «Жизель» хоть один раз, не может забыть ее трогательную смерть «от разбитого сердца», по-старинному. С. Розен-

фельд, говоря об Улановой в «Жизели», пишет о крестьянской девушке, «в порыве безумия закаляющей себя»...

В первый раз во всей нашей и европейской литературе мы встречаем по отношению к «Шопениане» особое мнение: С. Розенфельд находит этот балет «достаточно скучным». Единогласно «Шопениана» признается гениальным и неумирающим произведением М. Фокина. Теория вероятности не позволяет допустить столь редчайшее отклонение от признания несомненной истины и, наоборот, предраждает достоверность другого предположения — С. Розенфельд «Шопениану» не видал.

...Античная скульптура неизбежно связана не только с представлением об определенном анатомическом каноне всего человека в целом, но и о не менее определенной «биомеханике». Ощущение упругой закономерной связи всех рычагов тела, ощущение тяжести и ее преодоление лишь в той минимальной дозе, которая необходима для тяжелостройного античного пластического идеала. Тяжелые руки с сильным и полным рисунком кисти, мощный корпус, крепко не отрывающийся от точки опоры ноги. Что общего между этой системой выразительности и романтическим балетом? Тут все нарушение: и законов тяжести в адажио, и биомеханики — выворотные арабески, прыжки с рон-де-жамбами, субрессо. Если Уланова в «Жизели» хороша, а мы знаем, как она в ней хороша, ее нельзя винить в «строгой классической скульптурности», которой у нее, действительно, и нет. Самый канон сложения Улановой очень далек от античного... Уланова нас чарует никак не античными реминисценциями, а своей очень современной прелестью русской девушки. Между Улановой и античной скульптурой нет ничего общего.

Если Розенфельд проводит между ними параллель, следует думать, что он не видел одного из двух. А так как, хоть и не в «Жизели», то в чем-нибудь он ведь видел Уланову, следует предположить, что не видал он античной скульптуры...

...Т. Розенфельд, ...вы стремитесь уподобить Г. Уланову и Марии Тальони, и Фанни Эльслер, да, да, им обем зараз. Думается, и читали вы по балету не очень много. Иначе, можно было бы знать, что М. Тальони и Ф. Эльслер — совершенная противоположность... Нет, не так надо говорить об Улановой... Надо сохранить для потомства ее живой облик, ...рассказать ее живую манеру играть и танцевать».

Но Блок могла быть не только беспощадным критиком. Она бывала умным и тонким советчиком, к которому охотно обращались за помощью ее коллеги. Основательность ее советов определялась тем, что она одинаково хорошо знала как историю, так и живой театр. Поэтому в современном театре она всегда могла найти возможность использования в письмах к Волкову о том, каковы задачи либреттиста в создании балетного спектакля: «Мне кажется, что вы, расширив обязанности либреттиста до понятия инициатора спектакля в целом (каким прежде были такие руководители балета, как Всеволоцкий, Дягилев), в то же время упускаете из виду основную и специфическую обязанность либреттиста: найти сюжет и драматическое действие, требующие воплощения именно в танце. Действие должно иметь течение, коллизии и т. д., должно быть содержательно и попросту интересно — что-то будет? Это тем труднее, что оно должно быть и просто до элементарности, чтобы быть понятым без комментариев и предисылок. Его этапы — переломы, кульминации — совпадают со значительными моментами танца. Поэтому «Спящую красавицу», по справедливости, упрекают в том, что она скорее феерия, чем балет — действия почти нет, и оно не слито с танцем, а «Лебединое»... мы превозносим — действие развивается в сердце самого танца, действие крайне простое — он и она, но громадное по силе; передвигаются глыбы чувств, перестраиваются и влекут к катастрофе. Написать танцевальную программу балета (вы называете «список номеров») это уже дело балетмейстера, согласованное с композитором.

От либреттиста мы ждем: сюжет, компактное, но яркое и содержательное действие, способное захватить интерес зрителей, все равно в плане комическом или драматическом. И этой своей обязанностью вы неизменно пренебрегаете, ...и в «Пламени», и в «Фонтане».\*

Переписка Блок, наброски статей, отдельные сохранившиеся замечания раскрывают перед нами личность умную, талантливую и увлеченную. Они восстанавливают картину ее творчества, дают представление о том, как она работала, как искала истину. Все эти материалы еще ждут своего серьезного исследователя.

Наталья ГОДЗИНА

\* Имеются в виду балеты «Пламя Парижа» и «Бахчисарайский фонтан», либретто которых написал Н. Волков.

# Новая страница в биографии „Дон Кихота“

Сценическая биография балета Л. Минкуса «Дон Кихот» богата событиями: один из самых репертуарных спектаклей классического наследия, чей возраст исчисляется полутора столетиями, он знал немало разнообразных хореографических интерпретаций. В последние годы в прочтении этого полотна Мариуса Петипа все явственнее просматривается стремление его постановщиков трактовать произведение как яркое, красочное зрелище, обильно насыщенное танцами, иногда даже соотносимое с развернутым тематическим концертом.

Иные цели ставила перед собой создательница еще одной версии «Дон Кихота» известная в прошлом танцовщица, а ныне — выпускница балетмейстерского отделения Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского Калина Богоева. Молодой хореограф, создавая свою редакцию балета на сцене Софийской оперы, стремилась «вычертить» в прочтении его сюжета сквозную, драматургически действенную линию, которая бы связала все звенья спектакля, все его сюжетные ходы, подчинила бы их общей смысловой задаче. Таким объединяющим началом она сделала образ незадачливого, подвергающегося постоянному осмеянию жениха Китри — «благородного» аристократа Гамаша. Что же нового в решении сценического портрета этого персонажа было предложено Богоевой? Во-первых, она, в отличие от общепринятой традиции поручать данную партию пантомимному актеру, сделала роль ярко танцевальной. Во-вторых, переосмыслила и уточнила драматургические задачи поведения героя на сцене, отчего отдельные эпизоды спектакля обрели иное эмоциональное и сюжетное толкование. Возьмем, к примеру, картину в таверне: Гамаш понимает, что Китри никогда не станет его невестой. Тогда он решает стать как бы «добрым гением» для юных влюбленных и приглашает всех в свой дворец, где устраивает пышный пир в честь молодых героев. Гости из таверны торжественно шествуют на этот праздник, хозяином которого является сам Гамаш. Так финальный дивертисмент обретает сюжетные связи со всем предыдущим действием балета.

Калина Богоева в работе над «Дон Кихотом» пошла по трудному пути развития устоявшихся традиций. Она не просто восстанавливала спектакль, но старалась выявить в его драматургической ткани новые нюансы и штрихи, что придало развитию действия большую динамику. Хореограф перемонтировала ряд сцен балета: первый акт составили картины «Пролог», «Площадь», «Мельница», «Сон», второй — «Таверна», «Свадьба во дворце». Согласно новой архитектонике спектакля выстраивалось и музыкальное сопровождение. Дирижер Борис Спасов придал многим фрагментам более

живое, стремительное, более темпераментное звучание.

К премьере болгарский хореограф подготовила два состава исполнителей главных партий. В одном мы увидели молодых Милену Симеонову и Рената Имаева, чье исполнение отличалось искренностью эмоций, юной непосредственностью, естественностью сценического поведения. И критики, и зрители усмотрели в их трактовке стремление к воплощению идеального мира любви и гармонии, что способствовало воссозданию в спектакле атмосферы поэтической взволнованности.

Опытные мастера болгарской сцены Мариана Денева и Иван Цанов внесли в интерпретацию партий свои индивидуальные интонации, подчеркнув свежесть чувств своих героев, их юношеский максимализм.

Творческие связи советского и болгарского балета тесны и плодотворны. Работа над постановкой балета «Дон Кихот» подтвердила это еще раз. Автор болгарской версии сочинения Калина Богоева, как уже говорилось, получила образование в Москве. Среди исполнителей мы также видим воспитанников советских балетных школ, например, Милена Симеонова училась в Ленинграде, у Наталии Михайловны Дудинской. И в числе педагогов-репетиторов спектакля есть выпускники Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского. Дирижер Борис Спасов проходил стажировку в Большом театре СССР.

«Дон Кихот» — дипломный спектакль Калины Богоевой. Он продемонстрировал ее любовь к классическому танцу, веру в его неисчерпаемые выразительные возможности, ее желание уважительно и творчески интерпретировать «вечные» шедевры наследия.

Ольга ТАРАСОВА,  
профессор  
Государственного института  
театрального искусства  
имени А. В. Луначарского,  
заслуженный деятель  
искусств РСФСР

# На семинаре в Каире

Исполнилось тридцать лет специальному хореографическому образованию в Каире! У его истоков стоял Алексей Жуков, позже с ним начали трудиться Н. Орловская, Л. Черкасова, И. Белый. Все они — в прошлом известные солисты балета Большого театра СССР. Сценический опыт и педагогический дар помогли им в короткий срок наладить работу школы. Это было нелегко, поскольку начинать работу пришлось с детьми, никогда до этого не видевшими классического балета. Они заложили ту основу методики преподавания, которая и по сей день способствует плодотворной работе египетских учителей танца.

Год назад меня пригласили прочитать курс лекций по методике преподавания классического танца в Каирский институт балета — да, именно в институт выросла та хореографическая школа, в которой три десятилетия назад трудились мои коллеги. Институтом руководит доктор Магда Езз, которая закончила Государственный институт театрального искусства имени А. В. Луначарского, где училась у Р. Стручковой и А. Лапаури. Проректор по учебе — доктор Адэль Афифи, тоже «гитисовец», ученик Н. Тарасова. Педагогом младших классов работает Басьюни Эль-Хэнэди, постигавший основы профессии тоже в ГИТИСе, у Е. Валукина. Мужские классы ведут А. Гомаа и Салах Эль-Дин, стажировав-

Я. СЕХ с педагогами Каирского института балета.



Дорога.ин  
создательница



шиеся в Ленинградском и Московском хореографических училищах, старшие женские классы — прима-балерина Каирского балета Алейя Абд ар-Разак, воспитанница Московской балетной школы. Немало сил и энергии вложила в воспитание деятелей национального балета много лет возглавлявшая балетную школу доктор Магда Салех, прима-балерина Каирского балета, которая осваивала основы профессии в Московском училище.

Академия искусств, в систему которой входит Институт балета, расположена сегодня в одном из новых районов Каира, называемом Пирамиды. Вокруг много жилых многоэтажных домов, идет большое строительство.

Институт имеет отличную техническую базу: фоно- и видеотеку, магнитофоны (кассетные и широкоплечные), телевизоры, проигрыватели для пластинок, отличные акустические динамики, видеосистему, а также компьютерную систему с дисплеем. На видео фиксируются все институтские события — уроки, экзамены, встречи с танцевальными коллективами или отдельными солистами, а также балетные спектакли или концерты гастролирующих в Каире трупп... Занятия начинаются в восемь утра, продолжаются до пятнадцати часов дня и ведутся по программам советской хореографической школы.

На базе Института балета существует балетная труппа. Ее артисты проводят здесь свои тренировочные классы, репетиции концертных номеров, одноактных балетов, но выступать им нигде: после того как в октябре 1971 года сгорел в Каире оперный театр, коллектив практически лишился собственной сцены. Сейчас в коллективе примерно пятьдесят артистов. И руководитель балетной труппы, ее первый танцовщик Абдэль Монэм Кемаль, и все остальные исполнители очень надеются, что вновь построенный оперный театр поможет им обрести условия для плодотворной работы и, главное, восстановить тот репертуар, который когда-то был создан советскими балетмейстерами, и прежде всего Анатолием Кузнецовым, в прошлом солистом Большого театра СССР.

Сейчас советско-египетские культурные связи обретают активность. Осенью прошлого года педагог народно-сценического танца Л. Трембовельская, концертмейстер Л. Коревых и автор этих строк, педагог по классическому танцу, были приглашены в Каир провести семинарские занятия с педагогами и аспирантами Института балета. Все мы работаем на балетмейстерском факультете Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского. В семинаре принимали участие десять педагогов и аспирантов. Они не только хорошо понимают по-русски (они говорят, что научились этому у своих русских педагогов), но достаточно свободно ориентируются в вопросах методики преподавания специальных дисциплин. Наши подопечные пользуются программами, книгами, учебными пособиями, изданными у нас, в Советском Союзе.

Мне хотелось бы назвать всех участников этого семинара. Это молодые люди, окончившие балетную школу, танцевавшие и танцующие сейчас, обнаружившие желание постигать основы нелегкой профессии педагога: Рагия Ашур, Аза Сэми, Ахлем Юнис, Надя Аббас, Шериф

Бэхэдр, Ивэт Нэгиб, Гамаль Салех, Басьони Эль-Хэнэди, Хэни Гаафар, Атоф Аул...

Ярослав СЕХ,  
доцент Государственного института  
театрального искусства  
имени А. В. Луначарского,  
заслуженный артист  
РСФСР

## Феноменальное обаяние

«Феноменальное обаяние», «Красочная радуга гармонии танца», «Молодые танцовщики очаровали публику», «Большое искусство балета из Москвы завоевало новых друзей» — таковы заголовки статей, посвященных выступлениям в Федеративной Республике Германии, Австрии, Голландии балетной труппы Московского детского музыкального театра, руководимого Наталией Сац.

«Московский балетный ансамбль пригласил зрителей в четверг вечером в театр «Бергиш Левен» на путешествие по страницам истории балета, — пишет газета «Бергише Ландесцайтунг». — Зал был, как это обычно бывает на классическом балете, переполнен. От этого ансамбля мы ждали много, репутация этой труппы высокая — это было не первое ее выступление в «Бергиш Левен»... Искусно стилизованный вальс из «Шопенианы», последующие па де де из балета «Спящая красавица» продемонстрировали уникальный уровень труппы. «Времена года» Чайковского в исполнении московских артистов включали «Масленицу», «Осень» и, наконец, «Зиму», где почти предметно изображалось катание на тройке. Особое внимание хореографы, очевидно, уделяли ансамблевым номерам. Полная интеграция каждого артиста свидетельствовала о дисциплине танцовщиков. Как противопоставление — грациозные соло и па де де. Прыжки на маленькой сцене казались еще выше, поддержки подкупали совершенной легкостью исполнения. Возникло чувство невесомости, совершенно в духе классического балета. Вторая часть программы начиналась с еще большим подъемом. Аплодисменты после удачных прыжков и пируэтов, бурная овация после каждого номера... Они говорят, безусловно, о том, что сила обаяния московского ансамбля — феноменальная».

Другая газета — «Рундшау» (город Лверкузен) пишет по поводу показанного представления: «Любо на все это смотреть, без каких-либо проблем, просто испытываешь удовольствие от того, что даешь увести себя в безоблачный мир детства. Тем более это радует, что все части репертуара лишены слащавости. Это касается, в первую очередь, произведений классической хореографии, которые органично передают аро-

мат русской истории балета, а она велика, благородна, свободна от вычурности». И еще одно свидетельство — газеты «Франкфуртер Рундшау»: «Танцовщики очень молоды, преимущественно это — воспитанники Московской балетной школы. Соответственно высок уровень исполнения коротких балетных номеров от классики до современности. Все танцовщики могли бы стать у нас первыми солистами крупнейших театров. Они танцуют элегантно, делают чистые вращения и головокружительные прыжки».

Более месяца выступал коллектив, дав за тридцать восемь дней тридцать восемь спектаклей. Их просмотрели жители тридцати городов трех стран, причем восьми — вторично. Напомним, что два года назад, в 1986 году, труппа уже выезжала на гастроли в Федеративную Республику Германии, и вот ныне эти восемь городов пригласили москвичей выступить у них вновь. Радует успех артистов, радует успех постановок главного балетмейстера театра Бориса Ляпаева, радует художественный итог гастролей, о нем говорит газета «Ди Глокке» в статье, рассказывающей о представлении на сцене культурного центра Реда-Виденбрюк: «Это был день, который надолго запомнится, который по-новому и по особенному обогатил культурную сцену города и поставил новые акценты. Увидеть балет как самостоятельный жанр изобразительного искусства, как музыкальный театр в лучшем смысле этого слова — это стало для четырехсот посетителей Реехуса большим событием».

Московский ансамбль предложил совершеннейший балет на этот раз для детей и взрослых. Восхищение игрой и танцем его исполнителей не знало границ... Жаль только, что, видимо, из-за позднего времени на вечер большого балета пришло сравнительно мало детей. Для тех же, кто пришел, это было, как и для многих взрослых, первой непосредственной встречей с искусством балета. Удивление, восхищение, благодарность соединились с радостью и пробуждением, конечно же, в некоторых детских сердцах тайное желание однажды тоже также легко и быстро научиться танцевать на сцене и испытать чувство вдохновенного полета».

Иными словами: театр, руководимый «великой дамой русской режиссуры музыкального театра» (по определению немецкой прессы) Наталией Сац, за рубежом продолжал свою неутомимую просветительскую деятельность. Газета «Патриот» (город Липпштадт) сообщает: «Основательница Московского детского музыкального театра Наталия Сац появилась в начале гала-концерта перед занавесом, чтобы рассказать о своем понимании гармонии в «сложном современном мире» (как она это сформулировала) и настойчиво и убедительно ратовать за то, что именно «маленьким детям» нужно показывать «большое искусство».

Уровень мастерства балетного ансамбля, с которым Наталия Сац в настоящее время гастролирует, говорит сам за себя и заслуженно был отмечен липпштадтской публикой восторженными аплодисментами после каждого номера и в конце концерта».

Г. ПЕТРОВА

# Становление национальной школы балета

Солистка балета Московского детского музыкального театра Э. КАРТАШОВА исполняет вариацию из балета «Тщетная предосторожность».

Композицию «Осенняя песня» на музыку П. Чайковского (постановка Б. Ляпаева) исполняют солистки балета Московского детского музыкального театра Э. КАРТАШОВА, Т. КОМАР, И. ЛОБЫКИНА, Л. МУХАЧЕВА.

Фото А. Трубицына



Сегодня школа балета в Ираке является частью Багдадской школы музыки и балета — государственного учебного заведения. Она расположена в центре одного из фешенебельных районов Багдада, называемом Мансур. Там, в уютном дворике, засаженном эвкалиптовыми и апельсиновыми деревьями, в одном из трех одноэтажных строений помещается балетное отделение. Здесь четыре репетиционных зала с двумя зеркальными стенами, высокими потолками, верхним освещением, уютными раздевалками, душевыми комнатами — все сделано с большой любовью и знанием специфики балета.





День, который проводят ученики в школе, разделен как бы на две половины. Первая посвящена изучению (с восьми до двенадцати часов) общеобразовательных дисциплин, вторую (с двенадцати до трех часов дня) составляют занятия музыкой, хореографией и другими профессиональными предметами.

Основанная около двадцати лет назад, Багдадская школа музыки и балета является единственным государственным учреждением по подготовке специалистов балета и музыки. Ее возникновение тесно связано с именами специалистов из Советского Союза.

В частности, первым советским педагогом балета в Ираке стала В. Станкевич, воспитанница Ленинградской школы, ученица М. Романовой, в прошлом — солистка балета Малого оперного театра. В 1969 году она участвовала в создании Иракской балетной школы, а позже — в 1976—1978 годах — преподавала здесь. В Багдадской школе балета работали и другие специалисты — из Москвы, Ленинграда, Киева, Новосибирска... Их участие в становлении хореографического образования в Ираке определило и направление его развития. В его основу был положен классический танец, что уже само по себе явилось для страны с мусульманскими традициями революционным фактом.

Танец в Ираке тесно связан с обрядами, с обычаями, бытом народа. Многонациональный состав населения страны (в ней живут представители более двадцати национальностей, в том числе арабы, ассирийцы, курды, армяне, турки и другие) делает палитру его пластической культуры яркой и разнообразной. Вместе с тем в стране нет постоянно действующих трупп и театров. Достаточно сказать, что сегодня лишь два творческих коллектива — национальный ансамбль танца и национальный симфонический оркестр являются профессиональными государственными коллективами. Из учебных заведений в Ираке, кроме школы музыки и балета, существует еще музыкальный факультет при Багдадском университете, чего, естественно, недостаточно для страны со столь глубокими народными художественными традициями.

Годом создания Багдадской школы балета считается 1969 год. Можно предположить, что интерес к классическому балету появился раньше — еще в довоенное время, когда в Ирак приезжали гастрольные балетные труппы из различных стран. Этому способствовали и привозимые из Англии и Франции видеокассеты с записями классических балетов. До сих пор по иракскому телевидению демонстрируются фрагменты из балетов «Лебединое озеро», «Спящая красавица», а также концертные номера в исполнении Анны Павловой.

Обучение хореографическому искусству в Багдадской школе начинается с шестилетнего возраста (как и во всех общеобразовательных школах Ирака) и продолжается одиннадцать лет, что позволяет первые два года определить как «подготовительные». В первом и втором классах программа построена на элементах гимнастики и ритмики и направлена на развитие у воспитанников природных физических способностей и музыкальности. Упражнения «партерной гимнастики» помогают детям ощутить вытянутость ног (коленей, стоп), устраняют недостатки в спине. Большое место в пар-

терном экзерсисе отводится разработке стопы, шага, выворотности. Упражнения по развитию ритмичности и музыкальности воспитывают в учениках серьезное отношение к музыке, первые навыки понимания музыки как необходимого выразительного средства в танце. На разучивании простых танцевальных элементов воспитывается выразительность и танцевальность учащихся. Много внимания уделяется мышечному раскрепощению, что является серьезной проблемой в первые годы обучения.

В течение третьего года обучения в программу вводятся простые элементы классического танца. Начиная с четвертого класса, учебная программа строится по образцу известных в нашей стране программ для хореографических училищ с восьмилетним сроком изучения основ классического танца.

Два раза в неделю на уроках по «Фольклорному танцу», который преподается на старших курсах, будущие артисты изучают танцы Ирака. Предмет ведет хореограф Дасозеф Нури — руководитель Государственного ансамбля танца. Программа этой дисциплины предусматривает также изучение танцев народов соседних стран. «Фольклорный танец» только начинает «приживаться» в Багдадской школе. Два раза в год учащиеся выступают в концертах, которые проводятся как результат полугодовой учебы.

Несмотря на все сложности проблем экономической, политической жизни страны, вызванные войной с Ираном, в людях здесь не пропал интерес к искусству, и школа продолжает жить.

Ее выпускники продолжают образование в учебных заведениях многих стран мира. Недавно первые выпускники Багдадской школы после окончания советских высших учебных заведений вернулись в Ирак с дипломами педагогов балета, среди них — два воспитанника балетмейстерского факультета Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского.

Если говорить о более далеких перспективах существования Багдадской школы балета, то хочется видеть еще один плодотворный аспект ее развития. Вековая связь с национальными традициями подсказывает, как мне кажется, путь развития национального балетного искусства, основой которого может стать синтез классического и народного танцев, их взаимодействие. Такой сплав мог бы в дальнейшем дать богатый материал для организации разноплановых профессиональных хореографических коллективов. Результативность подобной тенденции подтверждается опытом формирования национальных балетных школ в аш и х республик Средней Азии, Закавказья. И потому целесообразным представляется организация в Багдадской школе отделения народного танца.

Как уже говорилось, в стране существует Государственный ансамбль танца, который занимается собиранием и популяризацией национальных фольклорных танцев, изучает и восстанавливает танцы народов, проживающих на территории современного Ирака. Коллектив был основан с помощью советских балетмейстеров. Но, кроме него, большое количество танцевальных трупп создается по национальному признаку — курдских, ассирийских, армянских и других, которые активно концертируют, выступают по телевидению. Все эти труппы весьма нуждаются в квалифицированных кад-

рах артистов.

Думается, важным стимулом в дальнейшем становлении и развитии хореографического образования в Ираке может стать появление постоянной государственной балетной труппы или театра.

Первые попытки ее организации относятся к началу восьмидесятых годов, когда из выпускников школы была сформирована частная балетная труппа «Аштар балет». Имя свое она получила от первой своей оригинальной постановки «Аштар». Но «Аштар балет» просуществовал всего лишь один сезон.

В 1985 году родился новый коллектив, в организации которого участвовал автор этих строк. Вошедшие в состав творческого организма выпускники Багдадской школы балета, участники фольклорных коллективов вместе с учащимися школы осуществили постановку первого балета на современную тему «Аль-Баярек». Его музыку написала композитор А. Башир, выпускница Московской консерватории. Я составил сценарий и хореографию. В спектакле широко использовались выразительные средства классического танца, а также национальный плясовой материал.

Через год на сцене «Рашид-театр» состоялась премьера балета на музыку П. Чайковского «Карнавал игрушек», где в качестве постановщика вновь выступил пишущий эти строки. Все партии здесь исполнили учащиеся школы балета, что, естественно, вызвало горячий интерес зрителей, подняло авторитет школы и интерес самих детей к своей профессии.

Становление Багдадской школы балета продолжается. Заложенные в ее фундамент принципы русской школы классического танца дают основание надеяться на ее перспективное будущее.

Геннадий МАЛХАСЯНЦ,  
и. о. доцента  
Государственного  
института  
театрального искусства  
имени А. В. Луначарского

## К юбилею театра Сан- Карло

Известный советский танцовщик Владимир Васильев давно связан узами сотрудничества с театром Сан-Карло в Неаполе. В 1971 году он танцевал на его сцене «Жизель» с Екаториной Максимовой, в 1986 году осуществил здесь свой балет «Анюта», где также выступил как исполнитель одной из центральных мужских партий.

Когда в этом году знаменитый театр отмечал свое 250-летие, советский артист вновь был приглашен на этот раз в качестве руководителя трехчастной юбилейной программы, которая создавалась для балетной труппы.

Для этого праздничного представления Васильев выбрал два балета с местным неаполитанским колоритом — «Pulcinella» и «Paganini», а в заключе-



ние предложил зрителям комедийный спектакль Л. Мясина «Gaité Parisienne». Для себя как для исполнителя Васильев выбрал партии в первом и последнем балетах. Кстати, в «Gaité Parisienne» роль прекрасной парижанки словно специально предназначена для Екатерины Максимовой. Васильев пригласил также талантливого, воспитанного Большим театром танцовщика Владимира Дервянко на главную роль в «Paganini».

В основу балета «Pulcinella» лег сюжет, рассказывающий о человеке, что носит нелепую шляпу, мешковатый костюм и закрывает свое лицо унылой, похожей на клюв маской. Он впутывается во всевозможные романтические истории и его убивают ревнивые мужья и любовники. Однако энергичный Пульчинелла не умирает — его жизнелюбивый дух бессмертен, он живет в нас. Созданный Леонидом Мясиним на музыку Игоря Стравинского в декорациях Пабло Пикассо балет «Pulcinella» был впервые поставлен в Русском балете Сергея Дягилева в Париже в 1920 году. В осуществлении постановки в Неаполе Васильев воспользовался помощью сына Мясина — Лорки и Сусанны дела Пиетра, которая работала с Мясиним как ассистент.

Пластика Пульчинеллы вобрала в себя многие приемы импровизационного искусства бродячих комедиантов XVI столетия, что выражается и в мимике, и в танце, и в активизации стилистических особенностей комедии дель арте. Большой драматический талант Васильева способствует выявлению в характере Пульчинеллы жизненно правдивых человеческих черт. Причем артист обогащает образ различными красками благодаря экспрессивной выразительности своего тела.

Роль Пампинеллы была прекрасно исполнена итальянской балериной Пинтой Теста, которая выступила в характерной обуви, отличной от той, что имела великая Тамара Карсавина, которая, судя по фото 1920 года, танцевала в этом оригинальном представлении на пуантах.

В роли Паганини выступил Владимир Дервянко. Хореография Леонида Лавровского требует для этой партии легкого, но крепкого танцовщика, который бы мог в своих движениях передать характерную пластику музыканта, играющего на скрипке. Дервянко продемонстрировал супертехнику, отличную школу и утонченную работу стоп. Его Музой в спектакле стала Пинта Теста, и они вместе образовали вдохно-

**Е. МАКСИМОВА и В. ВАСИЛЬЕВ**  
в спектакле  
неаполитанского театра  
Сан-Карло  
«Gaité Parisienne».

венный дуэт. Это был балет, который высоко оценила итальянская аудитория.

«Gaité Parisienne» — поистине вихрь красок после акварельно прозрачного «Paganini». Труппа показала хорошую форму в разнообразных, нарисованных артистами характерах и в своем умении вести развитие действия без остановок и пауз. Екатерина Максимова играла прекрасную перчаточницу, которая застенчиво, но весьма благосклонно принимает знаки внимания джентльмена. Ее первый, брошенный украдкой взгляд на барона очарователен — она похожа на юную школьницу, которая впервые полюбила. И они оба — Максимова и Васильев — выглядели здесь изящно и романтично.

Маргарет  
ВИЛЛИС



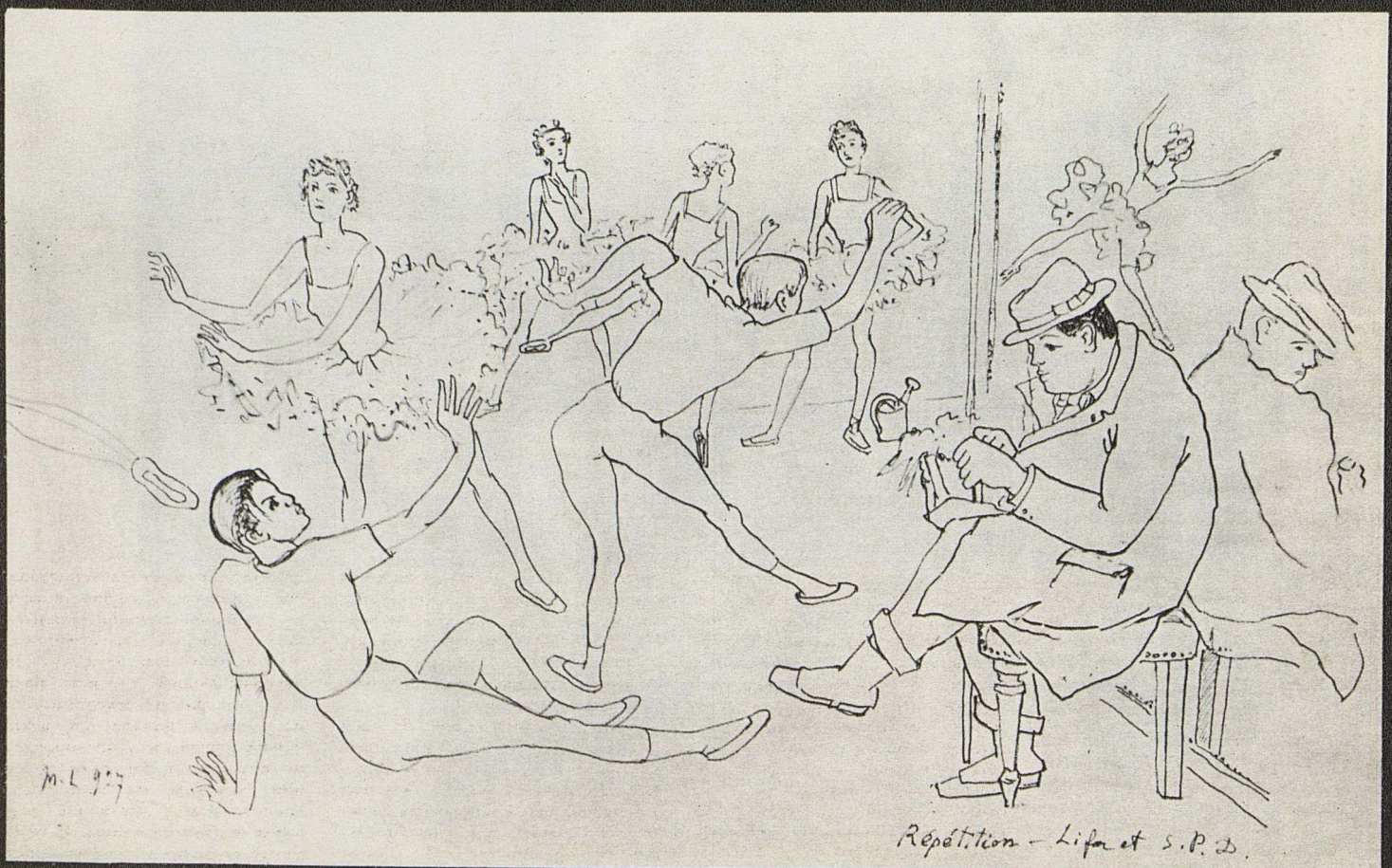
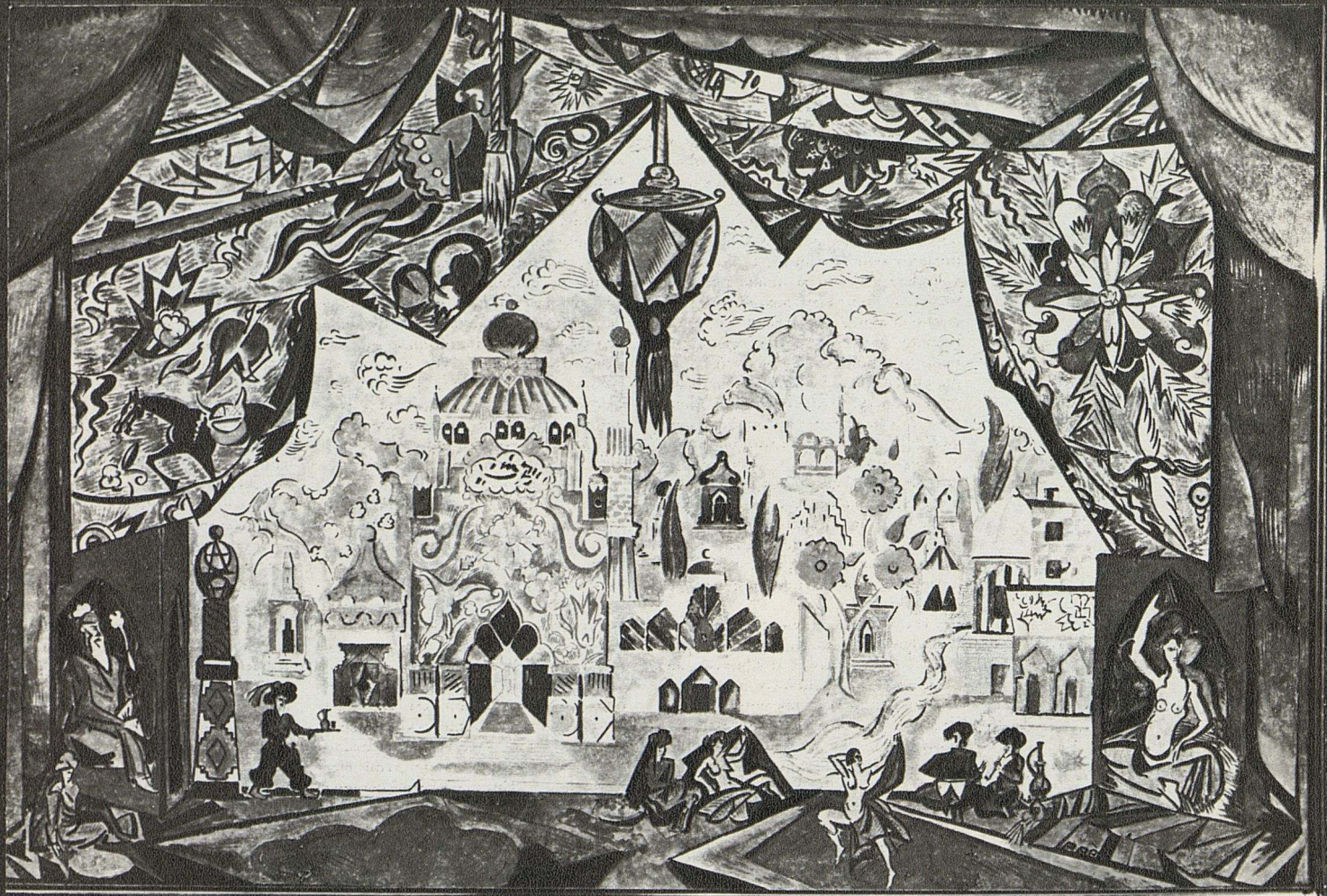


Одновременно она знакомит аудиторию с постановками Н. Легата («Вальс-каприс» на музыку А. Рубинштейна), И. Хлюстина («Гавот» и «Менуэт» на музыку П. Линке), П. Зайлиха («Менуэт» на музыку И. Падеревского). Вместе с

Павловой выступает ее новый партнер — французский танцовщик Марсель Берже. Неизвестный фотограф запечатлел Анну Павлову и Марселя Берже на репетиции. Эту фотографию и две афиши мы предлагаем вниманию читателя.

В. КИСЕЛЕВ





# В

более чем двух-вековой истории русского театрально-декорационного искусства, знавшей множество ярких страниц и прославленных имен, первые десятилетия XX века занимают особое место. В эти годы, которые с полным правом можно назвать золотым веком русской сценографии, в театр пришла плеяда замечательных художников, поднявших искусство театрального декоратора на небывалую высоту. Это совпало с началом эпохи «великого эксперимента», процессом формирования и становления новых течений в живописи. Именно стремление к поиску, желание как бы раздвинуть рамки станковой картины, преодолеть двумерность плоскости холста и привело многих замечательных живописцев к работе в театре.

Из «падчерницы» сценография становится равноправным, наряду с живописью и графикой, видом изобразительного искусства. Именно с этого времени произведения театрально-декорационного искусства участвуют в художественных выставках, где образуют специальные разделы. Традиционными становятся также экспозиции, полностью посвященные этому виду творчества.

Мы знаем, что в музеях, галереях и частных собраниях многих стран находится сегодня огромное количество произведений русских художников сцены, среди которых немало подлинных шедевров. Есть даже отдельные музеи и собрания, которые специализируются только на русском искусстве. Одним из крупнейших и уникальных считается коллекция Лобановых-Ростовских, насчитывающая около тысячи произведений, несомненно ее лучшая часть и образовала экспозицию выставки «Русское театрально-декорационное искусство. 1880—1930. Из коллекции Нины и Никиты Лобановых-Ростовских», которая была показана в Москве и Ленинграде. Думается, что она никого не оставила равнодушным, тем более, что слова — «уникальная», «единственная», «крупнейшая», сказанные по отношению даже к той части коллекции, которую посчастливилось посмотреть тысячам москвичей и ленинградцев, не являются преувеличением. Бесспорен вклад выставки в развитие советско-британских культурных связей.

Несколько слов о человеке, благодаря неимоверным усилиям которого при поддержке Советского фонда культуры и стало возможным проведение этой выставки, — Никите Дмитриевиче Лобанове-Ростовском. Являясь отпрыском старинного русского рода Лобановых-Ростовских, в

дарок жены в 1962 году — эскиз работы А. Бенуа к балету И. Стравинского «Петрушка». Таким образом, эта прекрасная коллекция сложилась всего за двадцать пять лет, начатая, как говорится, с нуля. Этот факт достаточно красноречиво свидетельствует сам за себя. Причем нелишне заметить, что в последние пятнадцать-двадцать лет коллекционирование произведений искусства превратилось по большей части в бизнес, способ выгодного помещения капитала и извлечения огромных прибылей, что создает массу различных препятствий, порой, увы, непреодолимых, для истинного любителя и знатока искусства.

Выросло в целую проблему и изготовление подделок произведений искусства, так называемых «фальшаков», которые в последнее время буквально наводнили мировой рынок. Наиболее «искушенные» из посетителей выставки в Москве снисходительно и понимающе улыбались и, шушукаясь со своими спутниками, указывали на по меньшей мере десятков «фальшаков» (по их мнению), как на одну из достопримечательностей выставки. Не будем судить, насколько истинны эти утверждения (заметьте, не предположения, а утверждения — без экспертизы, сходу, как говорится, на глазок), отметим лишь, что на этикетках рядом с несколькими экспонатами, следом за фамилией автора

К. ЗДАНЕВИЧ.  
Эскиз  
декорации  
к неизвестной  
постановке  
(1919).



## ШЕДЕВРЫ ЗОЛОТОГО ВЕКА РУССКОЙ СЦЕНОГРАФИИ

МИХАИЛ  
КОЛЕСНИКОВ

То, что было сделано по меньшей мере за полтора десятилетия начала XX века в русской сценографии, определило процесс формирования принципиально новых тенденций в решении сценического пространства и в советском театре. Не потому ли так велик интерес самых разных слоев нашего общества — и профессиональных, и любительских — к этому поистине золотому веку нашего театрально-декорационного искусства?

котором было немало подверженных страсти коллекционирования людей, создавших богатейшие собрания произведений искусства, Никита Дмитриевич не получил в наследство, как говорится, ни листа.

Никита Дмитриевич родился в 1935 году в Болгарии, его всегда интересовало русское искусство, а вот страсть к коллекционированию вспыхнула внезапно. Поводом для этого послужил неожиданный свадебный по-

устроители выставки поставили знак вопроса, что свидетельствует о высшей степени уважительном отношении к посетителям.

Конечно, выставка не дает исчерпывающей картины развития театрально-декорационного искусства в начале XX века в нашей стране, что предопределено и самим характером коллекции, которая, на наш взгляд, представляет блестящий парад звезд первой величины. И тем не менее здесь представлены практи-

М. ЛАРИОНОВ.  
С. Дягилев и  
С. Лифарь на  
репетиции (1927).

чески все основные направления в русской сценографии указанного периода, начиная с довольно традиционных для декораторов второй половины XIX века эскизов оформления празднества на Марсовом поле в Петербурге в 1872 году художником Павлом Дмитриевым.

Увидели мы на выставке немало работ, безусловно дорогих для нас, и в первую очередь Михаила Врубеля и Валентина Серова, творчество которых, ставшее одной из вершин русской художественной культуры XIX столетия и в то же время предтечей русского изобразительного искусства XX века, питало многих мастеров эпохи «великого эксперимента».

Первыми крупными живописцами, пришедшими на сцену в начале века и уделившими сценографии огромное место в своем творчестве, стали Александр Головин и Константин Коровин. С творчества этих выдающихся мастеров в области театрально-декорационного искусства и начинается на выставке рассказ о русской сценографии первых лет XX века.

Понимая всю условность конкретных хронологических рамок, надо отметить, что период, начатый выставкой русского искусства в Париже, устроенной Сергеем Дягилевым в 1906 году, вплоть до выставки русского искусства в Берлине 1922 года, включая сюда крупнейшие международные выставки двадцатых годов в Венеции, Париже, Нью-Йорке, без преувеличения можно назвать периодом триумфального шествия русского искусства по всему миру. В этом огромная заслуга и «Русских сезонов» Дягилева в Париже, которые собрали под своей эгидой многих выдающихся представителей русской культуры — музыкантов, литераторов, режиссеров, балетмейстеров, танцовщиков, актеров, а также художников, в основном представителей объединения «Мир искусства». Произведения Александра Бенуа, Льва Бакста, Мстислава Добужинского, Николая Рериха, Ивана Билибина и других составили честь и славу русского театрально-декорационного искусства. Ценность работ этих мастеров, представленных на выставке, заключается в том, что большинство спектаклей, о которых рассказывают реликвии собрания, было поставлено за рубежом, и в нашей стране материалов о них практически нет. Это вообще стало одной из интересных и безусловно ценных для нас особенностей экспозиции. Таким образом, коллекция Лобанова-Ростовского не только многое добавила к нашим знаниям о деятельности хорошо известных художников, об отдельных направлениях в изобразительном искусстве, но и открыла нам новые имена мастеров, работавших за рубежом и мало знакомых нам. Я называю их новыми для нас, поскольку такие

художники, как Л. Зак, П. Челищев, М. Андреевко, хорошо известны во всем мире.

Откровением, в частности, стало знакомство с творчеством русского графика и театрального художника Павла Челищева. В конце десятилетия нашего века Челищев посещал студии А. Экстер и А. Мильмана в Киеве, но систематического художественного образования так и не получил, зато впитал все лучшее, что дал нашему искусству украинский театральный авангард на рубеже десятилетия-двадцатых годов и его лучшие представители А. Петрицкий, В. Меллер, А. Хвостенко-Хвостов, А. Экстер и другие, которые также были интересно представлены на выставке.

Творчество П. Челищева следует отнести к одному из пристрастий Никиты Дмитриевича. Но Челищев — не единственное пристрастие собирателя. В коллекции есть несколько таких художников. Так, особое место здесь занимают работы Александра Бенуа. Мы увидели эскизы к его знаменитым балетным спектаклям — «Павильон Армиды» на музыку Н. Черепнина в постановке М. Фокина для антрепризы С. Дягилева, «Петрушка», один из эскизов к которому, как мы уже говорили, положил начало коллекции... Еще одним пристрастием коллекционера несомненно является искусство Льва Бакста, деятельность которого в русском театре стала целой эпохой мировой сценографии. Позицию коллекционера, думается, разделило большинство посетителей выставки, тем более, что театральное творчество мастера достаточно скромно представлено в музеях и частных собраниях нашей страны.

На выставке мы увидели также и великолепный эскиз декорации к спектаклю, положившему конец «бакстовской» эпохе в дягилевских «Русских сезонах», которые являлись как бы передовой заставой за рубежом русского искусства и театрально-декорационного в том числе. Я имею в виду «пушкинско-римско-корсаковско-дягилевско-гончаровский» (по выражению М. Цветаевой) «Золотой петушок» (1914, Париж).

Театральное творчество замечательных художников, стоящих у колыбели русского авангарда, — Наталии Гончаровой и Михаила Ларионова — занимает, пожалуй, центральное место на выставке. И для нас это особенно дорого. Дело в том, что за исключением одного спектакля, созданного Н. Гончаровой (при участии М. Ларионова) совместно с А. Таировым, все театрально-декорационное творчество художников протекало за рубежом и мало представлено в советских собраниях. Создатель «лучизма» — одной из первых разновидностей абстрактного искусства, М. Ларионов представлен на выставке наряду с другими рабо-

тами также и несколькими беспредметными театральными эскизами к балету «Полуночное солнце» на музыку Н. Римского-Корсакова для антрепризы С. Дягилева. Одним из украшений выставки стал, на наш взгляд, эскиз задника Н. Гончаровой к балету «Жар-птица» на музыку И. Стравинского для антрепризы С. Дягилева, представляющий из себя как бы образ России — панораму огромного города, буквально заполненную до самого неба теремами, церквями, колоколенками...

Любопытен тот факт, и выставка послужила убедительным подтверждением того, что многие яркие страницы русского театрально-декорационного искусства рассматриваемого периода были связаны именно с балетным театром и в более широком смысле — с национальной танцевальной культурой.

Важное место в коллекции Н. Лобанова-Ростовского занимает русский театральный авангард. К сожалению, уникальные эскизы К. Малевича к опере «Победа над солнцем» на музыку М. Матюшина были представлены в виде довольно-таки свежих шелкографий (графаретов), изготовленных в 1973 году в Западной Германии с оригиналов, хранящихся в музеях нашей страны, зато порадовал альбом литографий Эль Лисицкого с его костюмами-«фигуринами» к той же опере «Победа над солнцем». Этот блестящий образец конструктивизма, думается, вызвал интерес даже у тех, кто к абстрактному искусству относится настороженно.

В этом коротком по своей сути обзоре трудно даже просто перечислить фамилии всех замечательных художников, представленных в коллекции Лобановых-Ростовских. А среди них — Б. Анисфельд, Ю. Анненков, А. Веснин, Б. Григорьев, С. Делоне, Б. Кустодиев, А. Лентулов, К. Петров-Водкин, Л. Попова, Н. Ремизов, А. Родченко, Н. Сапунов, С. Судейкин, В. Татлин, П. Филонов, М. Шагал, С. Чехонин, А. Яковлев, Г. Якулов и многие другие.

Невозможно не упомянуть и еще одну уникальную часть коллекции — удивительную по своему разнообразию великолепную «выставку в выставке» — галерею портретов и автопортретов художников, которая могла бы стать украшением любого музея в мире. Эти портреты удивительным образом дополняют представленный в экспозиции театрально-декорационный материал.

В заключение хочется сказать в адрес Нины и Никиты Лобановых-Ростовских: спасибо вам огромное за то, что собираете, бережно храните и пропагандируете по всему миру произведения русского искусства, помогаете и нам больше узнать о нашей родной русской культуре.

**Н. ГОНЧАРОВА.**

Эскиз задника к балету И. Стравинского «Жар-птица». Постановка М. Фокина (1926). Антреприза С. Дягилева. Театр Лицеум, Лондон. Затем Русские балеты полковника де Базиля, Монте-Карло.

**П. ЧЕЛИЩЕВ.**

Эскиз костюма танцовщицы с ожерельем. Из эскизов к постановкам Б. Князева на сцене театра-кабаре «Стрельна» в Стамбуле (1920—1921). Балетная труппа В. Зимина.

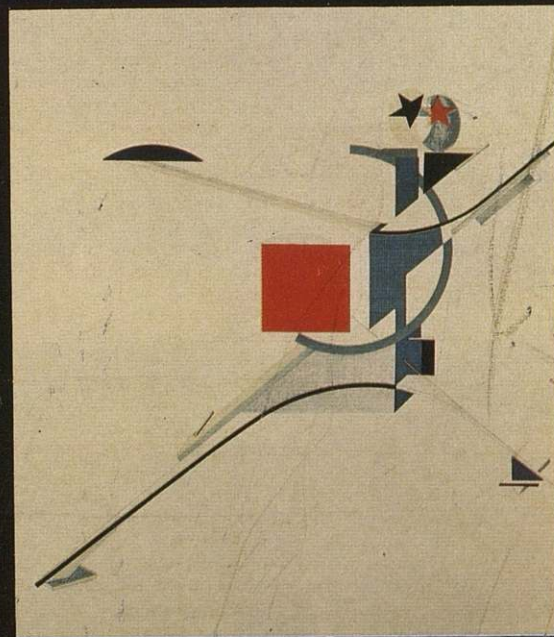
**М. ШАГАЛ.**

Эскиз костюмов Земфиры и Алеко к балету «Алеко» на музыку П. Чайковского. Постановка Л. Мясина (1942). Труппа «Балле тиэтр» на сцене Дворца искусств, Мехико. Затем Метрополитен-опера, Нью-Йорк.

**М. ЛАРИОНОВ.**

Эскиз задника декорации «Призрачный лес», где живет Баба-Яга» к хореографическим миниатюрам на музыку А. Лядова «Русские сказки». Постановка Л. Мясина (1917). Антреприза С. Дягилева. Театр Шатле, Париж.

РЕДАКЦИЯ ИНФОРМИРУЕТ ЧИТАТЕЛЕЙ О ТОМ, ЧТО ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ «СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ» НА 1989 ГОД ПРОИЗВОДИТСЯ БЕЗ ОГРАНИЧЕНИЙ. ЦЕНА ПОДПИСКИ НА 12 МЕСЯЦЕВ — 6 РУБЛЕЙ. ИНДЕКС ЖУРНАЛА 70947 (В КАТАЛОГЕ «ГАЗЕТЫ И ЖУРНАЛЫ 1989» ЖУРНАЛ «СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ» ОБОЗНАЧЕН В РАЗДЕЛЕ «ЦЕНТРАЛЬНЫЕ ЖУРНАЛЫ», стр. 46).



Эль  
ЛИСИЦКИЙ.

◀ Эскиз костюма Нового человека к электромеханическому шоу «Победа над солнцем» по опере М. Матюшина и А. Крученых. Постановка группы «Утвердители нового в искусстве» (1920). Витебск. Постановка была попыткой воспроизвести оформленное К. Малевичем представление оперы в Луна-парке в Петербурге (1913).

