

# СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

1990

3

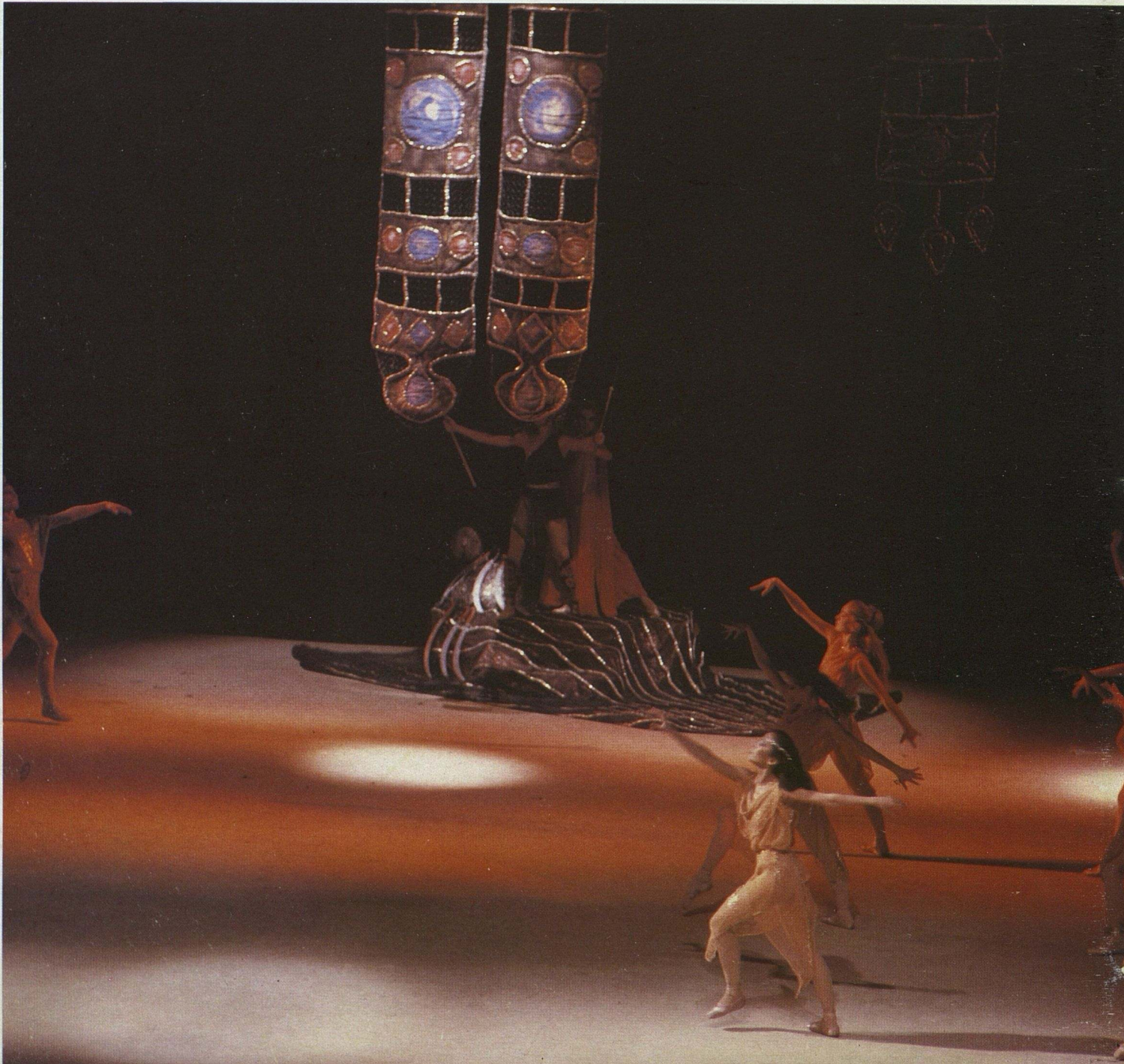


Фрагмент из спектакля  
«Сорока-воровка»  
показывают артисты  
Музыкального театра  
Коми АССР.

Фото Д. Куликова



Сцена из спектакля  
Ансамбля  
классического  
танца «Молодой  
балет Алма-Аты»  
«Скифы».



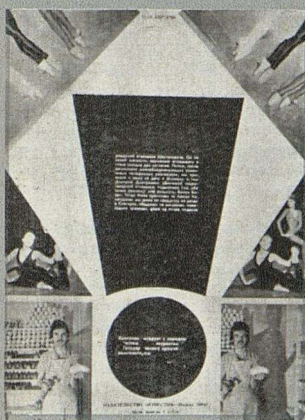
# СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

3 | 52 |  
1990

МАЙ —  
ИЮНЬ

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

выходит шесть раз в год  
основан в 1981 году



На первой странице обложки:  
танцует солист  
Ленинградского театра  
оперы и балета имени  
С. М. Кирова  
Фарух РУЗИМАТОВ.

Фото В. Барановского

Сдано в набор 14.03.90.  
Подписано в печать 30.04.90.  
Формат 60×90 1/8.  
Бумага импортная, 100 г.  
Глубокая печать, офсет.  
Усл. печ. л. 8,5.  
Усл. кр.-отт. 20,25.  
Уч.-изд. л. 13,61.  
Тираж 38 000 экз.  
Заказ 1073  
Цена номера 1 рубль.

Ордена  
Трудового Красного Знамени  
Калининский  
полиграфический комбинат  
Государственного комитета  
СССР по печати.

170024, г. Калинин,  
пр. Ленина, 5.

## В НОМЕРЕ

ЭТОТ ДЕНЬ МЫ ПРИБЛИЖАЛИ, КАК  
МОГЛИ (из летописи героических дней) . . . 2

ВРЕМЯ. СТИЛЬ. ШКОЛА.

Л. Надиров. «На стыке трех реформ» . . . 11  
В. Уральская. О чем думают и спорят  
теоретики . . . . . 13

ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБОЗРЕНИЕ . . . . . 15

ВЕРНИСАЖ

М. Кузмин. Две стихии . . . . . 26

К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ  
П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Н. Касаткина. Это прежде всего «светлая тра-  
гедия» . . . . . 28

Э. Королева. Идеи, актуальные и сегодня . . . 30

Т. Марьяновская. Второе рождение коллек-  
тива . . . . . 32

ИЗ БИБЛИОТЕКИ ЖУРНАЛА «СОВЕТСКИЙ  
БАЛЕТ»

Б. Львов-Анохин. Глава из книги «Владимир  
Васильев» . . . . . 33

ГАСТРОЛИ . . . . . 37

ПОРТРЕТНАЯ ГАЛЕРЕЯ

Тамилла Ширалиева . . . . . 45

Анна Редель . . . . . 47

ИСТОРИЯ: ИССЛЕДОВАНИЯ,  
ДОКУМЕНТЫ, ВОСПОМИНАНИЯ

С. Звягина. Династия — Смольцовы . . . . 50

Н. Годзина. Карлотта Гризи — «дама с фиал-  
ковыми очами» . . . . . 54

СТРАНИЦЫ КАЛЕНДАРЯ . . . . . 57

ЗАРУБЕЖНЫЕ АВТОРЫ В НАШЕМ ЖУРНАЛЕ

Л. Маац. Народный танец — традиции и но-  
ваторство . . . . . 59

А. Александрова. Еще раз о непреходящей  
ценности шедевров . . . . . 61

Э. ван Шайк. «Школа танцев» Иржи Кили-  
ана . . . . . 62

О. Смоак. Балетные летние курсы — связи че-  
рез океан . . . . . 62

КНИЖНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Е. Костина. «Он совершил большое русское  
дело» . . . . . 63

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. ЭЛЬША

А. Я. ЭШПАЙ

Художественный редактор

А. А. СУШИНА

Художник

А. А. СОКОЛОВ

Адрес редакции:

103050, г. Москва, К-50,

ул. Горького, 22-б.

Телефоны: 299-24-89, 299-50-67.

МОСКВА

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИЗВЕСТИЯ»

1945



1990

ИЗ

## ВСЕГО ОДНА ПОЕЗДКА

*Все дальше и дальше в прошлое уходят события Великой Отечественной войны советского народа против фашистских захватчиков. Но не уходят из памяти оставшихся в живых те дни, люди, отдавшие свои жизни за нас, сегодняшних... Стало уже традицией говорить о том, как самоотверженно шли по дорогам войны рядом с солдатами деятели советского искусства. Те многие тысячи концертов и спектаклей, которые состоялись благо-*

# ЭТОТ ДЕНЬ МЫ ПРИБЛИЖАЛИ, КАК МОГЛИ...

*даря их подвижническому труду во фронтовых условиях, говорят сами за себя. Но сейчас уже трудно представить себе обстановку, в какой приходилось трудиться артистам, ту огромную опасность, какой они себя подвергали, выступая в действующей армии. В предлагаемых вашему вниманию воспоминаниях и письмах делается попытка воссоздать атмосферу тех дней, показать, как мастера искусств всем, чем могли, приближали тот желанный День победы.*

Прежде чем предложить читателю страницы военных воспоминаний Николая Алексеевича Суворова, нам хотелось бы рассказать немного о самом авторе, прожившем долгую и интересную жизнь в искусстве. Танцовщик и балетмейстер, он много работал в опере, оперетте, на эстраде, ставил номера, хореографические композиции в профессиональных и самодеятельных танцевальных коллективах. В соавторстве с М. Собиновым им написаны книги «Поддержка в танце» (1962), «Эстрадно-спортивные танцы» (1964), в соавторстве с М. Родионовой — «Героический танец» (1964). Но, пожалуй, наиболее интересны в творческой биографии Николая Алексеевича годы, связанные с Театром пластического балета под руководством И. Быстриной (1929—1938), в котором Суворов был ведущим танцовщиком номеров и сцен, долго и успешно державшихся в репертуаре театра...

В нынешнем году Николаю Алексеевичу Суворову исполняется восемьдесят два года. На его рабочем столе — рукопись новой книги «Фантазия в танце» и большая серия литературных зарисовок о военных дорогах артистов концертных бригад. Тот очерк, который мы предлагаем вниманию читателей, рассказывает лишь об одной поездке в действующую армию Николая Алексеевича Суворова, назначенного в 1941 году руководителем фронтовой бригады и всю войну колесившего по ее дорогам до Берлина. Многочисленные благодарности, письма, вырезки из газет хранятся в альбоме артиста: четыреста концертов с марта 1942 года по февраль 1945 были даны для моряков Черноморского, Балтийского и Северного флотов, сто концертов за один месяц — на Карельском фронте, выступления в блокадном Ленинграде... И, несмотря на тяжелую травму (хронический вывих коленного сустава), в каждом концерте танцевал Николай Суворов — «Свидание» на музыку Шумана, «Цыганский» и «Краснофлотский» танцы, хореографическую шутку «Маска» и многие другие миниатюры, которые не сходили с «афиш» его концертных выступлений. За плодотворную деятельность по обслуживанию действующих частей Советской Армии Н. Суворов награжден орденом Красной Звезды, медалями «За доблестный труд во время Великой Отечественной войны», «За оборону Москвы», «За оборону Ленинграда»... Но, конечно же, скупые строки отчетов и благодарностей не в силах передать и сотой доли того, что пережито каждым из артистов. И потому хроника только одной такой поездки, которую с почти репортажной точностью восстанавливает в памяти Николай Алексеевич, — документальное свидетельство того, какой поистине самоотверженный и смертельно опасный труд стоит за строками победных показателей в отчетах, какую самоотверженность и силу духа проявляли рядовые участники всех этих концертов и спектаклей. Свидетельства Суворова полны живого чувства, неугасших переживаний, насыщенные той атмосферой, сохранить и передать которую может только память очевидца...

# ПЕТОПИСИ ГЕРОИЧЕСКИХ ДНЕЙ

Громогласное «ура» троекратно прозвучало под сводами спортивного зала одной из школ на окраине Калинина, куда приехал командующий Конев поздравить с Новым годом бойцов авиадесантной дивизии генерала Иванова, доблестно сражавшихся с немцами на Калининском фронте. У-р-а-а! У-а-а!.. У-а!.. И глухо вдруг звучит «Дрень-дрень-дрень!» Ах, это все чокаются кружками в честь победы. Нет, это что-то другое: у-а-а, у-а-а... Это ветер. Это выюга воеет... И я медленно прихожу в себя... Конев, Новый год. Это было... было... Только вчера было. А сейчас? Я лежу один морозной ночью в пустынном поле, придавленный в снег тяжелым рюкзаком, ремни которого врезаются мне в плечи. Я сбился с дороги. Заблудился, выбился из сил, оступился, упал в какую-то колдобину. Впадаю в забвение, мне что-то чудится, я засыпаю. Замерзаю! Как огнем обожгло. Нет! Нет! Не поддаваться дурману. Только не поддаваться. Встать, надо встать.

Пытаюсь подняться, еще усилие, еще немного... Не могу, руки, проваливаясь в рыхлый снег, не находят достаточной опоры, тяжелый рюкзак тянет вниз. Делаю последнее усилие, поднимаюсь и падаю лицом в снег. Из груди непроизвольно вырывается хриплый крик: «П-о-м-о-г-и-т-е!» Я осознаю, что этот страдальческий вопль бесполезен, что никто на него не отзовется, но мое отчаяние вырвалось в этом крике. Необходимость предпринять что-то, хотя бы вот так безнадежно позвать на помощь или завывть предсмертной тоской одинокого волка. Я пробую еще раз подняться, не могу и, обессиленный, затихаю. Постепенно во мне возникает чувство какого-то безразличия. Как в тумане, я ощущаю, что меня заносит снегом, а выюга уже не воеет, а напевами ветра убаюкивает меня.

С трудом поднимаю голову. Ледяной ветер обжигает лицо. Какой жгучий поцелуй у выюги! И он приводит меня в чувство. Возвращаюсь к жизни, но чтобы продолжать существовать, надо не дать сознанию угаснуть. Попробую восстановить в памяти картину последних событий.

Начну с начала этой поездки. 31 декабря 1941 года я в качестве руководителя фронтовой концертной бригады должен был отправиться с группой артистов на передовую Калининского фронта в расположение войск командующего Конева для проведения новогодних концертов. И в тот день утром 13 человек артистов собралось на площади Восстания. У дома Красной Армии ждал нас штабной автобус с двумя водителями и молодым привлекательным политруком. «Старший лейтенант Константин Вихарев, — отрекомендовался он. — Да зовите просто Костя». Настроение было у всех праздничное, предновогоднее. Пока ехали, еще раз проверили отрепетированную накануне в Центральном доме работников искусств программу концерта. Сникли мы, когда стали въезжать в какой-то безжизненный, разоренный фашистами Калинин. Остовы разбитых домов, среди развалин которых могильными памятниками высились обгорелые трубы. Гробовое молчание опустошенного города. И ветер. Ветер, который нет-нет да и вздымал перед нашей машиной облачки праха-пепла. Зловещие следы войны. Мы ехали на окраину Калинина, где в нескольких сохранившихся от бомбежки зданиях разместили для отдыха и переформирования авиадесантную дивизию генерала Иванова. Когда мы вошли в здание школы, где должен был состояться наш концерт, впечатление от мрачной картины молчаливо стоящих в густых сумерках обезображенных зданий сразу развеялось. В помещении было светло, тепло. В спортивном зале — большом, занимавшем весь первый этаж, были расставлены столы, застланные вместо скатертей газетами. На столах — миски с квашеной капустой, кружки с вином. Прямо на газетах разложены хлеб, куски жареной курицы, яблоки, вареная картошка. Словом, к встрече Нового года все было готово, даже на эстраде, в уголке, стояла небольшая елочка. А главное, готовы были люди, подстриженные, побритые, а некоторые при усах и бороде, привет-

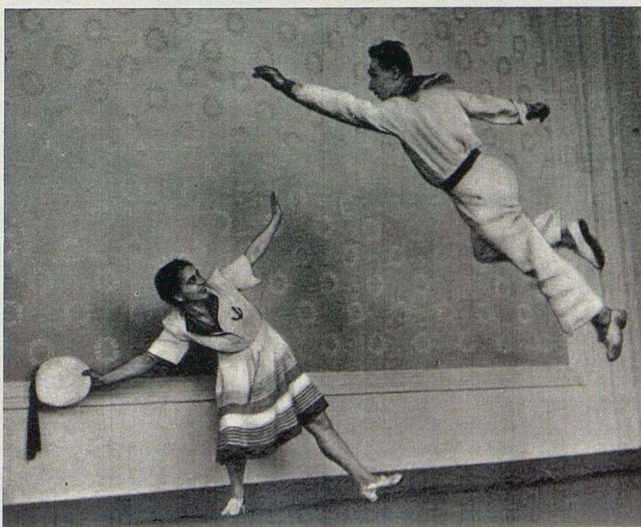
ливые, оживленные. Радостные тем, что Новый год они будут встречать живыми и здоровыми. Они, только что смотревшие в глаза смерти. Здесь были предупреждены о том, что по договоренности с политотделом мы, артисты, встречаем у них Новый год и сразу же ночью выезжаем на передовую.

«Почему ночью?» — спросил я. Ответили просто: «Не так сильно ночью немцы бомбят дорогу».

Концерт начали в десятом часу вечера. И сразу хорошо, празднично начали. Помню ощущение какой-то раскованности, легкости и благодарности этим молодым людям в защитных комбинезонах десантников, увлеченно принимавшим концерт. Они просили повторить ту или иную песню, номер, охотно вовлекались в интермедии, которые разыгрывал с ними конферансье. После концерта нас, актеров, посадили за столы попеременно со зрителями. И я, и моя партерша Марина Фролова оказались в компании двух молодых десантников. Одного звали Саша, второй, представляясь, пошутил: «У меня громкое имя Виктор — производное от слова «Виктория-Победа!» Приготовленное на столах угощение никто не трогал, все ждали приезда командующего Калининским фронтом Ивана Степановича Конева. Он приехал вовремя, минут за пятнадцать до боя курантов, а когда они пробили полночь, громко и торжественно произнес тост за нашу победу и поздравил бойцов с наступившим новым 1942 годом. Конев и сопровождающие его сразу же уехали, а мы, чокнувшись кружками, выпили за Викторию, за Победу и разговорились. Я поинтересовался их мнением о концерте. Ответил Виктор: «Хорошо. По-настоящему хорошо. Кажется все просто и доходчиво в программе, а за сердце берет».

Мы продолжали нашу беседу. «А теперь разрешите сказать несколько слов по поводу вашей танцевальной миниатюры «На морском гулянье», — говорил Виктор. — Танцуете вы замечательно. В вашем номере есть свой секрет, есть очарование, простое и трогательное. На мелодию «Ну-ка, чайка, отвечай-ка, друг ты или нет? Передай-ка, птица чайка, милому привет» выходит девушка. За ней моряк. Да, они на гулянье; казалось бы, это весело, а девушка грустна, предчувствуя разлуку. Она знает, что милый уйдет в плавание. Моряк осторожно, бережно обнимает ее, они останавливаются, смотрят друг на друга долгим

**Марина ФРОЛОВА и Николай СУВОРОВ**  
исполняют танцевальный этюд «На морском гулянье».



взглядом. И вот тут каждый из зрителей очень ясно представлял себе свою далекую любимую и их расставание. И у кого же от этого не защемило сердце! Но есть надежда, что моряк вернется... А вот в наших десантных операциях предугадать трудно, вернешься или нет. Ведь в черную пасть открытого люка самолета бросаешься, как в пропасть... Нередко тебя освещают немецкие ракеты, а с земли расстреливают, как удобную мишень. Вокруг тебя вспыхивают огоньки транссирующих пуль, и каждая из них может быть для тебя последней...» Он замолчал.

А вокруг нас шло веселье. За соседним столиком что-то смешное рассказывал ребятам наш конферансье. Что-то тихонько наигрывал благодарным слушателем на баяне наш баянист Абрамов. У рояля певица Вера Иванова показывала двум юношам какие-то ноты. Другие наши девушки танцевали с бойцами, и бойцы танцевали друг с другом (дам было мало). Арутюн Акопян показывал очередной фокус с лентами. Жизнь продолжалась...

Неожиданно объявили: «Артистов просят на выход». Мы вышли в темный двор. За нами целая толпа провожающих. Когда выезжали из ворот, вдгонку нам неслись возгласы: «Молодцы. Спасибо! Всего хорошего! До свидания». Мы были растерганы. «Все хорошо, — сказала Нина Ушакова, наш мастер художественного слова, — но до свидания ли? Удастся с кем-нибудь из них увидеться? Да и кто из них вообще вернется? Ведь их, десантников, смертниками называют». «Ну, зачем так мрачно», — заметил я. Автобус слегка покачивало. В нем было тепло, уютно, и все потихоньку задремало. Проснулись уже в селе, где находился командный пункт. Место нашего назначения. У дверей большой избы стоял часовой, он пропустил меня и политрука Костю в темные сени. Я постучал в дверь, потом толкнул ее и вошел. В избе было светло. Посередине стоял стол с разложенной на нем большой картой, над которой склонились несколько военных. Один из них поднял голову. Я увидел утомленное лицо и устремленный на меня полный недоумения взгляд. Я доложил: «Бригада артистов приехала к вам для проведения новогоднего концерта». «Что? — прервал он меня. — Концерты? Какие концерты? У нас нет сейчас стабильного фронта. Сегодня мы здесь, а завтра тут могут быть немцы, а вы завязнете в снегу и попадете к ним вместе с вашим автобусом». «Так что же делать?» — несколько растерянно спросил я. Он задумался, потом сказал решительно: «Это, конечно, рискованно, но очень хорошо, что вы приехали. Давайте-ка так. Отсюда километра полтора есть деревенька. Езжайте туда, разместите там людей. Пусть отдыхают. Под утро возвращайтесь. Решим с командованием, как и что можно сделать».

Так и договорились. А ехать к поселку оказалось просто. Дорога прямая, и метель утихла. Приехали в эту деревеньку. Нашли избу, которую нам посоветовали занять. Ворота во двор были выбиты. Как мы потом узнали, их выбил вломившийся во двор танк. Изба была пуста. Натаскали дров. Затапили большую русскую печку. Устроились, кто где. На печке, на полатах, на печи, на лавках и просто на полу. Я сел за стол. Положил голову на руки. Задремал, но не надолго, вскоре меня уже будил политрук: «Вставайте. Светает, надо ехать». Я мысленно попрощался с моими мирно спящими товарищами — кто знает, что может случиться — и сел в автобус. Едем, а впереди на дороге обоз с ранеными. Двигаемся медленно, к тому же наша машина два раза задерживалась, увязая в снегу. Когда стали приближаться к поселку, где находился штаб, уже совсем рассвело, и вдруг раздался протяжный крик: «В-о-з-д-у-х!» Мы ясно услышали воющий звук моторов приближающегося немецкого самолета. Мы быстро высочили из автобуса на обочину дороги. «Маскируйтесь», — крикнул политрук. Это было необходимо особенно мне. Я был одет в черное драповое пальто и черную каракулевую шапку, на ногах ботинки с галошами. Водители и политрук были в белых меховых полушубках, белых шапках-ушанках и валенках. Нам такого дефицитного обмундирования положено не было, и мы отправились на фронт каждый в своем. В общем, я, весь черный на белом снегу, представлял собой хороший ориентир для прицела. Но на случай маскировки у меня была с собой простыня. Конечно, укрытие очень сомнительное. Но все же... Лихорадочно, торопливо я стал обертываться простыней.

Самолет сделал круг над головой нашей колонны, затем в вой его моторов ворвался грохот взрывов. На беззащитный обоз раненых немец сбросил бомбы. В это время порыв ветра сорвал с меня простыню. Я еле успел схватить ее за край. А самолет снизился и пошел над обозом, расстреливая его из пулеметов. Все. Конеч! Совсем рядом со мной появились фонтанчики снежной пыли, поднятые вереницей пуль — пулеметная очередь про-

шла совсем рядом с тем местом, где я лежал, всего в нескольких сантиметрах...

Сделав свое черное дело, самолет улетел. Водители, политрук и я со своей простыней собрались у автобуса. Слышались какие-то крики. Невдалеке в небо поднимался столб дыма, сквозь который блеснул огонь. «Оставайтесь с машиной», — сказал политрук одному из шоферов. «А ты, — обратился к другому, — давай со мной. Там, наверное, помочь нужно». И они ушли. Через некоторое время обоз тронулся. Мы потихоньку поехали за последними санками. Вот и место, где упали бомбы. Дорогу уже расчистили, но картина предстала нашим глазам страшная: трупы убитых лошадей, обломки разбитых и сожженных саней, разбитые ящики с продовольствием, медикаментами. И рядом — погибшие люди, раненые, которых везли в тыл.

В штабе нас встретил замполит — немолодой, солидный полковник. Он посмотрел программу выступлений бригады и спросил деловито: «Сколько концертов в день выдюжить сможете?» «Да как придется — два, три, четыре, а бывает, выступаем с предыдущими, конечно, как говорится, от зари до зари». «Добре! Тогда давайте так: сегодня подготовлю аудиторию, а завтра и начнем. Выступите перед бойцами с передовой в избечитальне, в сельском клубе, а затем в палатках походного полевого госпиталя. Естественно, снаряжу с вами провожатого». «Есть, товарищ полковник».

Он улыбнулся: «Вольно, товарищ бригадир». И сразу стал серьезнее и строже: «А вообще-то вы великое дело делаете, приезжая к солдатам в самое горячее боевое время, когда мы разворачиваем наступление, а враг остервенело сопротивляется. Приезжаете мирными вестниками, мирными посланцами родины».

Он встал, протянул мне руку: «Ну, лиха беда начало! А сейчас, как гостей, не то, чтобы особо угостить, а накормить мы сможем».

Из столовой мы вернулись обратно в штаб. Я разостлал в углу на лавке свое пальто и заснул. Когда стемнело, политрук разбудил меня. «Вставай, бригадир, ехать надо. Только не знаю, как доедем. Весь день метелило, не замело ли дорогу?» «А продукты ребятам? — спохватился я. — Они же там голодные сидят». «Сделано, вот, — политрук указал на стоящий в углу большой рюкзак, — Вот здесь хлеб и сахар, и чай, и консервы, и даже яблоки». Сели в машину, поехали. Но ехать пришлось недолго. Недалеко от села завязли в снегу на дороге. И завязли основательно. Все наши усилия вытащить машину оказались напрасными. Она засела крепко. «Ну, что, — сказал политрук. — Ждать надо до утра. Утром вытащат». Я представил себе встревоженных нашим отсутствием голодных товарищей и твердо сказал: «Тогда надо идти пешком». «А кто пойдет? — спросил политрук. — Ни я, ни водители оставить машину не можем». «Пойду я сам, давайте рюкзак». Мне надели на спину рюкзак. Он был очень тяжелый, и его ремни врезались мне в плечи. Мелькнула мысль: «Донесу ли?» Но когда представил себе, как обрадуются мне мои товарищи, как снимут с меня эту тяжесть, а потом достанут из рюкзака продукты, расставят их на столе, почувствовал: донесу, надо, надо донести, мне более метель вроде бы стихла. Сквозь разорванные клочья облаков выглянула луна. Под луной и дорога обозначилась яснее — светлой ложбинкой между сугробами.

И я пошел. Медленно, трудно, увязая в снегу, но пошел. Вот автобус скрылся за поворотом, а луна исчезла в тучах. Подул ветер. Луна скрылась в облаках, стало совсем темно. Сильнее подул ветер. В окружении снежных вихрей иду уже наугад — дорогу совсем замело. В одну сторону, в другую. Выбиваюсь из сил. Вязну в снегу и, наконец, понимаю, что заблудился. Неожиданно нога попадает в какую-то колдобину, я падаю лицом вниз, и тяжелый рюкзак вдавливают меня в снег.

...Лежу, стараюсь отдышаться, а в вое ветра все время слышу какой-то похоронный звон. Дрень-дрень, дрень-дрень. А может, этот звон мне только чудится, а звенит у меня в голове, в ушах? Но сквозь завывание вьюги до меня громко и явственно донеслось — д-н... Д-н... Д-н... Звук какой-то настойчивый, назойливый и совсем близкий. Нет, это уже не наваждение. Но откуда он здесь, в пустынном поле, может возникнуть? И вдруг я вспомнил, что днем уже слышал этот звук — во время налета недалеко от места, где я лежал, стоял массивный крест, на котором висела немецкая каска. Она, колеблемая ветром, и звонила. Если это так, если это действительно звонит каска, ударяющаяся о крест, значит, я нахожусь на окраине поселка, недалеко от дома, в котором мы разместились. Надежда на спасение придала мне силы, но подняться мне все же не удалось.

И тогда я пополз. Пополз, подгребая под себя снег, на вон, который становился все слышнее и слышнее. И вот передо мной в метельной полумгле мрачный силуэт креста. Я поднял руки, ухватился за крестовину, подтянулся, стал на колени, а затем и во весь рост и прижался к спасителю своему — мрачному тяжелому кресту, установленному на могиле солдата вражеской армии.

В такой, казалось бы, совсем нерадостной обстановке я радовался. Радовался тому, что стою недалеко от дома. Хотя было совсем неясно, сумею ли добраться до деревни? Такой ветер, глубокий снег. Если оторвусь от креста, не свалюсь ли сразу? И тут вспомнилось, как говорила мне моя дорогая ласковая мама, говорила спокойно и доверчиво: «Иди, Коленька, не бойся, ты дойдешь. Господь с тобой, иди с Богом». И я, давно неверующий, осенил себя крестным знаменем, как когда-то меня крестила мама. Шагнул осторожно, но уверенно в сторону и... оторвался от креста. Немного постоял, укрепляя равновесие, и пошел. Мне казалось, что идет со мной и мама.

Я двигался медленно, осторожно, увязая в снегу. Показались дома деревеньки, в которой мы остановились. Вот первый, вот второй, а вот наш — третий. Вхожу в пустынный двор, посередине которого валяются разбитые ворота. Поднимаюсь на крыльцо, стучу. Открыли быстро. Кто-то ахнул: «Ты-ы?» С трудом разомкнув застывшие губы, я хриплю в ответ: «Я-а-а!» и валюсь у порога. Очнулся на лежанке теплой печи. Меня поили горячим чаем. Затем я глубоко заснул. Разбудили меня часа в два на следующий день. Приехал наш автобус, привезли в бидонах, укутанных одеялами, горячий обед и короткое распоряжение командования. В нем нам предлагалось новогодние концерты, запланированные на два дня, провести в один. И сегодня же ночью отправиться в Москву. Этого требует боевая обстановка — предполагаемое наступление. Сопровождать нас прислали капитана.

Первые концерты мы дали в полевом госпитале, расположившемся в лесу. Разбившись на три группы, выступали одновременно в трех больших палатках, по ходу действия сменяя друг друга. Получилось оперативно и творчески полноценно. Затем мы поехали в село, где уцелел клуб с небольшой сценой. Зал был переполнен — нашими зрителями стали бойцы, которых привели сюда прямо с передовой. Последний по плану концерт мы давали в одной из деревень, почти полностью сожженной, в сохранившейся избе-читальне. Зрители в первых рядах располагались на полу, остальные просто стояли. В общем, день для нас выдался жаркий. Устали ли мы? Конечно. Но усталость растворялась в том душевном подъеме, в той какой-то особой, творческой атмосфере, порождаемой сознанием, что мы дарим радость людям, которым, может быть, предстоит вскоре отдать жизнь за Родину, за нас.

После концерта в избе-читальне уже в первом часу ночи нас привезли в столовую штаба, где нас встретил уже знакомый мне полковник, замполит части. Он зачитал приказ командования о вынесении благодарности всему нашему творческому составу за проведенные в трудных прифронтовых условиях новогодние концерты.

После ужина замполит попросил уже сверх плана, так сказать, «под занавес», дать прощальный концерт для обслуживающих нас работников столовой и тех немногих работников штаба, которые смогли посмотреть наше выступление. Оно было тепло принято нашей маленькой аудиторией, прошло успешно.

Расставаясь, полковник на прощание сказал: «Передайте Москве наш фронтовой привет и твердое обещание — к столице нашей Родины врага не допустить».

## ИЗ ЛЕТОПИСИ ГЕРОИЧЕСКИХ ДНЕЙ

### ЗАПИСКИ БЛОКАДНОГО ЗРИТЕЛЯ

ВАЛЕНТИНА ПРОХОРОВА,  
кандидат искусствоведения

23 июня 1941 года должен был состояться юбилейный спектакль, посвященный пятидесятилетию Елены Михайловны Люком. Предполагалось, что в этот вечер на сцену Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова выйдут все звезды ленинградского балета. И они действительно вышли, и зрители, заполнившие нарядный бирюзовый зал, засыпали их цветами, восторженно им аплодировали.

В тот вечер ленинградских зрителей ожидало множество сюрпризов. Елена Михайловна Люком танцевала свои любимые партии. Открывался юбилейный спектакль первым актом из балета «Дон Кихот», где Китри танцевала Люком, Базиля — Б. Шавров, уличную танцовщицу — Н. Дудинская, цветочниц — Т. Вечеслова и О. Иордан. В роли Дон Кихота вышел на сцену Николай Константинович Черкасов. Такое сочетание можно увидеть раз в жизни! В «Жизели» (тоже первый акт) Елена Михайловна выступала вместе с К. Сергеевым, а во вставном па-де-де — Ф. Балабина и Н. Зубковский. Заключительным аккордом этого необычного вечера явилось блистательное гран-па из «Пахиты» — триумфальный парад-состязание прославленных балерин Кировского театра — Галины Улановой, Наталии Дудинской, Татьяны Вечесловой, Феи Балабиной, Ольги Иордан, Ольги Мунгаловой, Аллы Шелест, Нины Железновой. Венчала это великолепное созвездие ведущая пара — Елена Люком и Вахтанг Чабукиани. Предполагавшееся открытое чествование отменили, но толпы зрителей до поздней ночи ждали у театрального подъезда выхода любимых артистов, воспринимая этот торжественный спектакль как прощание с той мирной жизнью, которую он олицетворял.

Второй день шла война, и ее страшная тень уже легла на всю нашу жизнь, даже на этот прекрасный праздник.

Да, война напоминала о себе все настойчивее. Начали формироваться концертные бригады, выступавшие на призывных пунктах, на аэродромах, палубах кораблей, в землянках, на лесных полянах. В любую погоду, на любых площадках артисты танцевали в легких балетных костюмах, иногда им сутками не удавалось сомкнуть глаз. Ездили в Кронштадт, Ораниенбаум, Петергоф... Обстановка под Ленинградом с каждым днем становилась все более угрожающей. С первого июля все взрослое население считалось мобилизованным на военные работы. Мы, старшие школьники, тоже со своими

1945



1990

1945



1940

концертами самодеятельности выступали перед призывниками, дежурили на крышах. Младших отправили было в эвакуацию, но эшелон начали обстреливать, и они вернулись, изведав, что такое бомбежка, раньше нас. Среди них был и мой брат. Ленинград начали бомбить 8 сентября 1941 года — фашисты сбросили большое количество «зажигалок», небо над городом стало багрово-красным — горели Бадаевские продовольственные склады. Этот пожар обрек тысячи ленинградцев на голодную смерть, но поняли мы это позднее. Кировский театр уехал в Пермь, за ним отправился в эвакуацию и Малый оперный. В Ленинграде остался только Театр музыкальной комедии, проработавший всю блокаду, все двести дней!

Тревоги становились все более частыми и длительными. И мы спали в их ожидании, не раздеваясь. Поначалу многие спешили укрыться в бомбоубежищах, бежали с узелками, сумочками, детьми, домашними животными, некоторые там даже поселились. Но 11 сентября бомба упала напротив нашего дома, разрушив огромное семизэтажное здание, засыпав его бомбоубежище, полное народу. Людей откапывали двое суток, и все это время мы слышали раздававшиеся оттуда стоны. С того дня я ни разу не вошла ни в одно бомбоубежище — спускалась только в подъезд собственного трехэтажного дома, да и то в случаях, если не дежурила на чердаке или на крыше.

Бои шли уже на ближних подступах к городу. Памятники покрыли брезентовыми чехлами, с наступлением вечера улицы и площади погружались в темноту. С первых дней войны все мальчики нашего класса подали заявление в летное училище на краткосрочные курсы и вскоре разлетелись по разным аэродромам. Погибли почти все, в живых остались три или четыре человека, один — без обеих ног.

Начался учебный год, я пошла в десятый класс, брат — в седьмой. У нас в классе оказались одни девочки да два-три «забракованных» по состоянию здоровья мальчика. Занятия постоянно прерывались — вначале из-за тревог, потом из-за холода (замерзали даже чернила), потом из-за голода. И с ноября прекратились совсем. Налеты все учащались, враг был по-немецки методичен, и мы уже знали время, когда фашистские самолеты появятся над городом.

По разным причинам в Ленинграде остались некоторые артисты балета. На улице Зодчего Росси можно было встретить и Агриппину Яковлевну Ваганову; она продолжала давать уроки тем, кто приходил на занятия. Не успела из-за болезни уехать и Ольга Генриховна Иордан, которая прожила в Ленинграде всю блокаду, организовала Блокадный театр и на протяжении всей войны вела дневник. Вот страничка из ее блокадного дневника, который опубликован в сборнике «Ленинградские театры в годы Великой Отечественной войны»: «Пятый день тревога начинается ровно в двенадцать, но мы продолжаем заниматься, делаем экзерсис под грохот зениток и разрывы снарядов. Сегодня, едва только начали переодеваться, раздался странный толчок, дом зашатался. Если могли дронуть метровые стены нашего театального дома, значит крупная бомба упала где-то неподалеку. От уроков я получаю большое удовольствие. А. Я. Ваганова по-прежнему строга.

Но сил мало, кружится голова и слабеют ноги. Однако заниматься нужно». Около хореографического училища находился и распределительный пункт, где актеры получали «наряды» на выступления — либо в госпиталь, либо в какую-нибудь воинскую часть действующей армии.

Разрушительные последствия налетов становились все очевиднее. Одна из бомб попала в правое крыло Кировского театра. Там, где находился директорский подъезд, зияла огромная дыра, придавая всему зданию трагический вид. Все сильнее давал о себе знать и голод, таяли силы. Поначалу я ходила в театр драмы имени А. С. Пушкина, где раньше работали мои родные тети, теперь они, как и моя мама, подорвав здоровье на оборонительных работах, слегли. Там, в театре, я получала для них две поварешки дурандового супа. В то здание перебрался Театр музыкальной комедии, и я иногда заглядывала в зал. На сцене лихо отплясывала, не взвывая на голод и холод, пожалуй, самая популярная танцовщица блокадного Ленинграда Нина Васильевна Пельцер. Большинство зрителей были военными. Получив увольнительную, они спешили на веселый спектакль, в котором блистала их любимая артистка, не утратившая в эти суровые дни своего заразительного неумолимого темперамента. «Зарядившись» оптимизмом, они часто прямо из театра отправлялись на фронт. Артистка ухитрилась где-то раздобыть валенки, которые снимала за кулисами перед самым выходом на сцену и «ныряла» в них снова сразу же после окончания номера.

В Филармонии дали несколько сборных концертов, в которых участвовали С. Преображенская, В. Лечков, Н. Нечаев, П. Андреев, Н. Вельтер, О. Иордан, Н. Сахановская, Р. Гербек, С. Корень, молоденькие А. Шелест и Н. Красношеева и другие. Артисты очень похудели, но держались. Труднее всего было конечно, танцовщикам — ведь самое красивое из искусств требует прежде всего физических сил, а они у всех убывали катастрофически.

Через пятнадцать минут после начала концерта завыла сирена, началась очередная тревога. «Я не знала тогда, — писала в своем дневнике Иордан, — сколько душевного величия и мужества и в большом, и в малом проявят в недалеком будущем ленинградцы, часть которых собралась в этот день в зале Филармонии, и какими бессмертными подвигами прославят они себя и свой город».

Планировалось также открытие филиала Кировского театра, который помещался в бывшем Народном доме. Художественным руководителем балетной труппы была назначена А. Я. Ваганова, которая оставалась верна себе, — строга, точна, дисциплинирована, требовательна. Репетиции шли по-прежнему в здании на улице Зодчего Росси, хотя в помещениях было очень холодно — вода, которой поливали пол, застывала, образуя ледяную корку. Репетировали часто в пальто, перчатках и даже валенках. Агриппина Яковлевна решила подготовить «Вальс» на музыку М. Глинки и третий акт «Спящей красавицы». В филиале дали также несколько оперных спектаклей, и Ваганова ходила пешком на Петроградскую сторону, чтобы посмотреть, как исполняются балетные номера в «Евгении Онегине» и «Травиате». Чувство долга для нее оставалось превыше всего и тогда. До балетных же спектаклей дело не дошло, филиал закрыли. Из назначенных на 6, 7, 8 и 9 ноября праздничных концертов в Филармонии состоялся только первый, остальные отменили.

Бомбежки становились все опаснее, голод и холод — все сильнее. В декабре начали умирать мужчины, женщины позже, с конца января. Все чаще на улицах встречались люди, везущие на саночках своих близких в больницу, чаще — в морг. Жизнь замирала, не было света, дров, воды. Жгли лучины, коптилки, отапливали комнаты мебелью, книгами, за водой ходили на Неву, около проруби выстраивались длинные очереди. Однажды я поскользнулась, саночки перевернулись, и ведро воды вылилось мне на ноги. Это было в первых числах фев-



рала. Зима была страшно суровая, ноги, пока я добралась до дома, окончели, я заболела воспалением легких. Взрослые уже все лежали. Тети, для которых я приносила раньше суп, отдали мне свои жалкие пайки (тогда первый раз выдали по карточкам, кроме хлеба, в мизерных количествах крупу, сахар, что-то еще), но я не могла есть. Дома поднялась паника: думали, что я уже не встану, но я выжила. А вот обе мои родные тети, а за ними еще четырнадцать человек родственников в течение двух месяцев умерли. Последней 24 апреля 1942 года скончалась мама. Не знаю, как мы выжили с братом. Никакой помощи ниоткуда мы не получали, никакого дополнительного питания, и карточки у нас были не детские, а иждивенческие, так как брату исполнилось уже четырнадцать, а мне — шестнадцать лет. Рабочие карточки получили, когда пошли работать на завод, после смерти мамы. Дистрофия косила людей, как эпидемия. С приближением весны над городом нависла новая угроза — инфекционных болезней от тех нечистот, которые срочно требовалось ликвидировать. И вот больные, обессиленные, полуживые люди встали с постелей, вышли на улицы и вычистили город. Это был подвиг.

15 апреля 1942 года пошли первые трамваи, город понемногу оживал. Из больницы и госпиталей начали выходить и оставшиеся в живых артисты. Ваганову в марте эвакуировали, и ее функции взяла на себя Иордан, возглавив балетную труппу организованного весной 1942 года Блокадного театра. В состав этой труппы вошли артисты Кировского и Малого оперного театров — Н. Сахновская, Н. Красношеева, Г. Алексеева, Е. Гемпель, Л. Пешкина, Т. Шмырова, А. Чернова, Н. Федорова, Е. Агафонова, Н. Владимировна, Г. Никольская, В. Мацкевич, Л. Стрельникова, Л. Дубровицкая, Н. Пигарева, Р. Гербек, Ю. Литвиненко, Г. Васильев, Н. Шехматов, Н. Серебрянников, В. Томсон, А. Орлов, О. Савельев. Может быть, я кого-то не упомянула, допустила какую-то неточность — пусть меня за это простят, ибо имен их забывать нельзя. Иордан стала и ведущей балериной, и педагогом, и репетитором, и балетмейстером, и администратором, и художественным руководителем. Энергичная, элегантно одетая, причесанная, она всегда была в форме, задавая тон всему коллективу. Сил у всех было еще очень немного, поэтому следовало учитывать и соразмерять желаемое с возможным. Голодные обмороки во время уроков и репетиций казались обычным явлением. В репетиционном зале еще стоял почти зимний холод, но уроки и репетиции все же проводились там, поскольку сцена Театра комедии, ставшего стационаром Блокадного театра, слишком мала для этой работы. Вначале дали несколько вечеров балета, а потом начали готовить старую редакцию «Эсмеральды» без двух последних картин. Репетировать стали летом, а выпустили спектакль только в декабре — слишком много оказалось всяких трудностей, о которых не приходилось думать в мирное время.

Крохотная сцена для балетных представлений слишком мала, ее пришлось расширить за счет первых рядов зрительного зала, но не спало и это. И когда герой или героиня танцевала адажио или вариации, кордебалет уходил за кулисы. Все было непросто: организационные, хозяйственные проблемы возникали одна за другой. Все приходилось доставать, отвоевывать. Не хватало мужчин, их «выпрашивали» на вечер в воинских частях и ансамблях. С трудом «заполучили» в Радиокomiteте отличного дирижера С. Аркина, никогда раньше никакого дела с балетом не имевшего, но зато отличного музыканта, успешно постигавшего основы балетного дирижирования. Оформляли «Эсмеральду» два архитектора — Б. Рубаненко и И. Фомин. Костюмы подбирали и реставрировали в театральных мастерских, которые работали всю войну: шили обмундирование для фронтовиков. Самой насущной из всех проблем оказалась проблема балетных туфель. Их штопали, перештопывали, пускали все, что раньше не шло в ход, и все-таки с муками, но танцевали на пальцах. Не хватало рабочих сцены, многое приходилось делать самим.

Премьера состоялась 12 декабря 1942 года. Эсмеральду танцевала Иордан, Феба — Гербек, который стал классическим премьером Блокадного театра. Спектакль прошел с очень большим успехом, его за время существования театра давали тридцать один раз. Вскоре после этого, 18 января 1943 года, на весь мир прозвучало радостное сообщение о прорыве блокады. Ленинград соединился с Большой землей. Понять, что это значило для нас, запертых в кольце враждебных, несущих смерть, сил, может только тот, кто пережил эти страшные дни.

После «Эсмеральды» Иордан, к годовщине со дня смерти А. С. Пушкина, поставила третий акт «Бахчисарайского фонтана». Спектакль состоялся в Выборгском дворце культуры. Ольга Генриховна танцевала Зарему, Н. Сахновская — Марию, Р. Гербек — Гирея. Было, как всегда, холодно, зрители сидели в пальто, все к этому давно привыкли, а перчатки снимали только тогда, когда аплодировали.

Театральная жизнь города заметно активизировалась. Балетная труппа Блокадного театра начала готовить фокинскую «Шопениану». Это женский балет, что тоже было весьма существенно. Восстанавливали постановку М. Добролюбова и М. Кирхгейм, которые работали над ней еще с самим М. Фокиным и отлично знали весь классический репертуар. Иордан только репетировала, отработывала, отшлифовывала, добивалась стиля, столь важного для этой романтической жемчужины, которую раньше видела только из зрительного зала, и танцевала главную роль. Остальные сольные партии исполняли Н. Красношеева, Г. Алексеева, Е. Гемпель, Н. Сахновская, Юношу — Р. Гербек и Ю. Литвиненко. Премьера состоялась в Кронштадт 6 июля 1943 года, а 25 июля — в Ленинграде, в саду отдыха.

«Шопениана», как и «Эсмеральда», прочно вошли в репертуар театра, выдержав двенадцать спектаклей. Актеры явно делали успехи. И Ольга Генриховна уже требовала, чтобы все исполнялось в полную силу, без всяких скидок. Популярность театра росла с каждым днем.

В. Томсон хорошо знал «Конька-Горбунка», сам танцевал Иванушку и Хана — ему и поручили постановку этого спектакля. Он сделал фактически новый спектакль, сохранивший по возможности все ценное из старой традиционной версии. Отсутствие мужчин в труппе и другие непреодолимые препятствия заставляли делать неизбежные купюры, вносить коррективы. Пришлось отказаться от «Подводного царства», детских танцев, заново поставить «Русскую». Вместе с тем, особенно бережно восстанавливали «Фрески» — один из хореографических шедевров, над которым бились очень долго и отработывали особенно тщательно. Сцена трудная, чисто классическая и требует большого профессионализма. Художник С. Евсеев создал красочные декорации, а Р. Гуров — великолепные костюмы. Он изобрел даже специальный крахмал для балетных пачек. Спектакль показывал и в Малом оперном театре, его возили в Кронштадт — и везде его принимали восторженно, с энтузиазмом. «Конек-Горбунок» — последняя премьера Блокадного театра.

Одновременно с работой в театре артисты балета давали концерты в госпиталях, выезжали на фронт, и чем дальше он удалялся от Ленинграда, тем поездки эти становились более длительными и более дальними. Только в Кронштадт ездили девять раз. «Как-то во время белых ночей, — рассказывала В. Мацкевич (всеми любимая, незаменимая, бессменная заведующая производственной практикой учащихся Ленинградского хореографического училища, а в то время — танцовщица), — поехали в Кронштадт. В одиннадцать часов вечера собрались на Тучковой набережной. Ехали на большом катере, со всеми костюмами, мимо Петергофа, где еще были немцы. Впереди и сзади шли военные катера, которые устраивали прикрывающую нас дымовую завесу. Как нас там всегда ждали, как тепло принимали и обязательно устраивали щедрое угощение! Мы очень сдружились, сродни-

лись с моряками, многие из которых потом стали постоянными посетителями Кировского театра, его горячими поклонниками». Вот так в тяжелые годы рождалась любовь к искусству, стремление к постижению его извечной красоты. Конечно, не всегда все обходилось благополучно. Опасность поджидала на каждом шагу. Как-то приехали на концерт в одну из фронтовых частей. Артистов покормили обедом и проводили в теплую, уютную землянку, чтобы они немного отдохнули перед концертом после дальней, трудной дороги. Не успели лечь, как начался такой сильный обстрел, что, казалось, земля взлетит в воздух, но взлетела, перевернулась, соседняя землянка. Один часовой был ранен, другой — убит. Пришлось под обстрелом перебежать через лес, чтобы укрыться в другой, более безопасной землянке. Там, под аккомпанемент рвущихся снарядов, и давали концерт. Но не только фронтовые эпизоды сохранились в памяти. Разве может забыть Вера Леонтьевна Мацкевич блокадную новогоднюю елку в ее родном Малом оперном театре. Когда она вошла в фойе зрительного зала, посреди которого возвышалась изумительной красоты елка, то увидела сидящих вокруг нее худеньких, с очень печальными лицами ребятшек. Никто не бегал, не шумел, было очень тихо. Устроители праздника тишечно пытались расшевелить, развеселить детей, смирно, точно старички, сидевших у елки, организовать какие-то игры. Но детям было не до игр и не до смеха. Казалось, только скромное утешение — стакан подкрашенной воды и лепешка из шпротов вывели их из полудремотного состояния, но ни одной улыбки не увидела она на худеньких старческих личиках.

После смерти мамы и всех близких, после гибели, утраты всего самого дорогого, я тоже будто одеревенела. Меня все перестало интересовать, я даже перестала хотеть есть. Когда поднялась с постели, машинально бродила по улицам, не обращая внимания на артиллерийский обстрел. Брат ходил сзади и просил: «Пожалуйста, не умирай, а то как же я один останусь». Только это меня и беспокоило — как же он один останется.

Когда объявили о комсомольском призыве на заводы, мы с братом оба пошли работать. Я добросовестно выполняла все, что мне поручали, состояла в группе самозащиты, а весной, падая от усталости и слабости, сваливала в Фонтанку грязный снег, но все это делала машинально, во имя долга. Внутри же будто все умерло, перегорело. Я все принимала, как должное, не очень расстроилась даже, когда узнала, что разбомбили наш дом, и мы с братом остались на улице раздетые. Никто не погиб, так как, в сущности, погибать было некому — почти все жильцы умерли, а те несколько человек, что остались в живых, находились на работе. Лишь моя двоюродная сестра получила тяжелое ранение, потому что оказалась дома.

На развалинах, привлекая всеобщее внимание, лежала моя белоснежная балетная пачка. До войны я занималась в хореографической студии, балет любила самозабвенно с самого раннего детства. Но во время блокады и эта любовь, казалось, умерла навсегда. Пробудила ее Наталия Михайловна Дудинская.

Впервые я попала в Кировский театр на выпускной спектакль хореографического училища в июне 1931 года. Мне было шесть лет, я мало что помню, но когда меня дома спросили тогда, что мне больше всего понравилось, я ответила — Дудинская. С тринадцати лет я уже самостоятельно ходила на ее спектакли, а после войны не пропустила ни одного. Она и вернула меня к жизни, пробудила интерес к ней.

Первый раз после пережитой трагедии я заплакала, когда снова увидела ее на сцене. До этого я изредка приходила на спектакли Блокадного театра, вечера балетов, все понимая и воспринимая умом, преклоняясь перед мужеством и выдержкой этих исхудавших людей, но ничему не радуясь, ни на что не реагируя.

Отогревалась, оттаивала моя окаменевшая душа постепенно, и помогла этому Дудинская. Мне и после окончания войны пришлось пережить большое горе, много

разных трудностей, и помогла выжить, все выдержать Наталия Михайловна. Ее спектакли на меня действовали как бальзам, доставляли радость, заставляли вернуться к жизни. Я пошла учиться в вечернюю школу, закончила десятый класс, поступила в университет, затем в аспирантуру Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского, защитила диссертацию, получила звание кандидата искусствоведения, стала балетным критиком. Дудинская вернула мне любовь к балету, помогла обрести любимую профессию. Наталия Михайловна уже много лет не танцует, но и сейчас, когда меня спрашивают, кто моя любимая балерина, я всегда отвечаю: «Дудинская!»

Они приехали в блокадный Ленинград в августе 1943 года — Н. Дудинская, Ф. Балабина, К. Сергеев — и дали в Филармонии два сольных концерта 9 и 11 августа. Их не хотели пускать в Ленинград, больше того, их просьба показалась безумной, но они ходили на приемы по всем инстанциям, из одного учреждения в другое, просили, умоляли, требовали и добились разрешения. Когда пролетали над Ладогой, где-то под Мгой шел бой. Самолет опустился на Ржевке в полной темноте. Не верили, что снова дома, в родном Ленинграде. Хотелось побывать везде, увидеть все своими глазами, потрогать своими руками. Побывали на улице Зодчего Росси, в репетиционном зале, в полуразрушенном театре, даже постояли на его сцене, посмотрели спектакль Блокадного театра. Иордан была больна, но ради их приезда поднялась и танцевала. В Ленинграде оставалась мама К. Сергеева — Александра Илларионовна, пережившая всю блокаду. Сколько радостных слез было пролито ими при встрече! На второй день после приезда начались репетиции, и на первой же артисты получили «боевое крещение», узнали, что такое артиллерийский обстрел: возле Филармонии разорвался снаряд, и Сергеева воздушной волной отбросило от окна. 8 августа состоялась генеральная репетиция, а 9 августа — первый концерт. Специально для этих концертов открыли белоколонный зал, привезли прожекторы, зажгли люстры. Все выглядело необыкновенно торжественно. Когда на сцену вышли Дудинская и Сергеев, все присутствующие встали. Замелькали платочки, многие заплакали. Ленинградцы встретили любимых артистов таким громом аплодисментов, который заглушил бы взрыв любого снаряда. Это была настоящая демонстрация любви, благодарности, восхищения, преклонения. Такая встреча настолько сильно взволновала актеров, что они никак не могли начать танцевать. Аплодисменты не прекращались, а они стояли на сцене растерянные, с полными слез глазами. Только огромным усилием воли они взяли себя в руки. Начинали этот знаменитый концерт дуэтом из «Щелкунчика», но после трех номеров объявили воздушную тревогу. Начался обстрел, концерт прекратили. Директор Филармонии попросил публику спуститься в убежище. Ленинградцы к обстрелам привыкли, опасность их волновала мало, куда больше они беспокоились о том, будет ли продолжен концерт...

Несмотря на позднее время и трудности, связанные с возвращением домой в прифронтовом городе, ни один человек не ушел с концерта. Многие даже ждали артистов у выхода, засыпали их вопросами — скоро ли вернется театр. «Скоро», — пообещал Сергеев. Эти исторические концерты остались в памяти у каждого, кто пришел тогда в Филармонию. А для меня они стали началом возвращения к жизни. К приезду артистов из Перми отремонтировали здание Кировского театра. Оставшиеся в Ленинграде артисты, о героическом труде которых рассказывал Сергеев в Перми на собрании труппы, давали в фойе театра концерты для рабочих, а потом, переодевшись, становились их добровольными подсобными помощниками.

Труппа Кировского театра вернулась из эвакуации летом 1944 года и с осени открыла свой первый так называемый послевоенный сезон, хотя война еще продолжалась, но уже далеко от Ленинграда. Только тогда и закрылся Блокадный театр.

1945



1990



# СТРАСТНАЯ И ДОБРАЯ ДУША ХУДОЖНИКА

**ГРИГОРИЙ КОЙНАШ,**  
ветеран Великой Отечественной войны

С раннего детства и до седых волос — вся жизнь в балете! Шестьдесят три года провел на сцене заслуженный артист Украинской ССР Олег Николаевич Сталинский.

Девятилетним мальчиком он впервые увидел балет. Это был танец нищего в исполнении Михаила Мордкина. То завораживающее впечатление, которое произвело на него искусство выдающегося мастера, сыграло решающую роль в выборе жизненного пути. В четырнадцать лет юный Олег показывал эту композицию, называя ее танцем бродячего цыганенка. С тех пор эта миниатюра на долгие годы оставалась в репертуаре артиста.

Олег Николаевич Сталинский работал в театрах Киева, Харькова, Одессы, Москвы, Ленинграда, Тбилиси, Алма-Аты, Свердловска, Львова, а его гастрольные выступления остались в памяти зрителей многих других городов.

Созданные им сценические портреты героев отмечены психологической глубиной разработки характеров, которая сочеталась у мастера с высокой культурой танца, с выразительностью и динамикой движений. Репертуар Олега Сталинского поистине огромен — здесь и ведущие партии в классических, современных, национальных балетах, и характерные роли, и



Олег Николаевич СТАЛИНСКИЙ после госпиталя (1942).

Галина УЛАНОВА и Олег СТАЛИНСКИЙ в балете  
«Бахчисарайский фонтан» (1943).

пантомимно-мимические... Но мне особенно хочется сказать о поистине новаторском подходе Сталинского к созданию образа Дезире в балете «Спящая красавица». На страницах журнала «Советский балет» нет необходимости вспоминать о том, что изобретатель Авроры не имел в спектакле развернутых сольных танцевальных эпизодов, поскольку первый исполнитель роли — Павел Гердт был уже немолод. И Мариус Петипа «лепил» пластический облик Дезире, исходя из возможности премьеры Мариинской труппы. Молодой Сталинский, выступая в этом балете на свердловской сцене, жаждал действия, ему было тесно в традиционных рамках роли, и он уговорил балетмейстера и дирижера дать его герою станцевать вариацию и коду. Было это давно — где-то в 1936-м или 1937-м годах в Свердловске. Так что Олег Николаевич оказался одним из первых танцующих Дезире. Дезире Олега Николаевича, как вспоминали видевшие тот спектакль очевидцы, был воплощением жизнелюбия, доброты, смелости. Казалось, его танец, стремительный, возвышенный, динамичный, сокрушит любое зло. Одно его появление, его первые шаги по сцене вселяли надежду на торжество добра. Нет, не сказочный поцелуй воскрешает спящую красавицу, а жизнеутверждающая сила добра. Таким — целеустремленным и в высшей степени жизнестойким — оставался Олег Николаевич до последних дней жизни. А доброта всегда была доминирующей чертой его характера.

Именно эти качества характера помогли ему вернуться в балет после тяжелой контузии на фронте в 1941 году. Длительное время был прикован в больничной койке. Выписался инвалидом. Врачи единодушно предрекли невозможность возврата в балет. Другого мнения был сам Олег Николаевич. Но расскажем все по порядку.

Известие о начале Великой Отечественной войны застало Сталинского в дороге. Он ехал в Одесский театр из Минска, куда был приглашен для участия в подготовке декады белорусского искусства в Москве. Во время пересадки в Бахмаче услышал по радио о вероломном нападении Германии на Советский Союз. В Одессу прибыл поздно вечером. Здесь узнал, что город уже бомбили, что немецкая армия перешла границу по всему фронту от Балтийского до Черного моря. Театры не работали. На второй день начали формироваться бригады артистов для выступлений с концертами на призывных пунктах и в воинских частях. Олег Николаевич и балерина Тамара Авальяни подготовили хореографический номер, в котором советская девушка, обманув приставившего к ней немецкого солдата, овладевает его оружием и берет фашиста в плен. Этот танцевальный лубок очень тепло принимался зрителем.

Положение на фронтах становилось с каждым днем все тревожнее. И Сталинского вместе с другими работоспособными жителями Одессы мобилизовали на рытье окопов: на подступах к городу возводился оборонительный рубеж. Здесь Олег Николаевич пробыл больше месяца. Бригада, которой он руководил, состояла из двухсот женщин и считалась одной из лучших.

Вернувшись в Одессу, узнал, что оперный театр эвакуировали в Красноярск. Через несколько дней его призвали в армию. На призывном пункте было многолюдно. Царила тревожная сосредоточенность. Всех обмундировали, но не дали ни сапог, ни армейских ботинок. Остались в своей обуви: кто в ботинках, кто в туфлях, а кто и в сандалиях. Без привычки никак не слушались обмотки: все время разматывались и болтались, мешая ходить. Ни винтовок, ни автоматов тоже не выдали. Командир объяснил, что оружие солдатам придется добывать на поле боя. На пути к передовой колонна попала под прицельный артиллерийский обстрел. Один из снарядов разорвался рядом с придорожным куветом, где укрывался Олег Николаевич, и что-то тяжелое навалилось на тело. Пришел в сознание в палате полевого госпиталя. В Одесском госпитале, куда его привезли, врач сказал, что лечение будет длительным и шансов на его благополучный исход мало. Не раз в голову лезли самые удручающие мысли: лучше бы убило, чем оставаться калекой. Но все-таки где-то глубоко в душе теплилась надежда, придававшая силы бороться. А с фронтов приходили известия одно тревожнее другого... Шла героическая оборона Одессы. И госпиталь, где лежал Сталинский, было приказано эвакуировать. Сейчас трудно представить себе, через какой ад прорывались тогда из Одессы транспорты с ранеными, — воздушные налеты, атаки с моря... Но для Сталинского эвакуация госпиталя в Астрахань прошла, если судить мерками того времени, благополучно. До Туапсе шли морем, а дальше продвигались санитарным поездом. Пролежав в госпитале шесть месяцев, он вышел оттуда весной 1942 года

инвалидом второй группы на костылях. Получив направление в Ташкент, двинулся в далекий путь.

Но судьба распорядилась иначе. Попав в поезд, идущий до Алма-Аты, Олег Николаевич решил ехать в Алма-Ату, чтобы не делать пересадок: каждая пересадка в его состоянии была не просто трудной, но мучительной. Алма-Ата встретила его, как и тысячи других эвакуированных, доброжелательно, с присутствием казахскому народу гостеприимством. Сразу же встал вопрос: что делать? При выписке из госпиталя врачи совершенно определенно сказали, что о возврате в балет не может быть и речи. Значит, нужно искать пути к овладению какой-то другой профессией. В этом же году поступил на факультет французской филологии и одновременно на курсы военных переводчиков.

Но в душе Сталинский оставался артистом, и его влекло в театры и на концерты, туда, где царила такая родная ему атмосфера. Естественно, что больше всего привлекал и тянул к себе театр оперы и балета имени Абая. В это время там пела Л. Александровская, ставила спектакли балетмейстер Г. Березова, танцевали легендарная Галина Уланова и известная ленинградская балерина В. Каминская. Встреча с Галиной Алексеевной Березовой, с которой Олег Николаевич был знаком, сыграла очень большую роль в его дальнейшей судьбе. Именно она настояла на необходимости систематических занятий по разработке двигательных функций и укреплению мышц и пригласила приходить в театр на тренировочные занятия, которыми сама руководила. Приглашение было принято с радостью. Одна из ведущих балерин театра Н. Викентьева в своих воспоминаниях писала: «Помню, как в театре появился артист О. Сталинский, — он был контужен, на костылях, в обмотках. Никто не мог поверить, что он когда-нибудь сможет танцевать».

Когда пришел на первое занятие в репетиционный зал, увидел станок, зеркало, до боли жалось сердце. Подошел к палке на костылях, взялся за надраенный до блеска поручень и самому не верилось: во сне это или наяву? Но вот костыли отставлены в сторону, и началась ежедневная упорная борьба с недугом.

Трудно себе представить, какое нужно было иметь терпение, какую проявить силу воли, как страстно любить балет, чтобы преодолеть не просто преграды, а целые баррикады, возведенные ранением! Но чудо свершилось! Через полгода костыли заменила палка. Еще через полгода — брошена палка. Начались репетиции. Г. Березова предложила роль Феодала в балете «Лауренсия». Много труда ей стоило убедить Олега Николаевича выйти на сцену, заставить его поверить в то, что он уже к этому готов. Как сам Сталинский выразился, она буквально «вытолкнула меня на сцену». За это он ей бесконечно благодарен. Особенно памятен балет «Бахчисарайский фонтан», в котором он имел счастье быть партнером Галины Улановой. Передо мной фотография, на которой объектив запечатлел момент танца: Гирей-О. Сталинский, Мария-Г. Уланова. В правом нижнем углу надпись: «Милому Олегу — в память наших выступлений. Г. Уланова. 17.IX.43 г.». И слева: «Алма-Ата». Говоря о том времени, Олег Николаевич с теплотой и сердечной благодарностью рассказывает обо всех артистах балетной труппы Театра имени Абая, которые вместе с ним переживали то трудное время и оказали ему такую необходимую дружескую поддержку. На очередной медкомиссии в военкомате заключение врачей было единодушным: практически здоров!

Это было его физическое и духовное возрождение! Олег Николаевич Сталинский вернулся в большой балет.

Самый длительный период в творчестве Олега Николаевича занимает его работа во Львовском театре оперы и балета имени Ивана Франко. Почти сорок лет жизни он отдал его сцене. И львовская публика всегда принимала артиста восторженно и любовно. И жители города, встречая артиста на улице, почтительно здоровались, помогали сесть в трамвай, перейти улицу, а то и провожали до самого дома.

Активная жизненная позиция всегда являлась отличительной чертой Олега Николаевича Сталинского. Постоянный лектор общества «Знание», он с лекциями «Искусство в жизни человека», «Культура общения» и другими выступал в различных аудиториях города. А недавно я прочел статью моего друга в газете «Львовская правда» — «В «Современнике» — Булгаков», где он пишет о работе артистов-любителей — пишет с большой симпатией и уважением к их бескорыстному труду. Горестно думать, что ее автора, моего друга, больше нет.

# ВРЕМЯ. СТИЛЬ. ШКОЛА

Начиная новую рубрику «Время. Стиль. Школа», редакция журнала приглашает к разговору всех, кого волнуют судьбы хореографического театра. Мы не оговорились, употребив выражение «хореографический театр». XX век завершается, расширив и дополнив понятие «балетный театр», «театр танца», «театр хореографической миниатюры», «театр народного танца», «театр пластической драмы», «театр пластической импровизации» — эти виды и жанры танцевальных представлений обрели законное право гражданства на сцене, завоевали признание зрительской аудитории.

В связи с этим изменилось и отношение к такому явлению, как «школа». Рядом со школой классического танца ныне существуют школы танца модерн, джаз-танца, народно-сценического танца...

Видимо, настало время разобраться во всем том многообразии, которое предложила нам мировая сценическая практика XX века. И потому в рамках рубрики «Время. Стиль. Школа» предполагается серьезный разговор прежде всего о системе хореографического образования у нас в стране, о ее наиболее острых проблемах, о необходимости совершенствования, о притоке в ее методические анналы свежих идей и новых открытий, с одной стороны, и, с другой — о поиске более строгих современных мер и критериев в охране традиций. Но большие вопросы сегодняшнего хореографического театра не исчерпываются только вопросами образования.

Все большее значение обретает сейчас здесь личности создателей и исполнителей, так как неизмеримо повысился общий уровень зрительской информации и культуры восприятия театральной аудитории. Вместе с тем, все реже наш театр радуется артистическими индивидуальностями, и все чаще раздаются голоса о духовном обеднении исполнительских решений. В чем тут причина? В школе? В состоянии театра? Когда и что упущено в духовном росте представителей артистических поколений? Эти вопросы задают читатели журнала — и любители балета, и профессионалы, посвятившие ему всю свою жизнь.

Их вниманию в данном номере журнала «Советский балет» предлагаются два материала — «На стыке трех реформ» — Леонида Надирова и «О чем думают и спорят теоретики?» — В. Уральской.

Стремительно несется время. Вот и юбилейный год — год 250-летия Ленинградского хореографического училища имени А. Я. Вагановой — уже стал историей. Юбилей, знаменательный для всего мирового балета, широко отмечался культурной общественностью. Торжественные театрализованные концерты учащихся состоялись в Ленинградском теат-

**ЛЕОНИД НАДИРОВ,**  
директор Ленинградского хореографического училища имени А. Я. Вагановой

слава русского и советского балета.

Однако жизнь замечательного учебного заведения никогда не была безоблачной. Каждая эпоха нуждалась в своих балетных кумирах, и школа, несмотря на присущие ей традиционность и консерватизм, давала хореографическому театру носителей современных идей и чувствований, ниспровергателей канонов — новаторов. В наше революционное время перестройки требования к деятелям искусства возросли. Способна ли школа на ее сегодняшнем уровне их удовлетворить? Об этом ленинградский критик Марина Ильичева беседует с директором школы Леонидом Надировым.

— Леонид Николаевич, в своих неоднократных выступлениях Вы говорили об особом положении, в котором оказалось училище в связи с переменами, происходящими в области культуры. В чем это выражается?

## «НА СТЫКЕ ТРЕХ РЕФОРМ»

ре оперы и балета имени С. М. Кирова, в Москве, на сцене Кремлевского Дворца съездов. Вместе с ленинградскими коллегами событие мирового значения праздновали их друзья в Дрезденской школе Грет Палукки; воспитанники ленинградской школы дали концерты в Берлине. В связи с юбилеем старейшее в стране училище удостоено высокой правительственной награды — ордена Ленина. Орденом Ленина награжден художественный руководитель училища Константин Михайлович Сергеев. Отмечен орденами и медалями и труд педагогов, щедро отдающих свои знания и силы воспитанию артистов балета.

Ленинградская школа издавна славится особыми, только ей присущими чертами: благородством исполнительской манеры, одухотворенностью, чистотой и ясностью танцевального рисунка. Имена ее лучших воспитанников — исполнителей и хореографов — настолько известны, что перечислять их нет необходимости. Это

«Дело в том, что хореографическое училище имени А. Я. Вагановой — уникальное учебное заведение с богатой собою историей, особой судьбой и исключительным предназначением. Здесь накоплены богатейшие педагогические и культурные традиции, и наш долг, если хотите, концепция нашей деятельности — беречь золотые крупницы уникального хореографического и культурного наследия.

Однако училище — это еще и среднее специальное учебное заведение. Оно дает общее среднее образование и потому подпадает сегодня под реформу общеобразовательной школы. В то же время наши выпускники — профессионалы высшей категории. Следовательно, нас касаются преобразования, намеченные в средней специальной и высшей школах. И еще. Завтра наши выпускники придут в театры страны, где вплотную столкнутся с новыми условиями театрального процесса, с театральной реформой. Согласи-

тес, обстоятельства творческой жизни танцовщиц и танцовщиков значительно изменятся. Мы должны предусмотреть это, подготовить наших учеников к более творческим, но и к более жестким условиям театрального бытия. Таким образом, хореографическое училище находится сегодня на стыке трех, пока буксующих, но жизненно необходимых реформ — театральной, средней и высшей школы.

— Стало известно, что училище на улице Зодчего Росси будет расширяться, получит новые помещения. Следовательно, предстоит реконструкция здания. Как она будет проходить?

«В дореволюционном театральном училище обучалось около шестидесяти воспитанников, сейчас в школе пятьсот учащихся. Учебных площадей, конечно, не хватает. Поэтому наши владения будут расширяться за счет дворовых флигелей и части основного корпуса, где оборудуются новые танцевальные залы, классы. Мы стараемся расширить медицинскую часть, создали физиотерапевтический кабинет, но планы наши весьма обширны. Для «снятия» физических перегрузок у наших воспитанников необходим бассейн, водолечебница, комфортные раздевалки, где дети могли бы отдохнуть, кабинет психологической разгрузки. Проектные работы ведет мастерская архитектора Г. Фомичева. Но принцип остаточного финансирования культуры, к сожалению, сохраняется: в нынешнем году должны были расселяться коммунальные квартиры, расположенные в дворовых корпусах, но Госплан РСФСР не обеспечил нас средствами».

— Не будет ли строительство мешать проведению школьной реформы?

«Действительно, стечение этих обстоятельств осложняет нашу жизнь. Само по себе оно говорит об остроте ситуации. Проблем художественных и материальных накопилось много, и решить все разом, видимо, не удастся. Проведение реконструкции задумано так, чтобы не нарушить учебный процесс, то есть по этапам. Это решение спасло от необходимости переселения, грозившего нам потерей этих стен, освященных традициями, разрушением уникальной творческой атмосферы, образовавшейся именно здесь, в здании на улице Зодчего Росси. И, подобно тому, как поэтапно будет идти реконструкция здания, так, наверное, ступень за ступенью мы будем преодолевать несовершенство всей жизнедеятельности училища. Не надо доказывать, что средняя общеобразовательная школа находится сегодня в кризисном состоянии, и училище не представляет здесь исключения. Скорее наоборот. Я бы сказал, что недостатки общей школы сказываются на нашем учебном заведении особенно остро и болезненно. Как ни странно, в храме Терпсихоры тоже обозначился перекос в сторону воспитания «физиков». По действующему учебному плану 41% общеобразовательных дисциплин в средних классах составляют математика, физика, химия, биология. Остальная часть отдана литературе, истории, природоведению и географии. Но ни одного теоретического предмета по будущей специальности не дается. Таким образом, осваивая азы про-

фессии на уроках классического танца, историко-бытового и характерного, учащиеся никак не связывают практические занятия с теорией и историей. Не приходится удивляться, что затем они порой бездумно и невыразительно демонстрируют неплохие технические достижения на экзаменах. То же и с музыкой: с первого по пятый классы каждый ученик индивидуально получает уроки игры на фортепиано, и лишь на шестом году начинается курс музыкальной литературы. В изучении специальных и гуманитарных предметов история и теория оторваны от практики, потому дети не в силах соединить полученные знания в единую систему.

Перевес естественнонаучных дисциплин над эстетическими особенно заметен в старших классах. Так, на шестом году обучения (1-й курс) 17%, или почти пятая часть учебного времени отводится урокам математики, физики, химии, тогда как на изучение истории театра, изобразительного искусства и музыкальной литературы приходится всего 2,8%. Если мы готовим артистов балета высшей квалификации, то есть, по сути дела, даем высшее специальное образование, то позволено сравнить наши старшие классы с театральным вузом. Там, наряду со сценическими дисциплинами, преподается эстетика, история и теория театра, музыки, изобразительных искусств. У нас же учащиеся трех последних курсов слушают лекции по этим предметам по одному часу в неделю. Программы эти не соотношены с профилирующей специальностью и читаются как бы для общей культуры. Однако сегодняшний балетный театр с его сложной режиссурой, емкими метафорами, порой умозрительными знаками-символами и обширным ассоциативным рядом обращен к широко развитому интеллекту. Артист балета, взращенный на столь скудном «пайке», не может разбираться в задачах современной хореографии, не в силах достаточно выразительно донести ее до зрителя. Наверное, и по этой причине произведения ведущих балетмейстеров не всегда воспринимаются публикой должным образом.

Нам необходима школьная реформа. Учебный план предстоит скорректировать с задачами и целями конкретной школы, выпускающей творческих людей. Надо преодолеть и несовершенство действующих экономических рычагов, когда учитель заинтересован прежде всего в выработке полной программы часов, в то время, как день наших воспитанников и без того чрезвычайно насыщен. Отсюда постоянно возникающие дополнительные доклады, олимпиады и другие формы занятий по общеобразовательным предметам, и все меньше внимания эстетическим дисциплинам. Думаю, педагогам нужно больше искать в сфере содержательной наполненности занятий, совершенствования методики, чем в области расширения форм их проведения.

Прежде всего усилия всех педагогов должны быть направлены на расширение кругозора будущих танцовщиков, на пробуждение юных душ и настройку их на художественный лад. К сожалению, как мне кажется, у некоторых учителей кругозор подчас также ограничен».

— Леонид Николаевич, достижения ленинградской школы общеизвестны, по-прежнему высок ее авторитет. Ведь несмотря на недочеты учебного процесса, выпускники получают здесь, по сути, высшее специальное образование. Какие проблемы высшей и средней специальной школы сказываются на этом процессе?

«Я не считаю себя специалистом в этой области. Однако частые беседы с ведущими мастерами ленинградского балета, ежедневная практика на многое раскрыли мне глаза. Сложилось впечатление, что школа артистов балета сейчас не на подъеме. Мы отстаем и по подбору контингента учащихся, и по выпуску исполнителей, отвечающих современному уровню хореографии. Недавно приезжала к нам педагог Д. Бантингхем из Лондонской королевской балетной школы с целью изучения нашей методики набора или приема детей. И тогда мы вдруг поняли, что никакой научно разработанной методики мы не придерживаемся. А ведь еще в 1941 году известный медик — специалист по балетным травмам и патологии Н. А. Дембо, которая врачевала многих ленинградских артистов и учеников, написала брошюру «Основы медицинского отбора поступающих в хореографическое училище». Даже этот давний труд, не утративший своего значения, сегодня не исползуется. По-прежнему, как заведено, отбор основывается на личном опыте педагогов, что само по себе хорошо, но далеко не достаточно. Набор ведется неудовлетворительно, на 99% стихийно. Активные формы поиска почти не применяются, хотя педагоги и выезжают в пионерские лагеря и даже в другие города. Очень неохотно идут к нам мальчики, и я бы бросил упрек журналистам, критикам, слабо пропагандирующим представителей балетной профессии. Зато от девочек нет отбоя, но среди них очень высок процент «отсева». Хочу поделиться тревогой, возникающей при медицинском обследовании поступающих детей. Мы столкнулись с частыми случаями скалиоза, плоскостопия, а главное — аномалии развития пояснично-крестцовой области, что является свидетельством воздействия на здоровье потомства алкоголя, никотина и других отравляющих людей и природу веществ. Это настораживает, беспокоит... Долгое время в училище не велись карты индивидуального развития. В такой карте метрически и фотографически фиксируются теперь этапы развития организма ученика, что позволяет следить за его здоровьем и эстетической формой. Учет поможет и вовремя реагировать на нежелательные изменения».

Теперь о самом обучении. Счастливого миновали все три отборочные тура, дети попадают в руки педагога-специалиста. Как правило, они — практики очень высокого класса, отдавшие свои творческие годы Театру имени Кирова или Малому театру оперы и балета. Они росли на репертуаре своего времени, общаясь с деятелями искусства, определявшими тогда лицо советского балета. Увы, зачастую они долгие годы остаются на тех же позициях, а ведь искусство постоянно развивается».

При училище существуют педагогические курсы, которые дают будущим педагогам хорошую методическую школу, но о расширении своего кругозора специалисты должны постоянно думать сами. Приходится с сожалением констатировать, что некоторые педагоги в основном живут старым багажом, редко посещают балетные спектакли, не знакомятся с экспериментальными постановками ленинградских трупп. Они слабо разбираются в проблемах современного балетного театра. И отрыв некоторой части педагогического состава от времени сказывается. Отсюда тот консерватизм, которым иногда порою наши уроки. Отсюда и плоды воспитания — артисты-ремесленники без

художественного мировоззрения, без определенной жизненной позиции. Время требует от нас подготовки артистов, владеющих широкой палитрой стилей, и, если ученики ленинградской школы обычно в достаточной мере подготовлены к встрече с классическим репертуаром, то их совсем не знакомят с формами современного танца. Понятно, что, отставая в этой области, мы постепенно уступаем передовые позиции. Осенью 1989 года краткий курс джаз-танца в училище провел известный голландский педагог Бенджамин Феликсдейл. Конечно, эпизодического знакомства с неизвестной нам лексикой, основанной на противоположных классике принципах, недостаточно, и мы планируем введение в программу дисциплину «современный танец». Помочь в этом должно сотрудничество со школами передовых балетных держав. Мы должны быть в курсе того, что происходит в мире хореографии, постоянно знакомиться с прогрессивным опытом коллег. К сожалению, пока ленинградской школе предлагается сотрудничать в основном с теми странами, где классический балет только начинает развиваться. Плодотворно ли это для нас? Наверное, нет. Братскую помощь подобного рода могли бы оказывать и другие училища, которых немало в стране. Они ближе к таким странам территориально, да и по национальным особенностям учеников.

Традиционными стали встречи наших воспитанников с коллективами балетных школ Дрездена, Будапешта. Мы регулярно обмениваемся визитами. Налаживаются связи с балетными школами Парижа, Лондона, Амстердама, Нью-Йорка, Гамбурга, Японии.

Некоторое отставание от передовых достижений мирового театра объясняется многими причинами, порой зависящими не только от нас. Но в то же время динамику творческого процесса, как мне кажется, сковывает вялая внутренняя установка педагогического коллектива. В результате выпускники училища становятся иногда балластом в современном театре.

— Как я понимаю, Вы подошли к вопросу, связанным с театральной реформой. Если раньше театры содержали такой балласт исполнителей, не подходящих к репертуару, мало занятых в спектаклях, то теперь появится возможность освободиться от них. Что предстоит сделать школе для подготовки танцовщиков, способных выдержать новые условия существования в театре?

«Понятно, что мы в ответе за будущего выпускников, потому, в первую очередь, наша задача — разбудить в юношах и девушках желание учиться и умение брать то, что могут дать педагоги — мастера, артисты ленинградских трупп, вся та культурная атмосфера, которая их окружает. Важно убедить ученика, что его судьба зависит прежде всего от него самого. И в этом должна помочь школьная реформа, избавление от «дутых» показателей. Теперь не надо «натягивать» баллы и «тянуть» отстающих. Каждый должен получать то, что заслужил, и занимать место, соответствующее своим способностям и труду. И конечно же, необходим рост уровня преподавания, поиск новых приемов, использование видеотехники. Нам удалось приобрести аппаратуру и открыть видеокласс. Теперь мы фиксируем контрольные уроки, экзамены, концерты, которые затем анализируют педагоги и ученики. Нам часто дарят видеозаписи, создается видеотека, вызывающая огром-

ный интерес ребят. Они смотрят самые различные спектакли, знакомятся с творчеством выдающихся артистов. Все это расширяет их творческий кругозор.

Словом, главная цель — изменение сознания учащихся, стремление стимулировать их более раннее духовное созревание. Достижимым это станет тогда, когда изменится сам подход к детскому воспитанию. Такова, на мой взгляд, взаимосвязь трех важнейших реформ, над осуществлением которых нам предстоит трудиться. Нашему коллективу необходимо избавиться от известной замкнутости, оживить нашу общественную жизнь. Пока попытки, предпринятые в этом направлении, были, видимо, недостаточными.

Нам нужна помощь ученых в создании специализированных учебников по многим предметам с учетом нашей специфики. Но главное, без чего невозможно никакие преобразования — это свобода действий в разработке программ, учебного плана и других вопросов, которой мы пока по-прежнему лишены, хотя на словах будто все разрешено. Об этом идет разговор в прессе, на совещаниях, а на деле нельзя менять ни программы, ни учебные планы с 5-го по 9-й классы. Парадокс в том, что существующая программа, в первую очередь, отражает заботу о тех, кто может быть отчислен и вернется в общеобразовательную школу, а не о будущих артистах балета. Может быть, теперь, когда появились школы искусств, гимназии с гуманитарным уклоном, проблема будет решена?»

— Приближается конец XX столетия. Каким Вы видите выпускника XXI века?

«Исходя из уникального назначения нашего училища, воспитывающего главным образом хранителей классического наследия, я вижу выпускника будущего человеком прежде всего высоко духовным, творческим, актерски одаренным. Конечно, он должен быть профессионалом, владеющим классическим, характерным и историко-бытовым танцем в полном объеме, в совершенстве. Необходимо будет и знание современных течений хореографии. Я вижу его гуманитарно широко образованным, впитавшим все богатство русской культуры. Наверное, тогда он и будет носителем той загадочной русской души, которая собственно и создала феномен русского балета».

Беседа с директором Ленинградского хореографического училища имени А. Я. Вагановой в некоторой степени объясняет разность, порой противоположность мнений по поводу старейшей балетной школы. Вот и юбилейные торжества были оценены зрителями и критиками неоднозначно. Неблагополучие жизнедеятельности училища, педагогические просчеты, о которых говорил Л. Надилов, вызывает необходимость обмена мнениями, тем более, что ленинградское училище — одно из ведущих в стране. Еще труднее положение других балетных школ. Очень давно не было открытого разговора о проблемах хореографических училищ. Теперь, когда во многих областях культурной жизни пересматривается и заново осознается прошлое, делаются попытки преодоления застоя, пора освободиться от гипнотического сна и деятелям балетного образования. Новое мышление необходимо им не меньше, чем политикам и экономистам. На них лежит ответственность за будущее советского балета.

Беседу провела Марина ИЛЬИЧЕВА

# О ЧЕМ ДУМАЮТ И СПОРЯТ ТЕОРЕТИКИ?

*В*

Москве по инициативе Совета по хореографическому образованию Министерства культуры СССР, Ассоциации деятелей музыкального театра Союза театральных деятелей СССР, журнала «Советский балет» проведен семинар-совещание преподавателей истории хореографического искусства. В нем приняли участие педагоги училищ из Алма-Аты, Воронежа, Киева, Минска, Перми, Саратова, Таллинна. Гостям была предложена обширная программа — просмотры спектаклей и видеофильмов, музейных экспозиций, встречи с известными балетоведами столицы, лекции. В заключение своего пребывания в Москве гости посетили редакцию журнала «Советский балет», где состоялся большой и принципиальный разговор об интеллектуальном воспитании будущих артистов. Материалы дискуссий, состоявшихся в ходе семинара, легли в основу данной статьи.

Одной из ведущих тем здесь стала тема ответственности за ту узость, ограниченность знаний, которые получают выпускники балетных школ. В чем причина того, что молодой артист балета так мало знает о своем искусстве, его традициях, истории? Причем не только не знает, но — что самое печальное — не хочет знать. Конечно же, нельзя ставить знак равенства между уровнем его общеобразовательного багажа и состоянием его духовной жизни, но связь существует, и немалая доля вины здесь тех, кто ведет историю балета. Таково общее мнение собравшихся на семинар педагогов. Что же мешает, по их мнению, полноценному и плодотворному преподаванию этой дисциплины?

Можно было бы сразу сказать — малое количество часов, отведенное ей. Об этом говорили больше всего — эта причина, как

ВРЕМЯ.  
СТИЛЬ.  
ШКОЛА

говорится, лежит на поверхности. Но сами же участники беседы не считают ее основной. Особенно сейчас, в связи с новым толкованием учебных планов, дающих большую свободу в распределении учебных часов. К сожалению, пока еще данным им правом в школах пользоваться не умеют — это с одной стороны, а с другой — сказывается сложившаяся многолетняя практика отношения к истории балета как к чему-то маловажному, как к приложению к общеобразовательной программе и специализированным дисциплинам одновременно. Минимальное количество уроков, а отсюда — беглый безликий пересказ фактов и дат, отсутствие наглядного иллюстративного материала, фильмов, учебников — все это не может, естественно, не отразиться на заинтересованности детей. Добавим к этому большую перегрузку, физическую усталость и особенно — престижное положение тех, кто лучше всех выглядит в классах по специальности. В результате артист выходит из школы, имея весьма случайные знания о корнях своей профессии, о ее корифеях в прошлом, о мастерах сегодняшнего дня...

«К нам ученики приходят уже взрослыми, в старших классах, когда сложился стереотип мышления: главное — иметь успех в классике, а остальное приложится... Менять эту установку бывает не только трудно, но подчас просто невозможно», — эта мысль постоянно просматривалась в высказываниях учителей и поэтому даже опыт некоторых училищ, увеличивших количество учебных часов на преподавание истории балета, не решил проблему. О том же говорили педагоги, работающие в институтах, где есть хореографические отделения, поскольку у тех, кто к ним поступает, весьма ограниченный интеллектуальный кругозор, в том числе и по истории своей профессии.

Потому и был поднят вопрос о программах обучения и тех методах и приемах, при помощи которых оно осуществляется. Так круг вопросов, расширяясь, раздвинул рамки одного предмета, поставив его в ряд с системой всего комплекса гуманитарных дисциплин из цикла искусствоведения. К ним в балетной школе относится также и история театра, музыки, изобразительного искусства, а также безусловная и взаимосвязь с такими общеобразовательными предметами, как литература и всеобщая история. Только комплексное рассмотрение всего процесса во взаимосвязи и координации его составляющих позволит правильно решить вопрос об интеллектуальном воспитании будущих артистов балета, а значит, и о воспитании в них художественных личностей.

Отсутствие обдуманных точек соприкосновения в преподавании общеобразовательных предметов, перенасыщенность программ фактологическим материалом делает процесс обучения формально-информационным, не рождает в учащихся интереса к этим урокам, поскольку не создают в их сознании образной картины

жизни балетной сцены, в прошлом и настоящем, не помогают понять суть традиций хореографического искусства.

Размышляя об этих болевых точках профессии, педагоги пришли к выводу — следует начинать приобщать детей к истории своей будущей профессии с младших классов, то есть сформировать курс «введение в профессию», предполагающий знакомство с теми, кто составил славу балетного искусства своей страны, республики, города, постижение традиции родившегося здесь танцевального искусства, встречи с теми, кто сегодня работает в театре. На уроках «введение в профессию», думается, нужно не только изучать историю, но и учить юных танцовщиков разбираться в основных закономерностях, специфике и особенностях балетного театра, сцены, структуры балетного спектакля, его поэтики... В общем, все то, без чего немисливо истинное воспитание деятеля будущего театра, готового принять от старших эстафету не только знания техники и методики танца, но и всего того интеллектуального богатства, которым владеет советский балет.

Интересно, что сформулированное педагогом Ленинградского хореографического училища имени А. Я. Вагановой М. Ильичевой это предложение оказалось близким всем; более того, некоторые, почувствовав его реальную необходимость, уже начали подобную работу в своих училищах. О ней рассказали И. Фирсова (Новосибирское училище), З. Александрова (Саратовское училище).

Говорили собравшиеся и о значении личности самого педагога. Дети тянутся к человеку умному, знающему, интересному, светом знаний стремящемуся помочь им в постижении основ профессии. Такие люди есть, были они и на данном совещании-семинаре. Но эти поистине «золотые» кадры (их, кстати, никто не готовит — они рождаются действительно как самородки) нуждаются в поддержке и, главное, в практической помощи. И тут вопрос прежде всего касается материальной базы каждого конкретного училища. Прекрасно, когда огромная «жилая площадь» музея Ленинградского хореографического училища имени А. Я. Вагановой, богатство его экспозиции позволяют детям наглядно познать страницы жизни балетного театра. Но это уникальный пример. Есть хорошие музеи в Московской и Пермской школах. Но подобные условия необходимы каждому училищу. Балет нуждается в зримом материале, а им в наше время могут и должны стать видеофильмы. Их просмотры, подкрепленные комментариями педагога, оставляют в памяти детей живые впечатления — неперемное условие образования танцовщика конца XX века. Однако такие разговоры выглядят несбыточной фантазией, если вспомнить, что даже учебник Ю. Бахрушина «История русского балета», предназначенный для училищ, в последний раз издавался более десяти лет назад и давно стал такой библиографической редкостью, что адресовать учеников в библиотеку становится просто бессмысленным. Вот и диктует учитель детям краткое содержание изучаемого на уроке материала — даты, названия, фамилии. Ни на что другое времени не хватает. Как говорится, комментарии излишни. Мало думаем мы и об уровне повышения квалификации тех, кто добровольно взял на себя миссию обога-

щать знания детей страницами нашей истории. Поездка на данный семинар-совещание — их первая командировка в Москву. Как же получилось, что те, кто несет знания нашим детям, лишены возможности видеть новые спектакли, новых исполнителей, знакомиться с гастролирующими зарубежными труппами, принимать участие в фестивалях, присутствовать на конкурсах? Как решить эти наболевшие вопросы?

В ходе дискуссии участники семинар-совещания говорили о необходимости пересмотреть всю систему процесса обучения в школе по так называемому специально-образовательному циклу.

Они предлагают рассмотреть комплекс дисциплин, координацию их последовательности в учебном плане и взаимосвязь тем;

изменить возраст приобщения учащихся к истории балета, дополнив программу дисциплиной «введение в профессию» (над решением этой задачи уже начала работать специальная группа, взявшая на себя разработку программы и методов обучения);

подготовить новые программы по истории балета для училищ, предполагающих концептуальный, а не фактологический подход к преподаванию, и начать подготовку учебных пособий — в виде специальных учебников и видеопрограмм.

Видимо, тогда только педагоги хореографических училищ, ведущие историю балета, смогут со всей степенью ответственности выполнять свою миссию и отвечать за состояние уровня интеллектуальной подготовки тех, кто должен выступать носителем культуры, выраженной средствами танца. Возможно, тогда мы не услышим таких справедливых слов от балетных критиков, которые прозвучали на данном совещании из уст балетоведа, кандидата искусствоведения А. Соколова-Каминского, отметившего в своем выступлении: «Исполнительская культура падает. На сцене — приятные молодые люди, которые интуитивно не соединены с ценностями классического наследия... Танец перестает быть танцем, исполнитель, даже хорошо выученный и обладающий природным даром, танцует вне идеи, вне роли...»

К сказанному добавим следующее. Опасно то, что критерии эталонов меняются, смещаются. Зритель создает свои идеалы, своих идолов из того, что есть сегодня, и они служат образцами для представителей следующих поколений. Так постепенно уходит в прошлое такие понятия, как «душой исполненный полет», те личностные, психологически тонкие краски, которые отличали отечественный балет «лица необщим выраженьем».

Широкие возможности контактов, общения сместили многие ранее существовавшие представления, но отнюдь не отменили вечные ценности, в том числе и в балетной традиции. О них — этих традициях и проблемах теоретической разработки основных положений балетоведения — также шел разговор на совещании-семинаре. О тех, кто преподает историю балета или пишет статьи о спектаклях и актерах, участвует в обсуждениях, говорят — «теоретики». На самом же деле, фактически теорией хореографического искусства почти никто не зани-



мается, а если и занимается, то в плане личного интереса и инициативы. Кстати, нигде и никем не поддерживаемой и не поощряемой.

«Беда нашего балетоведения в том, что мы сами еще во многом не разобрались, — говорил О. Левенков (Пермское училище). — Какие возможности стоят за перемещением фигур на сценической площадке? Что есть действие, что есть танец? Им не дано еще научного определения. Мы до сих пор путаемся с симфонизмом. Что считать советским балетом? Каковы его критерии? У А. В. Луначарского есть выражение «поток в берегах». У меня такое ощущение, что мы идем по берегам, а направление самого потока не затрагиваем. У нас лютый информационный голод, и в этом нам необходима помощь».

«У нас путаница, — говорил А. Соколов-Каминский, — и в балетной истории. Нельзя уже по-прежнему оценивать творчество Артура Сен-Леона, танец «Мужичок», поставленный Мариусом Петипа, высказывания М. Е. Салтыкова-Щедрина о балете... Меня поражают диаметрально противоположные оценки хореодрамы.

Что такое симфонический танец? К его пониманию следует идти через конкретный материал и анализ. Что такое драматургия балета? Где романтизм, а где уже академизм? Нужно все эти понятия рассматривать в связи с историческим процессом».

Л. Градова (Таллинское училище) указала на существование и такой проблемы, как изучение истории национального балета.

Л. Сарынова (Алма-Атинское училище) подчеркнула, что главное в балетоведении — это мыслящие люди. Камертоном мыслей о балете для нее является журнал «Советский балет». На его материалы она завела картотеку, и это ей всегда очень помогает в работе.

Еще много важных, часто не бесспорных проблем обсуждалось на совещании. Говорилось, в частности, о планах дальнейших встреч с тем, чтобы выработать единую концепцию преподавания истории советского и русского балета (по словам кандидата искусствоведения Н. Черновой); продумать, как создавать тот фон культуры, по выражению профессора Н. Эльяша, в который погружать все факты и события истории балетного театра, как вводить детей в понимание теории своего искусства.

«История балета, — продолжал Николай Иосифович, — формирует у юного артиста сознательное отношение к своему искусству, воспитывает духовное начало в его понимании своего профессионального предназначения. И я не мыслю преподавание этой дисциплины в балетной школе вне связи с освоением будущими артистами основ своей профессии. Причем эти занятия следует начинать с первых лет обучения».

Так, думается, весьма продуктивно прошла первая встреча в Москве преподавателей истории балета, положившая начало большой общей работе по изменению места дисциплины «история балета» в общей системе хореографического воспитания. Первая, но надемся, не последняя.

Материал подготовила  
В. УРАЛЬСКАЯ

# БЕНЕФИС — ЗНАЧИТ ПОЛЬЗА

Театр, объединивший под своей крышей все без исключения виды сценического искусства, театр, где сегодня играют фарс, а завтра трагедию, где опера-серия запросто уступает место белотюниковому балету, а пластическая драма дается в очередь с развлекательным шоу, — Государственный театр Дружбы народов, о котором идет речь, отважился включить в репертуар своего третьего сезона (только третьего по счету!) всего две фестивальные программы. Одна из них — «Бенефисы в Москве» — была начата в ноябре прошлого года творческим вечером эстонской балерины Кайе Кырб и рассчитана на целый театральный сезон.

Государственный театр Дружбы народов — явление в отечественной культуре не новое, хотя определенно новаторское. Театры подобного типа существовали ранее и существуют сейчас в союзных республиках как своего рода гастрольные площадки, на которых выступают театральные труппы и отдельные исполнители. Государственный театр подобного типа, открытый в Москве в ноябре 1987 года, мыслился в первую очередь театром, а не прокатной фирмой, театром, а не коммерческим предприятием. В театре, как он сложился к сегодняшнему дню, нет своей труппы, но есть художественная программа, что, безусловно, выявляет его творческую принадлежность. Уже первые



Фрагмент из композиции «Вильгельм Телль» исполняют артисты Музыкального театра Коми АССР (постановка Б. МЯГКОВА).

сезоны показали многочисленные преимущества нового театрального предприятия.

Во-первых, деятельность театра Дружбы народов в перспективе ведет к упразднению института гастролей — большого и утомительного по календарным срокам гастрольного марафона той или иной труппы с заведомо неравноценным по художественному уровню репертуаром. Театр Дружбы народов выбирает в свою афишу только один спектакль театральной труппы, но спектакль-событие, спектакль, определяющий в фокусе проблем и свершений сегодняшнее состояние коллектива. (В скобках заметим, что такая форма показа в Москве самим театрам гораздо выгоднее — и тем, что они становятся свободными от «неповоротливых» гастрольных планов, чаще приезжая в столицу, и тем, что не нарушают нормального творческого процесса лихорадочными сборами и утрированной подготовкой своего приезда с полнометражными гастрольями).

Во-вторых, театр Дружбы народов, формируя свой репертуар из событийных спектаклей, постоянно представляет на своей сцене быстро меняющуюся панораму нашего театрального искусства, воссоздает общую модель современной и своевременной картины театральной жизни. Только один пример: содержание прошедшего сезона театра

составили спектакли публицистического толка — не все равнозначные по художественному уровню (и это — свидетельство социальных перемен, за которыми театр как таковой нынче не поспевает), но довольно полно отражающие ориентиры развития зрелищных, сценических искусств. В афише текущего сезона публицистическая заданность репертуара сменялась большим разнообразием тем и жанров: слушая время, театр пытается моделировать его художественное течение как некий стилистический поток, возвращающий художников от «перестроенного» пафоса к истокам чистого и одухотворенного мастерства, утраченного в жажде газетной боевитости. Соответственно, другой становится и афиша. И одно из ведущих мест в ней нынче занимает балет.

Время сдвинутых общественных понятий, когда содержание жизни меняется, кажется, со скоростью человеческой мысли, когда социальные прожекты занимают куда как большее внимание общества, нежели высокие духовные идеалы, несомненно, требуют стойкой эстетической веры, сбережения тех нравственных ценностей, какие дает искусство. Это отнюдь не умозаключение, не плод фантазий, но объективная реальность, что занимает художников во времена любых социальных катаклизмов. Нынче она открылась многим, и подкрепила совсем упавший было интерес к искусству музыкального театра. В балете, как и в опере, снова начинается брожение сил, зреют планы, идеи, концепции. Создаются новые, не обремененные ложными традициями труппы. Появляются новые сочинения и новые имена. Переживает своеобразный ренессанс искусство звезд. И все, что свершается там, где сходятся музыка и театр, обещает подлинное возрождение отставленных в тень нашего общего сознания эстетических идеалов.

Балет как искусство театра и музыки, ставящий эти идеалы красоты и духовности превыше всего, оказался в центре внимания театра Дружбы народов. Цикл вечеров звезд советского балетного театра и ведущих хореографов страны объединены в его афише под общим названием «Бенефисы в Москве».

Откуда это название — «Бенефисы в Москве»? Старинное французское слово «бенефис» по словарю Даля означает «зрелище, представление в пользу одного из участвующих». Многие знают, какую роль играли бенефисы в театральной жизни дореволюционной России, как важны они были для актеров провинциальных трупп и ангажементов, в какие праздники превращались на столичных сценах. Слово, как и само понятие, позабыли. Оно оказалось выброшенным из официального обихода за ненужностью: в постоянных централизованных труппах, исключая систему контрактов, не могло быть и речи о том, чтобы сбор от всего спектакля пошел «в пользу» одного из участников представления. Все сборы шли государству.

Тем не менее, и слово, и понятие существовали, окрашенные ностальгическими воспоминаниями и о хорошей театральной традиции, и о бытовавшей некогда тяге к благотворительности, и о знаменитом русском меценатстве, избавлявшем империю от «остаточного принципа» в финансировании культуры. И слово, и понятие вернулись, как возвращается ныне многое из того, что в пафосе строительства новой жизни было безрасудно отринуто и мечено коллективной неприязнью.

Разумеется, значение бенефиса как исторически сложившегося понятия сегодня размыто, компромиссно. Скорее это полувозврат, нежели полная реабилитация. Требуется его законодательное оформление, а законы, как известно, даже нашим парламентом принимаются непростительно долго и с большим скрипом. Пока нет и речи о том, чтобы сбор от спектаклей пошел в пользу бенефицианта. Хотя, кто знает, может быть когда-нибудь наступит и такое время. Однако же не станем отказывать современному бенефису в пользе. Польза есть, безусловно. В тех художественных результатах, какие готовы сегодня разделить от встречи с искусством балета и его жрецы, и его паства. Искусство сродни вере, в обретении которой мы нуждаемся сейчас больше всего. Значит — «польза».

Программу «Бенефисы в Москве» вслед за памятным выступлением Кайе Кырб, включившей в афишу второй акт «Жизели» и одноактный балет «Антоний и Клеопатра»\*, продолжили хореографы Булат Аюханов (художественный руководитель Ансамбля классического танца «Молодой балет Алма-Аты») и Борис Мягков (главный балетмейстер Музыкального театра Коми АССР).

Их вечера, сменявшие друг друга в первые январские дни, обозначили довольно широкий диапазон стилистических исканий современного хореографического театра. Подробный, декоративный, исполненный каллиграфической четкости почерк Булата Аюханова при некотором совпадении тем и эстетических устремлений ни в чем не походил на художественную манеру Бориса Мягкова — принципиального противника декорированного театра, рациональной композиции, «сюжетной» лексики танца. Мы увидели современную балетную прозу, дословно описательную, и современный поэтический балет, живущий волею рифмы и летящей лирической строки. Мы побывали в театре сюжета и характера и в театре абстракции и образа. Мы уловили движение традиций и их новаторское преломление и стали глубже сознавать, что только в споре и согласии, в этих зримых схождениях и расхождениях, в этой явной эстетической дуэли, свойственных любому творчеству,

выражается высший нравственный закон искусства, закон индивидуальности.

Булат Аюханов. Основатель и бессменный художественный руководитель ансамбля «Молодой балет Алма-Аты», он после учебы в балетной школе стажировался в Ленинградском хореографическом училище имени А. Я. Вагановой, несколько лет работал в труппе театра имени Абая, поступил на балетмейстерский факультет Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского. По окончании института (класс Р. Захарова), возглавил хореографическое училище в Алма-Ате, где повел старшие классы. Ученики Аюханова составляют ядро будущей балетной труппы, которой во многом суждено стать «визитной карточкой» казахского балета.

С первых дней своего существования театр Аюханова тяготеет к камерной стилистике. Балеты Аюханова всегда уплотнены сюжетно-художественным смыслом, всегда «находят» композиционный объем в пристальном и сосредоточенном интересе к персонажу-характеру, персонажу-модели. В черед, казалось бы, частных конфликтов, обнимающих собой действие того или иного спектакля, хореограф дает зрителю шанс «считать» с фабульной канвы извечные образы времени, жизни, бытия. В лучших работах Аюханова конкретный сюжет служит поводом художественному обобщению, выстроенному на сплетении, или, напротив, на контрапункте музыкальной и хореографической тканей. Иногда, напротив, сюжет довлеет и лишает камерные композиции балетмейстера того лирического поля, без которого любой прозе трудно сохраниться в ряду серьезной литературы. В таких случаях Аюханов держится последовательной режиссерской организации спектакля, невольно принося ей в угоду образность и содержательность собственно хореографического текста. Стремление к симфонической масштабности действия как бы провоцирует Аюханова на некий изложенческий тон, и внимание зрителя, как и внимание самого автора, рассеивается по периферии сюжета, лишается фокуса. Это тем более досадно, что Аюханов умеет концентрировать музыкально-пластическую мысль на главном, владеет методом отбора. Ведь камерность как стиль предполагает определенную сосредоточенность на тех процессах, что кроются под маской сюжета, выступает как своеобразный код человеческой психологии, микромиров чувств и эмоций. Пример тому — совершенный по форме и композиции балет Аюханова «Караван» на музыку Тлеса Кажгалиева.

«Караван» — своего рода временно-пространственное ощущение дороги, пути, символизирующее любую жизнь. Сюжет о том, как потерявшиеся в горячей безводной пустыне люди пытаются выйти к источнику, остратеется персонафицированным образом движения, в котором взамен конкретики вперед выступает нравственная идея о высшей целесообразности приятия своей судьбы, дающей человеку главное — свободу. Хореограф с подлинной симфонической виртуозностью разрабатывает в спектакле мотив движения, трансформируя его из ансамблевой темы в сольную и дутную, наращивая по мере развития образное звучание идеи.

Сходное стилистическое решение «обеспечивает» современный эмоциональный ритм и другой работе Аюханова — балету «Манкурт — сын Найман-Ана» на музыку Нуриллы Закирова. Четкий графический рисунок хореографической композиции сродни фресковому письму: композиция, начиная от фрески-зачина, читается в логике скульптурных переходов сюжета-притчи. И снова из общего проявляется трепетный лирический мотив, толкующий взаимоотношения матери и сына. Мотив, развернутый в диалоге живого и обреченного, в диалоге памяти и забвения, в диалоге хрупкой силы и воинствующего бессилия. Сцены Матери и Сына артисты С. Нурсултанова и Р. Мусин окрашивают тончайшей светотенью, словно оживляя фреску, наполняя ее скульптурные изображения дыханием пространства и времени.

Стремясь обнаружить «подводное течение» в известных сюжетах, по мотивам которых поставлены «Электра» (на музыку «Поэмы экстаза» А. Скрябина) и «Скифская сюита» С. Прокофьева, Булат Аюханов ищет контрапунктического взаимодействия музыки и хореографии, оставляя за первой звучание идеи, с помощью второй формируя сюжет. И в обоих случаях аккордного объема темы не возникает, ибо умозрительность самого замысла (абстракция музыки — живой образ — дословность характеристик) выступает раньше собственно театральной идеи, а не ею определяется. Текст, иллюстрирующий сюжет, не находит точек пересечения с музыкой, а существует с нею параллельно.

И напротив, поиски консонантных звучаний, сближения музыки с хореографической драмой, предпринятые Б. Аюхановым в балете «Журавли над Фудзиямой» Газизы Жубановой, дают чересчур «плоское» изображение, больше ориентированы на назидательное по интонации либретто, нежели на развитие музыкально-пластической идеи. Казалось бы, найден объединяющий действие образ — журавлиная стая, с которой вступает в диалог — скорее пантомимический, чем танцевальный — обреченная на медленное умирание Нодзومي — женщина, пережившая атомную катастрофу. Казалось бы, намерена активная действенная линия, включающая череду сцен Нодзومي и Харуко — маленькой девочки, потерявшей родителей и «принимающей» мир из рук единственного родного ей человека — ее, Нодзومي. Но, увы, обе образные сферы балета существуют порознь, старательно излагаются на уровне режиссерской экспозиции.

\* Рецензия на бенефис Кайе Кырб опубликована в № 1 журнала «Советский балет» за 1990 год.





**Б**енефис — событие, замечательное тем, что в нем исчезает обычная в общении танцовщика со зрителем преграда — его место в спектакле, роль, которую он в нем исполняет. Главный герой бенефиса — сам танцовщик, и между ним и аудиторией возникает диалог напрямую. Бенефис — своего рода проявитель истинной величины дарования художника, его возможностей.

Потребность в подобном открытом общении с ведущим солистом балетной труппы Кировского театра Фарухом Рузиматовым давно назрела. Несмотря на свою молодость, он необычайно популярен. И, если верить доходящим до нас отзывам иностранной прессы, успел завоевать признание и за рубежом. В то же время, как кажется, мы сами еще недостаточно хорошо знаем артиста. Какие-то стороны его творческой жизни не познали из-за его длительных зарубежных гастролей, какие-то скрыты от нас неизменно исполняемого им классического репертуара (выступления же в произведениях современной хореографии у него не так уж часты). Поэтому от состоявшегося в Ленинграде бенефиса Фаруха Рузиматова мы ждали не только праздника, но надеялись и на то, что он привнесет нечто новое в наше представление об артисте, прояснит для нас подлинные его масштабы как художника, диапазон возможностей мастера.

И программа бенефиса составлялась так, чтобы показать танцовщика зрителям как бы «с разных сторон» — в сочинениях очень непохожих по стилю и пластическому языку. Единственным хорошо знакомым для нас стало выступление Рузиматова в финале вечера в гран па из «Дон Кихота»: здесь Рузиматов имеет давний и прочный успех. Другие два произведения прежде всего заинтриговывали самим фактом (и риском) включения их в бенефисный репертуар. Достаточно сказать, что открывал

вечер фокинский шедевр «Видение розы». Балет, одно название которого звучит чарующе, вызывая романтические ассоциации. Балет, за которым закрепилась легенда, будто истинный смысл его и дух ушли навсегда с первыми исполнителями — Карсавиной и Нижинским. И, как бы ни менялось «Видение» в более поздних интерпретациях, оно по-прежнему тесно связано в сознании с танцем Нижинского, полетным и клубящимся, словно благоуханный аромат, каким его описывали современники. От этого никак не отрешиться. И мы каждый раз ждем в «Видении розы» этого неземного полета, этого таинственного «благоухания». Тем неожиданной оказалось появление знаменитой фокинской миниатюры в программе бенефиса Рузиматова: ведь его манера совершенно иная. Но, видимо, он и не стремился достичь здесь иллюзии «сплошного полета». Танец Рузиматова в «Видении розы» скорее «растителен», чем полетен. Артисту удается искусная пластическая имитация образа цветка. Тонкое, изящное тело на редкость красиво смотрится в бордовом, костюме. Голова чуть склонена к плечу, глаза опущены вниз, руки свиваются в экзотическом узоре. Возникает призрачный таинственный образ цветка розы — он манит и увлекает за собой спящую Девушку. Артист как бы внутренне закрыт, сосредоточен, он словно всматривается в себя (что вообще свойственно Рузиматову), и потому загадочен, как глубокий бордовый цвет его костюма, как загадочна красота плотно свитых лепестков розы. Упругая, тягучая, «азиатская» гибкость танцовщика еще более усиливает это впечатление.

Чудесный образ Девушки, стилизованный по замыслу под тридцатые годы XIX века, воссоздается Жанной Люповой с едва заметным оттенком лукавства, с нежно-дремотными, чуть жеманными движениями головы и плеч, сопровождаемыми легкой полуулыбкой.

Фокинское творение, как оно было за-



# ПРЯМОЙ ДИАЛОГ



**Фарух РУЗИМАТОВ** дает автографы после своего творческого вечера.

думано вначале, строилось на контрасте между летучим, воздушным танцем исполнителя мужской роли и мягко-томными, земными движениями Девушки. Подобный контраст воплощали А. Лиера и О. Лиховская, показавшие «Видение» тремя днями позже на вечере, посвященном столетию Вацлава Нижинского. Тогда мы увидели, что такой контраст не предполагает «дуэта», то есть дуэта в нашем обычном его понимании, потому что различны сферы существования героев, различны их пластические и эмоциональные ритмы. Фарух Рузиматов и Жанна Аюпова, напротив, танцуют дуэт, стремясь найти общий ритм сценического существования. Они подхватывают веберовскую тему «приглашения к танцу». В движениях Рузиматова-Розы словно звучат настойчивые призывы к танцу, увлекающие Аюпову-Девушку. Контакт, возникающий между ними при этом, похож на взаимную влюбленность. Только это влюбленность Розы не в саму героиню, а в то, что она собой олицетворяет, в ее романтичность, женскую прелесть. И увлеченность Девушки экзотической красотой, пряным ароматом цветка розы, навевающими ей воспоминания о бале.

Балет-сюита из нескольких танго (на музыку А. Пьяццоллы), названный «Странствия», поставлен специально для этого вечера балетмейстером О. Тимуршиным.

Здесь, в серии танго-номеров, был свой фабульный ход (одиноким герой — Ф. Рузиматов — оказывался чуждым некоему кругу людей, в который он попадал, и враждебно отторгался этим кругом). Однако главным в балете стал воплощаемый балетмейстером своеобразный мир танго. Взаимоотношения между персонажами возникали в танце, рождались из его напряженных — то затяжных, то страстных — ритмов. Не удивительно, что экспрессивного танцовщика Рузиматова увлекли эти ритмы. И понятна идея балетмейстера использовать рузиматовскую фактуру в нервной пульсации резких «раскрытий» и внезапных «сжиманий» всего тела в комок. Здесь «играло» как раз особенно привлекательное свойство рузиматовского танца — сочетание внутренней «взрывной» эмоциональности с тонкой и гибкой фактурой тела артиста. К тому же в исполнении Рузиматова любой пластический рисунок приобретает скульптурную законченность и смотрится неизменно эффектно. Однако тема одинокого и страдающего героя для него уже не нова, она уже не раз опробована и в балете А. Фодора «Проба», и в композиции Б. Эйфмана на музыку Т. Альбини.

Финальный «Дон Кихот» стал кульминацией вечера. Слово до сих пор сдержива-

емая энергия вырвалась здесь во всплесках эмоционально-насыщенного и свободного танца. В этой хореографии артист находит тона, созвучные его темпераменту, и гран па выглядело поистине празднично, по-настоящему бенефисно; оно и оказалось на этом вечере, пожалуй, единственно бесспорным по степени своей художественности.

В первых же двух балетах, при всем интересе, который они вызывали, танец артиста все-таки не произвел впечатления, полно использованных своих возможностей. Оттого ли, что балет О. Тимуршина не давал Рузиматову достаточного для этого материала, оттого ли, что в «Видении розы» индивидуальность артиста не совпала с изначальным хореографическим замыслом, но внутренняя суть танцовщика все же оставалась для нас прежней, хорошо знакомой. Почему так получилось? Этот бенефис мы восприняли как попытку попробовать себя в новом репертуаре, что одновременно с новыми пластическими возможностями выявило и проблемы, стоящие сегодня перед танцовщиком. Ведь бенефис, кроме того, что это праздник артиста, это еще и желание осознать себя как цельную творческую личность. В момент, когда появляется такое желание, возникает и настойчивая потребность в своем репертуаре. Каким должен быть этот репертуар — сегодня, очевидно, одна из главных для Рузиматова проблем.

**Е. ПАНКОВА и Ф. РУЗИМАТОВ**  
в гран па из балета «Дон Кихот».

Фото О. Карасева

Мария РАТАНОВА





# ПРЕДСТАВЛЯЯ МОЛОДЫХ

Театральное обозрение

менном номере на музыку И. Габели «Легенда о Манкурте», поставленном В. Трофимчуком по мотивам романа Ч. Айтматова «И дольше века длится день». Об этом номере много писали и говорили. Хотелось бы еще раз подчеркнуть несомненные достоинства композиции — самостоятельность в разработке темы; миниатюра не утратила и той особой атмосферы, что свойственна литературному первоисточнику. Этому в немалой степени способствовало на редкость удачное сценографическое решение И. Белопуховой, простое, но убедительное.

Стало уже традицией говорить о В. Малахове, танцовщике уникальных природных данных и виртуозной техники, в самых восторженных тонах. Тем не менее, ярко одаренный артист, он еще далеко не раскрыл всех своих богатых возможностей, о чем, в частности, свидетельствовало его выступление в данной программе. Естественно, без нажима и наигрыша, во всеоружии разнообразных актерских красок исполнил он поставленный для него С. Воскресенской фрагмент «Пробуждение Присыпкина» из балета «Клоп» (на музыку Д. Шостаковича). Блестящий танцовщик доказал, что ему подвластна и область сатиры и социального гротеска, в которой, как представляется, он смог бы сделать немало интересного и впечатляющего.

В том же номере запомнилась выразительная, живая мимика Т. Немцевой, ее озорной неистощимый темперамент. Балерина женственная, обаятельная, она раскрылась и как многоплановая актриса, создав драматичный образ Матери в «Легенде о Манкурте».

Далеко не каждый театр привлекает внимание к молодым балетмейстерам, и тем более далеко не каждый рискнет вынести на суд зрителя дипломную работу начинающего постановщика. Московская труппа отважилась на такой шаг, показав во втором отделении вечера одноактный балет «Обретение» (на музыку Э. Тамберга, Е. Комальковой, Г. Свиридова, С. Губайдуллиной), осуществленный В. Трофимчуком. Интерес к внутреннему содержанию личности, понимание неоднозначности человеческой природы питает его произведение. Балет не имеет конкретного сюжета, герои обозначены условно: Она (О. Кляповская), Он (В. Трофимчук), Другая (Т. Немцева), Другие (Г. Васадзе, В. Жарков, Д. Малинкин).

Четыре части хореографической сюиты раскрывают важнейшие мгновения душевной жизни героев, их устремления, потери, надежды, поиски. Как показал спектакль, его постановщик обладает значительным запасом профессиональных знаний. Однако новый балет нельзя назвать

ском театре балета два лауреата Всесоюзных конкурсов балетмейстеров — С. Воскресенская и В. Трофимчук, не говоря уже о многочисленных лауреатах конкурсов исполнительских? Думается, что нет. Вряд ли можно все объяснить счастливым стечением обстоятельств. Немаловажное значение имеет и творческая атмосфера, царящая в коллективе, и результаты его целеустремленной работы.

Имя С. Воскресенской вызывает энтузиазм у поклонников балета, обещающая встречу со значительными и злободневными проблемами сегодняшнего нашего бытия. Воскресенская нестандартно мыслит, глубоко чувствует музыку, умеет создать атмосферу, настроение действия. В своих постановках она стремится отойти от канонических форм, по-своему осмыслить, образно раскрыть внутренний мир современного человека насыщенной, часто гротесково-заостренной пластикой. В импровизации на музыку Элтона Джона «Памяти друга» выразительно, эмоционально исполненной В. Цой и В. Трофимчуком, ясно различим самостоятельный почерк балетмейстера, волнует выстраданность рассказа о человеческой судьбе, о жизни и смерти.

Дует Хозяйки Медной горы и Даниила из балета С. Прокофьева «Каменный цветок» в постановке С. Воскресенской показали Т. Небосова и А. Клемм. Кажется бы, трудно внести что-то но-

вое в этот ставший почти хрестоматийным фрагмент, и все же хореографу удается интерпретировать его по-своему. Не полемизируя с известной постановкой Ю. Григоровича, не переворачивая все «с ног на голову», но идя от музыки, С. Воскресенская сочинила номер, изобилующий оригинальными поддержками и комбинациями движений. Исполнители достойно справились с техническими трудностями партий, но, пожалуй, их танцу не хватало необходимой здесь масштабности, широкого дыхания.

Приятное впечатление оставили С. Аветисова и А. Тихомиров в «Сонате» И. С. Баха (хореография М. Бежара). Их дует был красив по линиям. Артисты продемонстрировали точное ощущение бежаровского стиля, свободное владение контрастной партитурой отрешенно-ритуальных движений и наполненных пластических пауз.

У хрупкой, изящной Л. Васильевой чувствовалась хорошая школа. Правда, пока ее выступление с А. Ахметовым в па де де из балета А. Адана «Корсар» выглядело довольно робким, ученическим, но есть основания предполагать, что со временем танцовщица обретет стабильность и отточенность.

Вновь подтвердил свой высокий профессиональный уровень пластичный, легкий И. Галимуллин — и в дуэте из «Дон Кихота» Л. Минкуса с японской балериной Е. Нарисава, и в совре-

В

ечера балетной молодежи неизменно вызывают интерес. Открыть имена юных солистов, только вступающих в искусство, увидеть их в перспективе — что может быть увлекательнее? Тем не менее такие показы остаются редкими гостями концертной афиши. Московские театры не балуют публику подобными мероприятиями. Одно время Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко с успехом проводил молодежные вечера, а на этот раз инициатива принадлежала Московскому театру балета СССР под руководством Н. Касаткиной и В. Василева, решившему представить столичным зрителям обновленную труппу. Событие тем более примечательно, что знакомство состоялось не только с артистами, но и с хореографами, выросшими в коллективе. В концерте, организованном под эгидой «Союзтеатра», молодые исполняли постановки молодых, и это обстоятельство усиливало и познавательную ценность происходящего, и зрительское внимание, и свежесть впечатлений.

Случайно ли, что в Москов-

безусловной удачей В. Трофимчука, хотя замысел его интересен. Произведению порой недоставало художественной цельности, лексического разнообразия, естественности в развитии действия.

Думается, цементирующим началом спектакля могло бы стать единство поэтической интонации. Молодой хореограф верно почувствовал это, но, словно не доверяя пластическим средствам выразительности, предположил каждой части сюжета звучащие эпиграфы — стихи А. Ахматовой в исполнении Ю. Рутберг. Многократное использование стихов придало хореографии, по моему мнению, черты вторичности, иллюстративности, кроме того, гениальные ахматовские строфы задали тот высокий тон, до которого постановочное решение явно не дотягивает.

Эмоциональная напряженность действия оказалась размытой в силу недостаточной разработки балетмейстером индивидуальных хореографических «портретов» героев. По пластике Она, например, почти не отличается от Другой, разница подчеркнута в основном цветом костюмов: белый — у Нее, красный — у Другой. В такой ситуации удачным представляется выбор исполнительницы главной партии. Загадочность, драматическая затаенность, внутренняя со-

средоточенность О. Кляповской придает хореографии неожиданный и волнующий отсвет.

Если в «Легенде о Манкурте» союз балетмейстера и художника оказался плодотворным, то в «Обретении» содружество И. Белопуховой и В. Трофимчука, за исключением, пожалуй, второй части, таких результатов, как представляется, не дало.

Новый балет во многом несовершенен, но без ошибок и их преодоления нет поиска, нет дальнейшего движения. Как же еще балетмейстеру приобретать художественный опыт, навыки работы с танцовщицами, если не в процессе постановки спектакля и показа его зрителям? В Трофимчуку повезло: театр дал возможность способному хореографу проявить себя, и эта практика заслуживает всяческой поддержки и продолжения. В труппе есть многообещающие молодые постановщики — это требует от театра и большой ответственности. От коллектива и его художественного руководства во многом зависит, как сложится судьба недавних лауреатов, чем подкрепят они свои конкурсные успехи, каким станет их путь в большое искусство. Не будем торопиться с выводами и поставим пока здесь многоточие...

Елена ЛИТВИНСКАЯ



Обложка буклета выставки  
«Ив Сен-Лоран и театр».

# КОНЦЕРТ В МУЗЕЕ

М

узыкальные вечера в музеях стали одной из популярных традиций нашей концертной жизни — инструментальная и вокальная музыка звучит здесь постоянно, привлекая все новых и новых слушателей. Но вечер, который состоялся в Центральном выставочном зале на Крымском валу, был необычным — собравшимся здесь предложили посмотреть балетное представление. Так советские мастера танца отдали дань уважения выдающемуся французскому художнику-модельеру Иву Сен-Лорану, много и плодотворно сотрудничающему с выдающимися деятелями хореографии. В подлинное содружество творцов вылилось, в частности, сотрудничество Ива Сен-Лорана и Ролана Пети. Можно назвать множество их совместных постановок, среди которых такие известные произведения, как «Сирано де Бержерак», «Собор Парижской богородицы», «Большая роза» и другие. Обо всем этом ярко и образно рассказала выставка «Ив Сен-Лоран и театр», состоявшаяся в Центральном выставочном зале.

Вела вечер балетный критик В. Майнище. Начал программу дуэт из второго акта «Жизели», который исполнили солисты Большого театра СССР Н. Ананиашвили и Л. Никонов. Гости из Ленинграда — солисты Кировского театра В. Ганибалова и С. Вихарев показали фрагмент из фокинского балета «Карна-

вал», а их товарищи по труппе Г. Мезенцева и С. Бережной — дуэт из балета М. Жарра-Р. Пети-И. Сен-Лорана «Собор Парижской богородицы». В концерт вошли и сочинения М. Бежара. Мы увидели отрывок из «Бапти» в интерпретации солистов Московского театра балета СССР Т. Палий, И. Галимуллина и артистов балета, дуэт из балета «Влюбленные», который предложили вниманию собравшихся артисты того же театра В. Цой и М. Трофимов, композицию «Аве, Мария» в трактовке солистов труппы «Новый классический балет» О. Тозьяковой и С. Горбачева. Солисты Московского театра балета СССР В. Тимашова и А. Горбачевич станцевали фрагмент из второго акта «Лебединого озера». Вечер обрамляли выступления И. Соловьевой (фортепиано).

Все, кто пришел на тот концерт, получили возможность познакомиться с экспозицией, составленной с большим вкусом и весьма искусно. Собранные здесь произведения Ива Сен-Лорана (эскизы, панно, макеты, фотографии, костюмы, изготовленные для тех или иных конкретных исполнителей) помогают нам заглянуть в святая святых мастера — в его творческую лабораторию. «Живое тело актера, его неповторимая пластика делают Сен-Лорана скульптором, удесятерят его творческую фантазию. И только тогда, возможно, неясный первоначальный эскиз преобразуется в подлинное произведение искусства», — эти слова мы прочитали на одном из транспарантов выставки «Ив Сен-Лоран и театр». Материалы экспозиции, с которыми мы познакомимся, сделали для нас наглядно зримым процесс творческих поисков художника, помогли нам понять, как рождается это произведение искусства — театральный костюм.

Элла ЛИППА



Мargarита КУЛЛИК исполняет фрагмент из балета «Арлекинадa».

МОСКОВСКИЙ  
ВЕЧЕР  
ЛЕНИНГРАДЦЕВ



Владимир КИМ выступает в миниатюре «Вестрис».

Фото Е. Истоминой

Мargarита КУЛЛИК и Владимир КИМ исполняют дуэт из балета «Сатанилла».



Мне любо старинное и доброе слово «бенефис». Возрождается его исконный смысл, и хотя запаматована непременная в прежних антрепризах череда подношений, признания зрителей остается нынче единственным вознаграждением. Оттого я столь живо отозвался на редакционное задание посмотреть творческий вечер лауреатов Всесоюзных и Международных конкурсов артистов балета Margarиты Куллик и Владимира Кима и откликнуться на их выступление в Москве. Оно состоялось в Концертном зале Олимпийской деревни под эгидой Союза театральных деятелей СССР и всесоюзного объединения «Союзтеатр», предпринявших благородную акцию представить московской аудитории целую сюиту имен хореографов и артистов среднего и младшего поколений разных городов и республик. Далек и «трудный» Концертный зал Олимпийской деревни, увы, не был заполнен: в городе я лично не видел никакой рекламы вечера артистов и, видимо, пришли посмотреть ленинградцев по преимуществу заядлые поклонники хореографического искусства.

Margarиту Куллик, заявившую о себе ярко на конкурсах, любя в Ленинграде и уже не оспаривают ее балеринское положение в Кировской труппе. Я видел ее в центральной женской партии «Дон Кихота», в «Золушке» С. Прокофьева-К. Сергеева, и могу сравнить с соцветием выдающихся исполнительниц, начиная с Наталии Михайловны Дудинской. Margarита Куллик с достоинством блюдет репутацию воспитанницы Дудинской, передавшей ученице свои выдающиеся роли. Куллик превосходно оснащена и во всеоружии владеет классической техникой, самыми быстрыми темпо-ритмами, привлекает резвостью, выносливостью своих героинь, заразительностью сценического бытия. Фанатическая преданность искусству танца у нее генетически и в крови от Наталии Михайловны. Она не чурается сложных эпизодов, традиционных двоек и четверок, но истинная награда всегда для нее — новая партия. Осталась в памяти но-



# ДЕСЯТЬ МУЖЧИН

вая работа артистки — в «Шотландской симфонии» Ф. Мендельсона-Дж. Баланчина. Ей поручена близкая, на мой взгляд, партия трагести — юного шотландца, сольная вариация которого в толковании Куллик — предтеча яркого и гордого мужского характера. Нетерпеливый и романтический облик юного шотландца, чистый голос которого влетает в торжественный любовный обряд, нафантазированный Баланчиным, сливается в «согласье струн в концерте».

Зачином вечера в Олимпийской деревне стало адажио из «Щелкунчика» Василия Вайнонена. Этот шедевр классического склада давно уже — украшение концертных программ. Маргарита Куллик и Владимир Ким в окружении мужского ансамбля тонко передали очарование и лучистость композиции, неодолимое любовное влечение, заключенное в музыке Чайковского. Переключкой времен и традиций стал дуэт, сочиненный Н. Долгушиным также на музыку Чайковского, и сцена из балета «Сильфида» Х. Левенскюлда-А. Бурнонвила. Мне казалось, что Маргарита Куллик тяготеет к старым амплуа субретки и инженю. В упомянутых композициях В. Вайнонена, Н. Долгушина, А. Бурнонвила балерина стилистически точно провела в условиях филармонической программы сквозную линию романтизма — от трагического противостояния бральной жизни и идеалистических мечтаний в «Сильфиде» к неодолимости счастья в сочинении Вайнонена, к внутренней драматичности композиции Н. Долгушина.

Кульминацией вечера стало легендарное па де де из балета «Сатанилла» Ц. Пуни-А. Лядова (хореография Мариуса Петипа). Этот эффектный и коварный номер редкий гость на концертных подмостках, и Маргарита Куллик с Владимиром Кимом с восторгом и упоением «купались» в игривой стихии, доставляя нам радость и юмором, и сарказмом — то был ликующий бурлеск, карнавал незамутненных чувств.

Владимир Ким — воспитанник известного танцовщика Вениамина Зимина, солист театра «Хореографические миниатюры», руководимого А. Макаровым. Он привлек внимание балетмейстера Н. Волковой, поручившей ему центральные партии в своих спектаклях, посвященных В. Нижинскому и В. Высоцкому. В семейном и сценическом дуэте с Маргаритой Куллик он мягко, почти застенчиво «аккомпанирует» своей темпераментной партнерше, обнаруживая строгую выучку ленинградской школы, и исконное для трупп Малого оперного (ныне имени М. П. Мусоргского), откуда его наставник В. Зимин, и «Хореографические миниатюры», основанной Л. Яковсоном, качество — склонность к драматическому переживанию. В. Ким решился на бенефисе на отчаянный шаг: он исполнил знаменитую миниатюру Леонида Яковсона «Вестрис» на музыку Г. Банщикова, выступая в которой, ошеломил, покори, одержал триумф Михаил Барышников на достопамятном первом московском балетном ристалище. У меня сложилось и не отступает со временем противоречивое чувство глубокой признательности за возрождение, казалось бы, канувшего в небытие шедевра Яковсона. Сохранились покадровая сюита фотографий Барышникова, записи и память сердца. В. Ким неукоснительно следует рисунку, калейдоскопичной череде масок великого пересмешника Вестриса, подкупает искренним пиететом пред великими предшественниками — прототипом (Вестрисом) и его конгениальным интерпретатором, нашим современником (Барышниковым). Быть может, этот пиетет и несколько иная природа дара Владимира Кима смещают интонации — вместо бесстрашного, абсолютно свободного корифея Парижской Оперы чудится печальный блоковский Пьеро... Но противоречивые впечатления отступают перед, не побоюсь так утверждать, артистическим подвигом В. Кима, вернувшего на концертную эстраду миниатюру Л. Яковсона.

Друзья и коллеги Маргариты Куллик и Владимира Кима — О. Лиховская, С. Вихарев и их товарищи помогли им не только заполнить неизбежные паузы в творческом вечере, но и порадовать публику не так уж часто исполняемыми на московских сценах хореографическими миниатюрами.

Бенефис Маргариты Куллик и Владимира Кима доставил радость искусной программой, увлеченным постижением стилей, жадной творчеству, на которую благодарно отзывается самая неискушенная аудитория.

Вадим КИСЕЛЕВ

Илзе Лиена — артистка не только по уровню мастерства, но прежде всего по складу характера, по состоянию души. Наверное, поэтому ее интересно



Илзе Лиена-Девушка («Видение розы»).

Фото Д. Куликова

смотреть в любой роли (даже самой маленькой) в любом спектакле Большого театра СССР. Помню, например, какое сильное впечатление она произвела на меня, выступая в партии Батильды в балете «Жизель». Уже давным-давно сложилась традиция — воспринимать «законную» невесту Альберта как своего рода служебный персонаж, как шикарно костюмированную, но достаточно бесцветную фигуру... А Илзе Лиена помогла увидеть в Батильде привлекательную девушку, которая любит и убеждена, что любима. О том — ее живой диалог с Жизелью: каждая рассказывает о своем избраннике. И его предательство для этой Батильды — тоже большая драма. Такой, наверное, представлял Батильду в своем балете Теофиль Готье, когда сочинял в либретто финал: юноша срывает на могиле Жизели «несколько цветов, прижимает их к груди и удаляется, преклонив голову на плечо прекрасной Батильды, прошившей и утешающей его». И здесь любовь прощает, утешает, поддерживает...

## И ОДНА ИЛЗЕ

Илзе ЛИЕПА  
и Гедиминас ТАРАНДА —  
в композиции «Павана».

Фото Е. Истоминой

Творческий вечер артистки, объявленный в Концертном зале имени П. И. Чайковского, привлек большую и заинтересованную аудиторию. В фойе, в огромном амфитеатре зрительного зала царила приподнятая атмосфера ожидания — как на премьере. И это есте-

ствия авторов разных стилей и почерков, произведения, на первый взгляд, казавшиеся несоединимым, образовали драматургически целостное сценическое повествование о судьбе женщины, где каждая миниатюра — и «Медея» Т. Сердюковой, и «Расставание» Г. Алексидзе, и «Печальная птица» и «Романс» К. Голейзовского, и фокинское «Видение розы», и «Павана» У. Иглинга, и «Ночь» Анны Павловой и другие — воспринимаются как отдельные его главы. И везде Илзе Лиела демонстрирует органичность сценического прочтения, глубокое понимание замысла композитора и хореографа, умение находить эмоциональные точки соприкосновения и взаимопонимание с партнером, стилистическую точность интерпретации. Красивые линии, большой шаг, легкий полетный прыжок, изысканные, плывущие pas de bourgée — к этим качествам артистки добавим еще одно, определяющее самобытный тембр ее танца, — пластику рук: они — словно зримый отзвук движений души героини, ее трепетный, богатый интонациями голос.

Как уже говорилось выше, Илзе Лиела танцует сочинения, созданные разными постановщиками, — сочинения не только разных манер, стилей, но и разных художественных достоинств. Но сила восприятия авторского замысла, его оригинальная трактовка, человеческие свойства личности танцовщицы поднимают планку их эстетических качеств, помогают нам смотреть на них глазами исполнительницы. Но всегда ли ракурс ее творческого мышления находил отзвук у партнеров? Увы, нет. Это непонимание проявилось, в частности, в дуэте, где внутренний ансамбль, казалось бы, был предрешен самой природой — в балете «Видение розы», где вместе с Илзе выступает ее брат — Андрис Лиела. Артистка создала здесь образ, исполненный тончайшей поэзии. Романтический портрет, нарисованный артисткой, как будто выполнен в традициях старинной гравюры, где точность линий, проведенных резцом художника, естественно уживается с ажурной затейливостью рисунка. Юная девушка, вернувшись с бала, находится в том душевном состоянии, когда самые фантастические грезы обретают в воображении вполне зримый облик, оставаясь, тем не менее, все же иллюзией, мечтой... Но юноша, появившийся около нее, совсем не выглядел призраком из сновидений юной героини. В костюме густого темнокрасного цвета с прической современной рок-звезды, Андрис Лиела танцевал динамично и напористо, уверенно демонстрируя свою разнообразную технику прыжков и вращений. Все у него было хорошо, но не для такой героини, не для такого произведения. Ансамбль, к сожалению, не сложился. Возможно, здесь сказалась недостаточная «срепетированность» исполнителей балета, почти не имевших времени на совершенствование своего дуэта. В результате — стиль «Видения», атмосфера оказались разрушенными, сместились и эмоционально-смысловые акценты концепции хореографа, которую сам Михаил Фокин сформулировал очень точно, говоря об образе Призрака розы следующее: «Это — дух. Это — мечта. Это аромат розы, ласка ее нежных лепестков, многое еще, для чего не найти определяющих слов, но это ни в коем случае не «кавалер», не «партнер балерины». Техника рук в этом балете совершенно отличная от... правильных рук



ственно: немало номеров программы, мы действительно видели впервые, хотя, думается, слово «номер» здесь не вполне уместно. Илзе Лиела предложила собравшимся серию спектаклей-монологов, спектаклей-диалогов. И в каждом — свой многозначный смысл, своя духовная атмосфера, свой образный мир. Трагедия и светлая лирика, открытость страсти и самоуглубленный драматизм, сдержанная патетика чувств и романтическая элегичность настроений — нам словно приоткрылась вся непостижимость и глубина характера женщины, переменчивость ее психологических состояний, их сложность и противоречивость. Собранные в одной программе произведе-

старого балета. Руки живут, говорят, поют, а не исполняют «позиции».

В заключение скажем, что вечер удался. Нам показали яркое филармоническое действо в самом высоком значении этого слова. Я говорю действо, потому что творческий вечер отличало еще и высокое качество так называемых вставных номеров. Я бы назвала их интермедиями, поскольку каждое выступление музыканта-инструменталиста, вокалиста или ведущего не просто заполняло паузу, но воспринималось как органичный эпизод, неотъемлемая часть музыкально-хореографической драматургии представления. Провести его на том интеллигентном уровне, на каком он прошел, Илзе Лиэпа помогли ее партнеры-мужчины, подлинны рыцари артистики, — ведущий М. Козаков, танцовщики Н. Дорохов, Н. Семиков, А. Лиэпа, Г. Таранда, скрипач С. Стадлер, вокалист И. Морозов, виолончелист А. Князев, пианисты М. Банк и Ф. Готлиб.

Вечер организовал Центральный совет Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры (режиссер А. Чижова) при активном содействии руководства Концертного зала имени П. И. Чайковского. Его участники перечислили свой гонорар на счет Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры для возрождения шедевров наследия хореографического искусства.

Г. ИНОЗЕМЦЕВА

Илзе ЛИЭПА исполняет композицию «Ночь».

Фото Е. Истоминой



В ЛЕНИНГРАДЕ СОЗДАН ФОНД Л. В. ЯКОБСОНА. НИЖЕ ПУБЛИКУЕТСЯ ОБРАЩЕНИЕ ПРАВЛЕНИЯ ФОНДА.

## ОБРАЩЕНИЕ

Ленинградский фонд Л. В. Якобсона представляет собой общественную организацию творческих работников, добровольно объединившихся для изучения, сохранения и пропаганды творческого наследия выдающегося советского балетмейстера Леонида Вениаминовича Якобсона. Учредителями Фонда являются: Академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова, Малый театр оперы и балета имени М. П. Мусоргского, Театр современного балета под руководством Б. Эйфмана, Ленинградское хореографическое училище имени А. Я. Вагановой, Союз театральных деятелей РСФСР, Ленинградское отделение Союза театральных деятелей РСФСР, Ленинградское отделение Советского фонда культуры и ряд других творческих организаций нашей страны и зарубежных деятелей культуры. Юридический статус Фонда утвержден решением Ленгорисполкома от 29 декабря 1989 года.

Ленинградский фонд Л. В. Якобсона является филиалом Международного фонда Леонида Якобсона, находящегося в г. Сан-Франциско (США). Президент фонда — вдова и наследница прав хореографа И. Д. Якобсон.

И. Д. Якобсон доверила Ленинградскому фонду Л. В. Якобсона полномочия по восстановлению хореографии и контролю за качеством репертуара Л. В.

Якобсона, идущего в театр СССР.

Создание Ленинградского фонда Л. В. Якобсона должно стать началом процесса творческого возрождения шедевров хореографии мирового значения и восстановления справедливости в отношении роли и места хореографа Леонида Якобсона в отечественной и мировой культуре.

В настоящее время Фонд готовит совместный спектакль из произведений Якобсона при участии артистов Кировского театра и Малого театра оперы и балета.

Мы приглашаем всех артистов балета, заинтересованных в овладении неповторимой хореографией Леонида Якобсона, принять участие в этой работе. С каждым исполнителем по согласованию с руководством театров Фонд заключает трудовой договор сроком от 1 до 6 месяцев.

По всем творческим и иным вопросам обращаться:

Ленинград, Невский пр., 86.

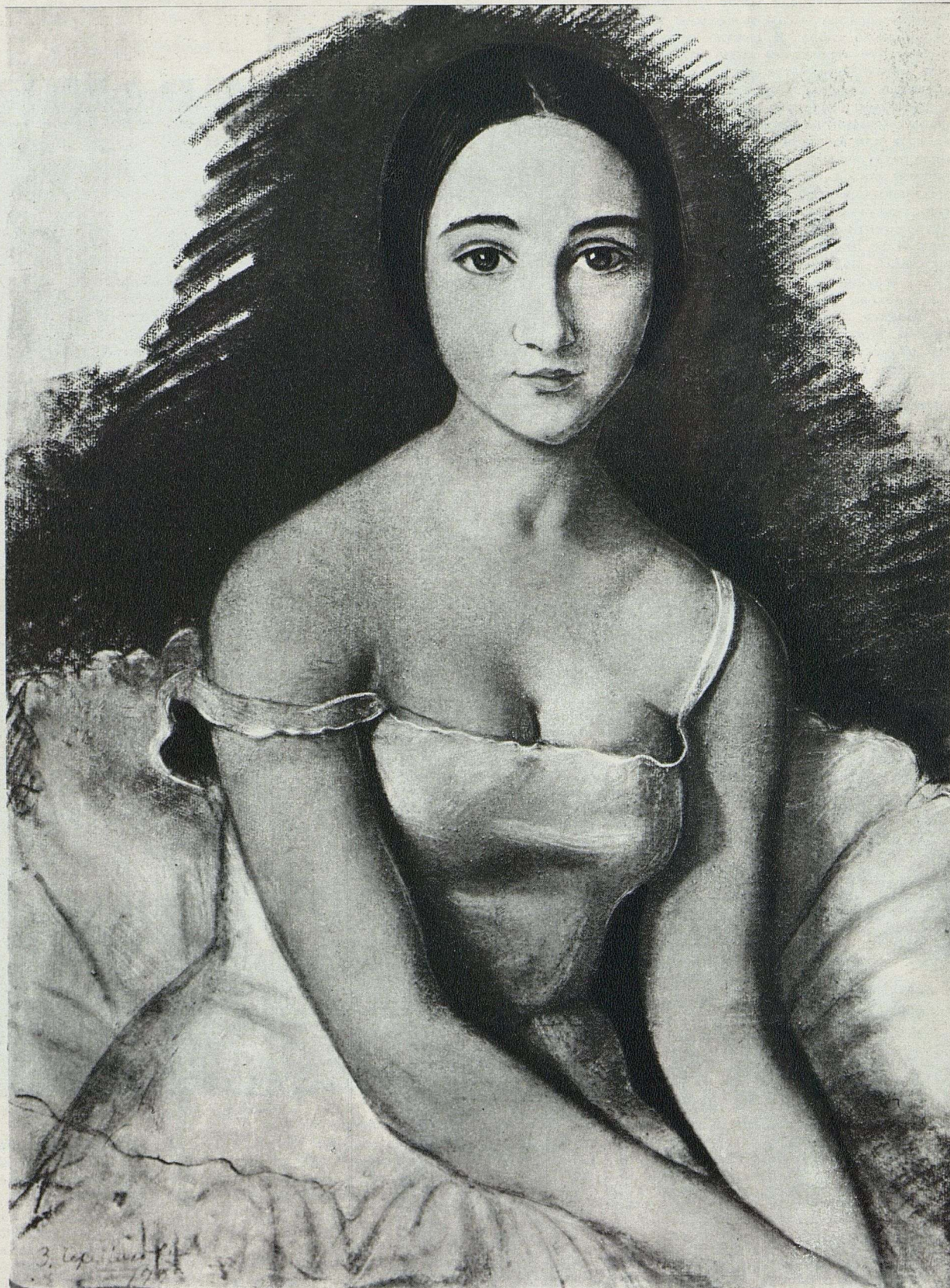
Ленинградский фонд Л. В. Якобсона.

Расчетный счет:  
50000609197 в Лиговском отделении жилсоцбанка МФО 171348

Телефоны: 279-42-80  
298-62-20  
543-96-58  
246-76-31

Правление Ленинградского фонда Л. В. Якобсона.





Лидия ИВАНОВА. Портрет работы З. СЕРЕБРЯКОВОЙ.

Две  
стихи

Воздух был стихией, в которой жила Лидия Ивановна. Вода — приняла ее тело в свои объятия. Две стихи.

Воздух — не потому, что вообще это стихия балетного искусства, но в частности Лидии Ивановой, как немногим, была знакома головокружительная радость отделяться от земли в упругом прыжке. Кость от кости, плоть от плоти, любимой дочерью балета была Л. Ивановна. Балета чистого, классического. Неизвестно, куда направил бы она свое исключительное дарование, но несомненно, что истоки его, закуска — освященный традициями классический танец. Область же классического балета — совсем особая, ни с чем несравнимая, несколько отвлеченная и как бы вневременная. Это страна, где чувства, страсти, страдания, смерть так просветлены, преображены, что нет места натуралистическим ужасам, дикому веселью, ориазму, рвущему все формы и преграды. Все видно, как через толстое стекло. Элизиум теней. Слов нет,

Ей исполнилось бы вскоре восемьдесят семь, но судьба распорядилась по-иному: она прожила чуть больше двадцати и не стала Лидией Александровной Ивановой, но запомнилась всем видевшим ее на сцене юной Лидочкой. Тем не менее три года пребывания артистки в Ленинградском театре оперы и балета оставили значительный след в истории советской хореографической сцены. И хотя она не успела станцевать ни одной главной партии балетного репертуара, ее выступления в «Спящей красавице» (Белая кошечка, феи Хлебных крошек, Бриллиантов, Серебра), «Коньке-Горбунке» (Жемчужина), «Лебедином озере» (па де трау), «Дон Кихоте» (Повелительница дриад) и других позволили современникам писать о ней следующее: «Лидия Ивановна была выдающимся явлением балетного искусства...» (М. Михайлов), или: «Как ни коротка была ее сценическая жизнь, она озарила горизонты балетного искусства и вооружила преемников своим опытом...» (Ю. Слонимский). Лидия Ивановна — действительно незаурядное явление в искусстве своего времени, и многое, что затем так ярко проявилось в творчестве младших современниц артистки и определило особенности советской школы классического балета, впервые было заявлено в ее танце.

Она неоднократно позировала художнице Зинаиде Серебряковой. Один из ее малоизвестных портретов вы видите на страницах журнала. После гибели Лидии Ивановой в 1924 году поэт и композитор Михаил Кузмин написал некролог «Две стихи». Он был опубликован в сборнике «Памяти Лидии Ивановой», вышедшем в Ленинграде в 1927 году, с некоторыми сокращениями. Ныне читателю предлагается полный текст рукописи, хранящейся в Центральном государственном архиве литературы и искусства СССР (фонд 232, оп. 1, ед. хр. 42).

потому что какие же слова могли бы соответствовать этому нездешнему действию? И радость, и муки, любовь и смерть скользят как тень от облаков, как зайчики скрытых зеркал. Какая музыка должна сопровождать это волшебство? Настоящий балетный музыкант еще не родился, искать намеков следует в окрестностях Моцарта и Дебюсси. Можно быть большой артисткой с первоклассной техникой, трагическим или патологическим изломом и нарушить закон балета. Я не буду упоминать имен. В данную минуту у меня в памяти одно имя: Лидия Ивановна. Дитя балета.

Можно сказать, что всякий имеет лицо, какое заслуживает. Ни трагизма, ни болезненности, ни суетной кокетливости, ни разнужданных страстей не было на ее серьезных, внимательных, девических, детски прелестных чертах. Такой она сошла на балетные поля блаженных, такой навсегда и пребудет. Дева-ребенок, невеста. Как римлянка Юлия Лэта говорит через надгробную свою надпись: «Я — Юлия Лэта, я жила восемнадцать лет, три месяца и пять дней... Говорят, что знавшие земные страсти бродят в рощах Киприды, не находя покоя. Я, умершая в девстве, покоюсь без сно-

видений». Не ей, другим — страсти, ревность, зависть, месть и непоправимые вспышки.

Я видел одну надпись на портрете, сделанную рукой Л. Ивановой. Там говорится приблизительно следующее: «Я хотела бы исчезнуть, замирая в воздухе, как звуки любимого мною Чайковского<sup>1</sup>. Увы, желание ее исполнилось. Как прелестный звук, исчезла она, оставляя за собою длинные свещающиеся отзвуки. У нее в ее таланте, в ее существе так много было органического, природного, приемлющего, что как будто гармонично было бы исчезновение ее в природной стихии. Но сразу же ум, сердце, человечность скажут, что такая гармоничность жестока и преступна. Она не исчезла, не испарилась в воздухе, родном балетном воздухе ее прыжков, она утонула в воде, катастрофично и мрачно.

Конечно, такое противоречие непонятно и таинственно. Все, что непонятно, покуда оно непонятно, таинственно. Сего причин и процесса мы не знаем, для нас — тайна. Но нет тайного, которое не стало бы явным. Может быть, и объяснится гибель Л. Ивановой. Но какие бы объяснения не выплыли, покуда у человека не затемнился разум, не одеревенело сердце, он не сможет примириться с этой случайностью, с этим пересечением двух линий. Если не быть фаталистом и не считать, что «все случается к лучшему», никак не отогнать вопросов: «зачем», «почему», «кому это нужно»? Не получив ответа от безмолвного, безоблачного неба, темная мысль сама создает их, путаясь в чудовищных химерах. Впрочем, что мы знаем о чудовищах, о химерах и о жизни, чреватой большими чудовищами, чем наше воображение?

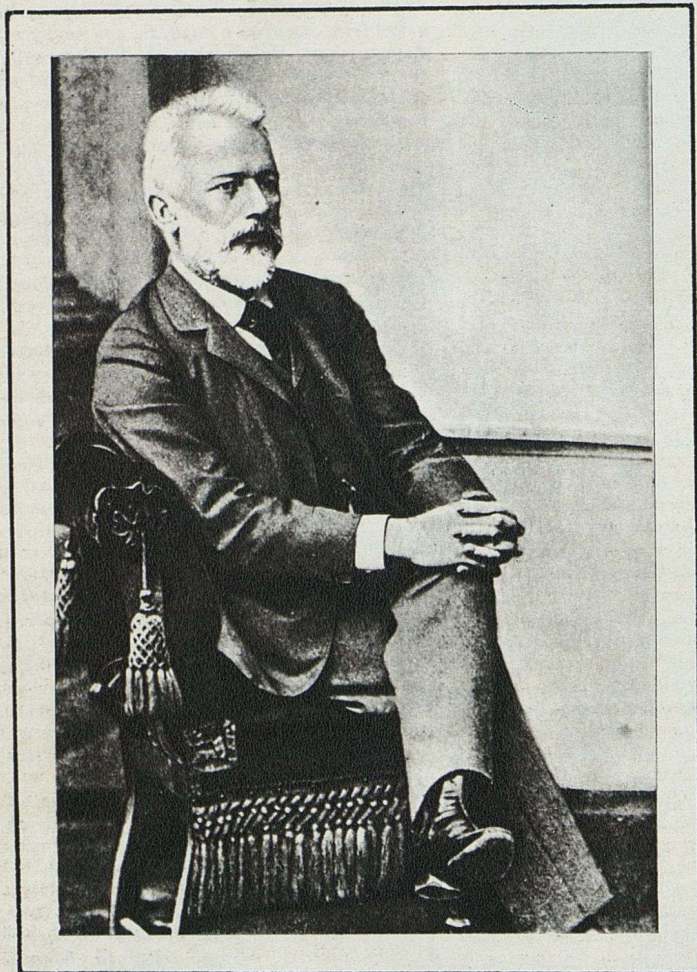
«Молчание», — сказал, умирая, Гамлет. Ну, хорошо, молчание. Тайне — тайна. Но неисчерпаемая потребность справедливости нашептывает схему соответствий.

Память с раздирательным<sup>2</sup> усилием не может связать летнее небо, летний день, летнюю воду в тот роковой день со сценой б. Марининского театра, музыкой, декорациями, зрительным залом, рукоплесканиями и полетами Ивановой. И с ее лицом, балетным и чистым, без роковой печати, без катастроф, патологий и злоеущих тайн, кроме тайны искусства, таланта и живой человеческой души. Знавшие ее близко могут продолжить воспоминания о годах ее в училище, детстве, и я уверен, что чем полнее они будут, тем чище, прелестнее и серьезнее будет выясняться образ юной артистки, вспорхнувшей девушки Лидии Ивановой, с первых шагов крепко, но как бы шутя, скромно, но блистательно занявшей определенное место в высоком искусстве балета.

Увы, только вспоминать, делая ее образ и учиться у нее — нам осталось.

<sup>1</sup> Так в рукописи. В статье, опубликованной в сборнике «Памяти Лидии Ивановой», надпись имеет следующую редакцию: «Мне хотелось бы иногда быть одним из тех звуков, которые создавал Чайковский, чтобы прозвучав мягко, грустно раствориться в вечерней мгле».

<sup>2</sup> Так в рукописи.



«  
Когда танцуешь балет Чайковского, думаешь: настоящее призвание Чайковского — балет! Чайковский не только сразу овладел всеми сокровищами балетной техники, но с первых же шагов обогнал балетных композиторов, указал совершенно новые пути. Я танцевал во всех балетах, ставившихся у нас: и в «Спящей красавице», и в «Щелкунчике», и в «Лебедином озере»... Сколько благородства и красоты в этой музыке, как радостно отдаваться ей! Велик Чайковский во всем. Велик он и в балете».

Михаил ФОКИН

»

«ЭТО ПРЕЖДЕ ВСЕГО «СВЕТЛАЯ ТРАГЕДИЯ»

Балет «Лебединое озеро»  
П. Чайковского  
в Московском театре  
балета СССР.

**НАТАЛИЯ  
КАСАТКИНА,**  
народная артистка РСФСР,  
художественный руководитель  
Московского театра балета СССР.

*Московский государственный театр балета СССР, осуществив постановку спектакля «Лебединое озеро», показал ее впервые за рубежом — на гастролях в Англии. И это не случайно, поскольку рождалось произведение в результате не совсем обычного творческого содружества. О нем и рассказывает нашему корреспонденту Наталия Касаткина.*

«Идея совместной постановки балета «Лебединое озеро», — говорит Наталия Дмитриевна, — принадлежит английскому импресарио Питеру Брайтману. — Его предложение мы приняли не сразу, так как оно противоречило нашему принципу — стараться формировать репертуар труппы таким образом, чтобы он не повторял афиши других театров. Но в конце концов решились. Стали изучать материалы, касающиеся «Лебединого озера», вчитываться в его сценарий, вслушиваться в музыку этого замечательного балета и пришли к выводу — надо попытаться сказать здесь нечто свое, что, возможно, будет интересно зрителю. Привлекло нас здесь и то, что нам представлялся случай выразить как можно глубже то, что нас всегда волновало в «Лебедином озере» — мысль Петра Ильича Чайковского о том, что его балет — прежде всего светлая трагедия. Эта тема, которая все время звучит в музыке балета, явилась для нас основной концепцией всего спектакля.

И вот в результате этой долгой, тяжелой, иногда изнурительной работы получился спектакль, который отличается от постановок шедевра Чайковского в других театрах. В некоторых своих частях спектакль сохраняет компоненты старой московской постановки — хореографические фрагменты, созданные Львом Ивановым, Мариусом Петипа, Александром Горским, а также нашим замечательным современником Асафом Мессерером. Поэтому нам пришлось органично войти в образный мир Иванова, Петипа, Горского и их современников, постичь особенности их пластического стиля, их художественной манеры».

— Но сохраняя шедевры, сочиненные корифеями, вы привнесли в постановку и свои решения?

«Когда мы приступали к работе, нам тогда уже показало, а в ходе репетиций мы в этом своем мнении еще более укрепились — первый акт несколько скуноват и растянут. Поэтому наибольшие изменения претерпел именно первый акт. Естественно, что за исходное здесь мы брали то, что нам было знакомо с детства: комбинации, которые мы изучали еще в школе, хореографию, с которой сталкивались в Большом театре СССР, когда сами танцевали на его сцене... Но не только. Например, в структуру первого действия мы ввели вальс (танец с табуреточками), который в Ленинграде поставил Федор Васильевич Лопухов. К сожалению, в более поздних сценических редакциях балета этот танец не удержался. У нас в спектакле вновь появился также друг Зигфрида Бенно, образ которого несет большую хореографическую и смысловую нагрузку.

В соответствии с нашей концепцией изменили мы и финал, или, если сказать более точно, вернули ему первоначальную трактовку, сообразную замыслу П. Чайковского, который видел сочинение как светлую трагедию: герои балета погибают, но их смерть несет избавление заколдованным девушкам-лебедям от чар злого гения Ротбарта. Причем в спектакле не показывается это превращение сказочных птиц в реальных девушек. Но на сцене должно произойти нечто неуловимое, но понятное для зрителей. Лебеди как бы по-новому начинают ощущать мир, свою свободу. И здесь мы пошли не по линии воплощения сюжета, реальных фактов, но стремились образно передать настроение, эмоциональную атмосферу сцены.

На наш взгляд, важным в постановке балета стало то, что мы старались добиться того, чтобы в спектакле полнокровно звучали характерные танцы. Они здесь, как мы думаем, несут определенную драматургическую функцию — создают колоритный эмоциональный фон происходящему действию, укрупняют, подчеркивают переживания героев, готовят нас к выходу Одиллии и Принца, предвещая значение знаменитого па де де третьего акта, его кульминацию. И в этом — большое значение всей характерной сюиты в драматургии «Лебединого озера».

— Как вы работали со своими английскими партнерами?

«Работать с англичанами поначалу было трудно. Столкнулись разные взгляды на некоторые вопросы искусства, и вкусы, разное отношение к организации работы — у нас привыкли делать все вместе, коллективно, у них — каждый отвечает только за какую-то часть работы, только за свой цех. Но в процессе работы мы пришли к взаимопониманию: что-то они взяли у нас, что-то мы переняли у них, работа пошла, и расстались мы большими друзьями.

Декорации и костюмы делались в Англии (художник Тим Гудчайлд). Они были выполнены изумительно. Каждый костюм — это музейная редкость, причем не только тогда, когда рассматриваешь его вблизи, но — что самое главное — это видно и из зрительного зала. Своеобразные, оригинальные и, вместе с тем, не разрушающие общего духа спектакля, они как бы отмечены яркой театральностью и замечательной живописностью. Нам кажется, это стало одной из предпосылок того, что спектакль получился такой живой. Это оценили английские зрители — успех нашего спектакля был ярким, бурным, впечатляющим».

— Намечается ли продолжение творческих контактов с английской стороной?

«Расстались мы, как я уже говорила, очень большими друзьями. И я надеюсь, что такие постановки будут повторяться. Мы сделали для себя выводы, касающиеся творческих побед, каких-то ошибок. Повторяю — это был первый совместный опыт постановки спектакля. Несколько лет тому назад такое казалось бы невысказанным.

Мне кажется, что такой вариант советско-английской постановки мог возникнуть только сейчас, в период перестройки в нашем государстве. Даже финал балета — тоже результат происходящих у нас в стране перестроечных процессов. В свое время Юрий Григоревич пытался осуществить такой финал в своем «Лебедином озере», но тогда министерское руководство отказало ему в праве на такое трагическое прочтение.

Непрерывно должна сказать и о том, что наши английские импресарио В. Чарлтон и П. Брайтман проявили большую смелость, решившись на такой эксперимент и, соответственно, многим рисковали. (Кстати, они также стали теми людьми, которые

Владимир МАЛАХОВ — принц Зигфрид («Лебединое озеро»).



Вера Тимашова-Одетта («Лебединое озеро»).

в 1984 году «вывезли» наш коллектив в Англию, где до этого почти десять лет не гастролировали советские балетные труппы). Теперь, после того как наше «Лебединое озеро» с успехом прошло в Англии, Соединенных Штатах Америки, Турции, Японии, можно считать, что риск был оправдан. Теперь партнеры говорят о возможности новых совместных постановок, что нам, конечно, очень лестно. Несомненно, такие контакты весьма плодотворны, и мы надеемся, что нашему примеру последуют и другие.

У нас в стране немало балетных коллективов. И нам кажется, что в будущем не следует сравнивать одну труппу с другой — они должны дополнять друг друга. Так у нас, например, получилось в Лондоне с Кировским балетом. Я не хочу проводить каких-либо параллелей, но тот и другой театр, выступая одновременно в одном городе, имели успех, получали свою долю признания и своего зрителя».

— Что дала Московскому театру балета СССР такая совместная с англичанами работа над этим спектаклем?

«Совместная с англичанами постановка «Лебединого озера» дала очень многое и нам, хореографам, и всем нашим артистам. Невольно напрашивается параллель с постановкой пьес Шекспира в Англии. Шекспир гениален везде, но в каждом театре раскрывается по-новому. Так и с постановкой «Лебединого озера». «Лебединое озеро» известно всем — изумительная музыка, великолепная пластическая основа, целиком подчиненная законам этой музыки. Но сколько у произведения различных сценических версий!

В балете «Лебединое озеро» и мы, постановщики, и вся труппа встретились с замечательной хореографической лексикой и драматургической образностью. Постановка «Лебединого озера», на наш взгляд, это и обретение важного творческого опыта. Наши артисты раскрыли себя здесь в новом качестве — мы имеем все основания говорить так не только о солистах, но и о танцовщиках кордебалета.

Беседу вел В. ГОЛУБИН





В. ЩЕПАЧЕВА (Аврора) и В. ГЕЛБЕТ (принц Дезире)  
в балете «Спящая красавица».

Фото В. Сологуба

**В** Театре оперы и балета Молдавской ССР имени А. С. Пушкина состоялась премьера балета-феерии П. Чайковского «Спящая красавица». Увидевшее впервые свет ramпы сто лет назад, в 1890 году, это произведение и сегодня оправдывает свою репутацию «энциклопедии классического танца» в мировом театральном искусстве. Балет требует от интерпретаторов высокой художественной культуры, безупречного мастерства буквально от всех участников спектакля — танцовщиков, художников, музыкантов. В противном случае это роскошное пластическое полотно оборачивается нелепо-помпезным, казенным представлением.

«Спящая красавица» на молдавской сцене — это прежде всего праздник безграничной фантазии художников В. Окунева и И. Пресс. Поэтому разговор о новой постановке мне хочется начать с его сценографического решения, которое определило зрительный образ спектакля, навеянный гениальной хореографией М. Петипа и живыми традициями петербургско-ленинградской школы балета.

Используя перспективу как принцип трехмерного моделирования пространства, В. Окунев в прологе спектакля сквозь развернутые по диагонали арочные пролеты раскрывает перед нами панораму грандиозного дворцового ансамбля, отдельные компоненты которого затем, в процессе развития действия, будучи укрупнены и тем самым как бы «приближены» к зрителю, определяют стилистические черты эпохи, охватывающей период в сто шестьдесят лет. Красочная гамма костюмов действующих лиц составляет гармоническое единство со зрительным фоном, подчеркивая цветовые контрасты декораций и совершенство их архитектурных форм. И потому как только красота цветового пятна костюма становится самоцелью, внутренний символический смысл всей живописной композиции нарушается. Например, зеленая пачка феи Нежности, олицетворяющей весенний цветок ландыша, — символ юношеской чистоты и невинности, становится чужеродной в образной сфере пролога. Такое же чувство досады вызывает матово-серебристый костюм феи Бриллиант третьего акта, больше подошедший бы для феи Серебра, которой вовсе не оказалось на сцене. Также «выпадает» из общей красочной гаммы сценографического решения третьего акта одеяние феи Изумруд с его броским зеленым цветом.

Первый акт — празднование совершеннолетия принцессы Авроры, названной по имени богини Утренней зари, происходит на фоне монументальных и в то же время наполненных динамикой движений архитектурных строений в стиле «барокко». Изысканные по цвету и фактуре, тонкие по колориту голубые, розовые, серебристые, золотистые, сиреневые, белые костюмы артистов выявляют прихотливую игру светотени, как бы одушевляют образы архитектуры, подчеркивая лепку симметрично расположенных раковин, волют, картушей, выявляя экспрессивные ракурсы скульптуры. Роскошные гирлянды и корзины

К 150-летию  
со дня рождения П. И. ЧАЙКОВСКОГО

# ИДЕИ, АКТУАЛЬНЫЕ СЕГОДНЯ

Балет «Спящая красавица» П. Чайковского  
в Театре оперы и балета Молдавской ССР.

ЭЛЬФРИДА КОРОЛЕВА,  
кандидат искусствоведения

цветов дополняют богатство величественной картины. Однако в стремлении к единству живописной композиции художники, одев четырех женихов Авроры в одинаковые белосеребристые костюмы, лишили их индивидуального внешнего облика и особенностей характеров, заложивших в их пластике. Приятное впечатление производит пейзажная живопись второго акта: спокойная контрастность цветового серо-зеленого строя наполняет лесной ландшафт величавой ясностью и покоем. Строгий стройный стиль петербургского классицизма, воплощенный в архитектурном ансамбле последнего акта, подчеркивает совершенство форм, благородную красоту академической балетной классики.

И все же не достоинства декорационного оформления, но хореография в конце концов определяет жизнеспособность балетного спектакля, для воплощения которой требуется значительное число первоклассных солистов и большого обладающего профессиональной культурой женского кордебалета. Но, думается, и этого недостаточно. Самая главная сложность прочтения балета — его уникальный стиль, который должен быть освоен всеми участниками постановки. Иначе исполнительский ансамбль в спектакле не состоится, а значит, и не состоится он сам. Сейчас, на мой взгляд, пожалуй, только в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова можно увидеть «Спящую красавицу» в ее подлинной красоте и блеске. Поэтому и было решено перенести на молдавскую сцену ленинградскую редакцию сочинения. На постановку пригласили бывшую солистку Кировского театра Т. Легат, которая уже работала с кишиневцами над «Баядеркой», также «перенесенной» на молдавскую сцену из Ленинграда.

К началу репетиций «Спящей красавицы» балетная труппа театра подошла не в лучшей своей форме. Обострившаяся в последние годы внутритеатральная ситуация мало способствовала творчеству и самозабвенному служению искусству. В коллективе остались только две ведущие балерины — исполнительницы партии Авроры. Но для «Спящей красавицы» необходимы еще как минимум две первоклассные солистки на роли феи Сирени и принцессы Флорины, причем с особыми для этих партий индивидуальными данными. Да и партии пяти фей Пролога — Нежности, Резвости, Щедрости, Смелости, Беззаботности, как и фей драгоценок — Сапфира, Серебра, Золота и особенно Бриллианта в третьем акте, требуют ярких, виртуозных танцовщиц. Безусловно, в театре не всегда находились равноценные силы. Но работа под руководством Т. Легат стала для всех участников балета источником энергии и вдохновения. Труппа затанцевала, пришло понимание стилистических нюансов. И хотя не у всех еще исполнительниц техника танца, манера сценического поведения, чувство стиля получили необходимое органичное единство, процесс творческого совершенствования зримо ощущался от репетиции к репетиции. Отметим тех, кто в премьерных спектаклях в наибольшей мере приблизился, на наш взгляд, к намеченной цели.

В роли принцессы Авроры выступили В. Щепачева и О. Гурьевская. Артистки встретились с партией тройной сложности. В трех актах — три совершенно различных образа. Аврора в день совершеннолетия — принцесса, наделенная добрыми феями нежностью, резвостью, щедростью, смелостью, беззаботностью. Ее сольные вариации — во-





площение изящного стиля «рококо», а большое адажио с четырьмя кавалерами постановлено на больших величественных позах, свойственных стилю «барокко».

Обе балерины успешно справились с техникой танца, естественно и органично чувствовали себя в больших позах адажио с четырьмя кавалерами. В вариациях В. Щепачева восхищала пленительным обаянием и непосредственностью, О. Гурьевская очаровывала сверкающей радостью. Во втором акте Аврора возникает перед принцем Дезире в идеальном образе мечты, неувлимого видения. В. Щепачева стремилась передать здесь внутреннюю таинственность пленительной грёзы, О. Гурьевская — безмятежный покой счастья.

Третий акт принес обоим исполнительницам наибольший успех. В кульминационном па де де Авроры и Дезире при всех индивидуальных особенностях, различиях интонационных оттенков пластики обеих артисток и В. Щепачева, и О. Гурьевская раскрывают красоту расцветшей женственности, полноту любви, утверждающей счастье и жизнь.

В премьерных спектаклях оба исполнителя роли принца Дезире — В. Гелбет и П. Романюк легко и свободно исполняли классические вариации. В их сценическом поведении появились и ощущение аристократизма. Образы прекрасных сказочных принцев удачно воплощены молдавскими артистами.

Партию феи Сирени — олицетворение сил добра, весны, возрождения природы и обновления жизни исполняла молодая солистка М. Александрова. Требуемая особой кантилены движения, певучей мягкой линии роль, пожалуй, мало соответствовала характеру дарования балерины. В «Спящей красавице» М. Александрова с ее открытым, ярким темпераментом, резкостью движений должна была бы танцевать фею Смелости. Однако в процессе вдумчивого труда в танце балерины стали появляться мягкость, протяженность движений, более благородной стала его манера.

При всех различиях в трактовке, касающихся в основном меры обобщенности образа феи Карабос, более детализированной у М. Мотвиллова и обретшей монументальность у И. Бабича, оба артиста ушли от создания гротескового характера. Фигура Карабос невольно наделялась зловещными чертами «дамы пик» и связанной с ней темой рока, чему в значительной мере способствовал ее костюм, напоминающий платье, парик и головной убор старой Графини из «Пиковой дамы».

В числе других фей образной выразительностью танца выделялась фея Резвоности Л. Куляшиной, фея Смелости и Бриллиант Л. Черечечи, фея Беззаботности Л. Парфеновой.

В дивертисменте третьего акта обаянием легкой шутки покорила танцевальный дуэт, игра-ссора Белой кошечки и Кота в сапогах (Л. Парфенова и В. Лещишак). Украшением спектакля стали дети, учащиеся Музыкально-хореографического училища имени Шт. Няги, вступающие в танцах мышей — свите феи Карабос, в большом вальсе, танце пажей, в эпизоде «Мальчик-с-пальчик и его братья».

Первый персонаж «Спящей красавицы» Король решен средствами чистой пантомимики. В этом также своя сложность. Скупыми средствами выразительности необходимо создать значительный образ. В. Поклитару это удалось. Его жесты лаконичны и по-королевски вели-

Сцена из балета «Спящая красавица»

Фото В. Сологуба

чественны. Достойный такого Короля образ Королевы создала Т. Панаотиюди.

Именно в связи со «Спящей красавицей» П. Чайковский высказал мысль, что «...балет — та же симфония». Однако музыку «Спящей красавицы» композитор писал по плану-заказу балетмейстера, которому с точностью до одного такта неукоснительно следовал. А к настоящему времени партитура балета заметно изменилась. Раскрыты так называемые «купюры», на которые М. Петипа не ставил ни одного движения, в то же время изъяты значительные фрагменты музыки, имевшие и для композитора, и для балетмейстера важное драматургическое значение, а некоторые номера даны в повторах отдельных частей, появившихся также в результате творческого осмысления музыки и классической постановки современными балетмейстерами. Если к тому же учесть, что балетный дирижер управляет не только оркестром, но и сценическим действием (темпы, пластическая нюансировка сольных вариаций, дуэтов в значительной степени определяются исполнителями), то можно представить себе, как велика и трудна роль дирижера в прочтении партитуры композитора. Тем более, что мы приходим «на «Спящую красавицу» не только смотреть, но и слушать. И надо сказать, оркестр под управлением А. Мочалова подарил нам прекрасные мгновения эстетического наслаждения.

В «Панораме» в плавном движении лесного пейзажа, скольжения ладьи феи Сирени с принцем Дезире по глади реки, ведущей героя к своей мечте, живопись и музыка гармонично соединились, создавая завораживающий образ отдохновенного слияния человека с природой. Прекрасно звучал и следующий за «Панорамой» «Музыкальный антракт», этот небольшой концерт для скрипки с оркестром, в котором оба солиста Н. Лозник и Ю. Насушкин проявили подлинное мастерство, глубокое проникновение в художественную ткань музыки. Высокой оценки заслуживают и другие солисты оркестра. Были удачи и в исполнении некоторых других фрагментов. Но, к сожалению, достойному П. Чайковского звучанию всего балета в ряде случаев мешала нестройная игра медной группы, недостаточная в отдельных случаях сбалансированность всех групп оркестра, трудно достигаемое единство музыки и танца.

«Спящая красавица» создавалась в период упадка европейского балета. Она как бы обобщала достижения огромного этапа развития русского классического балета, утверждающего в канонизированных академических формах жизнеспособность своей эстетики. В борьбе с нею рождались новые пластические системы. Однако «Спящая красавица» имела огромный зрительский успех, который в значительной степени определялся и тем, что в ней живо звучала тема обновления жизни, освобождения человека от сил тьмы, волновавшая в те годы умы людей. Победа добра над злом, жизни над смертью обрела символическое значение. Не эта ли тема, как и сто лет тому назад, обрела сегодня особую актуальность?

Признаюсь, что известие о предстоящей премьере «Лебединого озера» П. Чайковского в Киевском театре классического балета вызвало у меня, как и у многих специалистов и любителей хореографии столицы Украины, чувства настороженного ожидания и сомнения. Окажется ли по силам немногочисленной молодой труппе из пятидесяти артистов, не имевшей прежде в своем репертуаре полнометражных многоактных спектаклей, этот балет? Будет ли оправдан риск главного балетмейстера этого коллектива Валерия Ковтуна, избравшего для постановки этот шедевр наследия? Сможет ли Киевский театр классического балета убедить зрителей в целесообразности собственной редакции, не станет ли новый спектакль бледной копией хореографической версии Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко?

На все эти вопросы состоявшаяся премьера дала ответы весьма убедительные. «Лебединое озеро» стало поистине вторым рождением коллектива. И чтобы понять всю значимость события, обратимся немного к истории этого театра.

Киевский театр классического балета был создан в 1980 году известным украинским советским балетмейстером Вахтангом Вронским (1905—1988) из выпускников хореографических училищ разных городов страны. Репертуар театра составляли одноактные балеты, фрагменты и сцены из постановок классического репертуара, хореографические миниатюры, композиции, сочиненные на основе украинского танцевального фольклора. Это — «Шопениана», второй акт «Лебединого озера» П. Чайковского, второй акт «Жизели» А. Адана, Гран па из «Пахиты» и «Дон Кихота» Л. Минкуса, сцены из «Корсар» А. Адана, «Конька-Горбунка», «Эсмеральды» Ц. Пуни, национальный балет «У Солохи» (на музыку А. Рябова) по мотивам гоголевской «Ночи перед рождеством», фрагмент «Снежинки» из балета «Лесная песня» М. Скорюльского, «Жар-птица» И. Стравинского и другие.

К сожалению, после ухода из жизни выдающегося мастера театр оказался в сложном положении. Уровень исполнения произведений классического репертуара стал заметно снижаться. В афише труппы наметился крен в сторону стилистического однообразия — в ней начали преобладать современные миниатюры, что мало соответствовало названию коллектива. В новых постановках участвовало от двух до шести солистов, основная же масса бездействовала, теряла профессионализм и ощущала постоянную творческую неудовлетворенность. Сложность жилищной проблемы не давала возможности пригласить на работу иногородних артистов, в результате чего в театр приходили далеко не лучшие выпускники Киевского хореографического училища.

Вот так выглядел Киевский театр классического балета, когда в начале 1989 года его возглавил Валерий Ковтун. Его решение о постановке «Лебединого озера» представлялось артистам невероятным. Но новому художественному руководителю удалось сделать, казалось бы, невозможное. Постановка балета П. Чайковского стала для исполнителей успешно выдержанным экза-

# ВТОРОЕ РОЖДЕНИЕ КОЛЛЕКТИВА

ТАМАРА МАРЬЯНОВСКАЯ

Балет «Лебединое озеро» П. Чайковского в Киевском театре классического балета.

меном на профессионализм, свидетельством их больших потенциальных возможностей.

В. Ковтун, придя в Театр классического балета, обратился к «Лебединому озеру» не случайно. По его мнению, только большой полнометражный классический балет, в котором будет занята вся труппа, способен поднять коллектив на более высокий профессиональный уровень и поддерживать хорошую творческую форму танцовщиков.

Нынешняя постановка не дублирует спектакль Киевской оперы. В. Ковтун бережно перенес в свою версию пласты хореографии Мариуса Петипа и Льва Иванова, очевидно здесь и влияние редакции Федора Лопухова, который осуществлял «Лебединое озеро» на киевской сцене в 1945 году. Но вместе с тем, учитывая специфику небольшой труппы, он создал редакцию более камерную и обобщенную, концентрирующую действие на главных персонажах. Этот спектакль удивительно романтичен, чему способствует удачно найденный балетмейстером постановочный прием в решении спектакля — перед зрителями как бы оживают старинные гравюры, тонко передающие аромат эпохи. С такой открывшейся перед нами картины и начинается действие — празднование совершеннолетия принца.

В новой постановке артист реализовал свою давнюю мечту о создании «Лебединого озера» с трагической развязкой, соответствующей замыслу композитора и самой музыке. Одетта и Зигфрид жертвуют жизнью во имя любви и торжества добра. Но погибает и олицетворение зла — Ротбард, побежденный любовью и самоотвержением. Трагический финал утверждает основную идею спектакля — любовь всепобедна и способна победить даже смерть.

Созданию поэтичного образа балета способствует декорационное оформление Вячеслава Окунева, исполненное в традиционной манере романтического спектакля, и красочные костюмы Ирины Пресс, отмеченные тонким вкусом и знанием специфики хореографии. Яркостью и богатством красок отличается сце-

нография сцены бала в замке — эта картина задумана как наваждение, ниспосланное Ротбардом принцу, как зловеющий маскарад.

В «Лебедином озеру» занята вся немногочисленная труппа театра, где существует полная взаимозаменяемость. И ведущие солисты, танцующие сегодня главные партии, завтра выступают в сольных и кордебалетных эпизодах. К примеру, сегодняшняя исполнительница партии Одетты в следующем спектакле будет занята одновременно и па де труа, вальсе невест, «в больших лебедях»...

Кордебалет — одно из главных действующих лиц балета, и работа с ним проведена колоссальная. Уже в первой картине привлекают четкость и слаженность хореографической полифонии вальса, на балу карнавальным блеск излучает сюита характерных танцев — зажигательный испанский (солисты В. Бунина, Т. Конева, О. Тимошенко, Г. Жало), лирический неаполитанский (отмечу легкость и выразительность солиста Р. Зеленкова), зажигательный польский и полный контрастов венгерский (солисты М. Кильдеева и Г. Желанов). Особого внимания заслуживает женский кордебалет второй и четвертой картин. Ансамблю удалось постигнуть сложности хореографического симфонизма «лебединых сцен» Льва Иванова. Четкость и выразительность исполнения, ровные линии, унисон плывущих арабесков, отработанных мелких деталей, сливаясь с вдохновенной музыкой, вторят рассказу Одетты, вызывая в памяти определение Б. Асафьевым «лебединости» «как плененной женственности».

«Лебединое озеро» — балет очень сложный еще и потому, что важно правильно подобрать исполнителей на главные партии.

В. Ковтун безусловно очень рисковал, назначая на главные партии девятнадцати-двадцатилетних артистов Яну Гладких (она, правда, уже лауреат Республиканского конкурса артистов балета) и Евгения Кайгородова. Молодые исполнители внесли в спектакль неподдельную искренность и естественность чувств,

свой юношеский азарт и темперамент. У Я. Гладких красивые линии танца, ей присуща какая-то особая хрупкость и музыкальность, но ей пока ближе образ Одетты, чем Одиллии. Е. Кайгородов уверенно постигает технические сложности партии, стремится быть благородным принцем, галантным кавалером.

Роль Ротбарда исполняет Евгений Захарченко, опытный танцовщик, в свое время закончивший Московское хореографическое училище по классу А. Прокофьева. Актерски это самая зрелая работа в спектакле: его Ротбард — властный и жестокий тиран. Однако технически артист еще не всегда умеет верно распределять свои силы.

Интересна и своеобразна трактовка партии Одетты-Одиллии Галиной Момот, одной из ведущих балерин театра, танцу которой свойственна яркая экспрессия. К сожалению, пока не удалось посмотреть в главных партиях еще одну пару исполнителей — И. Высочиненко и С. Семенюка.

Наряду с балетмейстером-постановщиком В. Ковтуном в создание спектакля внесли душу и талант педагоги-репетиторы театра — вагановская ученица Татьяна Ахекян и Нина Абрамова. Их кропотливая работа сплотила труппу, превратила ее в дружный коллектив единомышленников.

Премьера «Лебединого озера», показанная Киевским театром классического балета на сцене Киевского Дворца «Украина», была высоко оценена зрителями и критиками.

На сцене Большого театра Союза ССР в день рождения великого русского танцовщика артисты труппы и их коллеги из Парижской Гранд Опера дали большое представление. В программу торжественного вечера вошли балеты «Шопениана», «Видение розы», «Послеполуденный отдых фавна», «Петрушка». Перед началом к зрителям обратился с приветственной речью главный балетмейстер Большого театра СССР Юрий ГРИГОРОВИЧ.

Спектакль был организован Советским фондом культуры, Ассоциацией содействия Парижской опере, Ассоциацией деятелей хореографического искусства Всесоюзного музыкального общества, Большим театром СССР, Гранд Опера, антрепризой Альбера и Лили Сарфати. Концерт — благотворительный, вырученные средства поделены пополам, советская часть пойдет на финансирование международной благотворительной программы Советского фонда культуры «Новые имена», французская — на организацию гастролей в Москве балетной труппы Гранд Опера в 1991 году.



Н. БЕССМЕРТНОВА и А. ФАДЕЕЧЕВ исполняют седьмой вальс из балета «Шопениана».

Герои балета «Петрушка» (справа налево) — Петрушка — И. МУХАМЕДОВ, Балерина — Л. СЕМЕНЬКА, Арап — В. ЕЛАГИН.

## К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ВАЦЛАВА НИЖИНСКОГО

Ш. ЖЮД (Фавн) и артистки балета Гранд Опера (Нимфы) в спектакле «Послеполуденный отдых фавна».

Ф. КЛЕР и М. ЛЕГРИ в балете «Видение розы».

Фото Д. Куликова





К  
100-летию  
со дня  
рождения

*Фестиваль  
Вацлава  
Нижинского*

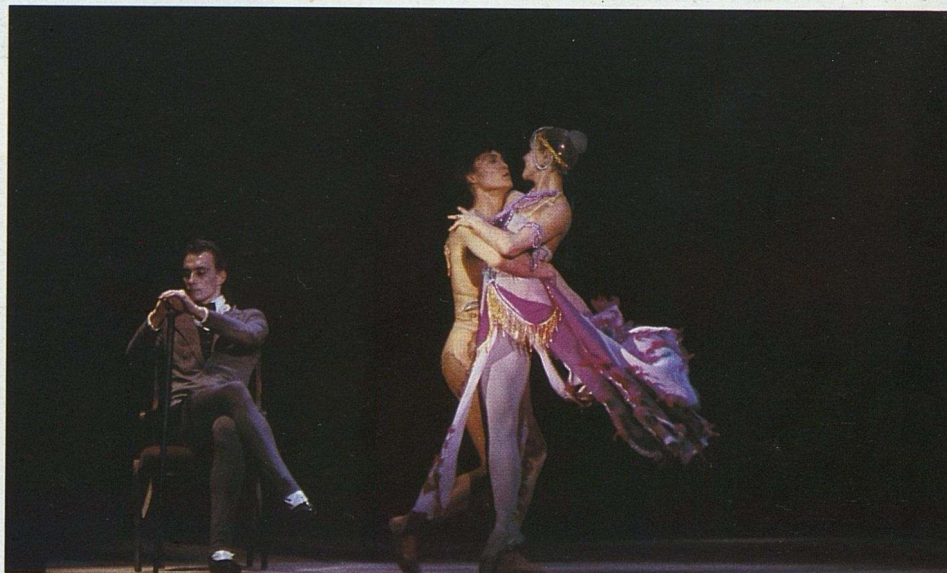
## К 100-летию СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ВАЦЛАВА НИЖИНСКОГО

Союз театральных деятелей СССР, Союз театральных деятелей РСФСР, Ассоциация деятелей музыкального театра, всесоюзное объединение «Союзтеатр» и журнал «Советский балет» провели в Москве фестиваль «В честь Вацлава Нижинского».

На сцене Московского театра оперетты зрители увидели гала-представление. Артисты балета Ленинградского Малого театра оперы и балета имени М. Мусоргского познакомили москвичей со своим спектаклем «Петрушка», исполнители труппы «Хореографические миниатюры» — с балетом «Нижинский» («Жизнь артиста»). «Видение розы» показали солисты Московского театра балета СССР В. Цой и С. Исаев, фрагмент из балета «Шопениана» — солистка Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова Е. Евтеева и народный артист СССР Н. Долгушин. Завершил гала-представление «Послеполуденный отдых фавна» в постановке артистов Театра балета при Ленинградской консерватории имени Н. Римского-Корсакова.

Фестиваль завершился на высокой патетической ноте. В Музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко был показан балет «Нижинский, клоун божий» в постановке Мориса Бежара. В заглавной партии выступил известный танцовщик Хорхе Донн, раскрывший трагедию жизни великого артиста. Его партнерша — актриса Сесиль Линковски. Новый спектакль выдающегося хореографа и его исполнителей представил собравшимся народный артист СССР Владимир Васильев.

В дни фестивальных праздников в «Киноцентре» на Красной Пресне была открыта выставка, посвященная жизни и творчеству Вацлава Нижинского, любезно предоставленная советским зрителям владелицей галереи «Сейта» Мари-Клер Аде. Фрагмент экспозиции вы видите на снимке фотокорреспондента журнала Д. Куликова



Сцену из балета  
«Нижинский»  
(постановка  
Н. Волковой)  
исполняют солисты  
труппы  
«Хореографические  
миниатюры»  
О. ТЕСТОЕДОВА  
(Нимфа),  
В. КИМ (Артист),  
А. СЕМЕНЧУКОВ  
(Импресарио).



Сесиль ЛИНКОВСКИ и Хорхе ДОНН  
в балете М. Бежара «Нижинский,  
клоун божий».

Фото Д. Куликова

# ДАР ГОСТЯ ИЗ ФРАНЦИИ

Один из основателей Интернационального комитета празднования столетия со дня рождения Вацлава Нижинского Рене Бокобза (другой основатель — внук артиста Вацлав Маркевич), приехав на фестиваль в Москву, принес в дар родине великого художника танца его скульптурное изображение в роли Фавна. В своем выступлении перед представителями советской балетной общности господин Бокобза заявил следующее:

«Нижинский был небольшого роста: 1,67 метра. Но в танце он был велик и красив. Великолепие всех его движений излучало такую духовную силу и красоту, которую мог дать Нижинскому только сам Бог.

Великая поэтесса Анна де Ноай писала, что парящий в воздухе Нижинский казался росписью на потолке, а его отсутствие вызывает шемлящее чувство обездоленности в душах всех, кто когда-либо видел его танец.

Достоевский сказал, что красота спасет мир, но сама она — результат жесточайшей борьбы дьявола и бога.

После него Бродский сказал еще проще: «Эстетика — мать этики».

Нижинского боготворят многие, ибо знают: Нижинский был святым. Именно это привело меня в Москву. Я хочу познакомить Вас с моим проектом создания бронзового скульптурного изображения Нижинского, макет которого выполнен под моим непосредственным руководством английским скульптором Филиппом Джоном Таллисом для того, чтобы подарить его России, обессмертив таким образом на тысячелетия имя и память Нижинского и оказав честь его Родине, гениальность музыкантов, писателей и художников которой всегда выражала глубины их собственных душ. При этом мы не должны забывать давно или недавно ушедших, чьи имена остаются потомкам неизвестными.

Жизненным девизом Нижинского могла бы быть Любовь.

Приблизительные размеры статуи: 2,5 метра в высоту и 1,5 метра в ширину или 1,65 метра в высоту и 1,04 метра в ширину. Статуя будет выполнена в виде двустороннего барельефа, так как автор и создатель балета были вдохновлены барельефом на античной вазе. Высота пьедестала в зависимости от места памятника может быть от 0,5 до 1,5 метра.

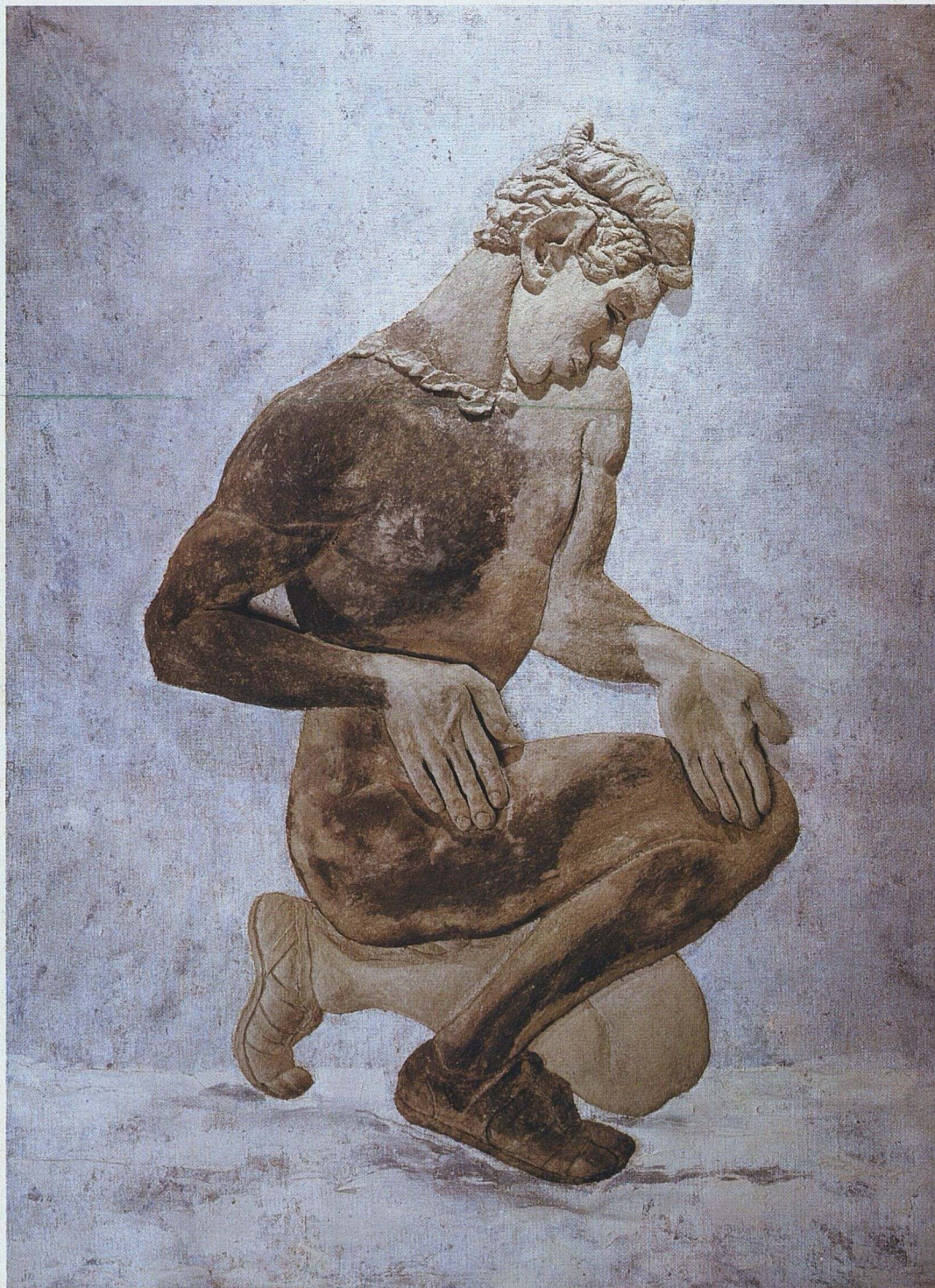
Окончательный выбор места памятника может быть сделан только с согласия дарителя.

Если СССР согласится принять этот дар, я хотел бы, чтобы советские скульпторы оказали мне помощь в отливке бронзы и изготовлении постамента, внося тем самым свой вклад в выполнение этого памятника.

Я обращаюсь с благодарностью к моему другу Вацлаву Маркевичу, единственному внуку Нижинского, который принял участие и оказывал мне поддержку на протяжении всей работы над проектом.

Я благодарю также ЮНЕСКО в лице Милорада Мисковича, президента Международного Комитета танца, за его содействие и постоянное поддержание во мне уверенности в затаянном мною предприятии, для завершения которого придется преодолеть еще немало трудностей.

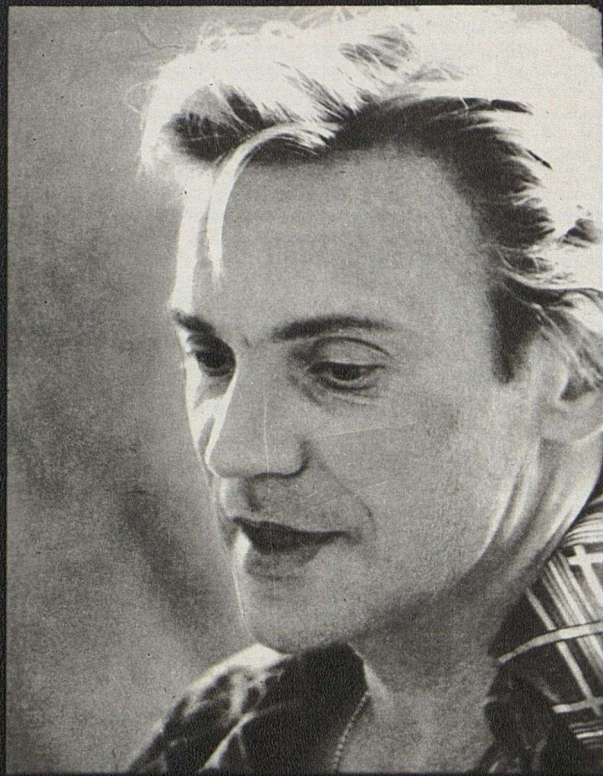
В случае успешного завершения этого дела Вацлав Нижинский сможет спокойно спать вечным сном, так как он уже никогда не будет «тем, кто умирает, когда его не любят».



Выдающемуся художнику танца Владимиру Васильеву исполнилось пятьдесят лет. Из них более тридцати лет отдано сцене Большого театра Союза ССР.

И о каждой его работе в этой труппе — об исполненной роли или о подготовленном спектакле — написано столько, что, кажется, нам известно о мастере все. Однако публикуемая глава из книги Б. Львова-Анохина познакомит читателя с той стороной творчества Васильева, которая у нас в стране почти не известна, — о его партиях и постановках, родившихся за рубежом на протяжении последних лет.

Редакция журнала благодарит Бориса Александровича Львова-Анохина за любезно предоставленную ей возможность опубликовать (с некоторыми сокращениями) главу из книги «Владимир Васильев», которая готовится к выпуску в свет в издательстве «Искусство».



**БОРИС ЛЬВОВ-АНОХИН**

Глава из книги

# «Владимир ВАСИЛЬЕВ»

**АНГАЖЕМЕНТЫ — ТАМ И  
НЕВОСТРЕБОВАННОСТЬ — ЗДЕСЬ**

Работая над книгой о великом русском танцовщике Владимире Васильеве, я счел необходимым познакомиться с теми его ролями, которые он создал в последнее время за рубежом. К счастью, существует «видео», на пленку сняты не только самые спектакли, но и поклоны, вызовы — наглядное свидетельство триумфальных успехов. Как жаль, что эти работы не может увидеть наш зритель! Я позволю себе написать о них более или менее подробно, ибо это действительно замечательные создания.

Васильев славится своим искусством артистического и пластического перевоплощения. Но трагикомическая роль профессора в балете Ролана Пети «Голубой ангел» на музыку Мариуса Констана оказалась неожиданной даже для него.

Васильев колебался, сомневался, не очень «видел» себя

в этой роли. Его убедил блистательный показ Р. Пети, который раньше сам танцевал эту партию. В конце концов, как это часто бывает у Васильева, увлеченность новыми задачами постепенно захватила его, и он вместе с Максимова с большим успехом выступил в «Голубом ангеле» в Париже во Дворце спорта в 1987 году.

Балет имеет своим прообразом знаменитый фильм режиссера Джозефа фон Штернберга с участием Марлен Дитрих. Фильм, в свою очередь, был сделан по книге Генриха Манна «Учитель Гнус».

Первое появление профессора Унрата в школе или в колледже рисует сухого педанта, деспотичного и бездушного наставника. Указка в его руках словно жезл царства схоластики, школярской выморочности, убийственного педантизма, умерщвляющего всякое живое чувство, непосредственный порыв.

Образцовый, безукоризненный автомат, созданный для духовной муштры, грозный робот, одержимый идеей порядка, приличия, умеренности, аккуратности. Его пластические эволюции напоминают острые углы геометрических фигур. Гневная невозмутимость, ледяная презрительность

вызвана дурным поведением учеников — во время урока, посвященного Жанне д'Арк, они рисуют на доске голую женщину! Это влияние кабаке «Голубой ангел», его примадонны Розы, которая сводит с ума всю городскую молодежь. Словно расчерченные по калке чертежи размеренных пластических пассажей профессора накаляются безмерным негодованием. Он решает отправиться в кабаке, в этот вертеп, развращающий молодежь, чтобы собственными глазами увидеть источник зла.

И вот он в кабаке. Перед ним Роза — Максимова: насмешливый искус, вызывающий соблазн, иронически дразнящая чувственность. Она в цилиндре, в коротенькой пачке. В изящных, отточенных пассажах женственность, капризная и небрежная беспощадность.

В этой роли продажной женщины из портового города, по слову Марлен Дитрих, «бабенки, которая приводит к пропасти школьного учителя», Максимова изображает примитивность своей героини с присущим ей артистическим изяществом. Редко кому удастся так, как Максимовой, передать резкую вульгарность персонажа, сохраняя вкус и тонкость артистической манеры.

Профессор Унрат видит Розу...

И тут совершается душевное землетрясение, ошеломление, удар молнии. Взметнувшаяся в смятении чувств душа бросает Унрата в вихрь отчаянных вращений. Он кажется цепочкой, попавшей в воронку водоворота.

Влекомый, словно магнитом, он проникает в ее уборную. Здесь три студента, за ширмами прячется клоун. Она отнимает у профессора котелок, отдает его клоуну. Танцуя с тремя студентами, бросает ему цветок, снисходительно целует его.

Он понимает, что она смеется над ним, что здесь студенты, что ему нужно немедленно уходить. Он убегает, но возвращается, снимает очки, и предварительно аккуратно протерев их (отзвуки былой педантичности), становится перед ней на колени, надевает туфли на ее ножки.

Ее насмешки вызывают в нем боль и гнев — снова пируэты, отчаянные вращения. Смеясь, она щекочет его, он испытывает мучение и блаженство, словно судорога страсти и смерти пробегает по его телу.

Ее зовет клоун, ей надо идти на сцену. Вернувшись, она танцует с ним любовный дуэт, перед которым он аккуратно снимает визитку, как раньше снял очки. Постепенно теряются все атрибуты респектабельности, костюмы и маски безупречного педантизма. Нешуточная страсть овладевает сердцем.

Он танцует словно замороженный, пораженный любовным столбняком. На наших глазах происходит паралич воли, останавливается, казалось бы, безукоризненно сконструированный автомат. Встав на колени, он предлагает ей руку и сердце.

И вот свадьба, свадебный стол, звучат колокола, орган. Счастливым, он принимает поздравления.

Свадьба очень своеобразно поставлена Роланом Пети — некая фантазмагория почему-то в духе Шолом-Алейхема и Шагала. Хороводы, мелкие ритмические припрыжки напоминают рисунок еврейских танцев. Юмористический жеманный и чинный шабаш, провинциально чопорная оргия. Буржуазная добропорядочность отплясывает рядом с насмешливым пороком, фривольность старается соблести ритуалы приличия. Так или иначе, «пикантная» несуразность этой свадьбы выражена балетмейстером своеобразно и выразительно. Чинные обряды смешаны с вполне бесчинной и в чем-то жалкой вакханалией.

В конце сцены профессор Унрат берет Розу на руки и уносит в глубину, ее длинный шлейф долго тянется за ними, словно символ пути-дороги, которую им предстоит пройти.

Второй акт застает Унрата в самом бедственном положении. Все деньги уже потрачены. В бедной комнате стол и два стула. Он в рубашке, в подтяжках. Она сует ему в руки зеркало — посмотри на себя, какой ты старый и жалкий... Издевательски мажет его гримом. Он отворачивается, сидит спиной к зрителям.

Роза предается мечтам о былом. Появляются два элегантных кавалера во фраках — она танцует трио своей юности и блеска. Когда кончается трио, Унрат поворачивается лицом к зрителю — его лицо, вымазанное белой краской, кажется маской. Но это похоже на смертельную бледность

вконец уставшего и потрясенного человека.

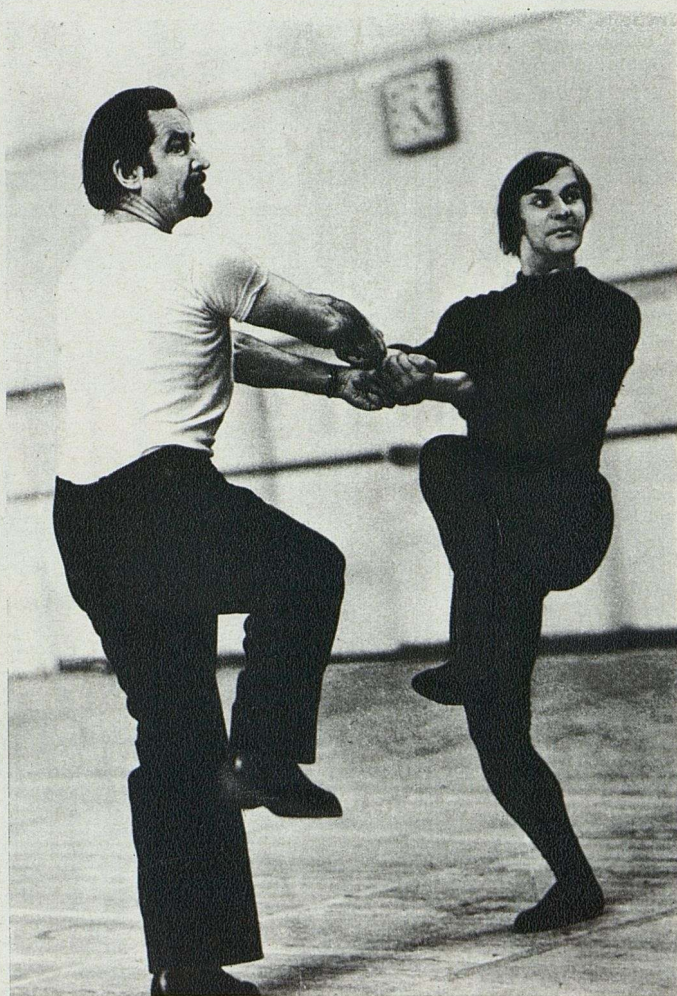
Роза насмешливо теревит его — хотя бы ты потанцевал. Он не дает ей пить, вырывает у нее сигарету, бранит, угрожает. Возникает скандал, истерический, вульгарный, в котором любовь уже смешана с ненавистью.

Эти эпизоды построены на сложной, детально разработанной мимической игре, передающей сложные психологические состояния и взаимоотношения.

Роза хочет, чтобы он стал клоуном, учит его клоунским трюкам и ужимкам. Унрат протестует, но логика Розы неотразима — ничтожество, надо жить, чем-то зарабатывать деньги...

Владимир ВАСИЛЬЕВ  
и Морис БЕЖАР — на репетиции

Фото А. Макарова



Владимир ВАСИЛЬЕВ в балете  
«Голубой ангел».



Профессор Унрат смиряется, наносит на белую маску яркие штрихи клоунского грима. Роза помогает ему надеть клоунскую манишку и огромную бабочку.

И вот он уже клоун. С отчаянием и болью в сердце он кривляется, смешит, гримасничает. С шутовским и болезненным исступлением Васильев танцует траги-эксцентрический танец, отдаленно напоминающий пляс Петрушки. Не выдержав напряжения, внезапно оборвав эту пляску самоглумления, шутовского самоистязания, он падает на пол. Трудно, с кровью, с болью натягивается клоунская маска на лицо и душу бывшего учителя, строгого блюстителя нравов юношества.

Розу тянет к прошлому; она снова в кабаке, в кабаке.



Она хочет вернуться к веселой жизни, упоенно танцует с элегантным кавалером. Так или иначе ее жизнь продолжается, жизнь же профессора Унрата переломилась непоправимо.

Появившись вслед за Розой, он отрывает ее от кавалера, устраивает ей скандал. Теперь ее уже осуждают за легкомыслие — ведь она замужняя женщина.

Роза плачет и издевается над Унратом. Она и жестока, и тоже несчастна — жертва этой трагикомической «несовместимости».

Профессор Унрат умоляет ее уйти. Она зовет всех — смотрите, я покажу вам, какое это ничтожество! Роза приказывает — Унрат смиренно выполняет все ее жестокие прихоти. Становится на колени, ползет к ее ногам на четвереньках, как провинившийся пес. Она зовет его, как собаку, пинает ногами, заставляет «служить», прыгать за подачкой... Потрясенная его унижением, Роза дает Унрату пощечину. Он падает, лежит раздавленный, попраный, уничтоженный.

В этой сцене кажется, что он сходит с ума, превращается в животное без воли и разума. Перед нами пароксизм, судороги, конвульсии истекающей кровью, умирающей души, находящей едва ли не блаженство в этом безумии крайнего самоунижения.

...Ночной город, торопливый людской поток, стремительный бег улиц. Роза идет с чемоданом среди невидящей, равнодушной толпы. Она решила, наконец, уйти от мужа. Он, спотыкаясь, задыхаясь, бежит за ней. Она поставила чемодан, присела на него, словно желая отдохнуть минутку. Он добежал, встал на колени, потом упал лицом вниз у ее чемодана. Она, как будто не видя, не замечая этого, спокойно поправляет шляпку, поднимается, берет чемодан и идет дальше. Он остается лежать неподвижно, не сделав попытки задержать ее, не вздрогнув, не шелохнувшись. Уже полутруп, а не человек.

В этой роли для Васильева многое было ново — до предела обостренный мимический и пластический рисунок, сочетание психологизма и гротеска. С удивительной силой сыграл он роль немецкого «человека в футляре», наполнив ее правдой и трепетом живого чувства. Вот почему я называю эту роль лирико-гротесковой.

Васильев показал в ней, как ходячая схема, чертеж человека словно наполняется кровью, оживает, становится способным к страстному безрассудству. Актер сыграл трагедию унижения, разрушения души, но, как всегда следуя природе своего таланта, передал и величие, даже благодетельность этой трагедии — человечность, разбуженная несчастной любовью, лучше, чем мертвенная узость аскетического педантизма. Про героя «Голубого ангела» в исполнении Васильева можно сказать — он жил, хотя погибельная страсть в конце концов и сокрушила его жизнь. Даже мучения страсти прекраснее мертвых параграфов лицемерных житейских правил и установлений.

Так жизнелюбивый, «оптимистический», если можно так сказать, гений Васильева своеобразно торжествует и в этой, необычной для него, роли. Гуманистическая тема, по-разному, порой очень неожиданно преломляясь в зависимости от характера роли, всегда звучит в его созданиях.

Васильев давно сотрудничает с театром «Сан-Карло» в Неаполе. Этот театр один из крупнейших культурных центров Италии. Здесь работали Россини, Пуччини, Леонкавалло, три оперы для «Сан-Карло» написал Верди, на его сцене пели Ф. Шаляпин, Э. Карузо, М. Монако, П. Доминго.

В 1971 году Васильев с Максимовой танцевали здесь «Жизель». В 1986 году Васильев осуществил свой балет «Анюта», где также выступал с Максимовой.

В 1988 году знаменитому театру исполнилось двести пятьдесят лет. Васильев был приглашен в качестве руководителя трехчастной юбилейной программы, которая создавалась для балетной труппы. Для этого праздничного представления были выбраны три балета — «Пульчинелла» И. Стравинского в постановке Л. Мясина, «Паганини» С. Рахманинова в постановке Л. Лавровского и балет Л. Мясина «Парижское веселье» на музыку Ж. Оффенбаха. «Пульчинеллу» и «Парижское веселье» восстанавливал сын Мясина Лорка Мясин, а балет Л. Лавровского с участием В. Деревянко восстановил Васильев. Как исполнитель он выступил в «Пульчинелле» и в «Парижском веселье».

Известный балет Стравинского-Мясина «Пульчинелла»

(первая постановка — 1930 год) как бы воскрешает и стилизует, хореографически интерпретирует приемы и колорит итальянской комедии дель арте. Предельная условность комедийных трюков и лацци, наличие специфических жестов народного неаполитанского театра создает своеобразное зрелище, в котором дух площадного представления воссоздан с немалой долей ретроспективной изысканности, а импровизационная сущность комедии дель арте выражена в прихотливой изобретательности точного танцевального рисунка. В результате получается любопытный спектакль, изображающий театральные ритуалы комедии дель арте, нечто вроде итальянских вариаций типа старинного японского театра «Кабуки».

В основе балета лежит сюжет о похождениях Пульчинеллы, в которого влюблены все молодые девушки и которого преследуют все ревнивые мужья, оскорбленные отцы и братья. Пульчинелла впутывается во всевозможные любовные истории, его преследуют, избивают и даже убивают, но хитрый неаполитанец дурачит своих противников, подставляет вместо себя двойника и, в конце концов, торжествует. Вся эта комедийная кутерьма, остроумные, озорные выходы героя, его неуязвимая жизнеспособность выражены в довольно чинном чередовании танцевальных шествий, дуэтов, вариаций, в карнавальной обрядовости композиций.

Пульчинелла в балете Мясина танцует в белой мешковатой рубашке, в белой нелепой шляпе-колпаке, в глухой маске с огромным, унылым, похожим на клюв, носом. Васильев здесь был лишен такого важного средства, как мимическая выразительность. Опять-таки он исходил из характера своеобразнейшей партитуры балета, в основу которой легла музыка Перголезе, неожиданно, остро, капризно преломленная Стравинским.

Васильев прекрасно почувствовал стиль музыки и хореографии. Он передавал проказы, хитрости и каверзы Пульчинеллы с какой-то простодушной важностью, уморительной серьезностью, танцевал с очаровательной «неуклюжестью», создавая образ обаятельного увальня, который в нужный момент оказывается ловким, как ярмарочный акробат. Ухаживания Пульчинеллы носили явно лукавый, насмешливый характер. Когда надо, он прикидывался придурковатым простаком, трусил и храбрился, то степенно, в перевалочку, шествовал по сцене, то улепетывал со всех ног за кулисы. Желая показать Пимпинелле, как трепещет от любви его сердце, Пульчинелла-Васильев деловито обшаривал все свое тело, озабоченно искал, где оно находится, это сердце, и, наконец, обнаружив его, прикладывал руки возлюбленной к левой стороне груди, как бы говоря — видишь, как бьется, вот-вот выпрыгнет...

Сквозь условную, сугубо театральную оболочку причудливой, почти уродливой маски, традиционного костюма, чуть нарочитого, полукукольного пластического рисунка у Васильева, как всегда, проникают и просвечиваются живые человеческие черты добродушия, лукавого достоинства, невозмутимого плутовства, а в дуэте с Пимпинеллой даже застенчивая нежность, лиризм, смущение искренней влюбленности.

Здесь у него был своеобразный «турандотовский» ход — он играл не столько некоего Пульчинеллу, сколько талантливого актера комедии дель арте, выступающего в условном облике традиционного персонажа. Маска давно забытого театра, замысловатые стилизованные движения, смысл которых не всегда легко разгадать, церемонии ушедших в прошлое театральных обычаев — все это могло бы показаться холодным эстетическим любованием формами старинного представления в духе «сценического примитивизма», если бы за всем этим не ощущался живой талант живого человека — актера, воскрешающего и олицетворяющего в этих весьма условных приемах жизнестойкость и жизнерадость народной души.

Стилистика другого одноактного балета Л. Мясина на музыку Ж. Оффенбаха в обработке М. Розенталя «Парижское веселье» совсем непохожа на стилистику «Пульчинеллы» — это спектакль метких жанровых зарисовок, красочных характеристик. Действие в нем развивается живо и непрерывно, искрится и пенится остроумной энергией. Веселая, пестрая суэта уличного парижского кафе возникает в быстрой смене различных эпизодов и лиц — «гарсоны» и служанки убирают кафе, готовят его к приему посетителей, среди которых цветочница, светская львица, офицер, светский господин во фраке, неловкий приезжий перуанец-комми-

воажерто и дело роняющий свои длинные чемоданы, элегантный барон в коротком плаще и венгерском костюме с галанами, партию которого исполнял Владимир Васильев.

В кафе царит прекрасная продавщица перчаток — Екатерина Максимова, пленяющая, подобно бессмертной Мирандолине, все мужские сердца. Кавалеры вьются вокруг нее, осаждают бесконечными ухаживаниями, бурно сорятся между собой. Она насмешливо кокетничает с ними и лукаво ускользает от всех притязаний. Особенно смешон одуревший, трепещущий от страсти, теряющий всякое самообладание перуанец — Владимир Дервянко, замечательно играющий свою роль в плане своеобразной лирической буффонады. Он так воспламенен, что героиня вынуждена надеть на него перчатки, прежде чем позволить ему прикоснуться к себе в танце.

Прелестная перчаточница с превеликим удовольствием и изяществом водит всех за нос, но мы очень скоро понимаем, что сердце ее отдано ловкому и жизнерадостному барону.

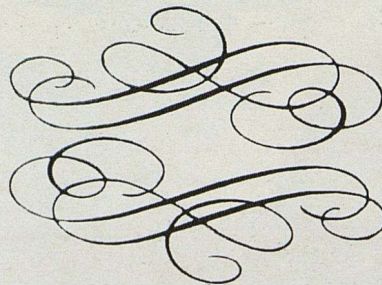
Они танцуют певучий, любовный, почти романтический дуэт. Почти — потому что в нем нет романтической скорби и отрешенности. Он полон земной радости, освещен счастливой улыбкой. Вы видите, что их чувство вполне серьезно. Это любовь, а не флирт, не легкомысленное приключение. Но в нем нет никакой тайны, элегической дымки, бесплотности. Все открыто и ясно, лишено каких-либо романтических недосказанностей или, наоборот, преувеличений.

И здесь опять сказалась музыкальность Васильева. По сути дела рисунок его роли — это обычная пластика романтического балетного любовника, кавалера. Все выглядит у него изящно, элегантно, лирично, но тем не менее совсем по-иному, чем тогда, когда он танцевал романтических героев Чайковского или Адана. Музыкальная улыбка Оффенбаха, его жизнерадость, юмор окрашивали танец Васильева. Его герой был искренне взволнован своим чувством, но это было волнение светлое, улыбочное. Он был горячо и серьезно влюблен, но это любовь ничем не омраченная, любовь — радость, которая звучит в красивых, чистых красках.

В каждом, даже самом обычном традиционном кавалерском обращении к партнерше, в том, как он подавал ей руку, обводил, брал за талию, поднимал в воздух, был у Васильева юмор, чуть уловимая добрая «пародийность», которые создавали ощущение легкой хореографической каскадности, обозначали стиль и жанр танцевальной оперетты, во всем соответствовали брызжущей весельем музыке Оффенбаха.

Значительной и масштабной оказалась в исполнении Васильева заглавная роль в балете «Грек Зорба» на сюжет одноименного романа Н. Казантаксиса и известного фильма М. Какояниса (1965).

## ПРОДОЛЖЕНИЕ СЛЕДУЕТ



# ПОЗДНЕЕ СВИДАНИЕ



Рудольф НУРЕЕВ (Джеймс) в балете «Сильфида».

Фото С. Шевельчинской

*Н* а спектакле все странно спуталось: мы старались смотреть сквозь время и видеть этот танец таким, каким он был бы тридцать или двадцать лет назад. Оvation были обращены к прошлому — к нашему и к незнакомому нам, долгожданная встреча обернулась горькой невстречей. А в директорской ложе сидела современница Анны Павловой — танцовщица Удальцова (ошеломляющего возраста — сто лет!), которая где-то во вто-

рой половине своей жизни привезла в ленинградскую балетную школу замеченного ею в Уфе талантливого мальчика.

Во французском телексе сообщались данные гастролера, выезжающего в Ленинград для участия в балете «Сильфида» 17 и 19 ноября 1989 года. Имя — Рудольф Нуреев. Профессия — танцовщик-этуаль. Место рождения — Раздольная (СССР). Место жительства — Париж. Национальность — австриец.

Рудольф Нуреев был первым из знаменитой троицы ленинградских балетных беглецов. Он «остался» еще в 1961 году, за десять лет до Наталии Макаровой и за тринадцать лет до Михаила Барышникова. Он был и самым юным из них к моменту отъезда: всего три года прошло после окончания им Вагановского училища. И, стало быть, он оказался для нас еще и самым загадочным: те двое успели расцвести еще здесь, Нуреев же только начал формироваться. Как артист он состоялся уже «там», для нас недоступный и нам неизвестный. Что мы знали о нем? Доходили слухи, складывались легенды...

И вот он приехал. Приехал на закате своей балетной карьеры, пятидесятилетний, уже теряющий форму, с больными ногами. В тот город, где его продолжали любить, как любят отнятого ребенка, не зная даже, каким он вырос. Впрочем, с любовью его ждали далеко не все. Многие были заранее разочарованы, прослышав, что Нуреев «приехал хромой» и вообще «ничего уже не может». И, хотя на сенсационный спектакль рвались толпы, а вокруг театра круглосуточно роились возбужденные балетоманы, в театральных и околотеатральных кругах ажиотаж был проникнут насмешливым скептицизмом.

Сам же Нуреев, похоже, к такому отношению был готов, и даже заранее ему противостоял. На сценической оркестровой репетиции, куда пробралось столько народу, что партер и бельэтаж были забиты битком, он попросту эпатировал публику, ерничая почти открыто. Зрители растерялись: заготовленные аплодисменты всплеснулись и заглохли. Нуреев и не думал работать, причем дело не в том, что он исполнял лишь отдельные па, а остальное небрежно намечал (само по себе это дело обычное на репетициях), но эта шаркающая походочка, эти откровенные искажения образа, ставящие партнеров в тулик и, в довершение всего, ярко-желтые, на толстой платформе пластиковые сабо поверх балетных туфель: больные ноги — да, но как это обыгрывалось! Вот уж никак нельзя сказать, что Нуреев, занимаясь своим делом, игнорировал публику. Напротив, все было на публику рассчитано, и именно публика, похоже, волновала его более всего. Нуреев страшился ее и не верил ей. Он явно нервничал и дурачил собравшихся, то и дело переходя от репетиции к едва прикрытому паясничанью. «А вот и не будет вам моей репетиции!» — вот как это называлось. Мы лишь успели понять, что у него блестящая техника мелких движений ног, необычайно выразительный жест и чуть ускоренный, по сравнению с принятым у нас, темп в некоторых сценах. Предложенный Нуреевым его собственный образ принимать всерьез не хотелось, и оставалась надежда на какую-то чудесную метаморфозу в завтрашнем спектакле.

Художественного чуда назавтра не произошло, однако событием этот вечер стал, и событием патетическим. Мы оказались зрителями необычного моноспектакля, оформленного балетом «Сильфида». Это было так, несмотря на великолепное исполнение Жанной Аюповой заглавной роли и удачные работы других артистов: мы смотрели Нуреева, одновременно знакомясь и прощаясь с ним. Нуреев привез остатки своего искусства соотечественникам, которые по иронии судьбы не совпали с ним в пространстве. Словно он хотел сказать: «Смотрите, как танцевал ваш Нуреев, которого вы так и не знали!» Он показывал

себя бывшего, как мог: намеками, штрихами, кусочками, показывал свои коронные па не для того уже, чтобы зал ахнул а для того, чтобы зал хотя бы понял, как это было в свое время на самом деле. Нынешних же слабостей своих он, казалось, и не скрывал: прыжок его на больших ногах был низким и тяжелым, после трудной вариации он открыто давал себе отдых и даже в какие-то моменты можно было заметить, как он прихрамывает. Но стремительный летучий бег, чеканные, с раздельно обозначенными движениями заноски и ронд-де-жамбы, железно схваченные позы и их мгновенная смена, скользкие, как по маслу, вращения (хотя уже не дотягиваемые до конца), внезапные и изменчивые переливающиеся жесты (ритм — как в испанском танце: кантилена, разрываемая четко фиксированными акцентами, а рисунок — вьющийся, растительный, восточный — смотрите, смотрите, еще можно понять, как он танцевал!).

Пунктиром сквозь это шел образ нуреевского Джеймса, который только ко второму спектаклю выстроился более цельно. Это был довольно неожиданный Джеймс.

Герой Нуреева своеволен и импульсивен. Внезапные прихоти управляют его настроениями и поступками. Он капризен, и эмоции свои ярко проявляет. Он нетерпелив, и прихоти свои тотчас приводит в исполнение. Решения его спонтанны, но тверды, а импульсы сменяются мгновенно и четко — так же, как позы. Каждый новый поворот его устремлений становится страстью, но при этом каждой новой цели он начинает добиваться очень последовательно и очень по-деловому, а в ситуации ориен-

ский привкус, но безупречная музыкальность пластики. И в этом, как нам кажется, ключ к образу, или, если хотите, его отражение.

Психология нуреевского Джеймса, поглощенного суетной и поверхностной жизнью, сугубо бытовая, земная. И лишь в тайных глубинах его души, в сновидениях (Сильфиду он видит впервые именно во сне), в подсознании (современный язык здесь тоже уместен) начинает зреть и уже сказывается его принадлежность к миру тонких духовных материй. Потому так бурны и так точны его первые реакции при виде Сильфиды и при виде колдуньи Мэдж. И потому в первой сцене с Сильфидой у Нуреева чуть ускоренный, напряженный темп — темп быстрого сна (стоит исчезнуть Сильфиде и появиться соседу Гурну, как Джеймс тут же входит в размеренный ритм крестьянских сцен).

Трагедия нуреевского Джеймса в том, что его встреча с Сильфидой произошла для него слишком рано. Не почувствовав потаенной музыкальности собственной души, он бестрепетно идет по ложному пути: в растерянности — когда, отгоняя наваждение, ловит Сильфиду, как мотылька, хлопая ладонями, в уверенности — когда начинает обращаться с нею, как с влюбленной крестьянской девочкой. И Джеймс неизбежно губит и Сильфиду, и самого себя. Его смерть в финале ошеломляет своей непорочностью: она внезапна, она скоростижна. Вскинув руки, он падает как подкошенный, и занавес тотчас опускается. Кантилену романтического балета Нуреев обрывает резкой точкой.

Рудольф НУРЕЕВ  
и Жанна АЮПОВА  
в балете «Сильфида».  
Фото  
С. Шевельчинской



тируется быстро и ловко. В каждом новом своем состоянии этот Джеймс убежден в своей правоте и в своем праве на исполнение желаний. И даже вины своей в финале он толком почувствовать не успевает: мечь колдуньи, умертвляющей его, настигает этого Джеймса слишком рано.

На этой основе прорисована роль, полная неожиданных нюансов, начисто лишенная расплывчатых балетных штампов и как-то совершенно незаметно выросшая из репетиционных кривляний «Бога танца» (как называет Нуреева западная критика). Мы далеки от мысли о том, что Нуреев сознательно выстраивал здесь сложную концепцию, скорее всего, как часто это бывает у больших мастеров, роль возникла сама: из спонтанных — как у его героя — творческих импульсов.

Пантомима Нуреева очень конкретна и даже по бытовому снижена: балетной ее делает вовсе не специфиче-

Надо сказать, что при внешней антиромантической направленности мы видим здесь еще один вариант понимания романтического мифа, причем очень простой: носителем хрестоматийного конфликта «мечты и действительности» становится сам герой, его психика и поведение. И это вполне современно, как современно само «звучание роли», вложенная в нее энергия. И что бы мы ни говорили о том, как «ничего не может» постаревший артист, «Сильфида» из старинной картинки была властно превращена им в не по-балетному напряженное действие с острейшим драматическим ритмом.

Обидно за ленинградского зрителя: встреча с Нуреевым произошла для него слишком поздно. Мы не совпали с ним не только в пространстве, но и во времени.

Инна СКЛЯРЕВСКАЯ

МАСТЕРЫ

В поисках  
собственного  
"Я"

щенных тел танцовщиков хореограф многообразно развивает тему единства и взаимопонимания людей, утверждая мысль о том, что смерть — лишь краткий миг земной жизни, но непреходяще стремление человека к радости, любви, счастью.

Более сложен внутренний строй балета «Потерять нить», центрального в программе американской труппы. Как рассказывает сама Брэнда Уэй, ее творчество во многом питают идеи Блумсберийского литературного кружка как особой модели восприятия мира, в которой приверженность новому искусству помогает постигать окружающую действительность.

Блумсберийцы (среди них любимый для Брэнды Уэй образ — образ писательницы Вирджинии Вулф) ратовали за свободное самовыражение личности и были убеждены, что за поверхностью привычных вещей, слов, поступков непременно скрыта неуловимая суть жизни, та «великая сложность», выявить которую призвано новое искусство. Эти мотивы и наполняют небольшой балет Брэнды Уэй. Его структурная канва напоминает разглядывание старых фотографий — на миг застывает скульптурная группа участников фрагментов, затем в сложных пластических композициях малых ансамблей и дуэтов раскрываются внутренние движения души героев

Выступает труппа «Маргарет  
Дженкинс Данс Компани».

Фото Е. Истоминой

В минувшем году советским зрителям представилась возможность познакомиться с коллективами, представляющими то направление в современной американской хореографии, которое получило условное название «постмодернистского танца». Его особенностями, как написал Пол Трахтман в журнале «Америка», являются энергичность, атлетизм, поиск новых форм красоты в обычном движении. К этому течению примыкают такие известные деятели, как Триша Браун, Марта Рензи, Лиза Маклаклин и другие. Их поиски органичны для сложной картины многообразных направлений и стилей, характеризующей развитие американского хореографического искусства. И потому наша встреча с труппами из Сан-Франциско, одного из хореографических центров континента, прежде всего расширила наше представление о танцевальной культуре этой страны — мы узнали, что и почему привлекает хореографов Брэнду Уэй и Маргарет Дженкинс в современном мире, как строят они свои спектакли, подбирают исполнителей. Объединяющим началом в их творчестве, как нам показалось, можно считать стремление к углубленному постижению внутренней сущности человека наших дней. Вместе с тем подход к сценическому решению задачи у них различен.

Творчество Брэнды Уэй во многом основано на корреляции литературно-философских и пластических связей. Серьезный интерес к литературе (Б. Уэй ведет университетский курс истории английской литературы) привел хореографа к убеждению, что литературные образы дают богатейший материал для художественного обобщения на сцене. «Кроме того, — признается Брэнда Уэй, — я всю жизнь учусь танцу на улице, переводя на язык пластики интересные ситуации и эпизоды».

Особенно привлекают хореографа возможности показать движения мысли, чувства, подсознательных побуждений человека. В балетах Брэнды Уэй (а их в репертуаре труппы пятнадцать) тональности этой эмоционально-психологической гаммы обретают на разных этапах творчества все новое звучание. В программе, показанной зрителям Фрунзе, Ленинграда, Москвы, собраны произведения разных лет. Например, во «Втором дыхании» доминирует идея противостояния, непобедимости человеческого духа в цепи непрерывных потерь. В сложных дуэтах и трио, в зыбких, переливающихся линиях скре-



балета. «Я стремилась, — подчеркивает Брэнда Уэй, — показать ту недосказанность, невыразимость мыслей, когда они, порхая над неуклюжими словесными формулами, тревожат наш ум, будят воображение...» Символичен финал балета — не удержав в задумчивых руках клубок («... судеб, событий...»), одна из героинь, ведущая линию сквозного действия, с интересом разворачивает эту аллегорическую «Книгу жизни» и, осторожно ступая по тонкой ниточке клубка, удаляется от нас вглубь сцены — к познанию собственного «я», к постижению гармонии мира...

И снова аналогия с творчеством Вулф. Душа — главный итог нравственных исканий и размышлений писательницы. Даже второстепенные, подчас не имеющие отношения к сюжету события, детали, персонажи нередко оказываются отправной точкой для внутренних движений, совершающихся в сознании героев. Особый полифонизм эмоций, мыслей, оценок Вирджинии Вулф, искусного конструктора психологических деталей, созвучен взглядам на искусство, воспитание, творчество Брэнды Уэй. Вслед за писательницей хореограф считает неперменной основой формирования творческой личности вдумчивое, серьезное чтение как возможность направить работу ума и сердца к высоким эстетическим идеалам.

«В процессе постановки, — рассказывает Б. Уэй, — я требую от танцовщиков глубокого погружения в атмосферу сценического действия, в духовный мир героев. Изучение литературных источников, документов эпохи помогает нам полнее воссоздать дух времени, выразить искания передовых людей — художников, писателей, артистов. Так формировался наш коллектив единомышленников, в котором танцовщики, которым я полностью доверяю, становились моими соавторами».

«ОДС Данс» (в аббревиатуре «ОДС» заключено название одного из университетских городков штата Огайо, где в 1971 году из талантливых студентов Б. Уэй создала труппу) сегодня состоит из девяти человек, большинство из них — ветераны. Как считает Б. Уэй, «все они индивидуальности с богатым жизненным и сценическим багажом. Поэтому они самостоятельны и свободны в своих поисках, так как мои балеты требуют огромной внутренней работы, а подчас — импровизации».

Рассказывая о процессе создания произведений, Б. Уэй подчеркивает идею сотворчества хореографа, музыканта, художника, исполнителей: «Раскрывая композитору замысел будущего балета, я стараюсь заразить его идеей, живущей во мне. Затем, когда мы получаем музыку, происходит процесс корректировки, композитор и танцовщики ищут путь наиболее точного выражения этой идеи». Музыка для труппы Брэнды Уэй пишут известные американские композиторы, как, например, Пол Дрешер, или музыкальное сопровождение создают спе-

циально для ее спектаклей вокальные группы, как «Баабс» (ее исполнение а саpелла Старинных негритянских песен сопровождало сценки «Стирального цикла» в первом отделении представления).

Артисты Брэнды Уэй, главным образом, танцовщицы, неожиданно продемонстрировали уверенное владение силовой акробатической техникой. Это не случайно: «Мои главные требования к исполнителям — интеллект и сила, — улыбается хореограф. — Не средоточие физической силы, но умение осмысленно ощущать свое тело в пространстве, донести мысль в сложных пластических конструкциях. Кроме того, я считаю, что и в жизни, и на сцене женщины должны быть сильными, а мужчины — нежными, чтобы лучше понимать друг друга. А смешение традиционно «женских» и «мужских» движений значительно расширяет возможности выразительного языка танца».

Хотя работы этого хореографа далеки от классического танца и традиционного танца модерн, в расписании ежедневных репетиций труппы классический танец обязателен как основа сценического движения.

Примечательно, что ведущую роль классического танца признает и Маргарет Дженкинс, никогда не танцевавшая в балетах классического репертуара. В отличие от своей коллеги (а в Сан-Франциско труппы существуют в стенах одного культурного центра), Маргарет Дженкинс получила прочное профессиональное образование — Джульдерская школа, затем работа в труппах Марты Грэхем, Твилы Тарп, Мерса Каннингема. «Рядом с Мартой Грэхем я научилась технике выражения собственных мыслей, душевных порывов и поняла, что настоящий хореограф — это неповторимый стиль, всегда оригинальный. Не меньшее влияние оказал на меня и Каннингем, считающий, что движение самозначимо».

К 1973 году, когда Маргарет Дженкинс, вернувшись в родной Сан-Франциско, решила основать свою труппу, ее взгляды на искусство составили зерно будущей художественной программы коллектива. Добавим, что жизнь Маргарет Дженкинс прочно связана с Калифорнийским университетом, ее специальность — всемирная история. «Мне хотелось привлечь внимание людей к проблемам нравственным, философским, экологическим, заставить взглянуть на окружающий мир из глубин собственного «я», освободившись от засилья условностей. Зритель — это метафора нас самих, и я постоянно испытываю чувство ответственности перед людьми: необходимо дать им понять самих себя. Пусть язык моих балетов слишком метафоричен — я требую от зрителя напряженной интеллектуальной работы, стараюсь приобщить аудиторию к сложным формам информации об окружающем мире».

Моя главная опора в этом трудном деле — мои танцовщики. Их всего шестеро, а их общее свойство в том,



Артисты труппы «ОДС-данс», руководимой Брэндой Уэй, исполняют композицию «Второе дыхание».

что все они работали долгие годы в разных труппах, испытывали себя в качестве постановщиков, что помогло им глубже осмыслить профессию».

«Предъявляя артистам требования — постоянно работать головой и уверенно владеть своим телом, — продолжает М. Дженкинс, — я тщательно вникаю в их философские и политические пристрастия, и это не менее важно, чем профессиональная форма, ведь танец — всегда выражение мировоззрения. Это важно и потому, что в процессе работы вместе с художником и композитором мы стремимся создать особый художественный язык, каждый раз новый, оригинально выражающий идею произведения. И главной, цементирующей общице усилия основой является индивидуальное творчество танцовщиков».

Вместе с тем архитектура балетов Маргарет Дженкинс немыслима без синтеза всех художественных компонентов спектакля. Это признает и сама хореограф: «Очень важно как бы подвести зрителя к пониманию пластического выражения идеи, и часто эту сложную роль выполняют музыка и художественные конструкции вокруг танца. Из талантливых композиторов, с которыми счастливо свела меня судьба, я особенно благодарна Йоко Оно (госпоже Леннон), чья творческая и финансовая поддержка помогли нам познакомить советских зрителей с результатами нашего творчества. Мои предки — русского происхождения, и потому мечта всей моей жизни — представить свои работы в Советском Союзе».

Из одиннадцати балетов репертуара «Маргарет Дженкинс Данс Компани» зрители Москвы, Ленинграда, Таллина увидели шесть. Программой для выражения идейно-философской концепции хореографа является небольшой балет «Степс Мидуэй» («Ступеньки на полпути») на музыку Ринда Эккерта, который исполняет сама Маргарет Дженкинс. Призывая зрителей заглянуть в глубь собственного «я», хореограф выстраивает композицию в окружении кривых зеркал детской «комнаты смеха», знакомых каждому, подчеркивая тем самым сквозную идею произведения: внутренняя, истинная сущность человека глубоко скрыта за внешними условиями, искажающими наше естественное мироощущение.

Настрой на серьезный разговор со зрителем как бы дисциплинирует зал. Предполагая найти в зрительском восприятии размышления, созвучные собственным, Маргарет Дженкинс стремится развить идеи, возможно, не осознанные до конца аудиторией. В спектакле «Джорджия Стоун» на музыку Йоко Оно в оформлении художников Алека Николса и Сандры Вуделл (1987) доминирует мотив предостережения людям — жителям Земли. Сложные металлические модернистские конструкции в зависимости от сюжетных поворотов темы предостережения оборачиваются то лесными зарослями, то тюремными решетками, то абрисом земного шара как символа жизни в космическом пространстве. Призывом к мудрости, милосердию, мужеству звучат в спектакле цитаты из надписей на исторических памятниках штата Джорджия...

Сценография в балетах Маргарет Дженкинс складывается как бы из разных слоев, соединение которых в единый образ спектакля требует немалой зрительской фантазии. Например, в балете «Роллбэк» (музыка Терри Аллена, художник Брюс Науман) свои сложные пластические эволюции танцовщики развивают на фоне двух экранов с видеофильмом о труде объездчиков лошадей.

Среди исполнителей труппы хочется выделить Элли Клопп, чьи выступления (особенно в балете «Мисс Джекоби Уипс» на музыку Мигеля Фраскони) показали ее как разноплановую танцовщицу, легко и уверенно соединявшую строгие линии классического танца с позировками модернистских конструкций.

По словам хореографа, строго поддерживать профессиональную форму танцовщиков заставляют жесткие условия существования труппы. Средства Национального фонда искусств и нескольких частных фондов позволяют не думать о заработке лишь тридцать недель в году, остальное время отдано гастролям, и тогда, говорит Маргарет Дженкинс, мы существуем на то, что заработали. В Советский Союз коллектив был приглашен Ленинградским отделом Советского фонда культуры, а в Москве его принимал Союз театральных деятелей СССР.

Лидия ШАМИНА

ГАСТРОЛИ



Джулия Хун Сук МУН и Ирина КОЛПАКОВА — на репетиции.

Фото автора.

## ЖИЗЕЛЬ ИЗ СЕУЛА

В самом конце минувшего года ленинградцам представилась возможность несколько необычного, но чрезвычайно приятного знакомства: на сцене Кировского театра впервые в Советском Союзе выступила южнокорейская балерина. Ведущая солистка сеульской труппы «Юниверсал балле компани» Джулия Хун Сук Мун исполнила заглавную партию в спектакле «Жизель». В роли Альберта выступал Андрис Лиена.

«Учиться танцу, — рассказала мне Джулия, — я начала в восемь лет в Соединенных Штатах Америки, где родилась в корейской семье. Вскоре мы переехали в Сеул. Там я поступила в корейский детский фольклорный танцевальный ансамбль «Маленькие ангелы», который много выступал в Южной Корее и за рубежом, участвовал в многочисленных (более трехсот) телевизионных передачах. Через несколько лет я поступила в частную школу американской преподавательницы Адриены Даллас, которая является убежденной сторонницей методики Агриппины Вагановой. После трех лет учебы меня пригласили продолжить ее в Лондоне, в престижной школе Королевского балета. Но занятия там не соответствовали моей натуре, и через год я уехала в Монте-Карло, в Академию классического танца, которой руководит замечательный педагог Марика Безобразова. После двух лет работы с нею я твердо осоз-

Сильви  
ГИЛЕМ  
в балете  
«Лебединое  
озеро».

Фото  
В. Барановского



## ЛУЧШЕ ОДИН РАЗ УВИДЕТЬ...

С

ильви Гилем. Это имя становится все более популярным в мире. Молодая танцовщица гастролирует во многих странах, завоевывая любовь зрителей разных континентов. Воспитанница балетной школы при Гранд-Опера, Гилем впитала своеобразие французской академии танца, став ее яркой представительницей. Честно говоря, мало мы знали об этой артистке. Пришлось заглянуть в иностранные справочники. И там — немного: исполняла почти весь классический репертуар, работала в Гранд-Опера, была партнершей Рудольфа Нуреева, сейчас — «независимая» танцовщица, или, согласно зарубежной терминологии, использовавшей в переделанной форме средневековый военный термин, — «танцовщица свободного копья», работающая по договору в разных труппах мира. Что ж, данные довольно скудные. Тем интереснее было встретиться с артисткой в Ленинграде, где она выступила на сцене Театра оперы и балета имени С. М. Кирова в двух классических балетах русского репертуара — «Дон Кихоте» Л. Минкуса и «Лебедином озере» П. Чайковского.

Лучше один раз увидеть...

В «Дон Кихоте» все было привычно и знакомо. Шумела толпа на площади, мелькали плащи и веера — ждали появления Китри, дочери трактирщика.

И она появилась — Китри-Гилем.

Привычный стереотип разбился мгновенно. Вместо привычной «испанки из народа», «одной из толпы» (какие только клише не подкидывает память) перед нами появилась примадонна: холодноватая, ироничная, отстраненная, словно слегка раздраженная всем этим весельем и толчеей, происходящими на сцене. Она парила явно над толпой, почти не замечая ее и не для нее танцую. Впрочем, своего избранника, цирюльника Базилия, она тоже не очень-то дарила вниманием: так, поскольку-постольку, все-таки партнер.

Действие мгновенно раскололось на два потока, две стремнины: спектакль Театра имени Кирова, с его привычными танцами, пантомимой, чредой игровых эпизодов, и — танцы Сильви Гилем, возникающие как вставные дивертисменты, как отдельные номера, которые балерина чуть снисходительно дарит публике. Мы приняли эти условия игры, уже понимая, что они, вероятно, часть ее художественной программы.

Техника Сильви Гилем феноменальна: прыжок, шаг, верчение, аллоб до-стойны высоких похвал и порой удивления. Если что-то и не получалось, то воспринималось как случайный огрех: у кого их не бывает в трудном и сложном спектакле. Сказать о большой балерине (а Сильви Гилем, вне сомнений, уже опытный мастер), что она танцует с прохладцей, нельзя: настоящий художник не имеет на это права. Но когда наблюдаешь за ее исполнением, невольно создается впечатление, будто знаменитый пианист снисходительно наигрывает полюбившийся мотив, зная, что его техникой станут восторгаться, каковы бы ни были его душевные (и духовные) затраты.

«Потеплела» Гилем лишь в сцене бачка: улыбалась, наблюдая за характер-

знала, что могут быть только классической балериной, как бы это сказать, балериной «с русской душой».

Выступать профессионально Джулия Мун начала в США в балетных труппах штата Огайо и Вашингтона. В «Юниверсал балле компани», созданной в Сеуле, танцует с 1984 года. Первой ее партией в труппе стала Золушка в одноименном балете С. Прокофьева. Затем она выступала в «Спящей красавице», «Лебедином озере», «Шопениане», «Коппелии» и, конечно, в «Жизели».

«Приглашая Джулию Мун, интересную лирическую балерину романтического плана, я хотел познакомить наших зрителей с тем, как развивается сегодня классический балет в Азии, — говорит инициатор этих гастролей главный балетмейстер Кировского театра Олег Виноградов. — Труппа «Юниверсал балле компани» откровенно стремится к эстетике ленинградской школы, к нашим традициям. Это видно и по подготовке артистов, и по ее репертуару. Нам это, конечно, очень приятно. Когда я недавно, находясь в Сеуле, знакомился с его культурной жизнью, то был потрясен отношением корейцев к культурным традициям вообще и к нашим русским традициям, в частности. Я видел замечательные новые культурные комплексы, прекрасные театры и концертные залы, почувствовал огромную тягу людей к симфонической музыке. С волнением вглядывался в лица людей, слушающих музыку великого Чайковского».

Впечатлениями о выступлениях Джулии Мун в Ленинграде делится Ирина Колпакова: «Танцую на нашей сцене, Джулия полностью раскрыла свою артистическую натуру. Ее танец переполнен чувством, выразителен. Она великолепно подходит для этой роли. Я увидела, что ее национальные черты восточной женщины — сдержанность, эмоциональная закрытость, словно скрывающая некую тайну души девушки, — позволили ей создать очень индивидуальный привлекательный образ Жизели».

Танец Джулии необычайно легок. Особенно это ощутимо во втором акте. Балерина поразила меня еще во время репетиций, когда я помогала ей готовиться к спектаклям. Поразила своим удивительным умением слушать и молниеносно схватывать все, что представляется ей важным, интересным в нашей школе, нашей манере интерпретации образа. Джулия очень работоспособна. Она живет балетом. И зритель чувствует это. Все мы, артисты Кировского, рады тому прекрасному приему, который устроила Джулии ленинградская публика. Надеюсь, что связи нашего театра с этой балериной продолжатся».

Мне показалось, что сама Джулия Мун восприняла свой ленинградский успех как нечто ирреальное, как чудесное осуществление еще недавно представлявшейся несбыточной мечты. Человек, одержимый танцем, она в течение двух недель своего ленинградского пребывания жила самым духом русского балета. «Я глубоко тронута дружеским теплым отношением со стороны тех, кто работал со мною в Кировском. Здесь люди удивительно сочетают энергичность и решительность с душевностью и открытостью. Ленинград покорила меня», — так определила артистка свои впечатления от встречи с городом на Неве и его жителями.

Олег КАРАСЕВ



ными танцами, увлеченно, с задором играла эпизоды с отцом и Базилем. Но в третьем акте перед нами снова возникла «звезда», «этуаль», ослепительно великолепная, поистине купающаяся в хореографии финального па де де. И подумалось: ах, еще бы чуть-чуть сердца и человеческой теплоты, мягкости во взгляде и доброты во всем облике! А в остальном — высший класс: поразительная устойчивость, воздушность прыжка, элегантность формы. Лишь порой возникали призвуки какой-то гимнастической стихии, где сам факт преодоления трудности значит гораздо больше для исполнителя, чем творческое начало. Создавало впечатление, что в спектакле столкнулись два мировоззрения, проще говоря, два взгляда на русскую классику: один — Санкт-Петербургский, где важны и техника танца, и его смысл, и актерская игра, мимика, шарм, образ, и иной (назовите его как хотите — зарубежный, заморский), где важнее всего именно техника, преодоление трудностей, блестящий танец (в любой его форме — вариация, дуэт), который, в силу такой точки зрения, невольно звучит как концертный номер, теряя во многом связь с целостным полотном спектакля.

Особенности художнического мировоззрения Сильви Гилем сказались и в «Лебедином озере»: белое адажио прозвучало сдержанно и холодно при всей изумительности линий, красоте рук и кистей, совершенстве формы. Надменность, горделивое презрение к смертным пришлось, однако, как нельзя лучше Гилем-Одиллии — танцовщица сверкала холодным светом черного бриллианта в знаменитом па де де Одиллии и Зигфрида.

Следует заметить, что разница в восприятии хореографии Петипа сказалась тут же, на сцене между Сильви Гилем и ее партнером Константином Заклинским, для которого танец в его совершенной форме является частью представления, именуемого балетом. Танцовщик, который сегодня словно переживает второе рождение и находится в отличной форме, сумел показать многоцветье красок, подвластных балетному актеру.

Сильви Гилем, как рассказывают, великолепно танцует современный репертуар, где ее своеобразие танцовщицы и актрисы тонко учитывается современными хореографами. Есть надежда, что с классикой, особенно русской, петербургской классикой, молодую танцовщицу все-таки примирит ее наставница — замечательная французская артистка Гилен Тесмар, знакомая нам по гастролем в нашей стране и поразившая нас и своей Сильфидой и своей Джульеттой, своей редкой одухотворенностью и благородством манеры. Вы спросите: а какова была техника танца у Тесмар? Отвечу — высочайшего класса, но она была подчинена образу, спектаклю, замыслу.

В тот вечер меня не покидала мысль: как хорошо, что мы теперь многое можем видеть сами, своими глазами, судить сами, иметь собственное мнение, делать свои, пусть и весьма индивидуальные выводы. Лучше один раз увидеть... И еще вспомнил я старинную мудрость: «Не сотвори себе кумира».

Игорь СТУПНИКОВ,  
доктор  
искусствоведения

В

первые гастролерованный в нашей стране ансамбль из Израиля «Бат-Дор» (что в переводе означает «современный») отличается от многих других подобных ансамблей тем, что он не только не претендует на суперавангард, не только не противопоставляет модерн классическому танцу, а, напротив, создает в своих спектаклях удивительно гармоничный синтез приемов и образных систем многочисленных направлений, существующих сейчас в искусстве танца Западной Европы и Америки.

Артисты владеют классической школой, что угадывается с первого же их появления на сцене. Но классика, будучи основой профессионализма исполнителей, не доминирует как выразительная форма в спектакле — в том синтезе характерных для ансамбля образных средств, который и создает его своеобразие, определяющим направлением остается танец модерн. Именно он как бы аккумулирует, вбирает в себя лексику других видов хореографии и трансформирует, преломляет их.

Программа московских гастролей ансамбля включила следующие балеты: «Расколотое королевство» (хореография П. Тейлора, музыка А. Корелли, Г. Коуэлла, М. Миллера), «Кантарес» (хореография О. Араиза, музыка М. Равеля), «Если только ты танцуешь с Пепе...» (хореография М. Хаима, музыка антильская народная), «Люминисценции» (хореография Н. Кристе, музыка Ф. Пуленка), «Хамсин» (хореография Р. Кохана, музыка Б. Доунеса), «Пиаф-водевиль» (хореография Р. Гриффина, в качестве музыкальной основы использованы песни Эдит Пиаф).

# ПЕРВАЯ ВСТРЕЧА

Итак, мы познакомились с творчеством шести разных хореографов, с их работами главным образом в жанре бессюжетного спектакля, за исключением постановки о звезде французской эстрады Эдит Пиаф, где прослеживаются основные эпизоды ее биографии, образующие трагический «водевиль» жизни великой певицы. Пиаф — одна из самых знаменитых ролей Женет Ордман, руководителя ансамбля «Бат-Дор», принесшая ей мировую известность. Советские зрители теперь получили редкую возможность увидеть эту значительную,

Выступают артисты ансамбля «Бат-Дор».

гастроли



полную драматизма работу ведущей израильской балерины.

Сложный ритмический и танцевальный узор «Расколотого королевства» преподносится исполнителями легко и непринужденно. Их раскрепощенные спины, шеи, руки мгновенно реагируют на малейшие нюансы, появляющиеся в музыке. Светлые пастельные тона костюмов, зеркальные грани головных уборов придают поэтичность и свежесть танцу. Но постепенно танец этот приобретает иное звучание: тонкий и ажурный рисунок контрастирует с динамичными прыжками, поворотами на коленях и завершается экспрессивным кружением подобно вихрю.

«Расколото королевство» — калейдоскоп построений и чувств, отражающих многогранность человеческого бытия.

Иная образность у балета «Кантарес». Здесь танец подобен непрерывно льющейся неторопливой мелодии песни, кантилена которой подчеркивается чуть заметным покачиванием коленопреклоненных женщин. В их подтянутых фигурах суровая сосредоточенность, сдержанность, печаль, ожидание, но и надежда. Хореограф решает спектакль современным пластическим языком, лишь искусно вплетая в него отдельные элементы фольклора, которые тонко передают подлинно испанский колорит танца. И тут нельзя не вспомнить совет Гарсия Лорки поэтам-песенникам: «У народа надо брать только глубинные его чувства и какую-нибудь колоритную трель, но никогда не пытаться до тонкости имитировать необъяснимые модуляции народных песен: вы только испортите все творение. Причина этого — просто ваша образованность».

По другому пути пошел постановщик балета «Если только ты танцуешь с Пепе...». ярко выраженный национальный характер и ритм антильской народной музыки повлек его к активному использованию фольклора, а также элементов джаз-танца. Произведение проникнуто весельем, шуткой. Танцевальная композиция строго подчиняется многообразно и сложности его ритмической пульсации, содержит немало технически трудных пассажей, особенно прыжков.

Хореограф Н. Кристе в «Люминисценциях» в значительной мере применяет классические танец, давая, ему, однако, современную интерпретацию. Он как бы соединяет четкую выверенность классических позиций и поз с не менее законченными и определенными движениями и позами танца модерн, не лишая их свободы и полетности. Балет изобилует различными дуэтами, в которых техника поддержки отличается удивительным разнообразием и виртуозностью. Каждый дуэт представляет собой законченную миниатюру с присутствием лишь ему эмоциональным строем и хореографическими особенностями текста.

Профессиональное исполнение убедило нас, что ансамблю доступны любые творческие задачи, и труппа способна не только воссоздать индивидуальность почерка любого балетмейстера, но и образно воплотить в пластике музыку разных направлений и стилей. Безупречное владение манерой танца модерн, ритмом и техникой джаз-танца позволяет артистам раскрывать зрителю всю сложность музыкальной и танцевальной полифонии произведения, спо-

собствует передаче заключенного в нем эмоционального напряжения, столь ярко выразившегося в танце.

Ансамбль «Бат-Дор» существует с 1968 года. За два десятилетия им исполнено около ста семидесяти сочинений самых разных авторов. Это свидетельствует не только о физической выносливости и высокой трудоспособности артистов, но и о настоящем профессионализме труппы, об интенсивной творческой деятельности ее руководителей. Основатель и художественный руководитель ансамбля Дженет Ордман получила профессиональное образование в Королевской Академии танца в Лондоне. Помимо классического танца, изучала также испанскую хореографию, технику чечетки, греческий фольклор и, конечно, танец модерн. Будучи ведущей солисткой Йоганнесбургского балета, исполняла ведущие партии в «Жизели», «Спящей красавице», «Лебедином озере»... Все эти факты говорят сами за себя.

Труппа, которую на сей раз представила нам Дженет Ордман, весьма неоднородная, многонациональная, состоящая из артистов — выходцев из разных школ. Выделять среди них солистов-звезд, пожалуй, было бы неправомерным. Профессионализм в высокой степени присущ каждому участнику этого небольшого (двадцать пять человек), творчески мобильного коллектива.

Гастроли израильского ансамбля в очередной раз утвердили в мысли о назревшей у нас необходимости изучения современных танцевальных систем. На наших сценах пока отсутствуют сочинения, родившиеся в результате глубокого изучения существующих в мировой хореографии современных стилей. Советские балетмейстеры, ищущие новые формы танца, идут по пути собственных проб и ошибок, не опираясь в силу своего поверхностного знакомства с творчеством зарубежных деятелей танца на тот опыт, что уже накоплен, осмыслен, проанализирован...

Употребление понятий «свободная пластика», «акробатизированная классика» как синонимов современной формы было правомерным в период от Айседоры Дункан до «Ледяной девы» Федора Лопухова, то есть в период становления хореографии новых форм. Так, в результате деятельности лидеров современных направлений (Айседора Дункан, Рут Сен-Дени, Мари Вигман, Марты Грэхем, Катрин Данхэм, Дорис Хамфри) была разработана новая техника движений и созданы современные системы с детально развитой и научно обоснованной методикой преподавания, выпущены многочисленные учебники. Все ценное и жизнестойкое, сформированное в этих школах, впитало в себя академическое искусство, чем обогатило лексику классического танца, его структурные построения, развило систему его выразительных средств, не разрушая профессиональных основ и традиций.

Настало время серьезно заняться изучением достижений, накопленных современной хореографией. Нельзя нам оставаться в стороне от процесса ее развития. Об этом еще раз напомнили нам гастроли израильского коллектива «Бат-Дор».

Алла  
БОГУСЛАВСКАЯ

## В ФОНД СТУДИИ МАРИНЫ СЕМЕНОВОЙ

Благотворительные вечера становятся хорошей традицией в жизни советской балетной сцены. Этот концерт стал весьма заметным явлением в театральной жизни Москвы и вызвал большой интерес и у профессионалов, и у любителей хореографического искусства, поскольку давался в фонд создающейся в столице «Балетной студии Марины Семеновой». Инициаторами такого вечера балета выступили артисты Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко при активном содействии общественной ассоциации «Движение за массовое творчество».

В концерте приняли участие солисты московских театров. Среди них были не только ученики Марины Тимофеевны Семеновой, но ученики ее учеников, а также те исполнители, для которых имя и творческая деятельность знаменитой балерины, актрисы, педагога является предметом не только поклонения и глубокого уважения, но в первую очередь ярким образцом для подражания. В тот вечер, наполненный радостной, праздничной атмосферой, публика получила возможность встретиться с артистами разных поколений — М. Дроздовой и В. Кирилловым, Н. Ананишвили и А. Фадеевым, М. Ивановой, Ю. Малхасянц, Р. Исией и И. Захаркиным, Г. Крапивиной и В. Петруниным...

Наряду с тем интересом, который вызвали выступления и известных и молодых артистов, всех волновало главное событие — организация «Балетной студии Марины Семеновой». Имя великой балерины неразрывно связано с именем Агриппины Яковлевны Вагановой, одной из лучших учениц которой она является. Ныне традиции русской хореографической школы, которые обобщены и проанализированы в методике классического танца великого педагога, Марина Тимофеевна творчески преломляет и развивает в своей педагогической и репетиторской деятельности. Но, к сожалению, уникальный дар и бесценный опыт Семеновой пока находят свое применение лишь в достаточно ограниченной среде. А желающих впитывать ее знания, постигать под ее руководством тайны мастерства, обогащать свой репертуар новыми работами, совершенствоваться, учась у Марины Тимофеевны, в педагогической практике, множество не только у нас в стране, но и за рубежом. Поэтому необходимость открытия подобного учебного заведения назрела давно.

Поступить в студию могут и советские и иностранные граждане. Учиться здесь приглашаются известные мастера. Учащиеся смогут посещать следующие занятия: уроки классического танца (женский и мужской классы); показ и репетиционная работа над сольными номерами, вариациями, pas de deux из репертуара русского и советского классического наследия; подготовка артистов балета к конкурсам; методические консультации для педагогов классического танца театров, школ, студий, коллективов художественной самодеятельности; уроки дуэтного танца; занятия детской любительской группы (дети в возрасте от 12 лет); открытые уроки М. Т. Семеновой. Основой учебного процесса станет методика А. Я. Вагановой.

Художественный руководитель и ведущий педагог студии — Марина Тимофеевна Семенова.

Предполагается, что студия будет существовать на принципах самоокупаемости и хозрасчета. Для учащихся устанавливается определенный «прейскурант» оплаты того или иного курса обучения. Кроме того, как считают директор студии Екатерина Аксенова — дочь и ученица Марины Тимофеевны — один из инициаторов создания нового творческого организма, и балерина Маргарита Дроздова, принявшая активное участие в проведении концерта, в дальнейшем необходимо продолжить и подобные благотворительные акции. Они окажут студии ощутимую финансовую помощь, такую нужную на начальных этапах ее становления.

Создан фонд развития «Балетной студии Марины Семеновой», куда можно вносить индивидуальные и коллективные денежные вклады. Его расчетный счет № 608712 в Ленинском отделении Жилсоцбанка г. Москвы, код МФО 201188. Счет «Совфинтрейд» во Внешэкономбанке СССР № 87090906/001 в пользу ассоциации «Движение за массовое творчество»: расчетный счет № 0708-10/001 в фонд Студии Семеновой.

Руководство Студии будет благодарно всем, кто примет участие в пополнении фонда.

С. ХИНГАНСКАЯ

АЛЕКСАНДР МАКСОВ

В

день свадьбы юных Гюльянак и Полада, героев балета «Девичья башня», неумолимый Джангир-хан повелевает разлучить влюбленных и забрать девушку в свой гарем. Единственная возможность для Гюльянак отворотить гибель возлюбленного Полада — покортиться воле хана, навсегда расставшись с любимым. В широко раскрытых от ужаса глазах девушки — безмерная трагедия разбитого, столь близкого счастья, страх перед будущим. Обессиленная, падает она на роскошные носилки, и в скорбном молчании кортеж удаляется, унося безжизненно поникшую Гюльянак. Так заканчивается первый акт балета. Медленно закрывается занавес, а взволнованные зрители еще долго находятся в состоянии сопереживания героине спектакля, образ которой создала балерина Тамилла Ширалиева, солистка Азербайджанского театра оперы и балета имени М. Ф. Ахундова.

Тамилла Ширалиева была третьим ребенком в семье, где любили искусство. Девочка росла в чуткой, творческой атмосфере. Родители рано заметили склонности Тамиллы к художественному самовыражению. Когда ей исполнилось семь лет, ее определили в танцевальный кружок Дома медработников, предназначав таким образом ее дальнейшую судьбу.

«Первый день, проведенный в кружке, остался в памяти одним из самых ярких впечатлений, — рассказывает артистка. — И с тех пор не могло быть и мысли, чтобы пропустить занятие. Через некоторое время руководительница кружка, увидевшая мою увлеченность и заметившая, очевидно, способности к хореографическому искусству, посоветовала поступить в балетную школу. В 1955 году меня приняли в Бакинское хореографическое училище. Моим первым педагогом стала Мария Ивановна Черникова, а в седьмом классе нас взяла Гамэр Алмас-заде. В школе я впервые поняла, какой широкий спектр выразительных средств вмещает в себя классический танец и под руководством наставников начала поиск собственного пути в искусстве».

В своем становлении Ширалиева быстро прошла тот путь, для преодоления которого иным требуются годы. Поступив в 1964 году в Азербайджанский театр оперы и балета имени М. Ф. Ахундова, она сразу станцевала заглавную партию в балете «Чернушка» А. Аббасова-Г. Алмас-заде. Серьезный экзамен дебютантка выдержала, и это было для нее тем более почетно, что она решала весьма не простые творческие задачи — ведь в партии Чернушки балерине пришлось органично преломлять строгость лексики классического танца с темпераментной стихией огненного цыганского пляса.

После успешного дебюта перед Тамиллой Ширалиевой открылись завидные и заманчивые перспективы утвердить свое положение в ка-



Тамилла ШИРАЛИЕВА (Гюльянак) в балете «Девичья башня».

честве ведущей танцевальной труппы. Но она избрала другую путь — уехала на стажировку в Московское хореографическое училище. Занятия в классе Софьи Николаевны Головкиной не могли не сказаться благотворно, и в родной Баку артистка вернулась, обогащенная знаниями и практическими навыками.

Природа щедро наградила Ширалиеву, добавив к пластической выразительности не менее ценное — трудолюбие и то, что принято называть «волей к победе». Ее танец всегда насыщен большим внутренним чувством, страстной увлеченностью, накален эмоциями. Трудно однозначно определить амплуа балерины — в нем сочетаются столь редко уживающиеся качества, как нежность и искрящийся оптимизм, лиризм и драматический пафос.

Ширалиева знает цену напряженной работе, она способна подолгу трудиться в репетиционном зале, преодолевая недомогание, физическую слабость, боль. Секрет ее искусства не только в отточенной технике и выносливости, во врожденном чувстве ритма, великолепной координации, но прежде всего в способности чутко уловить и передать в танце национальный характер своей героини, самобытность ее темперамента, объемную многозначность духовной жизни.

Известный режиссер музыкального театра Борис Александрович Покровский так определил необходимые качества исполнителя: «У хорошего артиста поступки героя, его внешний вид и внутренние побуждения — все становится своим собственным». Эти слова вполне можно отнести к творческой манере Тамиллы Ширалиевой, обладающей яркой индивидуальностью. И что бы она ни танцевала, Ширалиева всегда приковывает к себе внимание зрителей, никого не оставляя равнодушным. В сольной партии из балета «Пахита», в картине «Тени» из «Баядерки», во вставном *pas de deux* из «Жизели», в «Классической симфонии» С. Прокофьева-К. Боярского начинающая балерина исходила из сути музыки, сокровенных мыслей композиторов и балетмейстеров. Иные задачи — при создании сложных характеров Читры в одноименном балете Ниязи-Н. Даниловой, Эгины в «Спартаке» А. Хачатуряна-О. Дадишкилиани, Девушки в «Шуре» Ф. Амирова-Г. Алмас-заде. А позже исполнительский портрет Ширалиевой уже невозможно было представить без Фиегты в новой постановке балета К. Караева «Тропюю грома» (осуществленной Р. Ахундовой и М. Мамедовым), и Китри в «Дон Кихоте». В первой партии балерина, уверенно освоив прихотливую графику пластического рисунка роли, мастерски передает смену душевных состояний своей героини, а танцует Китри, артистка своей искрометной жизнерадостностью словно наполняет атмосферу спектакля живительными динамическими токами. Как-то сразу удался Ширалиевой образ трагической Мехменз Бану в «Легенде о любви» А. Меликова-Ю. Григоровича, оказавшейся близкой ее человеческой сущности и творческой индивидуальности. А вот к «Лебединому озеру» артистка пришла не просто. Сначала состоялась встреча с Черным лебедем — театр в порядке эксперимента разделит партии Одетты и Одиллии между двумя исполнительницами. И только через девять лет Тамилла Ширалиева станцевала спектакль целиком. Помогли богатый сценический опыт, внутренняя содержательность ее личности. Впрочем, не все ее работы имеют одинаковую художественную значимость. В данном случае хореографический материал партии нелегко было соотносить с внешними данными танцовщицы. Но важно, что к каждой своей роли она подходит предельно серьезно, желая постичь суть образа, его психологическое «зерно». И находит нечто органичное для себя, для своего духовного мира, своего понимания смысла человеческой жизни, эмоционального состояния.

К числу безусловных удач Ширалиевой принадлежат две давние роли: Гюльянак в «Девичьей башне» (редакция Г. Алмас-заде) и Айша в двух постановках балета «Семь красавиц» на музыку Кара Караева. В «Девичьей башне» Ширалиева создает образ огромного сценического обаяния. Ее Гюльянак живая, непосредственная девушка, и вместе с тем, ей свойственен драматизм эмоций и негибаемая душевная сила. Музыка А. Бадалбейли стала для балерины основой постижения психологии героини. Ширалиева демонстрирует здесь высокое искусство драматической актрисы, что ощущается в тонко передаваемой смене настроений, в умении оттенить многообразие психологических нюансов в переживаниях Гюльянак. И все это, органично растворяясь в пластике героини, помогает Ширалиевой вылепить глубокий национальный женский характер.

Кажется маловероятным, но краски, отобранные для более лиричной Айши в «Семи красавиц» П. Гусева, Тамилла Ширалиева не использует, исполняя ту же партию в спектакле Р. Ахундовой и М. Мамедова. Эта Айша покорила Бахрама не только женственностью и душевной чистотой, но и тем, что не дает опередить себя в бешеной скачке на охоте. В полном отчаянии монологе, воспринимаемом как рассказ о страданиях своего народа, не уловить интонаций жизнелюбия и счастья, «звучащих» незадолго до этой сцены в вариации героини, — такова диалектика образа, великолепно переданная исполнительницей.

Новые спектакли появляются не так часто. Продолжением галереи образов восточных женщин (а именно они занимают основное место

творчестве балерины) явилась Шехерезада в балете Ф. Амирова-Н. Назировой «Тысяча и одна ночь», этапном в творческой биографии Тамиллы Ширалиевой. Премьера состоялась в 1979 году, а в восьмидесятом балерину среди участников постановки балета удостоили звания лауреата Государственной премии СССР. В ее Шехерезаде еще раз сказались постоянная склонность артистки наделять своих героинь естественными человеческими переживаниями, за их внешней хрупкостью проглядывается сильный целеустремленный характер. Первое появление трепетной и грациозной, словно козочка, Шехерезады-Ширалиевой ошеломляет стремительностью. Даже окруженная узким кольцом мрачных, безжалостных палачей, она не выглядит испуганной, ибо не может и не хочет поверить в реальность бессмысленного насилия. И окончательно забывает о грозящей ей опасности в мгновенные встречи с Шахрияром, лицо которого, как маска, искажено душевной мукой и гневом. Гармоничная сама, Шехерезада Ширалиевой не приемлет дисгармонию ни в чем и ни в ком. С искренним желанием понять чужую боль всматривается она в глаза шаха, неколебимо противопоставляя опустошенному злостью и местью Шахрияру добро, нежность, любовь. И карающая рука шаха сначала застывает в воздухе, а потом и вовсе опускается. Новые чувства Шахрияра раскрывает дуэт героев, который «звучит» гимном духовного обогащения.

Тамилла Ширалиева давно обратила на себя внимание и за пределами Азербайджана. Впервые это произошло в 1972 году на Всесоюзном конкурсе артистов балета в Москве. После первого «классического» тура в свои права вступила современная хореография. *Pas de deux* из балета «Корсар» уступило место «Мугаму» (музыка Н. Аливердибекова, постановка Р. Ахундовой и М. Мамедова). В нем, по словам Петра Андреевича Гусева, исполнительнице и ее партнеру В. Плетневу удалось «раскрыть» свои артистические индивидуальности, показать и мастерство, и душевную чуткость, и музыкальность, и выразительность пластике».

Где бы ни танцевала Ширалиева — в Москве или Ставрополе, Ленинграде или Грозном, Ташкенте или Киеве — везде ее сопровождал успех. «Радостным сюрпризом спектакля», «актрисой трагического толка», «талантливой азербайджанской балериной, создающей образы большой эмоциональной силы» называют Ширалиеву многочисленные рецензенты.

Вместе с балетной труппой или в составе концертных бригад она гастролировала во Франции, Италии, Индии. Широкое признание принесли ей гастроли в Марокко, Бирме и на Цейлоне. Как живой отклик этих выступлений — письма. Они приходят со всех концов страны, из городов близких и далеких, из-за рубежа. В них слова благодарности балерине за ее искусство, за радость от встречи с ним. «Надолго оставили в памяти добрый след спектакля с вашим участием, — пишет один из корреспондентов. — Они буквально потрясут, о многом заставляют задумываться. Языком танца, понятным всем, вы передаете боль и радость, сомнения и веру в жизнь — чувства, испытываемые каждым человеком. И большое спасибо вам за то, что отводя на второй план все будничное и мелкое, самым удивительным образом переносите в мир невероятных глубин человеческого духа».

Ныне Тамилла Ширалиева — признанный мастер азербайджанского балета, народная артистка Азербайджанской ССР. Но балерина сохранила теплоту в общении с людьми, доброжелательность отношений с коллегами. В ней нет ни грамма самолюбования, самодовольства или заносчивости. Готовая поддержать неокрепшее дарование, расширить диапазон своего творчества, Ширалиева приступила к внеурочным репетициям с молодым танцовщиком труппы *pas de deux* из балета «Сильфида» Ж. Шнейггофера-Ф. Тальони. И ломая стереотип представлений о собственной индивидуальности, казалось бы, далекой от эфемерной дочери воздуха, уже на первом этапе работы удивила стилистически точно схваченными позировками, манерой, обликом. В другой раз вместе с начинающим балетмейстером и еще более молодым партнером Ширалиева азартно «лепила» танцевальные образы триады «Бриттен-Караев-Бриттен». Жаль, что по разным обстоятельствам двум этим интересным пробам не суждено было реализоваться, как не дано было артистке выйти на подмостки в словно для нее созданных образах Никии, Кармен...

Новой гранью творчества Ширалиевой стали поиски себя в качестве балетмейстера. Обнадежили первые ее самостоятельные постановки, осуществленные на музыку Глинки и Россини для учеников Бакинско-хореографического училища. Сюда ее привело стремление поделиться накопленным художественным опытом. Как важна для ученика возможность увидеть своего педагога в живом спектакле, понять «механизм» сценического воплощения, разбираемого на уроке. И как ценно, что любое движение не только разъясняется устно, но и легко показывается педагогом.

Подобно каждому талантливому художнику, жизнь героини этого очерка состоит из творческих исканий, огорчений и побед. Побед больше. Это можно утверждать, как и то, что созидательные возможности Тамиллы Ширалиевой еще далеко не исчерпаны.

# АННА РЕДЕЛЬ

Анна РЕДЕЛЬ в миниатюре «Портрет Жозефины Беккер».



НАТАЛИЯ  
ШЕРЕМЕТЬЕВСКАЯ  
кандидат искусствоведения

*К*огда вспоминают славные времена танцевальной эстрады предвоенного времени, неизменно называют имена Анны Редель и ее постоянного партнера по сцене и жизни Михаила Хрусталева.

Долгие годы они являлись ведущим дуэтом нашей эстрады, олицетворяя собой некий эталон человеческой красоты своего времени, когда особенно ценилась спортивность и жизнерадостность облика. Их страстная творческая увлеченность, истовость в работе помогали артистам сохранять свое искрометное мастерство и столь полюбившийся зрителям сценический образ.

Вспоминается вечер в Центральном доме работников искусств в честь шестидесятилетия мастеров (характерно, что несмотря на некоторую разницу в возрасте, они решили и на этот раз, не расставаясь, одновременно отпраздновать юбилей). Так вот появление на сцене юбиляров поразило зрителей: вместо пожилой пары перед ними предстали все те же легендарные танцовщики — стройные, красивые, элегантные, светящиеся радостью. И прозвучавшие в тот вечер восторженные слова не воспринимались лишь данью вежливости по отношению к сошедшим со сцены артистам, но обретали зримое подтверждение...

Однако же, у Анны Редель была и своя, хоть и недолгая, биография. В ее юности произошел эпизод, который может быть назван судьбоносным. Ее выступление увидел Константин Сергеевич Станиславский и, заинтересовавшись талантливой девочкой, захотел с ней познакомиться. Он даже спросил: не собирается ли она стать драматической актрисой, но услышав, что Аня мечтает о танцевальной карьере, посоветовал поехать в Москву и пройти настоящую балетную школу.

Этот разговор состоялся в Загребе, где в начале двадцатых годов гастролировал Московский Художественный театр и где Редель выступала в составе небольшой балетной труппы во главе с ее первой учительницей — балериной Большого театра Маргаритой Фроман. Выехав в 1920 году из Ялты, труппа совершила гастрольную поездку по странам Причерноморья. В ее составе было еще несколько учениц Фроман, ее брат Макс, известная эстрадная танцовщица Ю. Бекефи и ее муж, хороший администратор Л. Леонидов. Все они не вернулись на Родину, тогда как Анна Редель и ее мать не остались в эмиграции и приехали в Россию. Соблазнительно предположить, что решающую роль в их решении вернуться сыграл совет Станиславского. С той поры Анна Аркадьевна бережно сохраняет фотографию Константина Сергеевича с дарственной надписью:

*«Милой Анне Редель!»*

*Вас Бог не обидел, не обижайте и Вы Бога. Помните притчу о талантах, работайте и верьте в будущее,*

*К. Станиславский».*

Несмотря на то, что Редель обладала выдающимися способностями (музыкальностью, артистичностью) и прекрасными внешними данными (изящной тоненькой фигуркой, прелестной формой ног с удлиненной мускулатурой, тонкой щиколоткой и огромным, истинно «павловским» подъемом), она уже не могла по возрасту (ей исполнилось шестнадцать лет) быть принятой в балетное училище Большого театра и поступила на хореографическое отделение Театрального техникума имени Луначарского, где и проработала с 1924 по 1928 год.

Можно сказать, что Редель повезло — в те годы техникум давал своим ученикам столь разностороннюю подготовку по специальным и теоретическим предметам, что в дальнейшем Московское и Ленинградское хореографические училища многое позаимствовали из его новаторских учебных программ. И преподавательский состав там очень силен. Артисты Большого театра — Л. Лащилин и И. Смольцов вели уроки классического танца, А. Мессерер — поддержки (этой дисциплины еще даже не было в хореографическом училище!). Занятиями по пластике руководила Л. Алексеева, возглавлявшая в те годы известную студию, по актерскому мастерству — режиссер театра имени Вахтангова Р. Симонов, по системе Станиславского — артистка МХАТа 2-го С. Бирман. С историями театра и танца знакомили студентов профессора А. Дживилегов и А. Сидоров, а рисованию учил знаменитый художник Г. Якулов.

К тому же, в состав хореографического отделения техникума входили на правах курсов студия «Драм-балет» под руководством Н. Греминой и студии пластического танца Веры Майя и Франчески Беата, поэтому студенты могли знакомиться и с этими направлениями танца. По мнению известного в те годы критика В. Ивинга, техникум способствовал воспитанию «универсального артиста балета могущего применить свои способности в любых жанрах хореографического искусства». Так оно, в сущности, и получалось — почти одновременно с Редель в техникуме занимались: Тамара Ханум, Мария Сорокина, Владимир Бурмейстер, Павел Вирский, Николай Болотов, Николай Холфин, Эмиль Мей — эта плеяда артистов составила впоследствии славу советской хореографии.

На выпускном вечере Анна Редель исполнила шесть номеров: классическую вариацию из балета «Павильон Армиды» Н. Черепнина, два пластических танца в постановке А. Мессерера на музыку «Сказки» Н. Метнера, «Русскую» на пальцах, «Русский лубок» и эксцентрический «Фокстрот» — разнообразный репертуар, который свидетельствовал о многостороннем творческом диапазоне выпускницы.

Она сразу же была отмечена в прессе, согласия на выступления с ней добивались П. Вирский и Н. Холфин, но самым лестным для Редель оказался интерес лидера танцевального новаторства тех лет — Касьяна Голейзовского, предложившего ей участвовать в его постановках. По ряду причин, это не

смогло осуществиться, но через несколько лет Редель и Хрусталева посчастливилось работать с Голейзовским во время подготовки своей концертной программы.

Поначалу Редель больше всего привлекала эксцентрика с ее причудливой неожиданностью пластики. Она стала выступать на эстраде с сольными эксцентрическими номерами, которые создавались для нее мастерами этого жанра — балетмейстерами Львом Лукиным, Николаем Фореггером и Натальей Глан. У них Редель постигла принципы актерской выразительности и четкости пластической формы. В одной из рецензий тех лет говорилось об «острой ритмике и яркости танцевальной лепки А. Редель».

Вскоре ее партнером становится Эмиль Мей, так же, как и она, тяготеющий к заостренной гротесковой форме. В дальнейшем он создает ряд ярких танцевальных монологов — своеобразный Театр одного танцора. Однако же содружество Редель и Мея оказалось недолгим. Сохранившиеся любительские снимки лишней раз убеждают в том, как важно на эстраде удачное соотношение фигур партнеров. Рядом с низкорослым и несколько сутулым Меем Редель не выглядела миниатюрной и изящной. К тому же, плохо владея искусством поддержки, он ограничивал ее возможности. К счастью, у молодых артистов оказалось художественное чутье — осознав невозможность существования такого дуэта, они расстались.

В 1928 году из парижской командировки (тогда это было частое явление!) вернулась Ирина Дубовская — еще один хореограф тех лет, также стремившаяся к поискам новых танцевальных форм. Она была полна впечатлений о западной эстраде и на их основе поставила программу «Москва — Париж», в которой участвовала группа представителей талантливой артистической молодежи. Среди них — артист Большого театра Игорь Моисеев, тогда часто выступавший на эстраде, выпускник студии Веры Майя Михаил Хрусталева, а также Анна Редель. Для нее Дубовская придумала сольный номер — «Портрет Жозефины Беккер», самой популярной примадонны мировой эстрады тех лет, пленявшей публику не только пением и танцами, но и красотой фигуры и своеобразием негритянской пластики (она была мулаткой). Очевидцы вспоминали, что в этом номере Редель пригодилась ее белозубая улыбка, прелестная фигура, ощущение своеобразного стиля танца, окрашенного очарованием чувственности. Контрастным по отношению к этому оказался второй сольный номер — «Чашка чая» на музыку К. Дебюсси, где она изображала жеманную французскую куклолку и танцевала уже не на каблучках (очень высокими!), а на пальцах.

Но решающую роль в дальнейшей судьбе Редель сыграл «Акробатический вальс», где она впервые выступила с Михаилом Хрусталевым. И тут обнаружилось, что они словно рождены друг для друга: гармоническое сочетание их фигур, великолепно смотревшихся рядом — легкость Редель и сила Хрусталева, наконец, чисто интуитивно возникавшее взаимопонимание рождало единство действия, столь необходимое в дуэтом танце.

В рецензии на один из творческих вечеров Редель и Хрусталева В. Ивинг так описывал их этот первый «Вальс»: «Редель, дважды перевернувшись в воздухе, пролетает с пола на руки Хрусталева... Вспрыгивает ему на плечи, становится одной ногой на грудь или на бедро, опрокидывается головой вниз и выгибаясь под невероятным углом, обвивается вокруг шеи партнера, точно живой воротник, и затем скользящим винтообразным движением спускается на пол».

Для того времени такая техника казалась совершенно невероятной, хотя на эстраде тогда выступало множество исполнителей акробатических дуэтов и среди них такие мастера, как Мария Понна и Александр Каверзин. Но манеру Редель и Хрусталева отличала особая динамика и стремительность темпов, как бы становившихся содержанием их танцев и вызывавших ассоциации с динамизмом современной жизни. К тому же, отблеск личного счастья танцовщиков освещал все,

что они делали на эстраде, придавая их выступлениям окраску искреннего оптимизма.

Название рецензии В. Ивинга, отрывок из которой мы процитировали выше, «Бодрое искусство» верно определяло сущность творчества Редель и Хрусталева и объясняло секрет огромной их популярности на протяжении почти тридцатилетнего творческого пути. Его длительность и плодотворность — результат того, что они работали чрезвычайно умно и профессионально, по-существу, всегда являясь соавторами постановщиков своих номеров. Редель и Хрусталев самостоятельно искали новые акробатические приемы, тщательно изучали их и балетмейстерам предьявляли уже в отработанном виде. К тому же, они создавали множество вариантов одного и того же номера, добиваясь точности и завершенности замысла. Как, например, в тех, что родились в содружестве с талантливым эстрадным балетмейстером и режиссером Петром Кротовым. Это: «Танец статуй», «На катке», «Танго Альбениса» и самая знаменитая композиция — сценка «После бала», где особенно ярко проявилось их блистательное танцевальное мастерство и тонкий артистизм. По этим номерам можно проследить эволюцию творчества Редель и Хрусталева от бессюжетного танца к выражению конкретного содержания и воплощению реалистических характеров — тенденция, характерная для хореографического искусства тридцатых и сороковых годов.

И все же, их главным художественным «козырем» неизменно являлась акробатическая поддержка, которая возникала в их номерах как своеобразная пластическая гипербола, помогающая выявлять с наибольшей остротой содержание воплощаемых ситуаций.

Здесь будет уместно сказать о незаурядной смелости Анны Аркадьевны, потому что только обладая подлинным бесстрашием, можно было решаться на столь головокружительные (в буквальном смысле слова) поддержки. Причем, изо дня в день на протяжении множества лет. Конечно же, Хрусталев блестяще владел искусством поддержки, но риск существовал всегда и травмы случались...

Второе бесценное свойство характера Редель — ее тактичность и выдержка — качества, ставшие краеугольным камнем их длительного союза. Когда видишь, как быстро распадаются талантливые танцевальные пары (что приводит к творческому кризису обоих), всегда хочется воздать должное Анне Редель и Михаилу Хрусталеву, сумевшим пронести через жизнь увлеченность искусством и чувство ответственности перед ним.

Эти свои заветы они стремились передать талантливой молодежи, которая прошла через их руки во Всероссийской творческой мастерской эстрадного искусства. Среди многих учеников были Раиса Гатина и Михаил Негру, яркие характерные танцоры, Марина Комарова — солистка ансамбля под руководством Вячеслава Гордеева, Валерия Дорохова и Сергей Бирюков — выразительные исполнители жанрового репертуара. Но впрямую традицию своих учителей продолжил лишь Альвиан Гайдаров. И то не во всем, так как неоднократно менял своих партнерш, хотя каждая из них — Юлия Романенко, Людмила Гайдарова и Анна Евтушенко — отвечали требованиям жанра. Редель и Хрусталев работали со всеми вариантами этого дуэта, передавая секреты мастерства и наиболее интересные находки в области акробатической поддержки. Однако закономерно, что восприняв мастерство, артисты стали выражать в танце иные, подсказанные временем темы, иную эстетику. Протяженность необычайно красивых линий Гайдарова и Евтушенко рождали особый, я бы сказала, несколько абстрактный пластический рисунок, близкий современной графике. В репертуаре заслуженных артистов РСФСР Анны Евтушенко и Альвиана Гайдаровых по-прежнему самый «ходовой» номер — «Этюд», созданный для них Анной Редель и Михаилом Хрусталевым.

Как и в былые годы, Анна Аркадьевна продолжает и сегодня заинтересованно следить за творчеством своих учеников, а их у нее около трехсот — исполнителей разных жанров.

Анна РЕДЕЛЬ и Михаил ХРУСТАЛЕВ — на отдыхе.



# ДИНАСТИЯ — СМОЛЬЦОВЫ

**СУСАННА ЗВЯГИНА,**  
заслуженная артистка РСФСР

**И**стория русского театра, в том числе и балетного, богата актерскими династиями. И ныне, отмечая девяностолетие со дня рождения известного мастера, артиста и педагога Виктора Васильевича Смольцова (1900—1976), я хочу рассказать об одной такой семье — семье Смольцовых, подлинных энтузиастах московского балета, служивших ему верно и самоотверженно.

Виктор Васильевич Смольцов — один из самых блистательных ее представителей. «...Виктор был яркой «звездой» в первом советском выпуске балетной школы в 1918 году. Так что В. Смольцову принадлежит право открывать своим именем список мужского состава нашего балета послереволюционного периода. И надо сказать, что первенец удался на славу», — пишет Юрий Федорович Файер в книге «О себе, о музыке, о балете».

Внешность артиста — дивная фигура, стройные красивые ноги, необычайная легкость и пластичность движений, чувство стиля в каждой партии, глубокое проникновение в музыкальный и сценический образ — способствовали быстрому продвижению Виктора Смольцова на амплуа ведущего исполнителя партий классического репертуара. Видевшие его в «Жизели», «Спящей красавице», «Лебедином озере» и по сей день вспоминают о его исполнении ведущих партий как об эталонах мастерства. Правда, чистота, ясность танцевального мышления артиста и человека Виктора Смольцова смогла так ярко проявиться благодаря тому, что он с первых дней своей театральной карьеры жил в атмосфере активной творческой деятельности коллектива единомышленников, объединенных воедино могучим талантом балетмейстера-режиссера Александра Алексеевича Горского. Он обладал удивительной способностью видеть глубинные возможности каждого артиста, понимал, как необходимо исполнителю для его нормального развития быть все время в поле зрения балетмейстера, а, значит, постоянно работать и расти.

Используя интуитивную способность Виктора Смольцова органично и тонко постигать стиль произведения, Горский последовательно и настойчиво расширял его репертуар, добываясь от него актерски выразительной игры на сцене. Танцовщик всегда очень тщательно работал над ролью: для него не существовало «мелочей» в творчестве, и он ювелирно отделывал каждое движение, каждую фразу пластического текста роли. Ему претила небрежность не только в движении, но и в жесте. Наверное, поэтому он и достигал такой силы драматического воздействия, выступая в самых разных партиях — Альберта и Иванушки, Зигфрида и Петрушки, Солора и Гирея... Этот перечень можно еще продолжать и продолжать.

Виктор Васильевич хотя и владел в совершенстве техникой классического танца, но пользовался ею, я бы сказала, очень деликатно. Он никогда не старался «навернуть» побольше или прыгнуть выше. Его манера сценического поведения отличалась редкостной интеллигентностью, поминисте

аристократическим благородством, и свой большой прыжок и отличное вращение артист демонстрировал лишь как средства определенных образных решений. Взять, к примеру, его жете в первой части вариации Зигфрида в третьем акте «Лебединого озера». Он здесь хоть он и взлетал высоко, но заботила его не столько высота прыжка, сколько мягкое, легкое приземление. Эта мягкость, эластичность вносила в его танец ощущение юношеской свободы, непринужденности. А его бисерное летучее бризе в вариации Альберта во втором акте «Жизели» — казалось, вихрь переживаний несет его через всю громадную сцену нашего театра. И опять никакого напряжения! Так было и в Океане в «Коньке-Горбунке», и в Голубой птице в «Спящей красавице». Его танец всегда выглядел невесомым, красивым, поэтичным. И он великолепно смотрелся на сцене — строгое изящество, элегантность каждой позы и жеста, не бросакие, но ладно сидящие костюмы, непременно пастельных тонов, производили глубокое впечатление.

Виктор Васильевич считался и отличным партнером. Его умелые руки способствовали непринужденности в исполнении самых трудных дуэтов, таких, как па де де Дезире и Авроры в «Спящей красавице», Солора и Никии в «Баядерке», Зигфрида и Одетты в «Лебедином озере» и многих других. Никогда не изгладятся из нашей памяти те спектакли, в которых выступали Марина Семенова и Виктор Смольцов в главных партиях. Не побоюсь определить их дуэты, как чудо! Именно чудо искусства, чудо неповторимого обаяния, высочайшей эстетики, исполнительского совершенства. Когда на сцене появлялась, словно изваянная из розово-голубого драгоценного фарфора, статуэтка с золотой головкой — Аврора-чаровница Марины Семеновой, а к ней медленно приближался стройный, элегантный, обаятельный юноша — Дезире Виктора Смольцова, до краев наполненный восторженным чувством любви, и преклонял перед принцессой колена, зал мгновенно замирал. Казалось, что у всех, кто смотрел эту сцену, перехватывало дыхание. Да! Это были спектакли Большого театра! Большого искусства!

Виктора Смольцова отличала неиссякаемая творческая жадность (а, может быть, правильное сказать — потребность творческих поисков?). Разносторонность актерского дарования вызвала у него, например, желание сыграть Иванушку в балете «Конек-Горбунок», хотя он был в полном расцвете сил и исполнял весь ведущий классический репертуар. Именно сыграть. И он не побоялся соперничества со стороны такого замечательного мастера, как Владимир Рябцев, который долгие годы и весьма успешно исполнял эту роль. Тем не менее Виктор Васильевич решил эту трудную задачу с блеском: найденная им собственная оригинальная трактовка образа принесла ему признание. Он не видел в Иванушке дурачка — его герой вроде и наивен, но, вместе с тем, сметлив, смешлив, смел и явно — удалой молодец! А когда в последнем акте он появлялся в жемчужном камзоле и широко, чисто по-русски разводил руки, вызывая Царь-Девичу на свадебный танец, он был так бесподобно хорош, что все мы, и кто находился на сцене, и кто стоял за кулисами, и кто сидел в зрительном зале, не могли оторвать от него глаз.





Виктор СМОЛЬЦОВ (Красс)  
в балете «Спартак» (постановка И. Моисеева).

Виктор Смольцов в совершенстве владел искусством перевоплощения. Ведь нельзя обойти вниманием его поистине творческий подвиг, каким считается его выступление в роли Петрушки в балете Стравинского. Куда девалась его мягкость, пластичность, аристократизм его движений — на смену им пришла угловатость, резкость, асимметрия. Петрушка-Смольцов с лихорадочным блеском глаз, измученный безответной любовью, буквально источал боль несчастной души... И тогда смерть такого Петрушки среди масляничного разгула и шумного веселья производила огромное впечатление.

Видимо, романтический репертуар — основа творчества артиста — не приносил ему полного удовлетворения, и он достаточно рано для танцовщика закончил свои выступления в партиях классического наследия и перешел на характерные роли. Вот тут-то во всю ширь и развернулся его драматический дар. В музее Большого театра в личном де-

ле Виктора Васильевича собраны материалы о двадцати пяти его ведущих партиях. А сколько еще было исполнено им отдельных танцев, вспоминая о которых, можно только пожалеть, что раньше наше искусство не фиксировалось на кино- и видеопленку, что, к великому счастью, делается сейчас. Я имею в виду интерпретацию Виктором Васильевичем индусского танца в «Баядерке», а также его выступления в ролях Арлекина в «Щелкунчике», Чаги в «Половецких плясках» из оперы «Князь Игорь» или, например, Парня с бубном в опере «Поднятая целина». За каждым из них — законченный достоверный характер. Смольцов на практике осуществлял завет К. С. Станиславского: нет маленьких ролей, есть маленькие актеры. Кстати, о бубне. Большую популярность Виктору Васильевичу принес показ на эстраде миниатюры «Итальянский нищий» на музыку Сен-Санса. Игрой на бубне артист владел, как хороший музыкант: он в его руках буквально пел, отражая настроения героя. Вспомним еще трогательного поэта Гренгуара из балета «Эсмеральда», поначалу наивного, непосредственного, — голос бубна у него воспринимался поначалу лишь в качестве ритмического аккомпанемента танцу Эсмеральды. И как же гневно звенел он и плакал, передавая всю гамму переживаний обманутой цыганки в сцене бала у Флер де Лис!

Вряд ли можно перечислить количество и номера госпитальных палат, в которых артист-гражданин, патриот не исполнял бы «Нищего» во время Великой Отечественной войны, благо для этого не требовалось большой танцевальной площадки. Сколько пачек писем от благодарных воинов хранит архив Виктора Васильевича!

Яркими удачами отмечен период творчества Смольцова после Великой Отечественной войны. Особо хотелось бы выделить роль Босса в спектакле «Красный мак» (постановка Л. Лавровского) и Гирея в «Бахчисарайском фонтане» Б. Асафьева (постановка Р. Захарова). Последний был сыгран артистом после многих и многих весьма интересных исполнителей. Это не смутило Виктора Васильевича. В его актерской палитре нашлись впечатляющие и опять же свои, самобытные краски. В душе его хана Гирея, бросившего лишь один взгляд на Марию, вспыхнула страсть, испепелившая его душу, страсть, безответная, всепоглощающая, как бы сковывающая эмоции Гирея. Внешний взрыв его чувств проявляется всего два раза в течение всего спектакля: при последнем вздохе умирающей Марии и в эпилоге, когда перед ним возникает ее тень. Здесь Гирею Смольцова, сломленному страданием повелителю, скорбящему так горько, так сильно по безвозвратно утраченной любви, трудно было справиться с собой: на высокой патетической ноте проводил артист эту сцену. И в противоположность тонкому психологизму портрета Гирея — фигура Босса из балета «Красный мак» — подавалась Смольцовым с такой социальной заостренностью, что выглядела почти плакатным персонажем. Не лицо с его живыми глазами, а маска, не человеческая, одухотворенная пластика, а сухие, повелительные, резкие движения автомата. Наглость, бездушие, самодовольство скупо и потрясающе выразительно проявляются в статике поз и жестов. Каждая поза — скульптура, от которой веяло ледяной жесткостью.

Таков, безусловно, далеко не полный обзор сорокалетней деятельности артиста в Большом театре СССР. Тем не менее, следует особо подчеркнуть в нем главное — каждая партия, танец, пантомимный эпизод большого мастера Виктора Васильевича Смольцова обогащали искусство столичной балетной труппы, способствовали становлению ее неповторимого исполнительского стиля, ее развитию, расцвету.

Брат Виктора Васильевича Иван Васильевич Смольцов (1892—1968) — обладатель удивительной биографии. Вся его жизнь связана с театром. Родившись в многодетной семье главного капельдинера Большого театра — Василия Парфеновича Смольцова, мальчик, начиная с шести лет, уже работает «на выходах» в спектаклях Большого и Малого театров. Когда ему исполнилось десять лет, его отдали в балетное училище. Редкая дисциплинированность, проявлявшаяся во всем — в трудолюбии, в умении понять и глубоко осознать советы педагогов, в сочетании с природными данными способствовали успешному окончанию Иваном Смольцовым школы. Придя в труппу Большого театра, юноша обратил на себя внимание как танцовщик с серьезной профессиональной подготовкой. Его стали выдвигать на ведущие партии, несмотря на то, что в то время на московской сцене выступали блестящие мастера — В. Тихоми-

ров, М. Мордкин, Л. Жуков, Л. Новиков и другие. За свою многолетнюю исполнительскую деятельность Иван Васильевич перетанцевал множество партий классического репертуара, таких, как Зигфрид в «Лебедином озере», Дезире в «Спящей красавице», Конрад в «Корсаре», Принц в «Волшебном зеркале», Рыбак в «Любовь быстра», Океан и молодой раб в «Коньке-Горбунке». Следует отдать должное и великолепному исполнению им «Индийского танца» в балете «Баядерка», его выступлению в роли Кумана в Половецком стане оперы «Князь Игорь». Нельзя забыть, с какой силой проявил Смольцов свой актерский талант в партиях Авантюриста в «Красном маке» и особенно — Квазимодо в «Эсмеральде». По праву их можно считать эталоном драматического искусства в балете.

Быстро почувствовали в Смольцове хорошего кавалера, руки которого удобны и весьма надежны, и балерины. Одна из партнерш Ивана Васильевича — Маргарита Павловна Кандаурова, танцевавшая со Смольцовым, рассказывала мне, что очень любила выступать с ним. Обратила на него внимание и Екатерина Васильевна Гельцер, а она предъявляла к своим кавалерам на сцене очень большие требования. Постоянно встречался Иван Васильевич в спектаклях с Верой Мосоловой, Еленой Адамович, Викториной Кригер, Марией Рейзен, позже — с Анастасией Абрамовой, Любовью Банк, Ниной Подгорецкой. А Валентина Кудрявцева стала его женой и сподвижницей во всей дальнейшей деятельности артиста.

Обладая даром педагога, он много трудился в московской школе, а также работал в Большом театре как репетитор.

«В 1920 году я поступил в школу и попал в класс Ивана Васильевича Смольцова, — рассказывал мне Александр Царман. — Передо мною в группе находились ученики значительно старше меня по возрасту: Александр Руденко, Владимир Голубин, Михаил Габович, Игорь Моисеев. Особенностью педагогики Смольцова являлся тот факт, что он не показывал сам заданное движение или комбинацию, а объяснял на словах, заставляя соображать. Да, именно соображать, а не копировать. Он всегда ходил по классу, не сидел, как другие педагоги, и если ученик ошибался, получал за это щелчок в лоб или в затылок.

Обладая очень хорошим баллоном в прыжке, мягким приземлением, Иван Васильевич стремился и у нас развить это драгоценное качество».

На что хотелось бы также обратить особое внимание — Смольцов никогда не готовил экзаменационных уроков по несколько месяцев, как это, к великому сожалению, делается сегодня во всех наших училищах. Иван Васильевич считал экзамен экспромтом, более того, любой представитель экзаменационной комиссии мог задать любому ученику любую комбинацию, что, кстати, широко практиковалось — отсюда выявлялась сообразительность, правильность восприятия, владение техникой танца, иначе говоря — степень освоения учеником профессии. Будучи, как уже говорилось, одновременно и балетмейстером-репетитором в Большом театре, Иван Васильевич, пользуясь правами своей должности, предоставлял своим воспитанникам — ученикам старших классов широкую сценическую практику, занимая их в спектаклях труппы, готовя тем самым грамотное ей пополнение.

Мне довелось разговаривать со многими его учениками, и все они в один голос утверждали, что сташно боялись и в то же время страстно любили Смольцова. Любили за доброжелательность, за то, что дело свое знал отлично, что был профессионалом до мозга костей, хотя и отличался некоторой консервативностью. Его требовательность, строгость, доходящая иногда до жестокости, приносили большую пользу всей труппе — ведь Иван Васильевич вдумчиво и бережно хранил чистоту классического репертуара Большого театра.

С его художественными принципами мне довелось познакомиться на собственном опыте. Когда в трудном 1943-м после очередной поездки с концертами на фронт я оказалась в Москве, Иван Васильевич предложил мне выучить партию Мерседес в спектакле «Дон Кихот», который готовился к выпуску. В тот период все репетиции Смольцов проводил сам, поэтому на солистов времени у него было мало, и он предложил мне выучить порядок танца самостоятельно. Так случилось, что у нас с Иваном Васильевичем состоялось всего четыре репетиции, но я запомнила их на



Иван СМОЛЬЦОВ  
и Валентина КУДРЯВЦЕВА  
в балете «Лебединое озеро».

всю жизнь. За эти, к тому же весьма непродолжительные четыре репетиции Иван Васильевич вложил в меня веру в то, что я смогу исполнить эту партию. Он был поэтом и деспотом, он топал ногами, то почти крича, то говоря едва слышным шепотом, будил во мне способность пластикой тела выражать эмоции. После четвертой репетиции он сказал: «Пятой репетицией будет спектакль, я ставлю вас на афишу». Он считал, что партию нельзя долго «мусолить» в репетиционном зале — артистка сможет понять, каков результат, достигнутый в ходе подготовительной работы, лишь после встречи со зрителем, его реакция позволит ей почувствовать, что не освоено и не дозрело. Что же касается технической стороны, то танцовщица-солистка, считал Иван Васильевич, обязана, работая в труппе Большого театра, владеть всем арсеналом техники танца, на то она и солистка.

Этот его принцип заставлял нас, молодых, серьезно, до самозабвения заниматься и тренироваться самостоятельно. Мы буквально жили в театре и театром.

Нельзя благодарно не вспомнить и его верную подругу и единомышленника — Валентину Васильевну Кудрявцеву. Смольцов и Кудрявцева были среди тех, кто проявил редкую настойчивость и организационный талант для того, чтобы собрать в осажденной Москве 1941-го труппу, восстановить вместе с известным музыкантом — дирижером С. Сахаровым буквально по листочкам музыкальный материал, подобрать и самим сшить недостающие костюмы и вместе с коллективом оперы, оркестра и технических работников открыть фронтальной филиал Большого театра. Сейчас это воспринимается как легенда, как подвиг, золотыми буквами вписанные в историю прославленной труппы.

Третий из братьев Смольцовых — Василий Васильевич — не стал премьером, но он оказался счастливым артистом, всегда необходимым, постоянно занятым буквально во всех балетных и оперных спектаклях. В его сольном репертуаре — Старый Цыган в «Дон Кихоте», Отец в «Золушке»,

Заговорщик в «Красном маке»... Ну, а сколько он перетанцевал двоек, троек, четверок — не сочтешь.

Эту страсть к театру он сумел передать и своему сыну — Василию Васильевичу-младшему. Увидев на сцене «Щелкунчик», маленький Асик, как его звали в семье, «заболел» балетом на всю жизнь. Тем более, что его мама, известная балерина Галина Петрова, постоянно брала Асика с собой в театр, что давало ему возможность целыми днями «пропадать» за кулисами. Но после окончания Московского хореографического училища его направили не в Большой театр СССР, а в Московский музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. «В то время, — рассказывает Василий Смольцов-младший, — балетная труппа, возглавляемая Владимиром Павловичем Бурмейстером, жила активной творческой жизнью. Один спектакль следовал за другим, а новая версия «Лебединого озера», осуществленная труппой, стала большим событием, вызвала бурную реакцию во всем балетном мире страны.

Бурмейстер сразу поручил мне, молодому танцовщику, две партии — Поэта в «Штраусиане» и Ротбарта в «Лебедином озере». Если первая из них была по существу пантомимной, то Ротбарт имел даже танцевальный эпизод: в третьем акте он включался в танцевальное действие спектакля. И после Ротбарта даже в самых мелких партиях, как, например, Нищий в «Винзорских проказницах», меня больше всего увлекала актерская задача.

В 1968 году Юрий Григорович, увидев артиста в роли Поэта в «Штраусиане», предложил ему перейти в труппу Большого театра СССР. Здесь Василий Васильевич-младший сыграл много ролей, в том числе королей во всех балетных спектаклях, Капулетти-отца в «Ромео и Джульетте» и других. Однако наиболее значительной работой считается созданный им образ Дон Кихота в одноименном балете.

Следует отметить тот факт, что после его ухода на творческую пенсию Смольцова продолжают приглашать выступать в спектаклях. Что же может быть дороже для артиста, чем сознание того, что ты по-прежнему нужен коллективу!

Не избегал театральной «инфекции» и его двоюродный брат, Иван Смольцов-младший, сын Виктора Васильевича и Зинаиды Михайловны Коротаевой, очаровательной солистки балета Большого театра СССР. Несмотря на протест отца, считавшего, что ребенок слаб, а для балетного артиста требуется очень много воли и физических сил, мама все же водила Ванечку на спектакли, но... поначалу никакого желания и интереса к балету он не проявлял. Ни «Аистенок», ни «Конек-Горбунок» не произвели на Ваню никакого впечатления. «Первый эмоциональный взрыв случился в девятилетнем возрасте: больного отца срочно вызвали в театр, хотя он был уже на пенсии, заменить исполнителя роли

Виктор СМОЛЬЦОВ (Лоренцо) в балете «Ромео и Джульетта» (постановка Л. Лавровского).



Гирея. Все мы, конечно, тоже отправились в театр. Сидя у него в театральной комнате, я наблюдал, как трудно было ему гримироваться, одевать тяжелый халат. Но когда я увидел его из зрительного зала, я был поражен, как он мог, казалось бы, ничего не делая, с такой силой передавать переживания Гирея. А когда в последнем акте во время «романса» отец сел, разведя широко руки и опустив как-то по-особенному голову, я почувствовал, как у меня к горлу подступил комок.

Вслед за этим знаменательным событием меня отвели в училище, но у меня, пожалуй, это вызвало скорее чувство страха, чем рвения и увлеченности, — рассказывает Иван Смольцов-младший. Да, он оказался исключением во всей династии — лентяем! Терпеть не мог заниматься ни с дядей, ни с отцом, заставлявшими трудиться. Его больше всего привлекала игровая сторона спектакля и меньше всего труд, что, по существу, продолжалось в течение всей его творческой биографии.

«Проснулся» Иван, пожалуй, только в предвыпускном классе, но никакое старание уже не могло восполнить во многом упущенные годы. Он не мог овладеть техникой дуэтного танца: мышцы рук были слабыми, и сил для «поддержки», особенно верхней, у него не хватало.

«Не повезло с педагогами, уж очень часто они менялись. И лишь Александр Максимович Руденко, взявший класс за полгода до выпуска, дал нам более половины того, что мы должны были получить за восемь лет. А именно: натренировал мягкое приземление — плие, научил постоянно следить за правильностью постановки стопы, рук, требовал, чтоб «руки жили», не выглядели мертвыми палками, какие я часто вижу сегодня у своих учеников. Совет Александра Максимовича, если попаду в театр, идти в класс Асафа Мессерера, я оценил позднее. В системе Асафа Мессерера и Александра Руденко заложены традиции старой академической московской школы, и в своей последующей педагогической работе я постоянно использую их принцип ведения урока классического танца», — говорит Иван Смольцов-младший.

На выпускном концерте он хорошо показал себя в ведущей сольной партии «Болеро» Равеля и в четверке «Вальса» из балета «Щелкунчик», что решило его судьбу — юного танцовщика приняли в труппу Большого театра СССР. Этим в значительной степени он обязан Леониду Михайловичу Лавровскому, в ту пору художественному руководителю училища, который своим блистательным репетиционным даром разбудил у воспитанников внутренний эмоциональный импульс, перевернув все представления Ивана о профессии танцовщика-актера. Немалое значение для него также сыграли и творческие взаимоотношения отца с Лавровским-балетмейстером. Созданные отцом роли в его спектаклях (Капулетти в «Ромео и Джульетте», Босс в «Красном маке») научили Ивана Викторovichа, как надо лепить образ. А Плантатор в «Аистенке», Маркиз в «Пламени Парижа», Триумфатор в «Спартаке» (редакция Игоря Моисеева) стали для Ивана Смольцова подлинной школой актерского мастерства.

«В 1976 году, когда Юрий Николаевич Григорович был профессором-консультантом балетмейстерского факультета Ленинградской консерватории, небольшая группа москвичей поступила туда учиться. Большая удача сопутствовала нам: мы попали непосредственно «в руки» декану факультета, неповторимому педагогу-воспитателю Петру Андреевичу Гусеву. Это были трудные годы, пять лет без отпуска, постоянный маршрут Москва—Ленинград—Москва, часто после спектаклей, но учиться у Гусева в Ленинграде, а проходить практику в Москве в спектаклях, работая с Григоровичем, лично направлявшим наше внимание на основные принципы выявления педагогом-репетитором творческого духа артиста — это ли не счастье?!

Жить своей ролью на сцене, какой бы малой или большой она ни была, стало моим кредо, к которому я всегда стремился. В своих учениках я стараюсь воспитывать стремление быть в первую очередь актером, не думая о танцевальной технике, которой следует владеть в совершенстве», — считает Иван Смольцов.

У сына Ивана Смольцова-младшего — Володи с малолетства проявились способности к танцу, что и его привело в Московское хореографическое училище, где он сегодня постигает секреты классического танца.

Итак, третье поколение продолжает знаменитую династию артистов Смольцовых. Что же — пожелаем Володе удачи!

История:  
исследования,  
документы,  
вспоминания

# Карлотта Гризи- "Дама с орнаментальными глазами"

НАТАЛИЯ ГОДЗИНА



Карлотта ГРИЗИ.

Изящная головка, причесанная на пробор и украшенная веночком, легкое голубовато-белое платье из прозрачной ткани, белая туфелька, облегающая стопу, и неперменные крылышки сзади у пояса — таков облик романтической танцовщицы, укрепившийся в сознании современников и представителей последующих поколений. Этот облик связан для всех с воплощением идеала изящества, красоты и бесконечного душевного томления об иной жизни-мечте. Пожалуй, современники даже не заметили, в какой момент этот романтический символ, воодушевленный в балетном театре, превратился в обыкновенный расхожий декоративный образ. Сильфиды, бабочки и другие персонажи балетного мира стали украшать стены и плафоны залов, бесконечные изделия из фарфора и эмали, мебель и различные панно.

Но и в самом балетном театре его воздушные обительницы оставались жить скорее по традиции. Мария Тальони дала жизнь и наполнила смыслом их существование. Но даже ее гения оказалось недостаточно, чтобы через некоторое время зритель верил в них так же легко, как это было прежде. Пережив период романтических очарований, зритель как бы повзрослел. Теперь его мучили вопросы конкретные, земные. Романтическая символика и образы балетного театра приобрели все более декоративный характер. Потому сложился некий стереотип в изображении романтической танцовщицы тридцатых-пятидесятых годов прошлого века. Кажется, что все они будто на одно лицо, даже в изображении разных художников.

По этой причине сейчас трудно понять, в чем состояло своеобразие не только творческого, но даже внешнего облика балерин того времени. Печальный факт, поскольку искусство хореографии вообще плохо поддается описанию, и, естественно, изобразительный материал — самый желанный источник для историка балета. Но, судя по всему, художники тогда имели несколько иные цели: для них было важно подчеркнуть то, что сближало различных танцовщиц, а не то, что их отличало. И это общее восходило к искусству «великой Марии», поэтому в портретах каждой новой звезды подчеркивались и укрупнялись черты, роднившие ее с обликом Тальони.

Несомненным исключением в этом бесконечном ряду звезд оказалась Фанни Эльслер. Замечательно, что танцовщицы второй половины XIX века продолжали традиции именно ее танца, то есть танца партерного, виртуозного, требующего дальнейшего развития «пуантной» техники. Однако в изобразительном искусстве эта танцевальная ли-

ния же получила такого же яркого отражения и не оказалась столь опозитивированной современниками. Но тот факт, что современники обязательно сравнивали каждую новую звезду с Тальони или с Эльслер, все-таки наводит на мысль о том, что ни одна из танцовщиц последующих поколений не смогла подняться на ту высоту, где в недостижимости сияли овеянные легендами имена двух великих предшественниц... Пожалуй, кроме одной, ставшей, пусть не такой громкой, но обязательной легендой романтического балета, — кроме Карлотты Гризи.

Она родилась в Италии, в местечке Визинада; белая кожа и голубые глаза были неожиданностью в итальянской девушке. Карлотта Гризи была кузиной известной итальянской певицы Джулии Гризи, и та, опекая ребенка, убила ее учиться пению. И позднее, выступая в Неаполе, Венеции, Лондоне, Париже, где она появилась в 1840 году, Карлотта участвовала в таких спектаклях, в которых не только танцевала, но и немного пела. Все эти факты позволили некоторым историкам утверждать, что Гризи была не только танцовщица, но и певица.

Но Карлотта не стала певицей. Свои занятия пением она прекратила в том возрасте, когда к ним только приступают. Она начала заниматься танцем под руководством балетмейстера Жюль Перро. Учитель не только влюбился в свою подопечную, но и острым взглядом профессионала сумел разглядеть в этой девочке, с детства выходящей на сцену, большой талант танцовщицы. О том же, каковы ее вокальные возможности, пожалуй, точнее всех сказал Теофиль Готье. Известный критик, литератор, либреттист, посвятивший Гризи либретто «Жизели», человек, сохранивший свое чувство к ней до конца жизни, писал: «...Ее голос подвигнут, ясен, немного резок, ...это очень милый голос для танцовщицы».

Зато любовь к танцам у Гризи была, что называется, от бога. Не случайно в той же рецензии Готье замечал: «...Она умеет танцевать, что встречается редко». Способность танцевать, то есть не просто ритмически двигаться, повторяя заданный порядок движений, а делая это органично и с удовольствием, так, словно танец — естественная форма ее существования, действительно дается далеко не каждой артистке. Таким искусством танцевания Гризи владела с необыкновенным совершенством.

Что же представляли собой танцевальные возможности Карлотты Гризи, если они были так замечательны, что даже строгие критики прощали ей не всегда достаточно выразительную игру?

Современники, пытаясь определить своеобразие таланта балерины, всякий раз подчеркивали, что она не похожа ни на Тальони, ни на Эльслер. Однако ничуть не подвергая этот факт сомнению, приходится все-таки отметить, что эти почти неприменные упоминания имен Тальони и Эльслер не случайны. Гризи обладала самобытным талантом, но что-то, по-видимому, в ней напоминало двух великих предшественниц. Возможно, проявлялись те традиции преемственности, которые передал ей ее учитель Перро — современник и партнер Тальони и Эльслер. Ведь не случайно же Гризи в 1845 году приглашена участвовать в балете Перро «Па де катр», премьеры которого состоялась в Лондоне. Эта постановка Перро выглядела как своего рода воспоминание о балетах эпохи тальониевской «Сильфиды», и Гризи участвовала в этом спектакле вместе с известными романтическими танцовщицами Люсиль Гран, Фанни Черрито, а главное, рядом с великой Марией Тальони.

Внешне Карлотта Гризи не походила ни на Тальони, ни на Эльслер. «Небольшая ростом, стройная, живая, с плутовской улыбкой на лице, с полуоткрытым ртом, из которого выглядывает ряд жемчужных зубов, Карлотта Гризи напоминала нам русалку», — писал рецензент «Отечественных записок» в 1850 году по поводу дебюта Гризи в Петербурге. Красота и очарование Гризи были замечательны. От критиков не ускользнула даже такая деталь, что ее голубые глаза становились зелеными при театральном освещении. Казалось бы, полная противоположность некрасивой, с мелкими чертами лица, грустной и потусторонней Тальони.

Но достаточно взглянуть на портреты Гризи и на ее изображение в ролях, как сразу же возникает ощущение едва уловимой общности ее облика с обликом Тальони. Особенно сильно это ощущение возникает, когда рассматриваешь портрет Гризи в роли Жизели. Она изображена в крестьянском костюме и с аксессуарами из первого акта балета. И тем не менее в наклоне головы набор, в спокойной брошенных на коленах руках, а главное, в опущенных плечах, дающих ощущение чуть сутулившейся спины, угадывается тальониевский мягкий и ненапряженный силуэт Сильфиды. Тальониевская мягкость танца угадывается и в описании танца Гризи, сделанном Готье: «...Она плывет по полу, почти не касаясь его».

Современники поражались легкости, с которой Гризи выполняла все трудности хореографического текста, но никто из них никогда не говорил об ее воздушности, то есть о том качестве, которое для Тальони было главным. Тальони добивалась иллюзии воздушности не только благодаря своему удивительному прыжку с потрясающим баллоном. Каждое ее па или поза «работали» на создание иллю-



Карлотта ГРИЗИ  
в балете «Пери».

зии полета. Ничего подобного мы не встречаем в танце Гризи. В связи с этим интересно обратить внимание на то место в высказывании русского рецензента, где он говорит, что Гризи напоминала русалку. Русалка — это совсем не Сильфида, олицетворяющая воздух. Русалка символизирует землю и воду. По славянским преданиям, русалки вышли из леса и потом населили воду. Между прочим, после этого становится понятным, почему у Пушкина «русалка на ветвях сидит». Вспомним, что в основу балета «Жизель», поставленного в Париже в 1841 году, положена также славянская легенда. Вилисы, героини этого балета, летают в бешеном танце, но они принадлежат земле не меньше, чем воздуху, так как они только по ночам встают из своих могил, то есть отрываются от земли.

Итак, переняв тальониевскую мягкость, Гризи как бы отказалась от ее воздушности. Добавим, что это качество становилось все менее необходимым балетному театру, в связи с переменами, происходящими в содержании спектаклей. Легкий виртуозный танец Гризи в основном был партерным. В этом отношении она продолжала и развивала танцевальную линию, идущую от Фанни Эльслер, что особенно касалось танца на пуантах. Пуанты Гризи восхищали современников. «Детски маленькие, но в совершенстве сложенные ножки ее... поражают вас своей миниатюрностью и, вместе с тем, необыкновенной силой. Самые труднейшие па делает Карлотта на конце носка с невыразимой легкостью, шутя», — читаем мы в обозрении сезона 1850/1851 годов в «Отечественных записках».

Однако танец на пуантах у Эльслер носил ярко выраженный «острый», темпераментный характер; не случайно его сравнивали с дробными ударами. О танце Гризи на пуантах говорили, что она будто плывет, двигаясь на носках, при этом весь ее облик напоминал лепесток розы, «предоставленный воле ветра». Подобные сравнения дают нам возможность предположить, что Карлотта Гризи в своей ис-

полнительской манере как бы синтезировала находки двух своих великих предшественниц.

Современников поражала легкость, с которой Гризи справлялась с любыми трудностями хореографического текста. Дебютируя в России в 1850 году, она, исполняя партию Жизели, удивила русских зрителей своей виртуозностью. «Она необыкновенно легка, в ее движениях много грации, силы, оконченности. Когда, прикинув к груди Лойса, Жизель по необыкновенному капризу подземного существа вдруг приседает к земле и потом с быстротой молнии между самых рук возлюбленного, делая в воздухе несколько изумительных оборотов, вновь падет на грудь Лойса, свесив свою головку через его плечо, — мы не можем оставаться равнодушными к этой ловкости и быстроте», — писали об ее дебюте.

Восхищения танцевальными возможностями Гризи не ослабевали в течение трех сезонов, пока она выступала в России. Апломб, отчетливость в исполнении каждого па, стремительность исполнения, соединение быстрых и медленных темпов — все это отличало ее дарование. «Сколько грации во всех ее движениях, что не знаешь, чем больше любоваться — легкостью ли, с которой она выполняет самые трудные па, или стальной твердостью, так сказать, цепкостью ее ног, которые позволяют ей мгновенно переходить от самой усиленной быстроты к плавности и отчетливости своих па», — отмечал анонимный критик. Эту же мысль высказал и Ф. Кони, говоря, что Гризи принадлежит к разряду классических танцовщиц, но многих из них «она превзошла легкостью и отчетливостью в выделке трудных па и необыкновенной силою мышц».

Однако насколько русская публика была единодушна в оценке танцевальных возможностей Гризи, настолько же много претензий высказывалось в отношении ее актерского исполнения. В России к мимической стороне балетного спектакля всегда относились очень требовательно. С момента дебюта Гризи в Петербурге, когда она исполняла партию Жизели, критики неоднократно сравнивали ее с первой русской Жизелью Еленой Андреевной и с Фанни Эльслер, которые выступали в этой партии до приезда Гризи. Сравнения оказывались не в пользу Гризи. «Трудность за трудностью преследуют вас целое представление, но оканчивается балет, — и вы напрасно ищите в вашей памяти образа, которому принадлежали бы все эти па, этюды, улыбки, слезы, движения радости и отчаяния. Его нет». Это совсем не значило, что игра Гризи выглядела абсолютно бесцветной. Зрителей не устраивала ее приблизительность. Ф. Кони определил это точнее всех: «Что касается до мимики г-жи Гризи, то она не всегда верна и выразительна... Жесты Карлотты быстры, нетерпеливы, отрывисты, и потому в иных местах лишены той грации и благородства, которые возбуждают в зрителях невольное участие к героине мимической драмы». Ф. Кони сделал еще несколько интересных замечаний. Рассматривая сцену объяснения в любви в первом акте «Жизели», он говорил, что танцовщица исполнила ее «довольно игриво, хотя несколько холодно», а сцена сумасшествия получилась «эффектной», но несколько натянутой. Зато «сцена и танец ее при свидании с Альбертом выполнены ею мастерски. Опасения за него выполнены прекрасно, но потом, когда по велению царицы вилис она должна затанцевать его до смерти, она увлекается и забывает о своем внутреннем страдании за участь возлюбленного...»

Итак, мы видим, что в адрес Жизели-Гризи при бесконечном восхищении раздалась немало обоснованных критических замечаний. Подобная участь постигла и другую ее роль, в которой она также стала первой исполнительницей. Речь идет о партии Эсмеральды в одноименном балете Перро, поставленном впервые в Лондоне в 1844 году. Более того, история крепко связала этот балет с именем не Гризи, а Фанни Эльслер, как, впрочем, впоследствии и балет «Жизель» раскрыл свою подлинную глубину благодаря русским исполнителям.

Думается, что поводом для критических замечаний современников явилось не только то, что Гризи не проводила в спектакле до конца стройную концепцию драматургии образа. Скорее всего, ее героини не несли в себе той значительности, которая отличала героинь Тальони или Эльслер. Решительные, смелые, темпераментные героини Эльслер бросались в бой за правду или за свое женское счастье. Они поражали зрителей идеями свободы и справедливости. Тальониевская Сильфида, вызывая своей смертью сочувствие зрителей, также тем самым рождала у них мысли о несправедливости и жестокости реальной действительности.

Героини Гризи никогда не подымались до протеста. Земная жизнь с самыми обычными земными радостями оставалась для них привлекательной. Даже ее Жизель, спасая своего возлюбленного, стремилась к тому, чтобы он жил, вспоминал ее на земле, плакал на ее могиле. Даже перейдя в царство теней, Жизель-Гризи все еще оставалась в мире земных человеческих чувств.

В сущности, ту же тему несли другая героиня Гризи — Пери в одноименном балете Коралли. Пери спускалась с таинственных высот к своему возлюбленному и, оставшись с ним, составила, тем самым, и его, и свое счастье.



Карлотта ГРИЗИ  
в балете «Сильфида».

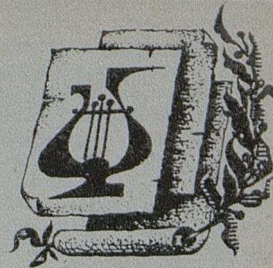
Вероятно, именно идея такого тихого, прямо-таки бюргерского счастья и не находила понимания у русского зрителя, которого в те годы окружала атмосфера активного общественного движения.

Гризи же последовательно, но, к сожалению, неосознанно отстаивала право на свою тему. Проявилось это достаточно ярко в ее комедийных партиях, которые не так уж часто встречались в ее репертуаре. Реакция критики на эти спектакли оказалась совершенно иной. «В этом комическом балете г-жа Гризи доказала, что, кроме необыкновенной грации в танцах, она обладает еще замечательным драматическим талантом, который, как известно, до сих пор находился под сомнением». Такие высказывания на выступления Гризи появились после ее участия в балете «Своеравная жена». Но порыв единодушного восхищения балериной возрос после исполнению ею партии Наяды в балете «Наяда и рыбак». Героиня Гризи светилась в этом балете весельем и радостью. Она издевалась над своей соперницей, пощипывая ее, запутывала пряжей ее старшук-мать, переодевалась мальчишкой и продолжала свои шутки, кокетничая с невестой возлюбленного. Очарование, веселье и остроумие, молододный задор и необыкновенный женский шарм пронизывали эту роль.

Бесхитростные, простоватые, иногда даже нелепые комические героини Гризи не были одержимы сильными страстями, но они любили и для того, чтобы добиться своего, «пускались» на мелкие хитрости, за которыми скрывались детская наивность, детская трогательность и неподражаемая грация.

Комических ролей, повторяю, в ее репертуаре оказалось немного. И хотя ее творческая жизнь сложилась, как думается, вполне благополучно (она имела настоящий успех, была первой танцовщицей своего времени), тем не менее приходится сожалеть, что ни балетмейстеры, ни сама танцовщица не придали большого значения этой стороне ее дарования.

# Страницы календаря



Когда произносится имя Кандауровой, — писал известный мастер Александр Радунский, — душу охватывают какие-то удивительно светлые, нежные чувства — настолько обаятелен сценический облик балерины. Она была полна женственности и трепетности, грациозности и хрупкости... Она покоряла своим лирическим очарованием, чистотой классических линий, законченностью и правильностью поз, а главное — трепетной искренностью...»

«Она — как ранняя весна, нежна и чиста...» Эти поэтичные слова принадлежат А. Н. Толстому — так писатель описывал героиню своей пьесы «День битвы» Маргариту Каменецкую. Но немногие знают, что прообразом героини Толстого стала известная московская балерина Маргарита Кандаурова.

Маргарита Кандаурова родилась в феврале 1895 года в Москве, в театральной семье. И девочке была предопределена судьба танцовщицы. Правда, в решении родителей отдать дочь в балетную школу определяющую роль сыграли ее природные данные. Она училась в Московском императорском театральном училище у М. Станиславской, А. Горского и В. Тихомирова. Обратимся к свидетельствам ее артистической карьеры — прессе, балетной критике тех лет, воспоминаниям товарищей по сцене.

Свою первую рецензию Маргарита Кандаурова получила в двенадцать лет — обозреватель газеты «Русский артист» писал о спектакле «Баядерка» в Большом театре: «...Хорошо прошел танец «Ману» в исполнении г-жи Балдиной и юной воспитанницы Кандауровой. Я смею предрекать счастливое будущее этой маленькой танцовщице. Врожденная гра-

в состав балетной группы Большого театра, в предстоящем сезоне получают дебют в качестве солисток».

С тех пор весь творческий путь Маргариты Кандауровой — почти тридцать лет — неразрывно связан с Большим театром. Это путь преданно-

Маргарита КАНДАУРОВА и Михаил МОРДКИН исполняют композицию «Вальс-каприз» на музыку Рубинштейна.

го служения искусству хореографии, истинной любви к своему театру.

Дебютным спектаклем Кандауровой стала «Спящая красавица». «Интерес вечерами спектакля «Спящая красавица», — писала «Столичная молва» 10 сентября 1912 года, — сводился исключи-

К девятидесятилетию со дня рождения солистки балета Большого театра СССР, заслуженной артистки РСФСР Маргариты Павловны Кандауровой.

ция, выразительное лицо и в достаточной мере выработанная твердость носка дают мне право на высказанное мнение». Интересно отметить, что в тот же вечер в спектакле танцевали Екатерина Гельцер и Василий Тихомиров, а в концертном отделении были заняты знаменитые гости из Петербурга Матильда Кшесинская и Вацлав Нижинский.

Занятия в училище шли успешно, оставался год до его окончания. Газета «Утро России», рассказывая 25 марта 1911 года об экзамене в училище, сообщала: «Главное внимание, конечно, было обращено на класс воспитанниц, будущих балетных звезд и звездочек... Из воспитанниц предпоследнего класса выделялись г-жи Кандаурова и Жарикова...» Через год — весной 1912 года — та же газета отмечала: «Окончившие в этом году балетную школу ученицы г. Тихомирова г-жи Кандаурова и Жарикова, принятые



тельно к исполнению и к дебютам двух молодых танцовщиц. Они выступили в классических вариациях фей в прологе. Одну из дебютанток, г-жу Кандаурову, мы уже имели случай отметить, когда она еще ученицей блестяще справилась с танцем с кувшинном в «Баядерке». Мы рады, что надежды наши находят подтверждение во вчерашнем дебюте. Г-жа Кандаурова несет в себе задатки несомненной классической танцовщицы: у нее прекрасно развит — очень красивый — носок, есть уже та четкость и уверенность в движениях, в которой лежит залог хорошего будущего, чисто и красиво выходят у нее attitudes и arabesque...

Затем юная артистка выступила в роли Амура в балете «Дон Кихот», и «Московская газета» сетовала, что «...Амур — г-жа Кандаурова заставляет жалеть, что обидно мало дано ей в этом балете. Она имеет такое богатство: красивое тело, сильные, но мягкие движения и выдающуюся музыкальность».

Почти сразу же началась активная гастрольная деятельность балерины. Она танцевала в Петербурге, других городах. Известный балетный критик Аким Вольнский, увидев Кандаурову в Красном селе, отмечал: «Нога чистейшего рисунка с большим подъемом, нежнее даже, чем у Спесивцевой, вытягивалась на медленных темпах необыкновенно пластично, glissade на пальцах выходили у нее чудесно... Выстушка, легкая, как воздух...»

Начались и зарубежные туры. «На той неделе вернулась в Москву молодая балерина М. Кандаурова, гастролировавшая в Швеции и Норвегии», — сообщали «Вечерние известия» 17 июня 1914 года.

Талантливая балерина вошла в мир искусства — она дружила с писателями, художниками, музыкантами, драматическими артистами. Максимилиан Волошин посвящал ей стихи, известный скульптор Б. Фредман-Клюзель вылепил ее статуэтку и знаменитую стопу балерины.

«Вчера в малаховском театре состоялся вечер мелодекламаций артиста императорских театров В. В. Максимова... В концертном отделении выступление одной из лучших солисток М. П. Кандауро-

вой представляло исключительный интерес. Балерина танцевала «Вальс» Шопена, вариацию из «Коппелии» и танец «Чай» Чайковского... Театр был переполнен. («Вечерние известия», 5 июля 1915).

Репертуар танцовщицы в Большом театре расширялся. «Для открытия балетного сезона шла «Коппелия», — информировал читателей «Московский листок» 6 сентября 1916 года. — Выдающийся успех выпал на долю молодой даровитой артистки г-жи Кандауровой, исполнившей трудный классический танец в 3-м акте — «Молитва» и обнаружившей в нем легкость и твердость носков, пуанты из чистой стали».

«Вчера состоялся благодарительный спектакль в пользу убежища для престарелых артистов. Шла опера «Искатели жемчуга» при участии г-жи Неждановой и г. Смирнова... После оперы состоялся балетный дивертисмент из «Корсар». Вместо заблудившей г-жи Гельцер танцевала г-жа Кандаурова. Партинером ее был г. Тихомиров. Оба имели достаточный успех у публики. Театр был совершенно полон. («Раннее утро», 27 октября 1916 года).

«Танец Голубой птицы и принцессы Флорины (г. Новиков и г-жа Кандаурова) вызвал бурю восторгов и доставил истинным любителям балета большое удовольствие. Античная красота пластических движений г-жи Кандауровой, ее грация и общий поэтический тон ее танцев гармонировал с изяществом манер г. Новикова». («Московский листок», 1 ноября 1916 года).

В декабре того же года состоялся дебют Маргариты Кандауровой в партии Царь-Девуцы в балете Ц. Пуни «Конек-Горбунук». На спектакле присутствовала вся театральная Москва. Вот как оценивал выступление балерины обозреватель «Московского листка»: «14 декабря в балете «Конек-Горбунук» в партии Царь-Девуцы в первый раз выступила молодая артистка М. П. Кандаурова... По фигуре своей и облику она вполне подходит к этой роли; что же касается танцев, то экзамен она выдержала блестяще. Изумительны ее легкость, грация, женственность и мягкость манеры исполнения, все движения естественны. Дебют был настоящим ее триумфом, ее танцы вы-

звали дружные аплодисменты, была масса цветочных подношений и ценных подарков».

В январе 1917 года Кандаурова впервые выступила в «Лебедином озере». И современная критика откликнулась на ее дебют: «...Легкость движения, нездешняя красота полноты. Какой юной чистотой овеяны все позы. Весенний колеблющийся Лебедь. Радостно танцует она свои прекрасные вариации, сменяя одно живописное движение другим, смелым и красивым...» («Кулисы», 22 января 1917 года).

Одной из лучших в репертуаре балерины стала партия феи Сирени в «Спящих красавице». «Созданный ею сценический образ получился живой, яркий, естественный и вместе с тем изящный, нежный и мягкий, — отмечал «Московский листок» 5 сентября 1917 года. — В ире артистки много нюансов, много художественных жемчужин...»

Из воспоминаний дирижера Юрия Файера: «Она не играла роль: она выражала в танце мир своих эмоций, а так как в натуре ее были лиричность, мягкость и какая-то просветленность, то это естественным образом передавалось зрителю».

В Маргарите Павловне Кандауровой привлекала и большая музыкальность. Дирижируя спектаклями с ее участием, я испытывал всегда особое чувство свободы, так как было попросту невозможно, чтобы темп Кандауровой приходилось «ловить», чтоб она хоть на миг не почувствовала оркестр».

Маргарита Кандаурова перетанцевала почти все балеты, шедшие на сцене Большого театра. В ее репертуаре были Раймонда, Аврора, Никия, Тао Хоа, Балерина в «Петрушке», Сванильда и другие. Один из ее партнеров, Асаф Мессерер, писал: «У Кандауровой были удивительной красоты ноги и подъем, какого я в своей жизни больше не видел ни у одной балерины. Однако высокий подъем не мешал ей отлично выполнять движения на пальцах».

В танце ее не было никакого напряжения — он был легким, каким-то даже прозрачным и казался естественной формой ее существования на сцене».

Танцевать с Маргаритой Павловной было очень

удобно, и не только потому, что она была очень легка: она обладала прекрасным чувством партнера, с 2-3 репетиций могла исполнить балет с артистом, с которым прежде не выступала, и все кавалеры очень любили с ней танцевать».

Балетная критика не скупилась на похвалы танцовщице. Максимилиан Шик: «В самом появлении Кандауровой чувствуется сказка. Этой танцовщице чужда земная стихия, в ней все из мира сновидений. Как воплотившаяся мечта, скользила она перед нами, являя совершенство грезы — в идеальных контурах своего тела, в чарующем обаянии, облекающем все ее движения».

Виктор Ивинг: «В стиле танца Кандауровой можно без особого труда уловить нити, преемственно связывающие ее с традициями раннего романтизма».

Как артистка она чуждается драматических эффектов, как танцовщица — напряженных усилий. Заслуга Кандауровой в умелом использовании своих технических средств. Она никогда не берет за задачи, превышающие ее способности. И в этой безусловности танца Кандауровой его главная прелесть. Подкупают не искрометные всплески виртуозно победенных трудностей, а гармония целого — нежность и слитность переходов, законченность движений, округленность и плавность каждого па. Отсюда большое благородство стиля. Ничего сложного, ничего причудливого или вымученного. Легкая грация, неприужденность, чистота и изящество исполнения, чувство меры. В этом отношении искусство Кандауровой в подлинном значении слова «классическое». Ибо таковы были и заветы античной эстетики».

Аким Вольнский, вновь увидев балерину в Петрограде, отмечал: «В музыкальной драме выступили два гастролера из Москвы: Жуков и Кандаурова. Было несколько мновений поистине прекрасных. М. П. Кандаурова — артистка выдающаяся по таланту и по богатству внешних данных. Некоторые ее позы изумительно пластичны по рисунку. Античная скульптура из паросского мрамора эллинистического периода, с нежными праксителевскими отголосками. Вся — прелесть! Шаг

большой и свободный, особенно привлекательный в линиях боковых, с игрой плеч и кокетливой экспрессией лица, обрамленного выщипанными волосами...

Воздушные батманы на руках у кавалера, с овалом трепетного подъема, при изысканно красивом и мягко распускающемся рисунке ноги, производили впечатление поэмы высокого достоинства. Они вызывали каждый раз гром аплодисментов».

Маргарита Кандаурова своим искусством, своим танцем воплощала идеи романтического балета. Вот еще одно подтверждение этому. Однажды в марте 1921 года после спектакля «Конек-Горбунук» она получила необычный подарок — веер, к нему была приложена записка. Привожу ее почти дословно: «Рита, в память сегодняшнего дня... подношу тебе этот веер, эти кружева из слововой кости, которые по чистоте и тонкости линий лишь отдаленно напоминают те кружева, которые создаешь ты своим танцем... Теори! Светлое будущее ждет тебя! Самый верный и неизменный твой друг Г. Штекер. Постскриптум. По словам моего деда, веер этот некогда принадлежал прабабке моей, неизвестной твоей бабушке де Варлей, которая получила его в подарок от самой близкой своей подруги — незабвенной Марии Тальони. Бережно храня до самой своей смерти, завещала она этот веер моей бабушке как самое ценное сокровище свое. Теперь только в твоих руках ему место, только ты напоминаешь милый воздушный образ первой хозяйки его».

Поклонники искусства хореографии, истории балета помнят выступления Маргариты Кандауровой на сцене Большого театра, многие знакомы с ней, у артистки много друзей. Автору этих строк выпало счастье не только знакомства, но и дружбы с прекрасной балериной, интересным собеседником, обаятельным человеком. Недавно мы радостно отметили знаменательный юбилей старшейны московского балета. Но когда эта статья готовилась к печати, пришла скорбная весть — Маргарита Павловна Кандаурова скончалась».

Валерий ЗАРУБИН, заслуженный работник культуры РСФСР





Венгрия

# НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ — ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

ЛАСЛО МААЦ

Выступления профессиональных коллективов народного танца стран Восточной Европы, на первый взгляд, демонстрируют полное благополучие в этом виде сценической хореографии: исполнители демонстрируют высокий уровень технического мастерства, показывая нам то, что они считают танцевальным фольклором. Обставлены представления таких коллективов прекрасно, и публика с восторгом воспринимает эти красочные беззаботные спектакли. Большинство хореографов, учитывая желание людей, естественно, и стремятся прежде всего к тому, чтобы постановки их трупп были бы зрелищными. Значительно меньше таких балетмейстеров заботит правдивость, достоверность их сценической продукции.

Да, сценический народный танец каким-то странным образом «застрял» в категории развлекательных зрелищ. С точки зрения танцевального фольклора этот состояние чрезвычайно ущербно, но работников официальных органов управления культуры такое положение почему-то удовлетворяет, и они не стараются стимулировать стремление деятелей национальной хореографии к более глубокому и многостороннему самовыражению.

Мне в течение четырех десятилетий довелось наблюдать путь развития венгерского народного танцевального искусства. Сейчас мы живем в период политического и общественного переустройства, и, конечно же, этот процесс будет иметь и определенные художественно-эстетические последствия. То есть ныне нельзя предугадать, что принесет нам будущее, и поэтому мне никоим образом не хотелось бы, чтобы кто-нибудь воспринял бы ниже описываемые «венгерские пути» развития народно-сценической хореографии в качестве единственно возможных рецептов. Скорее как критик-практик я хотел бы, чтобы читатель воспринимал сказанное ниже как один из вариантов оживления этого вида танцевального творчества.

Еще в период пятидесятых и шестидесятых годов некоторые хореографы почувствовали, что народный танец, ориентируемый только на празднества, не может выразить по-настоящему всю полноту человеческого бытия. Я приведу лишь два примера. Один связан с творческой деятельностью скончавшегося в 1974 году Миклоша Рабаи. Будучи хореографом Венгерского государственного народного ансамбля, он в течение 1959-1962 годов создал пять одноактных танцевальных драм («танцевальных баллад»), где использовал язык народного танца как средство драматургического выражения общественных и личных конфликтов, создания человеческих характеров. Ясно, что в то время, когда пластическое мышление не двигалось дальше сюитной формы, Миклош Рабаи в своих постановках определил структуры нового жанра. Другой хореограф, руководитель танцевального ансамбля Будапешта Иштван

Мольнар, в первой половине шестидесятых годов продолжал ломку жанровой ограниченности в сценическом преломлении народного танца. Он предпринял важные шаги в становлении симфонизма национального танца, когда на основе различных рапсодий Ференца Листа, произведений Белы Бартока (Аллегро Барбаро, Венгерские картины, Танцевальная сюита) и Золтана Кодаи (Галантские танцы, Марошсекские танцы) сочинялись развернутые картины, где главной краской служил лексический материал народных танцев. Необходимо сказать: эти полотно Рабаи и Мольнара были не просто «переносом» фольклора на сцену, но представляли собой отображение личное (лирическое, героическое или трагическое) видение хореографами прошлого или настоящего своей Родины.

С горечью приходится констатировать: танцевальные произведения Рабаи и Мольнара — повторяю, речь шла о первой половине шестидесятых годов — не встретили понимания. Ни печать, ни официальные органы управления культуры не обратили достаточного внимания на поиски этих мастеров. Хореографы получили дурной урок, и наметившийся перелом во взглядах на положение фольклора в профессиональном искусстве не состоялся. На эстраде вновь воцарились зрелища и сюиты, которые прекрасно «вписывались» в программы всевозможных торжественных вечеров и в репертуар многочисленных зарубежных гастролей.

Между тем жизнь шла дальше. В середине шестидесятых годов венгерские любительские фольклорные группы все-таки начали штурм устоявшихся шаблонов и косных традиций. Возникли два важных всевенгерских форума — Альфельдский фестиваль народного танца в городе Сольнок и Залайский фестиваль камерного танца в городе Залаегерсег. Возможно, для читателей «Советского балета» будет небезынтересно узнать, что на первом сольнокском фестивале первую премию получила композиция «Жди меня» по мотивам стихотворения Константина Симонова (хореография Ференца Новака). Эти фестивали и конкурсы открыли путь художникам-новаторам, таким, как Ференц Новак, Карой Сигети, Каталин Дьердьфалваи, Антал Шимон, Антал Кричкович, Шандор Тимар. Стало очевидным, что «второе поколение» венгерских хореографов хочет экспериментировать, ломать старые, привычные каноны, открывать новые. Одни считали важным создавать исполненные глубокого содержания драмы, другие искали пути психологического жвизания в образ, третьих волновала проблема сценического воплощения народных обычаев, обрядов, ритуалов, их стилистическая и эмоциональная многоцветность. Такое же разнообразие взглядов существовало и на проблемы сценических решений.

В конце шестидесятых и в первой половине семидесятых годов научное изучение танца в Венгрии привело к таким открытиям, которые невольно произвели поляризацию складывающихся новых форм сценического народного танца. Чтобы советские читатели журнала поняли, о чем идет речь, скажу, что научное изучение народного танца в Венгрии началось еще в тридцатые годы, но в семидесятые годы эти исследования не только расширились географически (практически распространились на весь Карпатский бассейн), но и обогатились новыми техническими средствами: в свое распоряжение ученые получили не только магнитофоны, но и озвученные фильмы и видеоманитофоны, посредством которых подробно, во всех деталях теперь фиксируются образцы танцевального фольклора. Все это привело к изменению методов собирания фольклора, привлекло к этой работе новых и новых энтузиастов. Фольклористы, хореографы, танцовщики-профессионалы и любители стали выезжать в поисковые экспедиции, во время которых, кстати, сами участвовали в деревенских празднествах, на практике познавая особенности исполнения их отдельных эпизодов. Подобным образом стало накапливаться такое богатство материала, о котором двадцать лет тому назад мы даже не могли мечтать. Этот процесс и его результаты, естественно, оказали большое влияние на культуру сценической народной

хореографии — ее произведения впитывали и новые, ранее не известные типы танцев, шагов, пластических форм, композиционных структур. Плодотворность процесса, казалось бы, очевидна. Почему же тогда я говорю о поляризации?

Некоторые специалисты справедливо считали, что следует отказаться от бедных по лексике и уложенных в жесткие схемы сценических постановок. Они, абсолютизируя культ национального танцевального языка, говорили, что у сценических коллективов подобного профиля только одна задача — предельно точное воспроизведение фольклорных первоисточников. Представители данного направления не признавали за художником право отображать, используя выразительные средства танцевального фольклора, события истории или современной действительности, заниматься воссозданием человеческого бытия, характеров людей, их отношений, переживаний, отказывали, наконец, в праве на существование здесь уже родившимся сценическим жанрам, например, лирической драме. Приверженцы таких взглядов, освоив накопленный исследователями творческий багаж, значительно освежили и обогатили палитру своих приемов выразительности. Однако борясь против традиционных общепринятых сюитных построений, они к ним же опять и вернулись. В середине восьмидесятых годов уже во многих коллективах господствовало под предлогом закрепления и пропаганды родного языка повторение известных структур движения, вновь начали возникать сюитные образования со все более привычными композициями. Так ранее прогрессивная тенденция начинала все более превращаться в свою противоположность, становясь консервативной силой.

На другом полюсе располагаются те хореографы, которые признавали важность глубокого изучения национального пластического языка, но не видели в этом единственную свою цель, потому что понимали: он дается художнику для того, чтобы говорить с людьми о самом для него важном, сокровенном. Они, несомненно не столь едины, как сторонники «репродукции», так как, сходясь в главном, по-разному представляют дальнейшее развитие танцевального искусства. Например, уже во второй половине шестидесятых годов некоторые стали выбирать в качестве основы своих постановок произведения венгерских композиторов, другие использовали в качестве отправной точки венгерские или балканские народные баллады, где их привлекала не только заключенная в них внутренняя напряженность, но и то, что их тематика помогала им приблизиться к воплощению значительных обществено-исторических проблем. Были и такие, кто черпал темы из больших трагедий древнегреческой мифологии или пьес западно-европейской драматургической литературы двадцатого века. Еще одна группа балетмейстеров аранжировала избранные элементы венгерских народных обычаев. Большинство сохранило верность танцевальному фольклору и, создавая свои хореографические конструкции, использовало его образную силу в решении поставленных перед собою творческих задач.

Очевидно, что такое множество мотивов, личные интересы, разницы в уровне творческой подготовки хореографов проявились и в их творчестве. В кругах сторонников данного направления в большинстве своем сильно изменились представления о структуре танцевальных композиций. Изменились конструкции, изменилась пропорция между массой и солистами в сценическом рисунке, в отличие от принятых в пятидесятые годы симметричных форм, используются ассиметричные и разобщенные формы. Выросла также роль отдельных или групповых поз, и эти позы ломают или, наоборот, образуют контрапункты различных эпизодов танца, так же как ранее контрапункты образовывали танцевальные процессы, где танцевальные соло выливались в номер с большим количеством исполнителей. Встречаемся мы и с таким решением, когда в качестве музыкальных параллелей первоначальный темп танца замедляется наполовину или на треть, и этим достигается «плывущее» движение, особенное, мечтательное, возникает эффект, похожий на кинематографический прием, называемый «рапидом». Хореографы много экспериментируют и с музыкальным материалом. Они охотно используют подлинную народную музыку, но монтируют ее нередко сообразно своему замыслу, заключают союз с композиторами авангарда, следят за репертуаром появляющихся грампластинок и бывает — к ужасу ревнителей чистоты фольклора — выбирают из них те, где произведения народной музыки исполняются на электронных инструментах.

В начинаниях и экспериментах нет недостатка, хотя появляются и предупреждающие об опасности знаки. Среди них в первую очередь тот, который говорит: расширяя набор средств выражения, мы часто забываем об основных обязательствах, связанных с постановкой танца. «Тотальный театр» — это выражение определило поиски на многих европейских танцевальных сценах в семидесятые годы. Не осталась в стороне от этого движения и некоторая часть деятелей народного танца в Венгрии. И это объяснимо: новые средства выражения, найденные ими, могут пойти только на пользу искусству, и было бы ошибкой отказываться от них. Однако часто человек в Западной Европе и Венгрии видит, как хореографы начинают переходить в «производство зрелищ», танцевальные процессы заменяются другими средствами. Это можно видеть, например, в коллективе Пины Бауш, а также и у некоторых венгерских исполнителей народного танца. Здесь вместо танца вы видите беспорядочную беготню, маршировки, стояние на коленях. Таким образом, сценический набор подобных средств оказывается в центральном положении. Критике необходимо обратить на это особое внимание, в особенности для того, чтобы защитить автономию танца в искусстве, его многообразный язык.

В заключение в нескольких словах расскажу, какие профессиональные коллективы и на основе каких принципиальных эстетических платформ работают ныне на венгерской сцене.

Среди наших самых больших коллективов Венгерский государственный народный ансамбль однозначно является представителем первого направления, то есть представляет на сцене наши подлинные народные танцы в различных сюитах, несомненно, в многозначном, стилизованном воплощении, воздерживаясь от личных творческих интерпретаций и от жанровых инициатив. В противовес декоративному и достаточно зрелищному изображению «фольклора-репродукции» Венгерский художественный ансамбль Народной армии работает по-другому. В последние годы в его деятельности сложилась такая практика: в первой половине концерта показываются самобытные народные танцы, а вторую половину заполняют произведения так называемого театра танца (последними могут быть и известные драмы в переработке, как в недавней постановке, где средствами народного танца воссоздавалась история деревенских Ромео и Джульетты).

Два действующих коллектива с меньшим количеством артистов (двенадцать-четыренадцать пар выступающих танцовщиков) — Ансамбль танца Будапешта и художественный ансамбль «Дунай» — объединяет то, что они, хотя и сохраняют в репертуаре подлинные народные танцы, но не отказываются и от задачи показа «декоративных репродукций», то есть в их программах широко представлены баллады, сценические обработки народных обрядов, постановки лирического характера и другие произведения.

В Венгрии действуют и два коллектива камерного характера. Один — камерный ансамбль танца имени Кодая. Поначалу своей первоочередной задачей артисты считали — с более строгой последовательностью, чем Венгерский государственный народный ансамбль, — представлять зрителю подлинные образцы национального танца, стремясь достаточно глубоко и точно раскрыть нюансы различных стилей нашего танцевального фольклора. Но год назад ансамбль показал первые, экспериментального характера постановки, среди которых было несколько весьма удачных оригинальных произведений. Это говорит о желании ансамбля расширять эстетические границы своей деятельности. Другой с 1989 года называется Танцевальный театр Средней Европы (ранее был известен как танцевальный ансамбль Народного театра). Здесь работают молодые и смелые хореографы, которые не только основательно знают, но и любят венгерский народный танец, но совсем не считают его неприкасаемой святостью, от которой нельзя отойти. Они создают восхитительные и в то же время ужасные с точки зрения научной фольклористики вещи. Для подробного разговора о премьере коллектива нужна отдельная большая статья. Но главное я все-таки мог бы отметить: в его танцевальных произведениях ясно ощущается направляющая сила мысли (даже в менее удачных произведениях), та живая эмоциональная сила, которая, к сожалению, отсутствует в большинстве произведений коллективов народного танца, выступающих на европейских сценах в восьмидесятые годы.

# ЕЩЕ РАЗ — О НЕПРЕХОДЯЩЕЙ ЦЕННОСТИ ШЕДЕВРОВ

АННА АЛЕКСАНДРОВА

Болгарскому балету в 1988 году исполнилось шестьдесят лет. Для театра это пора зрелости. И все же его классический репертуар (имеется в виду репертуар ведущей труппы страны — труппы Софийской Народной оперы) до недавнего времени оставался достаточно ограниченным. Какие произведения в него входили? «Жизель» Адана (Жюль Перро-Жан Коралли-Мариус Петипа-Леонид Лавровский), «Лебединое озеро» Чайковского (Мариус Петипа-Лев Иванов-Александр Горский-Асаф Мессерер) и время от времени «Спящая красавица» Чайковского (хореография Мариуса Петипа в последовательных версиях Макса Фромана, Феи Балабиной, Нины Кираджиевой, Мариса Лиелы). Вот почему зрители и критика так восторженно приняли Вечер классического балета, включавший «Шопениану» Михаила Фокина, «Тени» из «Баядерки» и Гран па из «Пахиты» в хореографии Мариуса Петипа. Не случайно известная советская балерина Ирина Колпакова перенесла на болгарскую сцену именно эти произведения. И в самом деле, не каждый театр дерзнет их поставить. Художественные результаты, достигнутые И. Колпаковой и ее ассистентом Наталией Спицной в работе с болгарским балетом, весьма красноречивы. В Болгарию «перенесен» не только хореографический текст — ленинградские мастера стремились передать софийским танцовщикам и те принципы, что определяют исполнительскую манеру прославленного Кировского балета. Болгарская труппа демонстрирует здесь строгий академизм стиля и одновременно эмоциональность интерпретации, а также еще пока редкое для коллектива чувство ансамбля, синхронность рисунка движений, тонкую интонационную нюансировку танца. Наряду с неуязвимым мастерством Веры Кировой, безукоризненной академической школой, которой владеет Любовь Фоминных, слагаемыми успеха спектакля стали интересно проявившиеся здесь творческие индивидуальности Марины Илиевой, Марины Симоновой, Павлины Гелевой, Сильвии Ивановой, Марианны Деневой, Эвелины Иосифовой, Нади Димитровой, Румена Рашева, Ясена Вылчанова, Александра Александрова, Рината Имаева и других артистов.

Сцена из балета «Сильфида».



Следующей ступенью в восходящем развитии балета Софийского театра явилась постановка «Щелкунчика» Чайковского (хореография и режиссура Юрия Григоровича), который тогда осуществлял художественное руководство коллективом. Художник спектакля — Симон Вирсаладзе (как и первого спектакля, показанного в Большом театре СССР в 1966 году). Постановщик, верный сказке Гофмана, вместе с художником Вирсаладзе утверждает фантастику как реальность. Достигнута удивительная одухотворенность в пластической действительности сценографии, гармония музыки, танца, красок и света. Григорович мыслит полифонически, умело насыщая пространство богатым, живым рисунком, с исключительным чувством меры переплетая стилистически разнообразные хореографические пласти. Его танцевальное мышление классически стройно и многокрасочно. В лексику танца кукол, помимо элементов национально стилизованной нюансировки, органически вплетаются образные знаки мира ребенка, знакомые по детским играм жесты и шутки — находки, которые с мягким юмором и непосредственностью очерчивают круг его душевных состояний. Все это нашло яркое выражение и в «галопе», и в «марше», и в других детских танцах первого действия. Так из глубин музыкального образа родился сказочно-философский спектакль. Юрий Григорович подарил нам шедевр, словно выросший из музыки Чайковского в интерпретации оркестра под руководством Руслана Райчева.

Достоинством своего художественного руководителя оказался и балетный состав — коллектив, объединенный интересной режиссерской концепцией. Упорная работа Григоровича увенчалась успехом. Ему удалось создать единый мир, в который мы доверчиво погружаемся, поверив в чудо, явившееся во сне маленькой героине Мари. Этот образ удался молодой балерине Марии Илиевой, которая непосредственно и артистично из очаровательного естественного ребенка превращается в прекрасную девушку, которая в чудесном сне прикоснулась к своей мечте, ставшей для нее явью. Покоряет мастерством танца в роли Мари-принцессы Милена Симонова. Поэтически прелестна в той же партии Надя Димитрова — восходящая звезда софийского балета. Щелкунчик-принц предстает перед нами в виртуозной интерпретации Ясена Вылчанова и Рината Имаева. И если Вылчанов — смелый, дерзкий защитник, борец за справедливость, рожденный фантазией юной героини, то Ринат Имаев строит образ в большей близости к детскому миру: он сердечный товарищ Мари по сказочному путешествию. Совершенством пластики отмечен сложный образ Дроссельмейера Бисера Деянова.

Спектакль стал образцом, на который должны равняться и следующие работы софийской труппы. Это пожелание воплотилось — уже после «Щелкунчика» — в «Сильфиде» Левенсольда. На софийскую сцену фактически перенесена версия, осуществленная Олегом Виноградовым на ленинградской сцене. В ее основу положена редакция Эльзы-Марианне фон Розен. Софийская постановка осуществлена Ириной Колпаковой с ассистентами Наталией Спицной и Сергеем Бережным. Постановка «Сильфиды» в Болгарии — это прежде всего проявление верности принципу: «Новаторство немислимо без знания традиций». Решение непростых задач постановочной и исполнительской интерпретаций в этом спектакле поднимает на более высокую ступень мастерство молодых артистов балета.

В центре спектакля — пластическое перевоплощение Павлины Гелевой, которая создает образ влюбленной Сильфиды, отмеченный мягкой женственностью. Эфирную легкость роман-

тического видения очаровательно передает Мария Илиева. Художественно убедительно воплотить характер мечтателя Джеймса со всей присущей ему противоречивостью и эмоциональностью — заманчивая задача для актера. И если Ясен Выхланов предпочитает подробную, в деталях безупречную разработку роли, то Александр Александров показывает переживания героя более крупным планом, демонстрируя при этом высокое мастерство танца. Убедительны образы и других персонажей. Захватывающе эффектен общий танец в первом действии, с поэтической легкостью исполнены «белые сцены» романтического танца, этой деликатной материи, не терпящей посредственного исполнения. Вероятно, следует также остановиться на рельефно проработанной музыкально-драматургической основе. Успешная работа гостей — художников Семена Пастуха (декорации) и Галины Соловьевой (костюмы), которые также в немалой степени содействовали созданию атмосферы красочности и одухотворенности балетного действия.

Работа над шедеврами классики свидетельствует о том, какую неоценимую помощь оказывают советские специалисты развитию болгарского балетного искусства. Балетному коллективу Софийской Народной оперы предстоит решить нелегкие задачи постижения современной драматургии танца, возрождения произведений, впитавших в себя ценности национальной культуры и отобразивших духовную энергию болгарского народа. Наряду с жемчужинами классики они должны найти отклик в душе нашего зрителя. Балет — это чудо, сотворенное гармонией звуков и красок, форм и движений — вновь должен стать насущной потребностью современного человека.

Перевод с болгарского В. КОЦЕВОЙ

## Нидерланды

# «ШКОЛА ТАНЦЕВ» ИРЖИ КИЛИАНА

ЭВА ВАН ШАЙК

Еще одним свидетельством богатства творческих открытий современного балета стала премьера постановки Иржи Килиана «Школа танцев» (музыка Маурицио Кагеля), показанная Нидерландским театром танца (НТТ) на Голландском фестивале летом минувшего года. Это грандиозное зрелище, навеянное книгой венецианского балетмейстера Грегорио Ламбранци (*Neue und Curieuse Theatralische Tanz-Schul*, 1716). В этом манускрипте Ламбранци описал сто один танец различного происхождения, сопроводив описание гравюрами Иохана Георга Пушнера. В предисловии автор объясняет, что он стремится лишь к общим описаниям необходимых костюмов или последовательности шагов (*pas*), а балетмейстер, используя этот материал, создаст свою собственную версию. Пятнадцать лет назад Маурицио Кагель обнаружил этот любопытный труд в одном из магазинов немецкого антиквариата, и он подсказала ему идею объединить оригинальные старинные мелодии в целостную современную партитуру. После многочисленных обсуждений Кагель и Килиан решили, что произведение следует решать, исходя из конструкции самой книги, как цепь коротких фрагментов — пародийных, гротесковых, учтивых, акробатических, академических, фольклорных, комических... Элементы их стилистики, интегрированные в целостную конструкцию, как предполагалось, покажут творческую силу человеческого движения. Фигурой, объединяющей все эти эпизоды, должна была стать фигура учителя танцев. Но он не просто учитель танцев — этот образ заключает в себе глубокий философский смысл. В то время как танец — это постоянное выражение гуманности во все века в различных аспектах, то человек (здесь: учитель танцев), старающийся постичь его вечные закономерности, всегда остается игрушкой в руках судьбы, всегда незащищен от ее прихотливых поворотов. Отсюда интригующий парадокс: танец — источник его вдохновения — это в равной степени эликсир жизни и смерти. В подобном интригующем парадоксе танцовщики выступают и как посредники в его личной борьбе с судьбой и одновременно — как инструменты его творчества, которые он не может полностью подчинить себе.

Килиан использует книгу в качестве путеводителя по истории танца, вспоминая и об истории живописи и архитектуры. Меланхолическая мягкость Ватто сменяется героическим духом Делакруа или комическими гравюрами Калло... Постановщик не придерживается хронологии: мастерски пользуясь состоящей из трех уровней сценой — блестящая удача дизайнера Джона Макфарлейна, он делает символические ссылки на драматический танец, которые затем сменяются трюками комедии дель арте, современными упражнениями в стиле Марты Грэхем, академизмом Форсайта или маленькими лебедями, навеянными спектаклем Матса Эка «Лебединое озеро» — смешными

неуклюжими, мокрыми птицами. Между фрагментами появляется комичный, толстый Бахус, фигурки по типу Панч и Джуди, огромная певица сопрано, играющая со своей миниатюрной копией-куклой. Самым выразительным в балете, но очень кратким, стал лирический фрагмент — дуэт двух просто одетых людей (Элке Шеперз и Шон Амиот). В их взаимоотношениях учителю места нет, и он вынужден оставаться в стороне. И постановщик показывает, что несмотря на все свои усилия, учитель постепенно теряет власть над своими инструментами-посредниками, и в финале он оказывается у ног танцовщицы с обнаженной грудью, размахивающей красным флагом, — так он встречает свое неминуемое поражение.

«Школа танцев» — произведение во многом автобиографичное. Очевидно, Килиан ищет новые возможности выразить свои самые заветные чувства — ищет их, создавая масштабное представление, привлекая себе в помощь достаточно предсказуемые театральные эффекты. Мы встречаемся здесь с хорошо нам известными, типичными персонажами, с намеками на исторические клише и прототипы западного театра и западной танцевальной традиции. Поэтому его «Школа танцев» остается весьма зрелищным представлением, но не производит захватывающего впечатления.

В поисках подлинности Килиана вдохновляли детские воспоминания, ставшие для него поистине кладом оригинальных решений. Мастер вновь демонстрирует свое высокое искусство и самобытность мышления. Но чрезмерно увлекшись титлажностью своих танцевальных композиций, он, таким образом, отступает от принципа свободного самовыражения в рамках определенных исторических форм: он демонстрирует здесь свою личную преданность искусству танца, свое безграничное служение ему, но его истинные человеческие взаимоотношения с танцовщиками оказываются скрытыми от нас. Как и его главный персонаж, учитель школы танцев Килиан тоже во власти магии собственно танца. Он делает чудеса своей волшебной палочкой, вложенной в руки Филиппа Тейлора (учителя танцев), иногда получая чудесные результаты — ведь танцовщики НТТ прекрасно владеют мастерством исполнения чистого танца. Но в тот момент, когда их великолепные тела теряют самоценность, когда из инструментов танца они превращаются просто в людей, волшебник теряется, перед его глазами возникает образ собственной смерти — черной нелепой фигурой с нарисованными белыми костями. Все дальнейшее размышления и переживания героя не показываются: сцену заполняют комические и пародийные персонажи, играющие в интермедиях. Порой чувство юмора приводит Килиана к заурядным банальностям. В такие моменты я просто закрывала глаза и более внимательно слушала замечательную музыку Кагеля. Эта необычная ситуация аудио-визуального противоречия убедила меня в том, что невероятно сложно танцевать такую партитуру. Музыка и танец словно воздействуют на различные наши чувства: композитор преуспел в сочинении великолепных музыкальных эпизодов, которые, органично связанные, раскрывают главную идею произведения, а Килиан теряет связующее звено вдохновляющих его сил, подчиняя свою хореографию многочисленным изолированным фрагментам.

Перевод с английского Н. ТАРАСОВОЙ  
(Из журнала «Ballett international»)

## Соединенные Штаты Америки

# БАЛЕТНЫЕ ЛЕТНИЕ КУРСЫ: СВЯЗИ ЧЕРЕЗ ОКЕАН

ОЛЬГА СМОАК

Нет сомнения, что искусство — важнейшая сила мировых связей. Танец же понятен всем без перевода, так как выражает общие для всех эмоции, служит средством взаимосвязи разных народов.

Тем, кто обучается искусству танца, нужно все больше совершенствовать техническое мастерство, расширять знания репертуара нашего времени. Для осуществления этого и организуя специальные международные семинары, которые дают будущим танцовщикам возможность обучаться у больших мастеров.

Как правило, они в течение года трудятся в разных городах, странах, даже континентах. Объединиться вместе они могут лишь летом, когда бывают свободны от своей основной работы, чем и пользуются организаторы специальных курсов. Их участникам предоставляется счастливая возможность познакомиться у знаменитых специалистов. Сан-Франциско, Бостон, Балтимор, Атланта, Нью-Йорк, Джексон — эти американские города регулярно организуют у себя такие встречи артистов и балетных педагогов.

В минувшем году в одном из красивейших университетов Соединенных Штатов Америки — в университете Южной Каролины проводился год искусства. В его рамках состоялось и открытие здесь летнего университета танца. Профессор Сюзанн Андерсон, директор танцевальной программы университета, Вильям Старретт, художественный руководитель труппы «Колумбия Сити балле», организовали семинар, на который пригласили преподавателей танца модерн, актерского мастерства, специалистов видео- и фильм-балета. Здесь же проводились лекции по музыке, гриму, вопросам профессиональной диеты, консультации по балетной медицине, травматологии. Занятия проводились в комфортабельном современном помещении «Балет-центра», где имеются специальные тренировочные залы, большие бассейны, сауна.

Студенты, приехавшие на семинар, были разделены на две группы: младшую, куда вошли юные танцовщицы до пятнадцати лет, и старшую, состоявшую из более подготовленных исполнительниц. Все они ежедневно с девяти часов до семнадцати посещали уроки классического танца, танца модерн, джаз-танца. Изучение остальных дисциплин чередовались в течение недели. Кроме того, учащимся предлагались дополнительные занятия по балетному репертуару. В конце недели им предоставлялась возможность просмотреть отснятые на видеопленку занятия с тем, чтобы увидеть и проанализировать свои ошибки, проследить процесс постижения тех или иных технических навыков, комбинаций.

Бесспорно, традиции классического балета в том виде, в каком они сохраняются в Советском Союзе, наиболее ценятся в Соединенных Штатах Америки. Потому и танцовщицы, и балетные педагоги всегда ищут возможность поработать на уроках классического танца под руководством представительниц советской школы, которые постигали основы мастерства у легендарных исполнителей и педагогов начала века. В минувшем году возглавить балетный семинар в Южной Каролине была приглашена профессор Раиса Стручкова, известная в прошлом балерина Большого театра СССР, ныне его балетмейстер-репетитор, главный редактор журнала «Советский балет». Стручкова — ученица одной из самых замечательных петербургских балерин Елизаветы Гердт, которая, в свою очередь, училась у Мариуса Петипа и Михаила Фокина — крупнейших мастеров балета конца XIX — начала XX века. Так, на занятиях у Раисы Степановны словно оживали знаменитые традиции русского балетного академизма, обогащенные опытом современной творческой практики, развитые в процессе поисков советских хореографов.

На занятиях Стручковой царил атмосфера открытости для всех — и для старших, и для младших. Все они трудились увлеченно, с большой отдачей. Даже во время перерывов они, окружив педагога, задавали ей множество вопросов, просили указать их ошибки, показывали ей вариации, которые они самостоятельно подготовили...

Обычно американские танцовщицы, которые мало знакомы с советской балетной методикой, обращают внимание только на работу ног, недооценивая роли в танце пластики корпуса, положения головы. Р. Стручкова очень внимательно корректировала ошибки своих подопечных, показывая правильную работу тела артиста. В ходе изучения репертуара она разделила своих подопечных на маленькие группы и занималась с каждой по отдельности, отработывая все нюансы, требуя от учеников внимания к музыке. Результаты ее работы очевидны.

К концу курсов несколько педагогов, чьи воспитанники обучались на семинаре, приехали, чтобы посмотреть, чего достигли их ученики. Ежедневно встречаясь в классе со Стручковой, они задавали ей немало вопросов, советовались по поводу различных методических аспектов экировки. «Мы раньше видели Раису Стручкову на сцене, восторгались ее мастерством балерины, теперь мы также в восторге от встречи с ней как педагогом. Она всегда подчеркивает, что всем обязана своему великому педагогу Елизавете Павловне Гердт, которая всегда подчеркивала важность исполнительской культуры в балете и воспитывала ее в своих ученицах. Сейчас артисты больше думают о технике. Гердт, признавая ее как основу творчества балетного артиста, придавала также большое значение таким качествам исполнителя, как интеллигентность, вкус, выразительность», — таково мнение балетных педагогов. Они отметили также, что через уроки Стручковой шла прямая линия к великому Петипа — его заветы передала Раиса Степановна Стручковой Елизавета Павловна Гердт. Этим и были особенно ценны те вариации, которые показывались Стручковой участникам семинара.

Когда Раиса Степановна уезжала, ее подопечные просили продолжить курс, провожали ее со слезами на глазах, говорили о том, что надеются вновь встретиться с нею на летних курсах 1990 года. Стручкова вновь приглашена возглавить нынешним летом раздел классического балета на организуемом университетом штата Южная Каролина семинаре.

Тесные художнические и человеческие связи, которые возникли прошлым летом, надо надеяться, получат продолжение.

## Русские сезоны в Париже

### The Russian Seasons in Paris

# «ОН СОВЕРШИЛ БОЛЬШОЕ РУССКОЕ ДЕЛО»

ЕЛЕНА КОСТИНА  
кандидат искусствоведения

Полвека тому назад Н. К. Рерих в связи с выставкой, устроенной в 1939 году в Париже к десятилетию со дня смерти С. П. Дягилева, прислал заметку в одну из французских газет, в которой писал: «Сергей Павлович мы любили. Он совершил большое русское дело. Творил широкие пути русского искусства. Все, что делалось, было своевременно и несло славу русского народа далеко по всему свету. С годами можно лишь убеждаться, насколько работа Дягилева была верна. Как все верное и нужное, эта работа была особенно трудной... История русского искусства сохранит это движение на одной из лучших своих страниц. Хорошо сделал Лифарь, устроив выставку, посвященную Дягилеву».<sup>1</sup>

И сейчас, спустя шестьдесят лет, вслед за Николаем Константиновичем скажем: хорошо, что, издательство «Искусство» выпустило в свет альбом «Русские сезоны в Париже. 1908—1929. Эскизы декораций и костюмы». Это знаменательное событие современной художественной жизни завершило длительный и тернистый путь, выпавший на долю создателя альбома доктора искусствоведения М. Пожарской и ее соавтора Т. Володиной; многое, опубликованное в нем, освещается в нашей литературе впервые, как и впервые благодаря мастерскому анализу М. Пожарской, подкрепленному превосходно исполненными репродукциями эскизов декораций и костюмов, воссоздается с такой обстоятельной полнотой зримый облик спектаклей прославленной антрепризы.

Заметим, что содержание альбома, по существу, выходит за рамки, определяемые в его названии, поскольку широта охвата материала и его систематизация позволяют осветить и тщательно проанализировать глубинные процессы эволюции не только сценографии, что само по себе чрезвычайно важно, ибо подобная эволюция в настоящем издании впервые показана без «купюр», во всей своей сложности и исторической обусловленности. Не менее важно, что сама фигура Дягилева, этого до конца еще не разгаданного феномена XX века, предстает в движении и развитии, что соответствует подлинным ее масштабам.

Не склонная к идеализации основателя и руководителя антрепризы, М. Пожарская не идет на поводу разноречивых и довольно известных мнений о Дягилеве его современников. Ведь никто, даже яростные противники, не обошли это имя своим вниманием. Она сумела доказать, что Дягилев является не только необычайно яркой и одаренной личностью, которую, как пишет Александр Бенуа, «мы добровольно избрали себе в вожди», но человеком, умевшим слышать время, не замкнувшимся в кругу апробированных идей, не теряющим застоя. Доказать, что Сергей Павлович был немислим вне поиска, эксперимента, что силой своего таланта и истовой любовью к искусству он непрерывно вовлекал в орбиту своей деятельности все новые творческие силы, способные обогатить художественный процесс и саму историю развития мировой культуры.

Достоинства издания видятся и в том, что автор дает возмож-

ность ощутить сложность не только творческих, но и человеческих взаимоотношений, которые играли определенную роль в деятельности и Русских сезонов, и Русского балета Дягилева. М. Пожарская обращает внимание на постоянно меняющуюся расстановку сил, неповторимую атмосферу, царившую внутри и вне антрепризы на разных этапах ее существования, а также на тот напряженный труд, в результате которого наряду с неудачами рождались произведения подлинного искусства.

В своей методике анализа спектаклей М. Пожарская опирается на строгие критерии художественных ценностей. «Постановка русских сезонов, — пишет она, — утверждали как закон сценического действия целостность и взаимосвязь всех его компонентов. Осмысленный, сообщающий балету силу драматического воздействия сюжет, развивающийся в неразрывном симфонизме музыки и танца, высокое мастерство театральной живописи, эмоциональной и поэтической, убедительно воплощающей стиль и особенности изображаемой эпохи, — все это характерные черты спектаклей антрепризы Дягилева. В течение многих последующих лет эти спектакли и созданные для них декорации и костюмы Бакста, Бенуа, Головина, Рериха сохраняют значение классических образцов».<sup>2</sup>

Между тем, подвергая как-бы самопроверке подобное утверждение, автор на следующей странице спрашивает: «... Можно ли сказать, что идея... в полном смысле слова гармонического единства сценического произведения, которая, по словам Бенуа, была его главной заботой, получала совершенное осуществление в спектаклях антрепризы?»<sup>3</sup> и отвечает: «Она утверждалась в них и одновременно отрицалась. Слишком часто в них главную и исключительную роль играли пышность и чрезвычайный блеск зрелища по преимуществу, нередко подчинявшего себе драматическое действие, глубину человеческих чувств, воплощавшихся в танце. Изобразительная сторона спектакля превалировала над всем».<sup>4</sup> И далее делает вывод: «... Лишь те произведения, в которых достигалось гармоническое единство драматургии, музыки, танца и пластического решения, пережили свое время».<sup>5</sup> К последним автор относит «Половецкие пляски» в декорациях Рериха, «Жар-птицу» в оформлении Головина, «Сильфрид» («Шопениану») с участием Бенуа, «Карнавал» в декорациях и костюмах Бакста и «Петрушку» в оформлении Бенуа (сезон 1911 года). С моей точки зрения, к этому списку спектаклей первого периода существования антрепризы можно было бы добавить еще некоторые постановки. Но останемся в пределах жесткого отбора автора.

Подводя итоги предвоенным спектаклям, М. Пожарская ссылается на книгу П. Вормса, посвященную художникам дягилевских балетов, где он называет Дягилева тем «богом из машины», профессором энергии и воли, который дал плоть и кровь идеям других».<sup>6</sup> К этой довольно броской портретной характеристике, как мне кажется, несколько односторонней, М. Пожарская дает существенное дополнение. Она пишет: «Воля, неукротимая энергия Дягилева, самые его недостатки, как и достоинства, сделали его тем, может быть, единственным человеком, который оказался способным вырвать немалое число деятелей русской культуры из тисков казенной сцены. Ценой громадных усилий, всячески изворачиваясь и приспособляясь к обстоятельствам, изыскивая средства то у богатых меценатов, то у различных «августейших» покровителей, Дягилев сохранил труппу и в дни войны, когда Европе было «не до танцев», и в послевоенное время».<sup>7</sup> И затем она приводит чрезвычайно важный аргумент, который многие годы игнорировался, как правило, нашей официальной наукой, негативно оценивающей второй период деятельности антрепризы: «Не одной погоней за «модой» и необходимостью угождать вкусам буржуазной публики (будто именно не буржуазная публика не раз освистывала дягилевские новации — Е. К.) объясняется стремительный бег Дягилева вперед, беспорывная смена ориентиров, поиск все новых и новых выразительных средств. В канун войны он вновь, как в начале своей деятельности, ощущал, что нужна реформа, что то новое, что рождается в смежных областях искусства, ставит новые требования и перед искусством сцены».<sup>8</sup>

В области сценографии новые пути в антрепризе в первую очередь прокладывали тогда Н. Гончарова и М. Ларионов. Это стоило, быть может, еще более оттенить: они во многом определили стилистику новых изобразительных средств и сам характер театрального мышления. Но отдельные спектакли продолжали оформлять Бенуа, Бакст, Добужинский, и именно они, все вместе, сумели «заразить» театром новую плеяду современных художников Франции. Жан Водуайе справедливо утверждал, что «без декораций Русских балетов, исполненных Львом Бакстом, Александром Бенуа и их друзьями, ни Дерен, ни Пикассо, ни Жорж Брак, ни Кристиан Берар и т. д. и т. д. не работали бы в театре».<sup>9</sup> И только наши отечественные незрячие чиновники от искусства, на которых имена Пикассо, Матисса или Руо действовали в свое время как красный плащ на быка, сумели не заметить, какой огромный напор жизненных сил заключали в себе скупые, монументально-обобщенные и пластически выразительные театральные образы в ту пору молодых, но уже блестящих живописцев, чутко улавливающих требования, которые предъявляла им музыка И. Стравинского, С. Прокофьева,

Ф. Пуленка и других, как в области драматургии, так и в решении сценического пространства и колорита декораций.

Подвергая строгой оценке спектакли антрепризы второго периода деятельности Дягилева, М. Пожарская анализирует его ошибки и просчеты, но отмечает, что при этом им обрелись «ценности, которые во многом опережали свое время».<sup>10</sup> Мне же хотелось бы заметить, что, рассматривая иллюстрации, большинство из которых мы увидели впервые, поражаешься, насколько непосредственное взаимодействие русского и западноевропейского искусства (при всем их отличии и разнообразии) способствовало рождению неповторимого в своем роде «сплава» образных сценических замыслов, продолжающих оплодотворять и по сей день искания современного театра.

В качестве одного из достоинств альбома отмечу также удачно используемые в нем высказывания самих участников Русских сезонов и их современников — писателей, художников, композиторов, критиков, крупнейших деятелей культуры, уточняющих замыслы постановок или дающих им свои оценки, которые предоставляют возможность познакомиться с разными точками зрения на существо содержания спектаклей, зримо ощутить их особенности. При этом цитаты не выглядят навязчивыми. По-разному и органично вмонтированные в ткань альбома, они прочтываются вместе со вступительной статьей (а также иллюстрациями), не отвлекая его, в чем бесспорно заслуга художника этого издания. Не менее к месту пришли и многочисленные сатирические портретные зарисовки, горящие о том чувстве юмора, которым обладали участники антрепризы.

Этот нарядный и дорогостоящий альбом довольно быстро исчез с прилавков книжных магазинов. И никто из его обладателей так и не знает, сколько усилий потребовалось от авторов, чтобы довести свою работу до конца. А об этом все же стоит сказать — иначе невозможно объективно оценить тот труд, который понёс, чтобы поднять, систематизировать и обобщить крупнейший материал, сжав его до предела и в то же время не утратив в нем наиболее существенное, чтобы впервые составить полный репертуарный список спектаклей Русских сезонов, чтобы представить биографии, портреты и автопортреты художников антрепризы, многие из которых у нас публикуются впервые.

Конечно, досадно и очень досадно, что в альбом вкралось немало ошибок справочно-фактологического порядка. Об этом следует прямо сказать. Однако нельзя и не вспомнить, что альбом готовился, а точнее — пролежал в издательстве не одно десятилетие в годы застоя, когда преследовалось всякое инакомыслие и тем более популяризация всего того, что создавалось нашими соотечественниками за границей. В результате, чтобы альбом не выпал совсем из плана, его объем и состав не раз скоропалительно менялся. Безнадёжно затягивались сроки выхода его в свет. Не говоря уже о том, что само по себе «добывание» разного рода не опубликованных в нашей стране материалов — как то: каталогов, монографий, эскизов декораций и костюмов, рисунков, фотографий и прочего — все это в пору ненадежных культурных контактов с Западной Европой постоянно наталкивалось на разного рода препятствия, нагнетая вокруг подготовки альбома дополнительное напряжение и нервозность. И только подвигическая увлеченность темой, убежденность в том, что мы должны больше знать о тех, кто творил «широкие пути русского искусства», помогли авторам выстоять, выдержав испытание временем, и «сквозь невидимые миру слезы» в конце концов довести в буквальном смысле слова выстраданное ими это уникальное по содержанию и составу издание до читателя.

Скажу еще об одном. Приходится слышать, что, дескать, альбом неудобен для научного пользования из-за крупномасштабного формата. Но позвольте, авторы альбома не задавались целью создать справочник узко-утилитарного назначения. На то это и альбом, что в нем превалирует иллюстративный материал. Причем с самого начала он и задумывался как подарочное издание. Не случайно макет и оформление художника Н. Калинина были отмечены высшей наградой на Всесоюзном конкурсе оформления книги, а мастерство полиграфистов типографии «Глобус» в Вене заслужило высшую награду Австрии. А что уж касается иллюстраций — их подбора, качества и макетирования, то низкий поклон создателям этого оригинального и поистине единственного в своем роде издания за их долготерпение, их высокий труд, в котором чувство меры соединяется с благородным вкусом.

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Александр Бенуа размышляет... М., 1968, с. 514.

<sup>2</sup> Альбом «Русские сезоны в Париже. 1908—1929. Эскизы декораций и костюмов». Искусство, 1988, с. 17.

<sup>3</sup> Там же, с. 18.

<sup>4</sup> Там же, с. 18.

<sup>5</sup> Там же, с. 19.

<sup>6</sup> Там же, с. 30.

<sup>7</sup> Там же, с. 31.

<sup>8</sup> Там же, с. 31.

<sup>9</sup> Там же, с. 149.

<sup>10</sup> Там же, с. 33.

Артисты труппы «Маргарет  
Дженкинс Данс Компани»  
исполняют сцену из спектакля  
«Джорджия Стоун».

# ГАСТРОЛИ

Выступают артисты танцевального  
ансамбля Бат-Дор.  
Сцена из балета «Кантарес»  
(Песни).

Фото С. Андреева

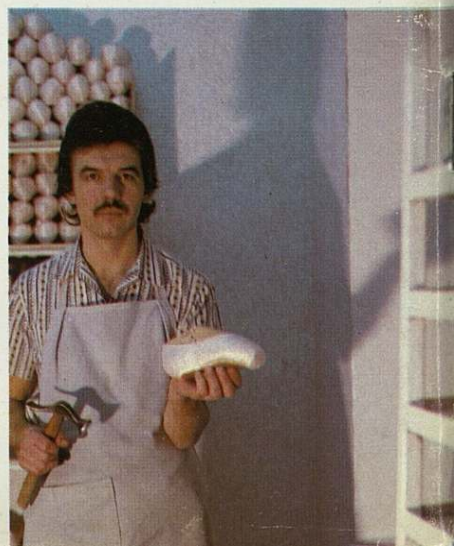
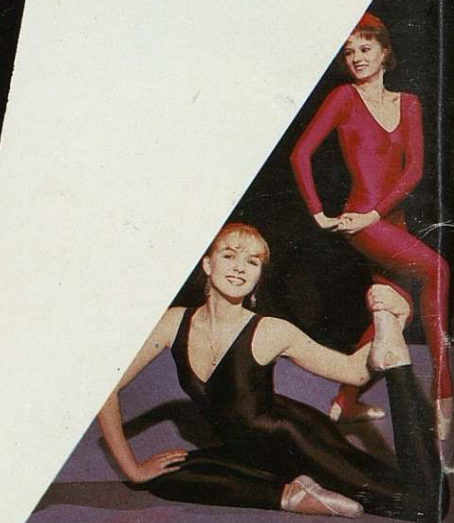


Кооператив «Танец» собрал воедино лучшие традиции производства русской балетной обуви.

Наши туфли сделают вашу ногу еще красивей и изящней.

Наше кредо — сочетание старинных традиций и современной организации труда.

Наш девиз — удобство и элегантность.



Адрес кооператива «Танец»:  
111402, Москва,  
Аллея Жемчужовой,  
д. 3, к. 1, кв. 110.

Телефоны:  
375-38-08,  
344-11-81.