

БАЛЕТ



5-6
1992



Танцует ЛИЛИЯ САБИТОВА.

В НОМЕРЕ:
Материалы
о К. Я. Голейзовском
Календарь
на 1993 год

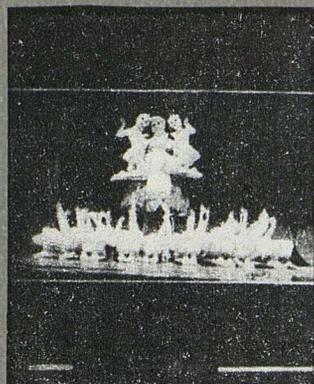
БАЛЕТ 5-6. 1992

НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ И
 КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ
 ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ

СЕНТЯБРЬ-
 ДЕКАБРЬ

Выходит шесть раз в год
 Основан в 1981 году

Учредители — члены творческого
 совета и редколлегии журнала «Балет»,
 Министерство культуры
 Российской Федерации



На первой странице обложки:
 солисты Большого театра
Нина АНАНИАШВИЛИ,
 удостоенная премии «Триумф»,
 и Алексей ФАДЕЕЧЕВ

Фото Л. Пеленчук

На четвертой странице обложки:
 Миниатюры К. Голейзовского
 «Цыплята» (на музыку
 М. Мусоргского) показывают
 учащиеся Московской
 хореографической школы (в центре —
 солист Большого театра
В. ТАРАНДА)

Фото М. Логвинова

Сдано в набор 21.10.92.
 Подписано в печать 29.12.92.
 Формат 60×90 1/8.
 Бумага импортная, 100 г.
 Глубокая печать, офсет.
 Усл. печ. л. 6,5.
 Усл. кр.-отг. 20,25.
 Уч.-изд. л. 8,24.
 Тираж 11 000 экз.
 Заказ 654. С-5

Ордена
 Трудового Красного Знамени
 Тверской
 полиграфический комбинат
 Министерства печати и
 информации Российской
 Федерации

170024, г. Тверь,
 пр. Ленина, 5.

В НОМЕРЕ

БЕНЕФИСЫ, ДЕБЮТЫ, ФЕСТИВАЛИ

- Г. Иноземцева.** «Никогда не останавливаться» . . . 2
Н. Опчурова. «Сохранить то, что можно спасти» . . . 4
Н. Садовская. Дух поиска 5

НОВЫЕ СПЕКТАКЛИ

- Т. Казаринова.** Преодолевая трудности — к
 признанию 6
В. Ромм. Ощущая переключку времен 8

КАСЬЯН ЯРОСЛАВИЧ ГОЛЕЙЗОВСКИЙ (1892—1992).

- К. Голейзовский.** Автобиография 12
Е. Суриц. Балет «Смерч» и его историческая
 судьба 19
Н. Шереметьевская. Год 1933: снова в Боль-
 шом 21
Н. Вихрева. В Московском Художественном ба-
 лете 24
М. Юсим. Идти по следу вдохновения 28
Е. Рябинкина: «Внимательный, добрый, умный
 товарищ» 33
М. Лавровский: «Его миниатюры — это сама
 жизнь» 34
 Из литературного наследия 36

БЕНЕФИСЫ, ДЕБЮТЫ, ФЕСТИВАЛИ

- Г. Богданов.** Какой путь избрать? 40
С. Юзенков. Будет ли в Мордовии свой балет? . . 41
Г. Беляева. «Русские сезоны»: название обязы-
 вает 42
В. Уральская. Презентация нового театра . . . 43
Г. Челомбитко. Балетная семья собирается
 вместе 44
Е. Григорьева. «Северный дивертисмент»:
 встреча через год 46
Л. Барыкина. Новосибирские «перекрестки»:
 профессионалы или дилетанты? 47

Главный редактор
 Р. С. ЛАПАУРИ (СТРУЧКОВА)

Творческий совет:

В. В. ВАСИЛЬЕВ
 О. М. ВИНОГРАДОВ
 С. Н. ГОЛОВКИНА
 В. М. ГОРДЕЕВ
 Ю. Н. ГРИГОРОВИЧ
 Н. А. ДОЛГУШИН
 В. Н. ЕЛИЗАРЬЕВ
 О. В. ЛЕПЕШИНСКАЯ
 И. А. МОИСЕЕВ
 Е. Р. СИМОНОВ
 Г. С. УЛАНОВА
 М. А. ЭСАМБАЕВ

Редакционная коллегия:

Г. В. БЕЛЯЕВА (ЧЕЛОМБИТЬКО)
 В. В. ВАНСЛОВ
 Г. А. ГУЛЯЕВА
 Г. В. ИНОЗЕМЦЕВА
 (ответственный секретарь)
 В. Г. КИКТА
 М. М. КУРИЛКО-РЮМИН
 Б. А. ЛЬВОВ-АНОХИН
 А. А. СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ
 В. И. УРАЛЬСКАЯ
 (заместитель главного редактора)
 Ю. М. ЧУРКО

Совет директоров:

А. Л. ДИКИХ,
 генеральный директор
 Объединения «Союзтеатр»
 Ю. Ф. ЕФРЕМОВ,
 директор издательства
 «Известия»
 В. Д. НАЙПАК,
 президент Ассоциации
 федераций художественной
 гимнастики СНГ
 М. М. ЧИГИРЬ,
 директор Государственного
 театра Дружбы народов
 М. Е. ШВЫДКОЙ,
 генеральный директор
 редакционно-издательского
 комплекса «Культура»

Художник
 А. Г. ЛУЦКИЙ

Художественный редактор
 Е. И. КОЗЛЕНКОВА

Ардес редакции:
 103050, г. Москва, К-50,
 ул. Тверская, 22-б.
 Телефоны: 299-50-67, 299-64-78.

Когда думаешь о том, что определяет творческий облик известной московской балерины Лилии Сабитовой, первое слово, какое хочется сказать о ней как о художнике, — отвага. Но нужна ли артисту отвага как неотъемлемое свойство его характера? Талант, интеллект, мастерство, но отвага — зачем? — может быть, спросите вы. Посмею ответить: отвага особенно необходима художнику, поскольку именно она определяет его устремленность к поиску, к свершению поступков, которые, на первый взгляд, кажутся нелогичными, безрассудными, к жизни, которая не только не судит прочного благополучия, но, наоборот, не обещает даже привычной материальной обеспеченности. И все же — отважный человек идет на это.

Да, «безумству храбрых поем мы песню», ибо прогресс в искусстве творят люди с отважными сердцами. Лилия Сабитова — одна

человека, который прощается с жизнью.

Но не только и не столько классический репертуар увлекал балерину, возвращавшуюся к сценической жизни. Тогда, в начале семидесятых, Сабитова вместе со Станиславом Власовым подготовили программу, названную ими «На крыльях танца», которая включала номера, решенные в самых разных стилистических манерах, — фрагменты академического балета, эстрадно-акробатические миниатюры, образцы народно-сценической хореографии, а также постановки, которые в то время назывались однозначно «модерн», а по существу означали освоение артисткой стиля Айседоры Дункан, и которые позже сложились в драматургически целостное представление «Эхо Дункан». О нем сама артистка как-то сказала: «Я никогда не видела Дункан и свое представление о ней могу составить, основываясь лишь на воспоминаниях очевидцев, на фотографиях и рисунках, запечатлевших ее в разные мгновения жизни. Поэтому в своих танцах стараюсь передать свое видение искусства великой артистки, свои впечатления от него. Ее стиль открывает широкие возможности для импровизации — растворяясь в музыке, ты передаешь то настроение, то состояние, тот характер пережи-

небольших камерных сочинений, и в котором я бы могла реализовать себя не только как актриса, но и как хореограф. В 1990 году моя мечта сбылась — такой коллектив был организован». В штате Московского театра балета Лилии Сабитовой — одна балерина и несколько человек технического персонала, все остальные исполнители и педагоги трудятся в группе на контрактной основе. «В такой системе, — считает артистка, — есть свои плюсы и минусы. Но главное — я не перестаю работать. И — что для меня очень важно — ничто не сковывает мое тяготение к импровизации: музыка заставляет работать воображение и в свои постановки я постоянно вношу какие-то изменения, что-то переделываю, дорабатываю, дополняю. При сотрудничестве с «чужим» хореографом такое далеко не всегда возможно».

В минувшем сезоне в концертном зале «Россия» и в Концертном зале имени П. И. Чайковского прошли творческие вечера артистки. Московский театр балета Лилии Сабитовой показал зрителям серию осуществленных ею одноактных спектаклей — «Сновидения», «Сонаты», «Девушка и смерть», «Нью кантри», «Однажды вечером», «Эхо Дункан».

Начну с последнего, вернее с одного его фрагмента, который

интерпретатора объемное, многослойное мышление. Она не стремится навязать нам свое понимание музыки, свое зримое представление о ней. С ее хореографическими решениями можно не соглашаться, спорить, но нельзя не признать их одного важного достоинства — они никогда не бывают однозначными. Действительно, кто такая, например, героиня ее балета «Сонаты» — женщина, одетая в длинную черную с лиловым «шопеновскую» пачку с букетом черных цветов в руках? Символ смерти, перед бесстрастным ликом которой вся наша бытовая суэта — ничто, или олицетворение утраченного нами идеала красоты, а может быть, поэтичная метафора-воспоминание о том великом прошлом, что живет, несмотря ни на что, на сцене и за кулисами сегодняшнего балетного театра?.. У каждого, видевшего спектакль, наверное, найдется свой ответ на эти вопросы. И все же, когда в финале артистка меняет свой траурный костюм на белое легкое платье и, буквально купааясь в кружении потока таких же легких белых шарфов, словно говорит нам — красота бессмертна, вы соглашаетесь с ней.

Музыкальную основу балета составили фрагменты из сонат Бетховена. Прослушав их все, Сабитова выбрала фрагменты из

ЛИЛИЯ САБИТОВА:

«НИКОГДА НЕ ОСТАНАВЛИВАТЬСЯ»

из них. Попав в тяжелейшую автомобильную катастрофу, которая, казалось бы, навсегда закрыла перед ней путь на балетную сцену, она, тем не менее, вернулась к любимому делу и не только вернулась, но обогатила и расширила свои исполнительские возможности, свой репертуар, в чем ей (и Сабитова всегда говорит об этом с благодарностью) очень помогли Владимир Алексеевич Преображенский, Ирина Викторовна Тихомирнова, Станислав Константинович Власов. Она снова стала танцевать классику — и «Жизель», и «Пахиту», и «Шопениану», и «Вальпургиеву ночь», и «Синюю бороду»... Не могу забыть ее «Умирающего лебедя», которого довелось увидеть на одном из конкурсов в Москве. Артистка танцевала не умирающего и не подстреленного лебедя — ее белоснежное видение парило над сценой как ставший зримым образ душевных мук человека, его несбывшихся надежд, несостоявшихся мечтаний и грез. Кстати, через много лет внучка великого создателя «Умирающего лебедя» Изабель Фокина на встрече с работниками журнала «Советский балет» говорила о том же — по семейным преданиям ее дед Михаил Михайлович Фокин видел в своем «Лебедь» образное отображение состояния души

ваний, которые она создает в тебе сегодня, сейчас, в данную минуту». И это — не фраза, не просто эффектная декларация, а выражение творческой позиции. Действительно, выступления Сабитовой в уже хорошо известных зрителям композициях каждый раз воспринимаются как премьера: артистка увлекает нас в тот мир эмоций, который рождается буквально на ваших глазах.

Сейчас — новый прыжок в неизведанное. Увлечшись постановочной деятельностью, Лилия Сабитова решает оставить коллектив «Камерный балет России», который вместе с С. Власовым создавала и в котором имела заслуженное и прочное положение, и организовать труппу, получившую название Московский театр танца Лилии Сабитовой и работающую на основах принципа самоокупаемости. Учредитель — Московская государственная областная филармония (директор и художественный руководитель С. Гужаев).

«Я как актриса тяготею к театральным формам представления, к драматургически целостному спектаклю, — рассказывает Лилия Сабитова, — и потому мне давно хотелось сформировать небольшой такой театральный коллектив, который бы имел свой собственный оригинальный репертуар, составленный из

объявляют в разных концертах по-разному — то «Закат», то «Черная песня», то еще как-то... И, наверное, это не случайно, поскольку так же, как название, меняется и внутреннее состояние исполнительницы, ее ощущение содержания произведения, его эмоциональной атмосферы. Стремительный бег легкой фигуры танцовщицы в красном развевающемся одеянии по сцене то исполнен невыразимой тревоги, то светится надеждой и воспринимается как погоня за счастьем, то несет в себе какое-то стихийное отчаяние... Но какими бы чувствами ни был пронизан танец балерины, он невольно заставляет вспомнить знаменитые слова Николая Васильевича Гоголя: «Русь, куда ж несешься ты?» Артистка демонстрирует уникальное свойство своего таланта — способность к образному постижению тех тончайших оттенков и язычков перемен в настроениях, что вечно берегут душу русского человека. И оказывается, что в этой композиции не «босоногая» дункановская стилистика помогает артистке, а трепетная национальная пластика, пришедшая в ее танец из русских народных игр и обрядов, участницы которых сплошь и рядом не имели на ногах обуви.

У Сабитовой как у хореографа и

второй, семнадцатой, седьмой, двадцать седьмой, шестой, тридцать второй. Но, как она сама говорит, «работа и над музыкой, и над хореографией «Сонат» будет продолжаться...» Артистка и здесь верна себе. Зная ее любовь к импровизации, можно предположить, что на следующем представлении мы услышим другие фрагменты из бетховенских произведений, познакомимся и с предложенным ею другим ракурсом ее пластических размышлений.

Кармен! Нет, наверное, среди танцовщиц такой, которая бы не мечтала об этой партии. Думала о Кармен и Сабитова. Свидетельством тому написанное ею стихотворение, которое начинается словами: «И снится мне, что я — Кармен...» И, наверное, поэтому свою «Кармен-сюиту» Сабитова назвала «Сновидения» (на музыку Тарреги, Джулиани, Йенса). Балет — порождение фантазии современной артистки, ее понимания внутреннего мира Кармен, ее характера, эмоций. Здесь нет ни Хозе, ни Торреадора — есть женщина, показанная, как говорится, один на один со своими страданиями, своим одиночеством, своей исполненной драматизма судьбой. Артистка строит здесь свою хореографию, используя лексику классического танца, но испанские мотивы остро ощущаются в



приемах ее интерпретации — в резкой графике поз, жестов, в манере держать руки, играть шалью, папирсой. В финале Сабитова, сняв со своей героини и платье, и пеструю цыганскую шаль, и балетные туфли, демонстрирует нам то, что они скрывали — живую, тоскующую, незащищенную душу... Спорно? Конечно. Но балерина видит свою Кармен именно такой. Логику ее «психологического анализа» этого загадочного женского характера помогают нам понять такие строфы из уже упоминавшегося стихотворения балерины:

Да! Я — Кармен! Жар-птица!
Демон!
Страсть, нежность; снов мужских
восторг!

Я вся свободная стихия!
В горах бушующий поток!
Зачем же тоненькой иголкой,
Боль в сердце зародилась вновь,
С Кармен, чарующей девчонкой,
Расстанусь, и не будет снов...

Кстати, недавно Лилия Сабитова показала «Сновидения» в Риме, на международном фестивале современного танца, организованном фирмой «Арти нова». Итальянские зрители и пресса с интересом отнеслись к спектаклю московского хореографа. «Сновидения» прошли с большим успехом.

После изысканной пластики героини «Сонетов» или экспрессии танца Кармен — беззаботный ковбой в блестящих сапожках и лихо заломленной шляпе. Такой мы увидели Сабитову в балете «Нью кантри». Это — своеобразный целостный цикл картинок из жизни американской провинции. Семь эпизодов — семь живописных красочных полотен, персонажи которых изображены в их повседневных заботах, взаимоотношениях, поступках. Но в каждом — ярко заявлена его национальная самобытность, продиктованные ею восприятие окружающего мира, реакция на события, человеческие поступки. Сабитова, работая над этой серией зарисовок, использовала разнообразные пластические краски и показала москвичам яркое театральное действо, воссоздав на сцене живую естественную атмосферу человеческого бытия.

Спектакли родились, начали свою активную жизнь на сцене, но работа над ними не завершена, ибо принцип Лилии Сабитовой, их автора и интерпретатора, никогда в своем творчестве не останавливаться, не сидеть сложа руки.

Г. ИНОЗЕМЦЕВА

*Бенефисы,
дебюты,
фестивали*

Бенефис художественных руководителей Московского театра классического балета Н. Касаткиной и В. Василева состоялся в Кремлевском Дворце съездов. Программа вечера в двух отделениях позволила всеобъемлюще представить пятнадцатилетний период в жизни коллектива, возглавляемого мастерами, а также их собственный вклад в развитие отечественного искусства. Оценивая увиденное в целом, ясно ощущаешь три основных направления в работе Н. Касаткиной и В. Василева. Во-первых, стремление сохранить главное в театре — творческую атмосферу, которая возможна лишь при постоянной напряженной работе всего коллектива над современным и классическим репертуаром. С этой целью максимально поощряется интерес артистов к балетмейстерскому творчеству, к сочинению ими оригинальных хореографических произведений. Во-вторых, неустанный труд над совершенствованием профессиональной культуры труппы, над созданием единого исполнительского стиля, что особенно важно для театра, поскольку его основу составляют артисты — воспитанники разных школ. В-третьих, постоянная нацеленность на поиск самих руководителей коллектива. Н. Касаткиной и В. Василевым создано свыше двадцати спектаклей (сюда входит и работа над оперными постановками в других театрах, такими, как, например, «Так поступают все женщины» в Большом театре и «Петр I» по их собственному либретто в Ленинградском Кировском).

Все это — важнейшая цементирующая сила для ансамбля, кочующего уже четверть века «без постоянной прописки». «Мы живем на острие ножа», — говорит В. Василев. И это действительно так. Государство ежегодно выделяло труппе шестьдесят тысяч рублей, а «Дон Кихот» обошелся ей в двести пятьдесят тысяч, на следующую премьеру — прокофьевской «Золушки» — надо «достать» уже шесть миллионов рублей... «И мы найдем эти деньги, потому что очень хотим выпустить спектакль. И театр построим, докажем, что он необходим, как и Международный центр балета. Мы и на проведение бенефиса согласились только потому, что хотели лишний раз привлечь внимание к театру, его нуждам. Наша задача — сохранить в хореографии то, что можно спасти, — продолжает хореограф. — Подлинным учителем был для нас Касьян Ярославич Голейзовский, вся его жизнь. Сколько перенес он несправедливых притеснений, обид! Но сохранил

широту души, доброту. В фильме о хореографе, созданном на склоне его лет, Касьян Ярославич в рассказе о своем понимании творчества уделил внимание и нам, молодым тогда балетмейстерам, говорил щедро, по-человечески тепло. Для нас это было большим уроком отношения к искусству, своим коллегам. Потому мы так охотно идем навстречу молодым постановщикам, ведь все талантливое всегда идет в плюс театру. Мы делаем общее дело. Самое же главное — быть самим собой, делать то, во что веришь, а не стараться быть модным во что бы то ни стало. Вот, например, наша работа над «Петром I». Благословил нас на этот труд Борис Александрович Покровский. Тогда кругом кричали: опера погибла! А он сказал нам: «Самое великое, что родило человечество, это — опера. Но, родив ее, оно не знает, что с ней делать. Попробуйте!» Мы написали либретто и поставили «Петра» в Ленинграде, где он много лет шел с аншлагами».

Позволю себе прервать рассказ Владимира Юдича и вспомнить о сцене из оперы Моцарта «Так поступают все женщины», показанной на бенефисном вечере в исполнении солисток Большого

театра И. Журиной, О. Терюшновой и Г. Черной. Две жеманницы осьмнадцатого века никак не могли решить, стоит ли им затевать интрижку в отсутствие своих женихов либо проявить неуступчивость. Разумеется, служанка Деспина, этакий Фигаро в юбке, живо разрешила их сомнения, повернув дело так, как ей было удобно. При всем ажурном изыскестве вокальных характеристик Моцарта зрители сразу обратили внимание и на привольную легкость сценического существования оперных героинь: артистки в своих роскошных платьях с кринолинами не только двигались с естественной грацией светских барышень, но и свободно подтанцовывали в такт озорным моцартовским пассажирам. Я попросила И. Журину рассказать о работе над спектаклем с его постановщиками Н. Касаткиной и В. Василевым.

«Они любят оперу, это ощущается сразу, — сказала певица. — Оперным артистам часто не хватает пластической выстроенности роли, а здесь Наталия Дмитриевна и Владимир Юдич как раз уделяли этому большое внимание. В работе они хорошо дополняли друг друга, на лету подхватывая и развивая возникающие мысли. В

результате рождались чисто моцартовские легкость, естественность, живость существования персонажей, исходящие из характера самой музыки — все просто, ясно и гармонично, на одном дыхании».

Постоянный поиск нового, эта, как уже говорилось выше, определяющая черта творчества Н. Касаткиной и В. Василева, сказались и в самом характере проведения бенефиса, который, как сказал Владимир Юдич, «нам хотелось провести нестандартно, с улыбкой, а не как торжественные «похороны». Поэтому так органично вписались сюда и дружеское приветствие М. Эсамбаева, и праздничное звучание духового оркестра Большого театра, и зажигательное танго, с ослепительным мастерством исполненное артистами ансамбля Игоря Моисеева... Но среди этого бенефисного торжества хотелось бы отметить еще одну немаловажную деталь, свидетельствующую об отсутствии у героев вечера боязни сравнения. Несколько раз оживал на сцене огромный киноэкран, и возникали на нем кадры, ставшие уже легендарными. Так, начало «Прелюдии» Баха зрители могли видеть одновременно в исполнении Т. Небосовой и А. Клемма, а также выдающейся балерины современности М. Плисецкой с великолепным премьером Большого театра Н. Фадеечевым. Пусть не было еще у молодых ни обжигающего драматизма, ни властно притягивающей к себе сосредоточенности духа, но существовал рядом образ, созданный замечательной артисткой, зримым было совершенство, обозначая новые перспективы исполнения, так как главная сила искусства — вечный поиск идеала, приближение к которому возможно лишь при уважении к достигнутому предшественникам.

Было очень интересно увидеть на экране и Наталию Касаткину в фильме-балете «Тристан и Изольда» — красивую, темпераментную, глубокую актрису балетного театра. И вспомнились слова, сказанные о ней К. Голейзовским: «Строгая и нежная».

Путь к балетмейстерской работе у Н. Касаткиной и В. Василева был на редкость органичен, они действительно, как писал Касьян Ярославич, «оказались сильными и достойными людьми, способными на борьбу с любыми препятствиями». Поэтому таким естественным заключением бенефиса стал финал балета «Сотворение мира», словно весь устремленный в будущее. Одухотворенная сложность классического танца воспринималась как естественный и потому самый точный язык гимна во славу человека. Здесь были все грани — и остроумный сарказм, и мягкий юмор, и молодая открытость миру, делающие этот балет неувядаемо современным.

«СОХРАНИТЬ ТО, ЧТО МОЖНО СПАСТИ...»



Вовсе не круглая балеринская дата, в честь которой принято возвещать о бенефисе, преподнесла казанцам этот красивый вечер танца. Просто творческая неутомимость, актерская потребность, жажда танцевать, танцевать, перевоплощаясь в контрастные роли, устремили Луизу Мухаметгалееву, в круговорот собственного посвящения танцу.

Все тому способствовало. И казанский театр с завидной классикой, с подлинностью хореографических редакций, где помимо великих магов старины — Бурнон-виля, Петипа, Иванова — можно увидеть сочинения Вайнонена, Якобсона, Голейзовского, Лавровского. И атмосфера театра, его художественное бытие с размахом оперного форума имени Шалапина, с прекрасным фестивалем балета, собирающим в светлые майские дни сливки танцующей братии, где, быть может, подсознательно жив нерв соперничества, желание быть лучше, интересней, неожиданней. И добрая помощь педагогов-репетиторов Сании Хантимировой, Рафаэля Саморукова, Виталия Бортякова, и не препятствующее актерским просьбам руководство театра.

Дух поиска, неуспокоенности разжигает словно жрица искусства у театрального очага прима-балерина Ирина Хакимова. С краткой временной паузой поднимаясь на «голгофу» творческих вечеров, она поражает зрителя и коллег неизбывным мастерством в познании нового. Отличный пример для молодежи.

Луиза Мухаметгалеева восприняла ненавязчивый урок — в работе безотказна, вынослива, учит быстро, танцует разное — от Цыганского танца до Лебеда, от неземных Мирты и феи Сирени до более чем приземленной уборщицы с метлой в пародийном балете чешского автора «Шмоковiana». Не избалованная зарубежными гастрольями, она не впадает в уныние, не ищет любой лазейки для выезда в заморские страны (абы куда-нибудь, абы с кем-нибудь), трудится дома с упоением, порой с ходу, радостно откликаясь на праздники танца, будь то в Якутии или в Нижнем Новгороде.

Однажды на фестивале «Болдинская осень», оценив по достоинству Луизу в партии Мирты, патриарх балетных критиков Николай Иосифович Эльяш, зябко поежившись, сказал, что от



ДУХ ПОИСКА

одного взгляда этой усопшей ему становится как-то не по себе, чуть жутковато, холодно.

По природе Луиза, напротив, — натура жаркая, темпераментная, и как-то на очередном фестивале, томимая творческим вакуумом, вслух задумалась о расширении и так не бедного у нее ассортимента номеров. А почему бы все, уже созданное и вновь обретенное, не облачить в сольный вечер? Подсказанная идея в актерской душе забрезжила, воспламенилась и стала реальностью.

Увы, артисты, даже именитые, часто почивают на лаврах и отмечают вехи своей службы повторением пройденного, давным-давно станцованным. Луиза — не из их числа. Она стала маяться. Ее видели в Москве, в Зале имени Чайковского, на вечере хореографа Бориса Мягкова, приехала в надежде чем-нибудь «поживить-

ся», позже метнулась в Самару, к Игорю Чернышеву, и воскресила иступленный дуэт из балета «Антоний и Клеопатра». Осмелилась, рискнула после блистательной Кайе Кырб. Не прогадала.

В Санкт-Петербурге очень помогла Габриэла Комлева. Милы, как видно, для выдающейся балерины и педагога Казань, театр, его обитатели, куда она не раз приезжала участвовать в гала-концертах, в ответ любовно принимая в классах Маринки танцовщиц, «больных» искусством танца. Так «больная» Мухаметгалеева восприняла от Комлевой как дар чарующую «Качучу» — знак Фанни Эльслер, старалась постичь при всей кажущейся простоте «Умирающего лебеда», его поэтическую сложность, под острым глазом мастера придала непрехотливо-звонкие краски «Русской» Александра

Горского, величественно явилась в облике Люсиль Гран, одной из четырех граций пленительного Падетра.

В поиске материала Луиза смело опровергает привычность представлений, стереотип амплуа, идет часто и против своих природных данных. Казалось, фактура танцовщицы не сродни Лебедю, однако вкус, культура и выразительность пластики, элегичность настроения убедили профессионалов в верности выбора. Актриса мечтает исполнить все классические роли, поэтому она вписала в программу вечера имена Гамзатти и Авроры — имена не станцованных еще в спектакле партий. И рядом — монолог и дуэт царицы Мехменэ Бану из балета Ю. Григоревича «Легенда о любви» и диалог Эсмеральды с Квазимодо из спектакля «Собор Парижской богоматери» Ролана Пти — наоборот, хорошо известные публике новеллы, вошедшие в плоть и душу танцовщицы.

Вечере «Посвящения танцу» участвовали исключительно артисты казанского балета. Игорь Жуков — герой классических дуэтов и Рифат Абульханов — верный спутник в современных исканиях — явились рыцарями балерины. В фойе театра, словно предваряя характер предстоящего представления, струнный квартет играл музыку Моцарта, Бетховена, Вивальди.

Слагала концерт в непрерывное целое ведущая вечер Татьяна Шахнина. Статная, элегантная, она оттеняла хореографический номер кратким литературным эссе, вводя зрителя в мир балета, в динамику действия, виновницей которого стала героиня вечера, с фантастической скоростью преображаясь из образа в образ.

Апофеоз — финальный акт «Спящей красавицы». Солисты, кордебалет, дети училища дарили улыбки, искренность речей и цветы, цветы... Истинно свадьба Авроры и Дезира — венчание балерины с Танцем.

Наталья САДОВСКАЯ

Новые спектакли

Имя Кирилла Шморгонера хорошо известно любителям Пермского балета. Более двадцати лет он с успехом выступал на сцене, исполняя ведущие партии в балетах классического наследия и в постановках современных хореографов. Вспомним хотя бы созданные артистом в последние годы его сценической деятельности образы Царя Бориса («Царь Борис» С. Прокофьева), Харона («Орфей и Эвридика» А. Журбина), Тибальда («Ромео и Джульетта» С. Прокофьева). Проявление его артистического дара по-своему удивительно и неповторимо.

ПРЕОДОЛЕВАЯ ТРУДНОСТИ — К ПРИЗНАНИЮ

Балет «Раймонда» А. Глазунова в Пермском театре оперы и балета имени П. И. Чайковского.



Е. КУЛАГИНА (Раймонда) и В. ПОЛЕЩУК (Жан де Бриен) в балете «Раймонда».

Однако время ставит артисту балета жесткие возрастные рамки. В расцвете личного, духовного развития артист вынужден покидать сцену. Нетрудно представить, что переход танцовщика к любому другому роду деятельности сопряжен с огромными сложностями. Правда, К. Шморгонер в пору своей артистической деятельности начал преподавать в хореографическом училище, закончил Пермский институт культуры, получив диплом педагога-хореографа. Еще будучи студентом, увлекся балетмейстерским творчеством, сочинял концертные номера для учащихся хореографического училища, артистов театра, участников любительских хореографических ансамблей. И все же прощание со сценой ставило много проблем. Хотелось углубить и расширить накопленный творческий багаж, обрести уверенность. И зрелый мастер, имеющий на руках два диплома (артиста балета и педагога-хореографа), вновь становится студентом. На этот раз — балетмейстерского факультета Государственного института театрального искусства (ныне Российской Академии театрального искусства) на курсе, где художественный руководитель — Владимир Васильев. Прошли годы учебы, и ныне Кирилл Шморгонер дебютирует на сцене родного театра как хореограф-постановщик балета «Раймонда» А. Глазунова. Этот спектакль — дипломная работа балетмейстера.

Сцена из балета «Раймонда».

Фото Ю. Барыкина



Впервые «Раймонда» была поставлена на Пермской сцене балетмейстером М. Газиевым в 1964 году, и К. Шморгонер был одним из первых исполнителей роли Жана де Бриена. Тогда Газиев предложил свою версию известного шедевра М. Петипа — А. Глазунова, не только потому, что условия пермской сцены не позволяли перенести «Раймонду» в ее авторском варианте, но и потому, что увидел, почувствовал в музыке Глазунова возможности для иного сценического прочтения. Основную идею «Раймонды» Газиев трактовал как столкновение духовной любви и плотской страсти, поклонения перед красотой и вождления обладать ею. Он ввел образ змея-искусителя, преследующего и пытающегося свратить Раймонду.

Эта идея, драматургический ход в построении действия показались К. Шморгонеру притягательными. Он сохранил их основу, сочинив заново хореографический текст, режиссуру спектакля. Исключение составили большое венгерское па (заклчительная картина) и «Панадерос», сохраненные в хореографии М. Петипа.

В спектакле К. Шморгонера смысловые акценты перенесены в действенные танцевальные сцены, кульминация которых разворачивается в па д'аксьоне второго акта. Режиссерские ходы постановщика точны и, я бы сказала, «графично прописаны». Пожалуй, некоторые возражения вызывает финал второй и начало третьей картины, не достигающие необходимой образной цели (по замыслу — герои улетают в мир грез), так как задуманные сценические эффекты не удалось воплотить по техническим причинам. Однако зрителю не объяснишь, что «здесь-де подразумевалось то-то и то-то». Наверное, лучше поискать другой вариант, приемлемый для условий нашей сцены и не разрушающий замысел балетмейстера.

К. Шморгонер, отлично зная выразительные возможности классического танца, распоряжается ими свободно, как талантливый художник красками. Им сочинены интересные пластические рисунки в танцах кордебалета, виртуозные танцевальные соло. Интересно решено адажио в па д'аксьоне второго акта, которому придан действенный характер: Абдерахман пытается завладеть Раймондой, а она ускользает, стремится избавиться от навязчивых признаний. Действенность адажио опирается на разработку хореографической темы, насыщенной сложными приемами дуэтного танца, виртуозными элементами.

Однако порой отдельные сцены вызывают ощущение «хореографической перегруженности», особенно в танцах кордебалета (например, вальс в первом акте). Хочется продлить прекрасные мгновения, но — увы! Танцевальный калейдоскоп кружится дальше, ошеломляя, но и... утомляя.

Нам показалось, что артистов увлекает азарт хореографа, хотя на их плечи возложены немалые нагрузки. Ведь труппа балета не укомплектована в полной мере. Артисты кордебалета, солисты танцуют и классические и характерные танцы, подчас, едва успевая менять костюмы. Что и говорить, «Раймонда» — спектакль, рассчитанный на большую балетную труппу. Тем не менее свои роли артисты ведут с особой отдачей.

Исполнительница партии Раймонды Елена Кулагина танцует не только технически безупречно, но и эмоционально взволнованно, излучая обаяние женственности, обогащая пластический текст изящными нюансами. Интересно выглядит в этой партии и Юлия Машкина. Ее героиня беззаботна и грациозна. Притязания Абдерахмана скорее изумляют ее, чем тревожат. Мир, в котором она живет, пленяет ее гармонией и соблазнами страсти не тяготят юную деву.

В. Полещук подчеркивает графичность танцевального рисунка и поз партии Жана де Бриена. Рядом с трепетной Раймондой — Е. Кулагиной он несколько холодноват, аристократически сдержан. Другой интерпретатор образа Жана де Бриена — А. Журавлев несет в себе романтический порыв, восторженное упоение, окрыленность любовью. Однако чувствуется, что участникам второго состава пока не хватает опыта, отчего некоторые «мелочи» досадно смазываются (например, неакkuratные приземления балерины после подержек, досадные погрешности в «связках» вариаций и дуэтов).

Оба исполнителя роли Абдерахмана (Р. Миниахметов и Д. Дурнев) справились с возложенной на них задачей. Однако нам показалось, что Д. Дурнев ближе к замыслу балетмейстера и органичнее в передаче причудливых восточных мотивов музыки. Р. Миниахметов более увлечен точным прочтением текста роли. Его Абдерахман горделив и властен.

Партии наперсниц Раймонды по технической сложности и протяженности немногим уступают партии главной героини. Радует, что Н. Моисеева, Н. Гусева, Г. Фролова, Т. Чистякова проводят их словно на одном дыхании.

В партии четырех кавалеров в знаменитой вариации М. Петипа представители нынешнего поколения артистов пермского балета в лице А. Шербинина, О. Посохина, К. Олюнина, Д. Асауляка демонстрируют, что они достойно восприняли академические традиции. Следует отметить тот факт, что в танце «Панадерос» мы увидели учащихся хореографического училища. Очень хотелось бы, чтобы творческие контакты школы и театра, расстроившиеся в последние годы, восстановились. Это необходимое условие жизнеспособности и процветания обоих коллективов.

Оркестр под управлением В. Мюнстера в целом справился с «премудростями письма» А. Глазунова. Вдохновенно звучало скрипичное соло в исполнении Б. Гамуса. А вот медная группа часто огорчала. Музыкальному руководству следует обратить на это более серьезное внимание: ведь досадная «грязь» звучит не только на «Раймонде».

С какими только трудностями не пришлось столкнуться дебютанту. Благо в театре он не новичок! Но и видавшему виды профессионалу было от чего волноваться. На первом представлении «Раймонды» оформление было готово лишь наполовину, да и на втором ощущалась «недостача». Наверное, впервые в истории театра оформление для премьеры собирали с четырех-пяти старых спектаклей. Какая уж тут целостность? Причины этого — экономические. Всего не хватает. Но все же представленные костюмы, ориентированные на исторический средневековый костюм, а также их цветовая гамма мною просто не приняты. Слишком длинные платья балерины и солисток мешают восприятию хореографии, снимают или приглушают многие акценты. А сочетание цветов (например, сиреневое платье Раймонды и красно-желтые подруг) даже для «живописной» музыки А. Глазунова показалось слишком кричащим. Да простит мое несогласие художник А. Коженкова, но только в последней картине испытываешь отдохновение.

Нелегко хлеб балетмейстера. Сколько проблем, «завязанных» прямо или косвенно на его деятельности, влияют на успех и признание. И все же К. Шморгонер выдержал это нелегкое испытание. Его дипломная работа — это не «сырой» студенческий эксперимент, а произведение зрелого мастера.

Татьяна КАЗАРИНОВА,
кандидат искусствоведения

**Балет «Ромео и Джульетта»
С. Прокофьева
в Омском
музыкальном театре.**



ОЩУЩАЯ ПЕРЕКЛИЧКУ ВРЕМЕН

Свой сорок пятый сезон Омский музыкальный театр открыл премьерой — балетом С. Прокофьева «Ромео и Джульетта».

В сегодняшнее далеко не лучшее для отечественной хореографии время рискованно и сложно ставить это произведение даже в больших столичных театрах. А здесь музыкальный театр с крошечной, в сорок с небольшим артистов, труппой... И она горит желанием работать, может и готова создавать новые спектакли, работать через день с опереттой. Но целый сезон не было балетных премьер, балетным названиям в афише отдавалось неоправданно мало места: дирекция свои надежды на будущее связывает только с опереттами.

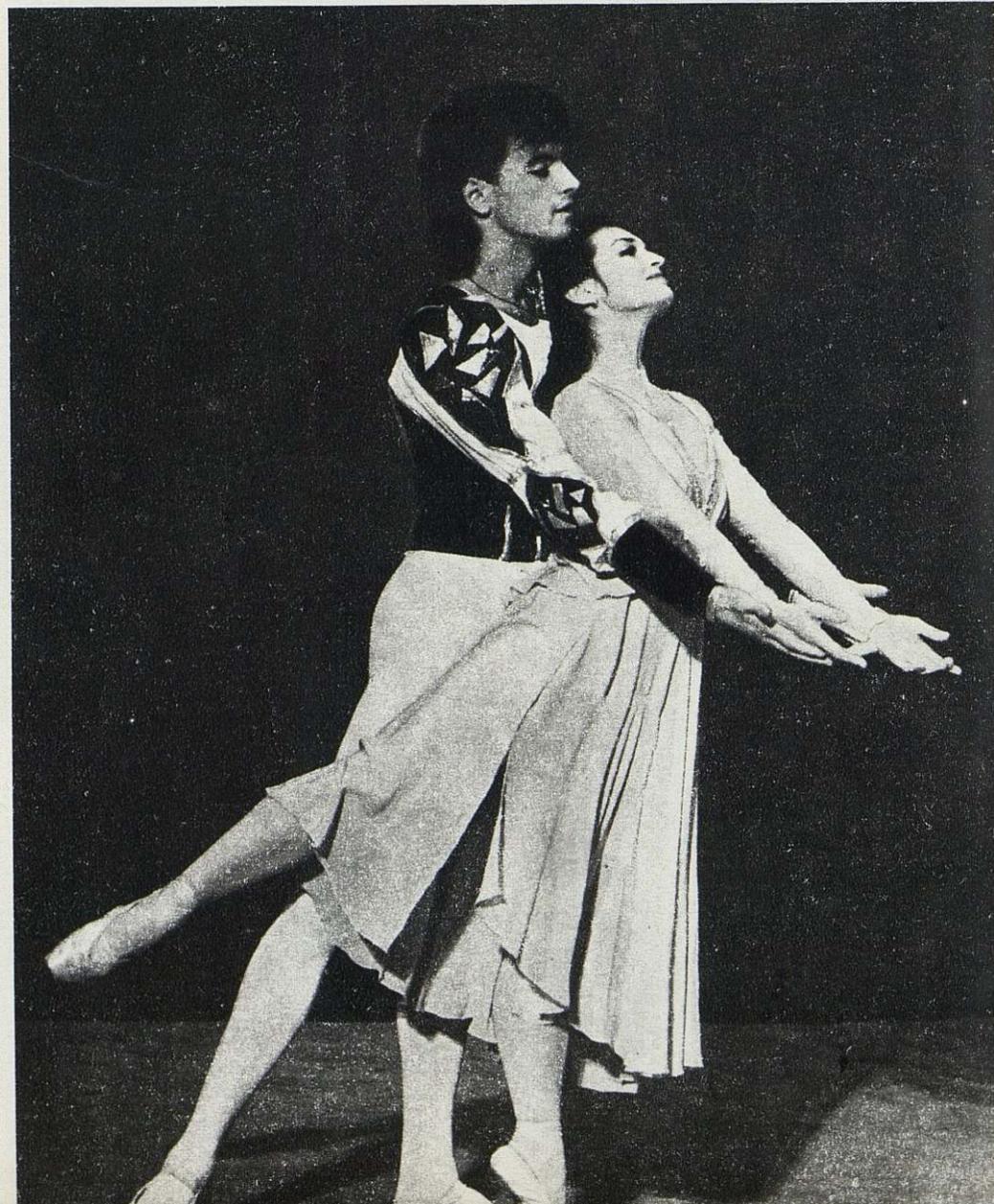
И появившись в Омском театре утром, в день премьеры, я с ужасом узнал, что половина декораций не готова, а из вывешенных — большая часть подобрана из старых спектаклей. Парики есть только для двоих исполнителей, а из головных уборов не сделан ни один. Костюмы актеры первый раз увидели тоже только что, в день премьеры. В общем, вечером на премьере, отвоёвав приставной стул в переполненном зале, я готовился к самому худшему.

Первые звуки оркестра будто подтвердили это, поскольку не были идеальными по строю. Но чуть позже очень тонко и проникновенно исполнили свой эпизод деревянные, великолепно играли солисты Т. Лебедева (альт), Е. Василенко (флейта), Р. Цыболов (виолончель), С. Евдокимов (кларнет). И струнная группа зазвучала на едином дыхании и настроении.

В целом, оркестр театра, под управлением Г. Комаровского, укрепленный артистами симфонического оркестра Омской филармонии, несмотря на некоторые просчеты, достойно справился со сложнейшей партитурой, которая в данной редакции исполнялась полностью.

Единственная купюра заключалась в совмещении двух сцен (келья Лоренцо) в одну, то есть отсутствовали две страницы повтора. Зато в первом акте было добавление — повтор вступления к выходу Джульетты и примерно такой же повтор эпизода в третьем акте. Как мне объяснили потом — не хватало времени актерам на переодевания.

Если о декорациях в силу их неготовности



нельзя было ничего сказать, то костюмы, даже при отсутствии головных уборов, меня поразили своей нарядностью, соответствием эпохе и задуманному балетмейстером, своей дансантичностью. Новосибирский художник Владимир Баландин сумел при почти полнейшем отсутствии качественных тканей создать ощущение богатства, красоты. А о «балетности» костюмов говорил ярче всего тот факт, что на премьер, первый раз одев и опробова танцем костюм, ни один актер не пожаловался на его неудобство.

Чем дальше шел спектакль, тем больше я успокаивался.

Три года назад в Омск приехал молодой и энергичный балетмейстер Станислав Колесник. В репертуаре театра появились «Жизель», «Эсмеральда», «Лебединое озеро», «Шелкунчик». Ориентация на классику дала отличные плоды. Качественный уровень мастерства артистов неизмеримо вырос.

Отсутствие своего хореографического училища и гарантированного прихода свежих специалистов очень волновало театр. Неожиданное решение этого вопроса родилось из инициативы балетмейстера-репетитора театра Л. Фарбера организовать при театре на полном хозрасчете детскую хореографическую студию. Преподаватели — репетиторы и артисты театра. Студии пошел четвертый год и желающих учить в ней своих детей не уменьшается. Сейчас здесь десять групп, более трехсот ребят в возрасте от шести до двенадцати лет. Дети изучают классический танец, народно-сценический, историко-бытовой. Для всех поступающих в студию обязательным условием является учеба в музыкальной школе. Продолжают занятия здесь и те, кто старше. Наличие студии уже позволило театру без качественных потерь поставить «Шелкунчик» со сложными детскими танцами в первом акте. Дети участвуют в «Лебедином озере» и других спектаклях. Многие воспитанники студии уже приняты в хореографические училища Новосибирска и Перми. Омск ожидает их возвращения в родной театр после учебы. А пока две выпускницы студии уже приняты стажерами в труппу. Так что о своем будущем балетный коллектив Омского театра решил позаботиться сам, не дожидаясь глобальных реформ.

Но вернемся к спектаклю «Ромео и Джульетта».

Все предыдущие постановки, которые мне довелось близко знать — и ленинградская постановка Л. Лавровского, и новосибирские версии сначала О. Виноградова, а затем Н. Касаткиной и В. Василева были для меня очень дороги. И после нескольких сцен я убедился, что С. Колесник, предлагая свою концепцию сочинения, постарался впитать и переосмыслить опыт прошлых постановочных версий. Вместе с тем, спектакль вовсе не исследует атмосферу кровной мести или всеобщей ненависти. На мой взгляд, ее здесь нет вовсе. И мне это вовсе не кажется недостатком. Балетмейстер увидел трагедию именно так. Очевидно, как на всякого художника на него оказывает действие время, в котором он живет, творит. И появля-

ется в его произведении вольная или невольная перекличка времен. В сценическом действии оказалось достаточно много нового, впервые найденного, выстраданного балетмейстером С. Колесником. Так, сцену «Улица просыпается» открыл выразительный танец трех стражников, разбуженных расшалившимися Бенволио, Меркуцио и Ромео. Трясущиеся от страха, протыкающие оружием ночные тени, пугаясь самих себя, прячась друг за друга и за единственный арбалет, храбрые воики двинулись в обход городских улиц. Музыка Прокофьева, очень зримая и выразительная, которую уже вроде и нельзя трактовать иначе, чем это сделали авторы предшествующих постановок, казалась будто специально написанной для этого эпизода. Изюминкой первого акта оказалась обаятельная маленькая служанка (О. Немцева). Она с удовольствием принимает грубые заигрывания лопухих юнцов. Вполне можно поверить, что из-за такой разбитной соблазнительницы и разгорелась серьезная ссора, закончившаяся смертью одного из слуг.

Большая нагрузка в спектакле Колесника выпадает на партии четырех служанок. В сложных по технике, дыханию и смысловым задачам ансамблевых и индивидуальных вариациях они по нескольку раз появляются в каждом акте. В составе исполнительницы собраны ведущие балерины театра — З. Астанкова, О. Мифтахова, О. Немцева, Т. Корнилова. И Джульетты — Н. Торопова и Е. Шихова, если не заняты в основной партии, «прописаны» тоже здесь. Хороша была молодая, симпатичная, танцующая этиками перепевами бранля кормилица (В. Фильянова). Она первый раз появилась перед зрителями, пылко прощаясь в утренней мгле с Бенволио. Вообще исполнители эпизодических персонажей подобраны очень хорошо, и танцуют они свои партии с явной любовью.

Что же касается главных ролей, то С. Колесник намеренно лишил своих Джульетту и Ромео героико-романтического ореола. По ходу спектакля балетмейстер пытался подчеркнуть их ординарность среди сверстников. Ромео не лучше того же Бенволио и Меркуцио. А у Джульетты, хоть и нет таких откровенно вульгарных жестов, как у служанок, но и «аристократических» выражений она не ищет. Изящная Н. Торопова своей хрупкостью, незащищенностью, сценическим обаянием так окрашивала каждое движение, что и рождался именно тот знакомый трепетный романтический образ. Г. Силину проще подчеркнуть обыкновенность Ромео. К сожалению, я не видел на сцене другой дуэт исполнителей Е. Шихову и Д. Родикова.

Постоянный спор балетных интерпретаций «Ромео» — кто же виновник и инициатор ссор, драк и соответственно трагедии? Тибальд или Меркуцио? Молодой балетмейстер прочитал эту загадку шекспировского произведения по-своему. У него именно Бенволио оказывается зачинщиком почти всех конфликтов и ссор. Причем, этот простецкий с виду парень (В. Юнаев) всегда умудряется вовремя уйти в сторону и предоставить честь открытого столкновения другим.

Во втором акте именно Бенволио смертельно оскорбляет Тибальда, сорвав у него прикрывающую гульфик маску кошки, топчет ее ногами, смакует пошлые насмешки. Какой же подросток снесет такое?

Невозможно, конечно, было с одного раза все осмыслить, но и промахов в спектакле я разглядел достаточно, что впрочем, мало повлияло на общее положительное впечатление. У Е. Немцева (Меркуцио) мимическая сторона роли разработана еще недоста-

точно. Зато он хорошо провел хореографическую линию партии. Его острые вытянутые стопы с непостижимой скоростью разрезали воздух, артист справлялся со сложными прыжками и вращениями, обильно насыщающими текст партии.

Образ Париса был труден для постановщиков многих прежних версий. Колесником заложено в спектакле многое, что может впоследствии сделать его сценический портрет одним из самых впечатляющих. Балетмейстер пытается создать из Париса некий идеал — «Солнце Вероны». Старая же театральная аксиома состоит в том, что «Короля делает не актер, а его окружение». Очевидно, если создать Парису соответствующее окружение, ореол, то все станет на место. Залог этому сочиненный Колесником эпизод с серенадой и следующей за ней вариацией Париса. К. Морданов с завидной манерой и в хорошей классической форме танцевал эту вариацию. Интересная линия действия может развиваться из сцены, когда с Парисом явно кокетничает мать Джульетты...

Не совсем удачно показались в первых своих выходах О. Карпович-Тибальд. Я уже склонен был предположить, что он не обладает достаточными для этой партии обученностью и физическими данными. Но подошли бои второго акта и оказалось, что О. Карпович имеет достаточную технику танца, вращений, прыжков, свободно владеет оружием. На следующих спектаклях, когда пройдет премьерная нервозность, эта партия может звучать несравнимо сильнее. И малопонятный пока финал боя с Меркуцио, при доработке актерской линии, станет таким же впечатляющим, как финал последующего боя. Ведь логика, предложенная балетмейстером, ясна и понятна. Тибальд и Меркуцио замерли, остановленные уговорами Ромео. Но за спиной Тибальда не унимаются дружки. Они напоминают смертельное оскорбление и подтрунивают, и подкачивают, и высказывают предположение о трусости... Вот почему рука Тибальда пронзила Меркуцио.

Самое большое впечатление произвел на меня бой Ромео и Тибальда. Здесь было великолепнейшее по простоте, логичности решение. У Колесника ослепленный горем и чувством своей вины Ромео бросается напролом и проигрывает бой. Опытному и успокоившемуся Тибальду не представляет никакого труда выбить у Ромео из рук сначала меч, а затем и кинжал. Тибальд даже благородно откидывает лишнюю шпагу, остается с кинжалом — настолько он уверен в победе.

Но в тесном предсмертном объятии безоружная ярость и презрение к жизни победили, и Тибальд получает смертельный удар от своего же кинжала. Это обидный, несправедливый укол. Тибальд взвизгивает в отчаянном прыжке и падает на пол — наступает агония.

Несомненно, балетная труппа Омского музыкального театра, решившись на столь рискованную и сложную постановку, одержала победу. Спектакль восторженно принят омским зрителем. Занавес на премьеру из-за аплодисментов не закрывался тридцать минут.

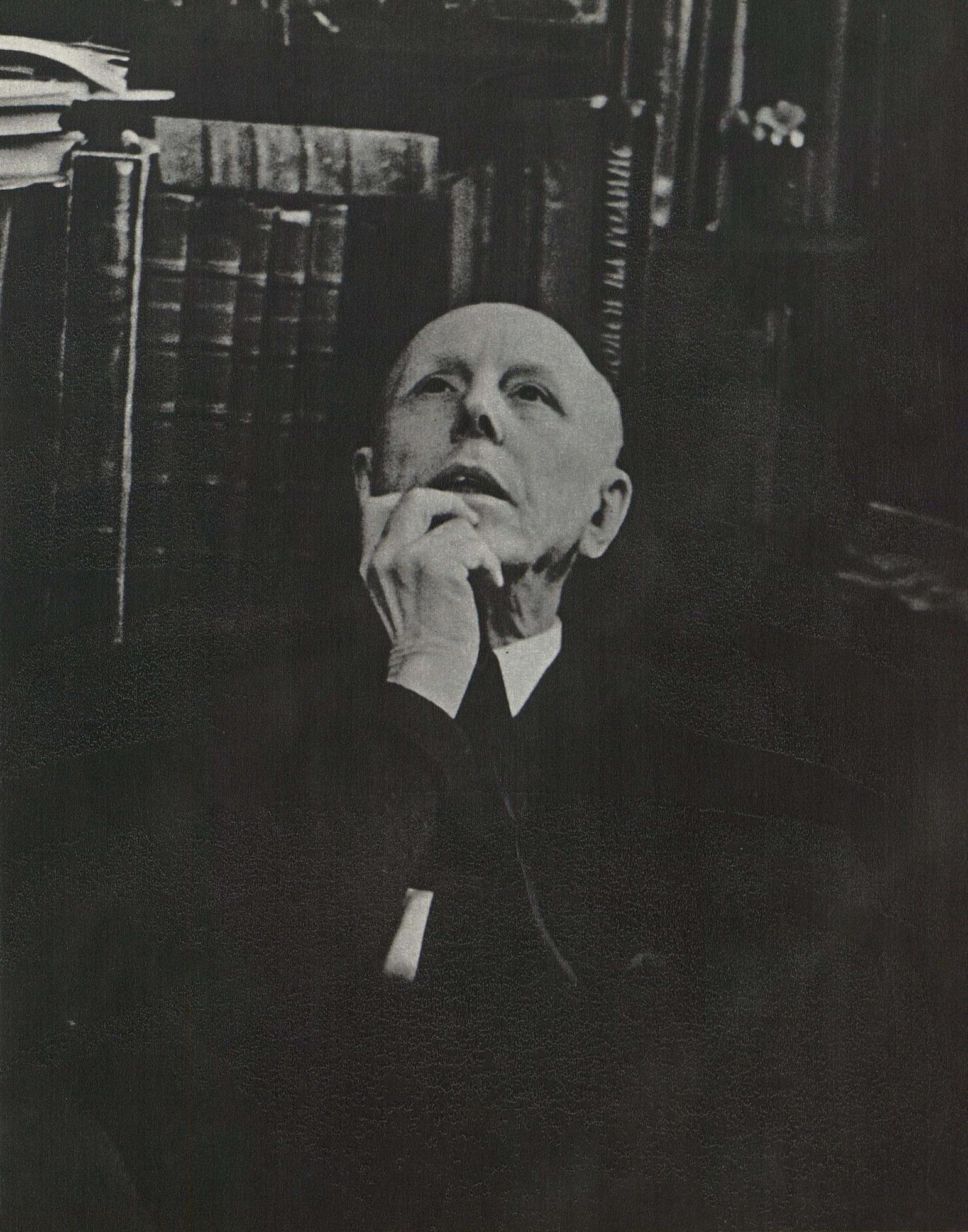
Артистам и балетмейстеру предстоит еще много работы по совершенствованию спектакля. Надеюсь, что и с ней они справятся с честью. «Ромео и Джульетта» — один из тех благодатных балетов, для которых от раза к разу можно находить все новые краски, а партии в этом сочинении можно обогащать и совершенствовать всю жизнь.

КАСЬЯН ЯРОСЛАВИЧ ГОЛЕЙЗОВСКИЙ (1892-1992)

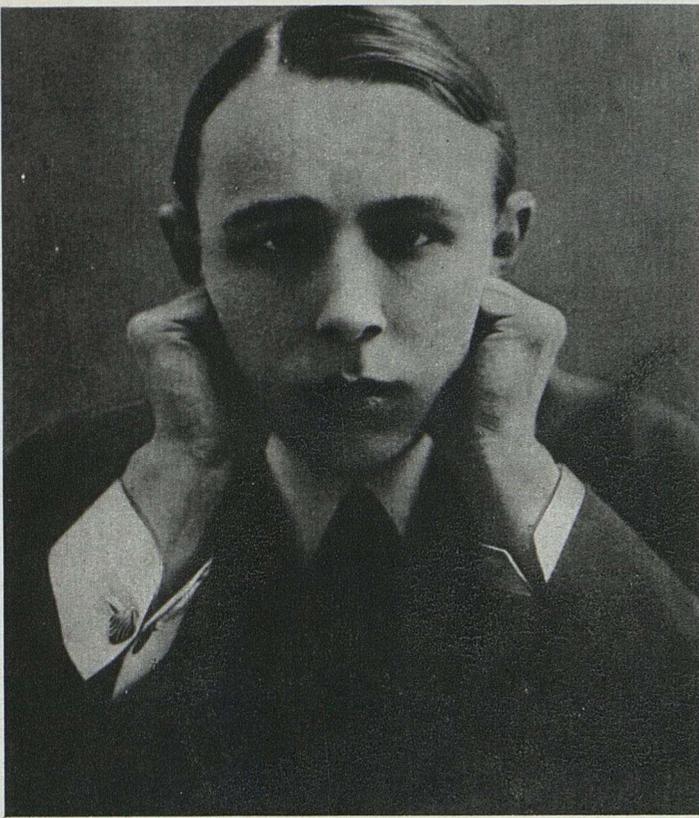
Минувший 1992-й для отечественного балета стал весьма знаменательным — в этот год отмечалось столетие со дня рождения выдающегося русского хореографа Касьяна Ярославича Голейзовского. Состоялись концерты, научные конференции, выставки, вечера воспоминаний. Их было немало, и хотя со дня безвременной кончины Голейзовского прошли десятилетия, в памяти людей, сотрудничавших с ним, встречавшихся с ним, работавших с ним, Касьян Ярославич остается живой и многогранной личностью. Своими рассказами и сообщениями они словно приблизили к нам образ художника во всей его человеческой и творческой неповторимости.

В этом выпуске журнала публикуются материалы, посвященные Касьяну Ярославичу Голейзовскому. Основу одних (Е. Суриц, Н. Шереметьевской, Н. Вихревой, М. Юсим) составили доклады и сообщения, прочитанные на научной конференции, которая была организована Министерством культуры Российской Федерации, комиссией России по делам ЮНЕСКО, Научно-исследовательским институтом искусствознания России, Союзом театральных деятелей России, Фондом Касьяна Голейзовского, другие (Е. Рябкиной, М. Лавровского) представляют собой материалы, специально подготовленные для журнала. В раздел «Из литературного наследия» вошли литературные произведения К. Я. Голейзовского, написанные им, — автобиография «О Голейзовском», его стихотворения. Они любезно предоставлены редакции вдовой Касьяна Ярославича В. П. Васильевой и его сыном Н. К. Голейзовским.





5 октября 1937 года
 Написано мной для И. С. Чернецкой,
 которая должна написать обо мне,
 как я понял, нечто вроде монографии.



Родился в 1892 году, 22 февраля (ст. стиля) в семье артистов. Мать Елена Дмитриевна Добровольская-Голейзовская, по отцу поляка, по матери русская, балетная артистка Московского Большого театра (р. 11 мая 1859 г. в наст. время жива — 76 лет)¹.

Отец Карл Франц Ярослав Гладек-Голейзовский, чех — солист оперы Московского Большого театра, умер.

Г*, увидав впервые, пяти с половиной лет, балетное представление («Спящая красавица» в Большом театре), попросил мать определить его в балет.

С шестилетнего возраста обучался балетной технике (экзерсис) у своей матери. Семи с половиной лет был определен в Московское театральное училище.

По общеобразовательным предметам учился плохо, почему в первых двух классах сидел по два года.

По специальным дисциплинам был на первом месте. Выделялся особенно (и до конца артистической деятельности) высоким прыжком.

Первым педагогом по специальным дисциплинам у Г. был известный артист Николай Петрович Домашов, вторым — Василий Дмитриевич Тихомиров и третьим — Михаил Михайлович Мордкин.

С десятилетнего возраста вступил в социал-демократический кружок учащихся (большевиков). Вступление в кружок происходило в квартире Зинаиды Гиппиус (писательницы).

С десятилетнего возраста (до 12-ти лет) занимался по классу выразительного чтения у артистов Малого театра Дмитрия Викторовича

О ГОЛЕЙЗОВСКОМ



Касьян Ярославич ГОЛЕЙЗОВСКИЙ (1912).

Участники спектакля «Спящая красавица» — исполнители эпизода «Мальчик-с-пальчик и лудоед». В центре сидит — ученик Петербургской балетной школы Касьян ГОЛЕЙЗОВСКИЙ.

Гарина-Виндинга и Осипа Андреевича Правдина, а также выступал в маленьких драматических ролях в Малом театре («Воспитатель Флакман» — роль Макса Дермана, «Разрыв-трава» и др.) и ставил детские спектакли в пансионе Билибинных.

Попутно выступал в оперных и балетных спектаклях Большого театра.

В 1905 году, во время восстания, убежал из дома и помогал строить баррикады на Б. Грузинской улице. В одной из баррикад около Растрегуевского переулка был свидетелем гибели нескольких дружинников, потерял сознание, после чего был отнесен каким-то участником восстания в один из ближайших домов и оттуда доставлен домой. После этого нервно захворал и отказался ходить в школу.

Вторично убежал из дома на похороны Баумана, которые произвели на Г. необычайно сильное впечатление. Захворал вторично.

После болезни был переведен матерью в Ленинградское Академическое училище, которое и окончил в 1909 году. Педагогами по специальным дисциплинам у Г. были Михаил Константинович Обухов, Самуил Константинович Андрианов, Павел Андреевич Гердт, Александр Викторович Ширияев, Николай Густавович Легат, Михаил Михайлович Фокин и др.

В 1907 году в Ленинград приезжала Айседора Дункан, у которой Г. взял 11 уроков. Она же поставила ему танец с мечом на один из прелюдов Шопена.

По просьбе матери и при содействии И. К. Де-Лазари Г. занимался по классу режиссуры (беря частные уроки) с артистом частной драмы В. С. Ярцевым (1 год) и с артистом Александринского театра Владимиром Николаевичем Давыдовым (2 года).

Г. обучался на скрипке в Москве у Д. С. Крейна 5 лет и ? года в Ленинграде у Леонова, на рояле в Ленинграде у Эльмана 3 года и 3 года у разных преподавателей в Москве, музыкальной грамоте (гармонизации, контрапункту, оркестровке и пр.) у различных педагогов в общей сложности 3 года.

В 1908 году Г. впервые выступил в ответственном танце (pas de deux) на экзаменационном спектакле в Ленинграде с Е. П. Гердт в постановке П. А. Гердта и Н. Г. Легата и в испанской пляске с ученицей Ольхиной в постановке А. В. Ширияева. В течение трех последних лет обучения Г. выступал во всех новых постановках М. М. Фокина.

При окончании школы в 1909 году Г. выступал на экзаменационном спектакле в постановке М. М. Фокина «Жаворонок» (из «Времен года» Чайковского) с известной ныне балериной Люком, также окончившей школу в 1909 году.

Тотчас же по окончании школы Г. перевелся в Московский Большой театр, где дебютировал в балете «Волшебное зеркало» Корещенко (см. программу от 2 сентября 1909 года), с балериной В. И. Мосоловой, которая оказалась почти на половину роста выше Г. Это было сделано нарочно, чтобы провалить дебют. Москва враждовала с Ленинградом. Все же дебют прошел более чем благополучно.

Дальнейшая артистическая карьера Г. протекает в обстановке необычайных закулисных сложностей и борьбы с врагами ленинградской школы. Но несмотря на это, Г. удается все же удерживать такие роли, как «Мотылек» в «Золотой рыбке», где он впервые выступил с балериной К. Маклецовой в 1911 году (см. программку от 21 сентября), Кот в сапогах («Спящая красавица») и др.

Как постановщик Г. начинает выступать с 1909 года. Он ставит отдельные танцы в студии М. М. Мордкина и со своими сверстниками-артистами Большого театра. Танцы, поставленные Г., приобретают популярность и долговечность. Поставленный, например, в 1909 году классический «Танец с письмом» до сих пор времени с успехом исполняется балериной Большого театра Анастасией Абрамовой.

Пустота и тупоумие, царившие за кулисами Большого театра до 1918 года, мешали доступу туда свежего воздуха. Г. тяготился бессмысленными, всегда одинаковыми и ничего не выражающими классическими танцами дореволюционного Большого театра, а принципиальные споры, переходившие в споры с представителями хореографии этого театра, создали постепенно для Г. крайне тяжелую обстановку. Он ходил с клычковой «футурист».

Если бы не В. В. Маяковский, Василий Каменский и др., с которыми Г. встречался в силу общности интересов и беседовал, ему было бы еще тяжелее в Большом театре.

По окончании школы Г. совершил первое путешествие за границу с группой Ф. Козлова (Русские сезоны). В Лондоне он танцевал с ленинградской балериной Людмилой Шоллар, московской балериной Маклецовой и другими. Вернувшись из-за границы, Г. перевел четырехтомник Ж. Ж. Новерра и решил (это послужило ему толчком) производить свои эксперименты вне Большого театра. Вокруг Г. быстро образовалась небольшая группа молодежи, с которой он начал серьезную работу по осмысливанию классического танца.

Перед глазами Г. были два великолепных хореографа — М. М. Фокин и А. А. Горский. Оба нравились и оба увлекали, но... первый был эстетом-графиком, мастером формы и позы, а второй — мастером образа и глубины, и чувства. Фокин ставил танцы, Горский — стихийные пляски. После нескольких лет шатаний от одного к другому, Г. пришел к заключению, что эти мастера являются дополнением один другого, но оба неполноценны, иначе не было бы размысленней: кому верить?

Работая в своей студии, Г. пришел к заключению, что и Горский, и Фокин, может быть, в силу уклада тогдашней жизни или установки школы и неправильной системы воспитания и обучения, перешагнули через какой-то большой период. Они чего-то не знали. Какой-то чувствовался у них разлад между знаниями и талантом.

Через 2-3 года Г. ясно ощутил этот пробел у себя самого. Он тоже, как и Фокин, и Горский, собирался шагнуть через множество неведомых ступеней.

Что же это были за ступени?

Но о них будет сказано ниже.

До 1914 года Г. живет в атмосфере блужданий, восхищений, разочарований и постоянных насмешек и преследований со стороны начальства и старших товарищей. Несколько раз Г. пытается даже уйти из Большого театра и переключиться на что-нибудь другое. Он пишет стихи. Кто не слышал его «бергереток» и миниатюр в духе всевозможных «оживающих гобеленов» и пр. Его читают повсюду В. В. Максимова, О. В. Гзовская, даже М. Н. Ермолова. Он как бы создает этот поэтический стиль. Но эти стихи тоже «шибка», по мнению Г. Он переключается на другой стихотворный стиль. Издательство Гун выпускает новые его мелодраматичные на музыку В. В. Небольсина (дирижер Большого театра).

Несколько лет Г. сотрудничает в качестве поэта в журналах «Заря», «Артистический мир» и «Театр» и т. д. Но стихописание не удовлетворяет Г., его тянет работа в театре, а театра такого нет. Молодежь, работавшая в студии Г., была безденежна, мецената найти не оказывалось возможным, поэтому и реализовать невозможно было ни одной постановки. Студийная работа сводилась к тому, что и сам Г., и все его ученики мотались по концертам, которых в годы войны было множество.

Г. проводил большую работу, сотрудничая в «Интимном театре» (Б. Неволина). Там он ставит балет Кузмина «Выбор невесты», в котором участвует балерина Большого театра Е. М. Адамович, художник, Г. А. Пожидаев, сам Г. исполняет комическую роль Кадэди; Лядовскую музы-

кальную табакерку для себя и балерины Короско; «Les gosses» для Воронцовой-Ленни и мн. др.

В 1915 году Г. приглашает на режиссерскую работу в «Летучую мышь» Н. Ф. Балиев. Там в тесном содружестве с Н. Ф. и композитором А. Архангельским Г. работает над постановками «Бахчисарайский фонтан» (драматические сцены по Пушкину), «Казначейша» Лермонтова, «Шинель» Гоголя, «Мать» Горького и мн. друг. не считая целого ряда миниатюр, вроде «Урока паваны», сделанного Г. для Дейкархановой и Я. М. Волкова на собственный текст. В «Летучей мыши» же Г. ставил гайдновскую оперетту «Аптекарь», в которой выступала тогда еще начинающая, а ныне знаменитая В. В. Барсова в роли Грильетты.

На одном из юбилейных спектаклей «Летучей мыши» Г. ставит долго державшуюся в репертуаре «Хореографическую юмореску» на музыку Шнитца, в которой участвовали артисты Большого театра Бабичева, Гитлевич, Дезире, С. Невельская, Светинская, Юргина и Н. Гребер.

Там же возникает исполняемый теперь балериной Большого театра Абрамовой «La danse», поставленный тогда для балерины М. Фроман (см. программку 1915-1916 г.г., 25 января). В этом же году коллектив Мордкина ставит балет «Цветы Гренады» по либретто Г.

В 1916 году Г. создает целый ряд хореографических произведений со своими учениками в Мамоновском театре миниатюр и выступает сам в ряде танцев с балериной Комнен. В этот же период Г. работает с Анной Кебрэн над музыкой Калинникова.

В 1917 году гастролирует в Киеве с Т. Карсавиной и С. К. Андриановой и там же выступает в балете «Конек-Горбунук» в роли Иванушки.

В 1917 году Г. пишет либретто в стихах для балетного коллектива Мордкина и Балашовой «Азиадэ». Стихи были помещены в программах.

В 1917—1918 годах Г. делает целый ряд произведений на музыку Шопена для коллектива балерины д'Арто.

Г. делит свой художественный и политический рост на следующие этапы: с начала учения до 1917 года, с 1917, вернее даже 1918 года по 1930 год (XVI съезд партии)³ и после 1930 года и по сегодняшний день.

1917 год для многих, в том числе и для Г., явился закрытой дверью перед чем-то неизвестным — пугающим неизвестным. Чем приходилось руководствоваться юной интеллигенции того времени, ожидавшей революцию, особенно воспитанной в закрытых учебных заведениях, как, например, Г.? К чему ей приходилось прислушиваться накануне великих событий? К разглагольствованиям так называемых «передовых» людей, закутавшихся после первых же дней революции в меховые шубы и начавших громить большевиков с таким же захлестом, с каким они незадолго перед тем «громили» царскую власть. Взять, к примеру, журнал «Сатирикон», которым зачитывалась вся дореволюционная молодежь, взять его выпуски в 1917 году и в 1918 году, «Русское Слово», «Речь» и другие органы печати, которые были доступны этой молодежи и кроме которых ей ничего не приходилось видеть. В массе этой молодежи, воспитанной на одном ничего не говорящем ожидании, очутились и Г. Поэтому для него 1917 год с его манифестациями, скачущими одно через другое политическими событиями, промелькнул, как несурозно смонтированный кинофильм, захватывающе интересно, но непонятно. Наступил 1918 год, и вот теперь приходится вернуться к тем «неведомым ступеням», о которых упоминалось выше.

Незаметно для самого себя, в силу каких-то логических переворотов и событий, гениальной рукой нового рулевого искусства страны было поставлено лицом к лицу со своими прежними заблуждениями. И все те, кто стоял высоко, имел имя, увидели, что почва, на которой они стоят, зыбка. Пришлось нехотя плестись вниз. Кто не захотел вновь подняться — погиб или превратился в экспонат прошлого. Г., которому в это время 26 лет, понял весь интерес обратного путешествия и с энтузиазмом шагнул на первую ступень. В 1918 году он выступает на выставке «Свободное творчество» (Б. Дмитровка, 11, см. Каталог VII выставки картин и скульптуры общества художников «Свободное Творчество», 1918 год, стр. 11, № 316) в качестве живописца, и 2 его работы попадают в Бахрушинский музей. Затем он ставит в Большом театре балет Черепнина «Маска Красной Смерти», пользуясь совершенно неведомыми в то время балету Большого театра постановочными приемами.

Рутинеры не дают возможности закончить эту постановку, и Г. уходит снова в студийную обстановку. Он работает в полном спокойствии в Государственном Академическом балетном техникуме Большого театра с детьми и подростками.

[...] Программа спектакля указывает на серьезность этой блестяще выполненной художественной задачи. Скрябинская 10-я соната, Илья Сац «Козлоногие», Рамо, Моцарт, Ланнер, Рахманинов, Дворжак, Альбенис, Шопен звучали для рутинеров пощечиной, как и сама танцевальная форма.

За этой слишком новой и блестящей формой рутинеры не замечали содержания. Эта форма слепила им глаза. Работа в студии была прекращена внезапно людьми, не желавшими допускать никаких эксперимен-

тов в области балетного искусства.

Из студии Г. перешел работать в свою собственную мастерскую, куда пришло к нему множество ребят как из балетного техникума Большого театра, так и из других мест.

В скором времени студия его пополнилась молодыми артистами Большого театра, также к нему целиком перешла б. студия Мордкина и человек десять из различных других школ и студий. У коллектива, образовавшегося вокруг Г., не было денег. Г. обратился в Театрально-музыкальную секцию Совета рабочих депутатов, которая взяла коллектив под свое покровительство. С имеющимися артистическими силами Г. поставил детский балет «Песочные старички», имевший большой успех у ребят. Т. М. секция стала показывать его в ближних и дальних районах на фабриках и заводах. Через небольшой промежуток времени Г. поставил второй детский спектакль «Макс и Мориц». Он имел настолько большой успех, что потребовалось специальное помещение для ежедневных спектаклей. Коллектив был назван детским театром, и новое учреждение это было помещено в Мамоновском театре.

В скором времени приехали в театр какие-то два-три человека. Не досмотрев спектакля, не поговорив с руководителями, театр этот они закрыли. Потом выяснилось, что кто-то решил его реорганизовать. Директором этого нового театра была назначена Наталия Сац.

Г. с коллективом были выброшены на улицу. Работа по оздоровлению хореографии, произведенная Г. с коллективом своих единомышленников, в итоге, по его мнению, все же была неудовлетворительной, хотя все упомянутые выше постановки строились по принципу пантомимы с «раскрытием» и «проработкой образа», и эта работа была тщательной, графической и в хореографии того балетного театра, в котором воспитывался Г., применялась впервые. Даже Фокин и Горский, вызывая на репетиции того или иного артиста, просто «ставили» танцы, что называется «без разговоров». Артист, если ему это нравилось или если он это находил нужным, сам прорабатывал свою роль, но большинство не имело и представления о такой системе работы.

Но вот что касается новой танцевальной формы, частично открытой Г. за время своих экспериментов над серьезной музыкой, то здесь вопрос оставался неразрешенным. Она была хороша и увлекательна, но так же мертва, самостоятельна и оторвана от действия, как и в старом классическом балете. Надо было работать дальше. Но на какие средства? Коллектив, как и сам Г., был гол и голоден. И вот снова работники его пошли на эстраду демонстрировать перед зрителем те первые робкие, а подчас и уродливые открытия Г., место которых было пока что в интимной студийной обстановке, а не перед широким зрителем. Неизвестные никому арапы, конферировавшие на эстрадах, подавали этих хореографических едва вылупившихся цыплят, как взрослых кур, рекомендуя их зрителю, как «новейший балет в стиле Голейзовского».

Балетные пачки («тюники») не укладывались в новую хореографическую форму, и их пришлось заменить спортивными трусиками и бюстгалтером. И поэтому пришлось выдержать целую бурю скандалов. Были случаи, когда родители, увидев в трусиках своих детей, забирали их из студии, заявляя, что «в этом деле пропагандируется безнравственность». Различные конференсы аттестовали выступления студийцев, как «балет голей-голейзовского». Вся эта пошлятина доводила до слез и отчаяния. Тогда Г. временно прекратил выступления студийцев и свою работу и поступил в «Камерный театр», чтобы подработать на дальнейшие эксперименты.

Пункт II-й договора (от 15 мая 1919 г.) гласит: «Я, Голейзовский, принимаю на себя обязанности балетмейстера и преподавателя пластики, танцев и фехтования в студии театра (4 урока в неделю)».

Какие могли быть занятия в чужой студии с чужими, незаинтересованными экспериментами Г. людьми в то время, когда ждали материалы в своей лаборатории, когда в мозгу кипели чудесные проекты!

Г. из «Камерного театра» ушел очень скоро и направился в Тео Наркомпроса. Там коллектив Г. отказались принять иначе, как «студиошколу». Проект такой «школы-студии» был составлен, принят, и дело пошло, как по маслу. Вот исчерпывающая заметка об этом деле, помещенная в «Вестнике театра» 1919 года, № 29:

«Студия К. Я. Голейзовского.

Студия Голейзовского с 1-го мая перешла в ведение Тео, причем отныне она будет именоваться «1-й показательной балетной студией».

Руководители ее ставят своей основной задачей подготовку артистов для постановки детских балетных спектаклей. В этом ощущается насущная необходимость, так как в настоящее время любовь и стремление детей к балетному зрелищу находят ответ только в балетах «для взрослых», слишком сложных и недоступных детскому пониманию.

С осени программа студии значительно расширяется. В нее вводится, кроме практических предметов, целый ряд теоретических, как-то: эстетика, история танца, история костюма и т. д.

В своей специальной области — хореографической — студия ставит во главу угла НЕ АКРОБАТИЧЕСКУЮ ТЕХНИКУ КЛАССИЧЕСКОГО

БАЛЕТА, НО ЖИВУЮ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ ПАНТОМИМЫ.

Студия разделяется на три отделения. Старшим руководителем будет сам К. Я. Голейзовский, в младших помогать ему будут его ученики.

В помещении студии в настоящее время устраивается сцена для показательных спектаклей. На ней пойдет осенью новая сказка «Белоснежка», за постановку которой К. Я. Голейзовский принял после «Макса и Морица» и «Песочных старичков». Музыка и сказка подобрана из композиторов 18-го века, главным образом из Моцарта.

В художественной стороне постановки принимает участие художник Дьячков, который выдерживает ее в стиле Людовика XV-го.

Одновременно студия работает над «X-й сонатой» Скрябина. Вещь эта вероятно пойдет под названием «Белой мессы». Готовится также вечер Дебюсси и Скрябина.

Танцы ставит К. Я. Голейзовский.

Большое затруднение при всех постановках доставляют костюмы. Нет материи, некому шить. Вместо шелка и бархата приходится довольствоваться простым холстом, раскрашивая его своими силами. Но студийки не унывают и смело принимают за иглу и кисть, чтобы костюмировать постановки своей студии».

Тео Наркомпроса платил аккуратно зарплату педагогам, но не давал дров, и дом в 20 комнат, занимаемый студией (угол Б. Молчановки и Б. Ржевского пер.), покрылся снегом и льдом.

В этих условиях Г. приготовил к Октябрьским торжествам представление по типу *commedia dell'arte*, которое было показано перед пяти тысячной толпой на высоких подмостках на площади возле Введенского Народного дома. Представление так понравилось зрителям, что его пришлось повторить, забыв про отчаянный ветер, валивший с ног исполнителей.

В 1919 году Г. со своей студией делает хореографическую часть в пьесе «Стенька Разин» В. Каменского. Пьеса эта шла во Введенском Народном доме и в «Зеркальном Театре» («Эрмитаж», Каретный ряд).

Большое количество артистов Большого театра, заинтересованных экспериментами Г., включается в работу студии, и Г. ставит с их участием балет «Белоснежка», не показанный широкому зрителю по причине отсутствия театрального помещения. Также Г. в этом году приступает к репетициям хореографической пьесы «Арлекинад», которые приходится прекратить из-за холода в неотапливаемом репетиционном помещении.

Конец 1919 года проходит в работе Г. над миниатюрами с небольшой частью студийцев.

За два года напряженной творческой работы по реформе академического балетного танца дело Г. выросло, и ряды соратников увеличилось настолько, что вопрос о нормальной базе, О СВОЕМ ТЕАТРЕ назрел окончательно и требовал немедленного разрешения.

Зав. Тео Наркомпроса был назначен А. В. Луначарский. Он ознакомился с работой Г. и предложил ему подать проект организации самостоятельного балетного дела при «Советском театре» (бывш. театр С. И. Зимина), каковой проект и был подан в Тео Наркомпроса в начале августа 1919 года за подписью Г. и художника Григория Пожидаева.

В проекте говорилось, что: «при «Советском театре» будет организована образцовая балетная труппа, готовая выступить для создания хореографических шедевров в целях просвещения широких масс и ознакомления их с истинной красотой пластического искусства и готовая вступить в борьбу с рутинной и штамповым бывш. казенного и частного балетов».

Проекту этому не суждено было осуществиться полностью, и Г. удалось в этом театре только лишь принять участие в общей постановке и реализовать хореографическую часть в опере «Демон» с А. Я. Таировым и художником Лентуловым, после чего дело это реорганизовано.

1920 год начался для Г. показом небольшого концерта из своих прежних и новых работ по прилагаемой программе во «Дворце Искусств» на улице Поварская, 51.

«Дворец Искусств»
4 сентября 1920 г.

Вечер постановок студии Касьяна Голейзовского.
Программа.

I отд.

1. «Флирт» М. Топоркова, В. Худолева, С. Голейзовская, Д. Дмитриев, В. Цаплин, Л. Мацкевич, М. Орлов.
2. «Сальтарелла» — музыка Лялк. Т. Мирославская.
3. «Галантная полька» — муз. Рахманинова. Н. Топоркова, К. Голейзовский.
4. «Трагическая пантомима» Л. Беркович, С. Бем, Т. Мирославская, Н. Рубцова, В. Ефимов, Л. Мацкевич, Л. Далмацкий.
5. «Мечтательный вальс» — муз. Шопена. Н. Топоркова, Д. Дмитриев.
6. «Мадригал» — муз. Габриэль-Мари. С. Бем, В. Цаплин.

II отд.

1. «Мотыльки» (вальс f-moll) Скрябина. С. Бем, В. Цаплин, К. Голейзовский.
2. «Трубочист и куколка» — муз. Воча, Л. Беркович, Л. Мацкевич.

3. «В лунном свете» — муз. Дебюсси: В. Ефимов.
4. «Полишинель и куклы» — муз. Дриго: Л. Беркович, В. Худолева, В. Цаплин.
5. «Современный танец» — муз. Присовского: С. Бем, Д. Дмитриев.
6. «Музыкальная табакерка» — муз. Лядова: Н. Коренина, В. Худолева, К. Голейзовский.

Начало в 10 часов вечера.

В этом же году Г. работает над произведениями молодого (теперь умершего) композитора Евг. Павлова («12 прелюдов») для показа в «Центральном театре» и композитора Станчинского. Также Г. совместно с художником Б. Эрдманом осуществляет постановку всех 24 прелюдов Шопена и 14 испанских плясок на музыку Альбениса и Гранадоса. Все перечисленные работы встречаются необычайно презрительно и враждебно старыми мастерами академического балета, кроме Е. В. Гельцер, которая в короткой беседе с расстроенным вконец Г. вдохновляет его на дальнейшую работу.

12 прелюдов Евг. Павлова строились Г. на базе классического танца, но не были на него похожи, также и «Испанские пляски» носили совершенно своеобразный характер.

Г. утверждал, что «ШКОЛА — ТОЛЬКО СРЕДСТВО ДЛЯ ДОСТИЖЕНИЙ, НО НЕ ЦЕЛЬ», что «ТЕХНИКА СУЩЕСТВУЕТ ТОЛЬКО ДЛЯ ТОГО, ЧТОБЫ ДЕЛАТЬ ДВИЖЕНИЕ БЕЗ ВИДИМОГО НАПРЯЖЕНИЯ». Это все старые истины, существовавшие в старом академическом балете в виде «неоспоримой теории» и не применявшиеся на практике.

Хотя советский зрительный зал хорошо принимал работы Г., мастер этот все же чувствовал, что идет вслепую к чему-то очень большому и нужному и что в силу этой слепоты он может каждую минуту сбиться с пути. Бродя по различным плохо оборудованным сценам, не имея хорошей базы и других условий, в которых эксперименты его протекали нормально, ему приходилось еще выдерживать отчаянную борьбу с балетными рутинерами и неумелыми дилетантами, подражателями, вызывавшими уродливыми своими выступлениями тошноту, отвращение и зевоту зрительного зала. Подражатели звонили о том, что они идут «по следам Голейзовского» и создавали тем самым для Г. новую беду: вся хореографическая дрянь и макулатура, вылезшая из рук дилетантов, пошла под заголовком «стиля Голейзовского». Кому охота была разбираться, чьею изготвления и какие «прелюды» или «этюды», допустим, Скрябина, исполняет тот или другой блуждающий по разным эстрадам и студиям танцор. Это было доступно и нужно только истинным любителям и ценителям хореографии, а их в то время было мало.

В 1920 году, по предложенному дирекцией цирков плану Г. ставит программу для открытия II-го государственного цирка, в котором последним отделением выступает почти целиком группа его взрослых соратников в пантомиме «Арлекинад».

Вскоре после работы в цирке Г. выступает в качестве педагога в балетной школе Нелидовой. Часть учеников этой школы вместе с известной по выступлениям у Дягилева Лидией Редига присоединяется к Г., и он создает большой спектакль из трех отделений, который был показан в Колонном зале Дома Союзов. В этом же вечере принимает участие и балерина Большого театра Елена Михайловна Адамович, с именем которой связаны все первые эксперименты Г. В программу упомянутого выше вечера вошли 10 произведений Скрябина, весь «Stimmungsbilder» Метнера и «Мимолетности» (весь сборник) С. Прокофьева. Каждая отдельная вещь этой программы была продумана и насыщена глубоким содержанием.

Следующей ступенью в области реформы академического классического танца Г. наметил освоение импрессионистической музыки К. Дебюсси, Денди, Равеля и других.

Весь период с 1920 по 1922 годы проходит в скучнейшем повторении пройденного в силу отсутствия помещения, так как прежнее помещение студии было обречено на слом, и из него пришлось выехать, а нового не было. Рутинеры от академического балета, уверенные, очевидно, в том, что Г. с его «новшествами» потерпел полное фиаско, как будто немного успокоились, но зато захлебывавшиеся до этого времени от похвал представителя прессы начали поругивать то, что вчера хвалили.

У Г. болела душа от избытка творческой энергии, от того, что так глупо прервана большая захватывающая работа. Надоели миниатюры. Хотелось «больших полотен». Г. знал, что его ученики и последователи ждут, что они верят в какую-то неведомо откуда готовую прийти удачу.

За время вынужденного простоя Г. выпускает около 70 рисунков и скульптур (часть находится в собраниях А. В. Луначарского). За это же время Г. сотрудничает в журнале «Экран» (см., например, №№ 31, 32 в мае 1922 года), «Зрелища», «Театр и Студия» и других, где выступает в защиту осмысленного танца и работы над новой неотысканной еще и до сегодняшнего дня формой советского балета, и сам иллюстрирует свои статьи.

В это время Г. удается получить фойе в помещении Еврейского камерного театра, уехавшего на гастроли, и там с невероятными трудно-



К. Я. ГОЛЕЙЗОВСКИЙ исполняет концертный номер.

К. Я. ГОЛЕЙЗОВСКИЙ и С. Бем исполняют «Голландский танец». 20-е годы.





К. Я. ГОЛЕЙЗОВСКИЙ исполняет танец Арлекина.

стями Г. создает одноактные уже вещи на музыку Грига («Сказка о жук и стрекозах»), Шумана («Карнавал») с художником Н. Мусатовым.

В то же время коллектив объединяется под маркой «Московский Камерный балет». Администратор коллектива И. Б. Зархин, силами которого за все время существования коллектива преодолены огромные препятствия, и Г. А. Римский-Корсаков находят помещение для репетиций в саду «Эрмитаж».

Г. с отчаянной энергией принимается за работу, и в августе 1922 года (преьера состоялась 16 августа в Эрмитажном Зимнем театре) «Московский Камерный балет» выпускает в одном спектакле три первые крупные вещи: «Фавн» Дебюсси, «Саломея» Штрауса и «Трагедия масок» Бера. Огромной ценности помощь по художественной линии в этом деле оказывает художник Б. Эрдман.

Труппа коллектива обогащается Зинаидой Тарховской, Оболенским, В. Друцкой и другими.

Спектакль проходит с редким успехом. Г. уже не «срамят» на страницах журналов, не приравнивают к создателям «стиля Голейзовского» (см., например, статьи в журналах «Экран» от 15 мая 1922 года, «Балет» Геронского, «Эрмитаж» № 15 от 22 августа 1922 года «Классика Касьяна Голейзовского» С. Лаврова и другие).

Но удовлетворяют ли Г. хвалебные дифирамбы вроде: «... «Фавн» убедил в этом окончательно. Ибо в нем второй Голейзовский, последний. Никакого сюжета. Никакой эстетической накрученности. Никаких фавнов и сатиров в козлиных шкурах. Никаких нимф с гроздьями винограда. Никакого давно всем надоевшего «мифологического» шаблона.

Только великолепная игра движения. Только изумительное мастерство композиции. Только эффектная комбинация поз...» и т. д. (журнал «Эрмитаж» от 22 августа 1922 года «Последний Голейзовский» статья Трувита). После этого Г. говорил: «Да, опасно так сразу показывать новую форму, тогда зритель теряет способность улавливать содержание». Действительно, эта форма своей необычностью и яркостью скрыла от глаз зрителя глубочайше продуманное содержание, тонкость проработки каждого отдельного образа, графическую расшифровку музыки Клода Дебюсси, настолько поэтическую и ажурную, что даже либретто к ней написано было в виде стихотворения с бисерными рифмами и аллитерациями (И. С. Чернецкая слышала его из уст либреттиста).

Несмотря на шипение и злость балетных рутинеров, последний спектакль подвел точный итог всему пройденному пути Г., и этот путь был окончательно признан советской общественностью.

После ряда спектаклей в Москве «Московский Камерный балет» был приглашен на гастроли в Ленинград. Вот отрывки из отзывов тамошней прессы. «Красная газета» (вечерний выпуск 30 сентября 1922 года, № 5) «К гастролям «Московского Камерного балета»:

«Гастроли возбуждают к себе большой художественный интерес, как совершенно новый опыт в этой области. Наш балет переживает, вместе с отраслями театрального искусства, пору ломки устаревших традиций. И тут ростки новых исканий пробивают себе выход из-под уже опавших, хотя и прекрасных листов отвядающего балета...

...Освобождение от «мундира» и дерзкая попытка дать совершенно новое соотношение танцев к музыке заинтересовали наши художественные круги и вызывают большие дискуссии».

«Петроградская правда» (1 октября 1922 года), «Гастроли «Московского Камерного балета»:

«...Руководитель Московского Камерного балета К. Голейзовский продолжает в балете реформу Фокина, главное достижение которого в том, что он, не уходя от чистой классики и ее техники, придавал балету характер большой эмоциональности и большого разнообразия. Голейзовский идет по этому пути дальше. В классический танец Голейзовский вводит чисто акробатические приемы, которые совершенно не выпадают из классического рисунка балета, придавая ему совершенно новую, несколько эксцентрическую раскраску.

Все танцы Московского Камерного балета отличаются исключительной динамичностью, эмоциональностью, перед которыми совершенно статичным кажется искусство нашего петроградского ак. балета».

«Последние Новости» (1 октября 1922 года), «Свежим ветром пахнуло»:

«...Левизна балета Голейзовского — огромный шаг вперед. Голейзовский произошел из классического балета, принял школу его и пошел дальше. Дункан, быть может, дала толчок ему, но он пошел не за ней «назад к античному», а к овладению телом...»

Сильвио «Красная Газета» (вечерний выпуск 4 октября 1922 года, № 8), «Московский Камерный балет»:

«...В Камерном балете Голейзовского живет и поет все тело — одухотворенное и свободное.

Камерный балет — явление крупное, ценное по своей драматизации



Афиша спектаклей и концертных программ, создававшихся К. Я. ГОЛЕЙЗОВСКИМ

и если порой и грешит ненужной абстрактной и любовью к разбрасыванию участников прямо по полу, то все же это живая форма живого тела, и танцы балета это песни и поэмы, от которых путь идет к симфонии...»

Стайницкий

«Петроградская Правда» (5 октября 1922 года, № 224), «Искания в искусстве пластики»:

«...Хорошо это или плохо? Публика разделилась на два лагеря протестующих и восторгающихся. Кто прав, кто нет?»

Одно несомненно: интересно...»

Анат. Канкарович

«Последние новости» (9 октября 1922 года), «О Голейзовском»:

«...Широкие общественные массы и в первую голову массы пролетариата должны окунуться в живую воду творчества Голейзовского, и успехи Революции должны быть залогом того, что к его творчеству страна отнесется бережно и внимательно».

Петр Сторицын

«Музыка и театр» (10 октября 1922 года), «Гастроли Голейзовского»: «К. Я. Голейзовский — питомец нашей Петроградской балетной школы, но в Москве им положено начало новому этапу «балета».

Там пущены те зерна, плоды которых вызывают восторги одних и самые отрицательные отзывы других. Не подлежит, однако, сомнению, что «Камерный балет» Голейзовского нечто совершенно расходящееся с современным понятием о хореографическом искусстве, хотя он бесспорно является продолжателем классического балета.

...В Камерном балете Голейзовского кроется нечто такое, что имеет право на будущее. Это, по-видимому, то таинственное, что увековечило представление о пластичности, ловкости, гибкости древних...»

Е. Р-в

В 1922 же году Г. в одном из ленинградских театров делает прокофьевский «Сарказм» в декорациях.

В 1923 году Г. показывает новый продукт своего творчества в помещении б. «Летучей мыши» «Эксцентрические синкопированные танцы» и «Гробницу Коломбины». За первое Г. сильно пострадал через прессу. Например, в «Правде» от 28 марта 1923 года А. Ликов заявил, что Г. упал, свалился и катится к шантану. До известной степени А. Ликов был прав. Голодающему коллективу нужны были деньги. Танцы были сделаны хорошо. Костюмы Эрдмана и Петрицкого превосходны, но название танцев «эксцентрические» и легкомысленная синкопическая западная музыка наводила на дурные мысли. Г. простил себе это отклонение от своей задачи, потому что в эпоху НЭПа театральные жучки изгоняли все, что было серьезно и по-настоящему ценно и художественно. «Камерный балет» не приглашали, потому что все эстрады были заполнены «вечерами смеха» и «вальсов».

В это же время читаем, например, такую заметку в «Зрелищах» от 1 мая 1923 года под названием «Индийская Мабуза», представляющую в общем описание одного из таких «вечеров»:

«Вся эта кричащая о своем безвкусице мешанина пересыпана дрянными экивоками в сторону Мейерхольда, Голейзовского и даже Луначарского. Даже вспоминать не хочется...»

Ф. Ф.

О выступлениях не приходилось и думать.

В конце 1923 года была поставлена для учеников одной из московских студий 7-я рапсодия Листа в костюмах Эрдмана. Коллектив же Камерного балета показал в постановке Г. «Смерть Изольды» и «Траурный марш» (декорации и костюмы Анат. Петрицкого).

В 1924 году Г. со своим «Камерным балетом» уезжает в длительную поездку по югу СССР.

По возвращении он участвует в работах В. Э. Мейерхольда по пьесе «Трест Д. Е.». Любимые мастера Г. — Станиславский и Мейерхольд. По мнению Г., эти два гиганта, как в балете Фокин и Горский, дополняют один другого. Всегда, говорит Г., его внимание покоится на мудрости Станиславского и на красках Мейерхольда.

После гастролей «Московского Камерного балета» для Г. наступает полоса нового вынужденного простоя. Нет помещения для студийных работ, нет отклика на просьбы и заявления. Хорошо окопавшиеся любители старого дореволюционного балета беспрестанно подчеркивают на страницах журналов и газет, что «молчание» Голейзовского — его крах, крах так называемого «новаторства». «Голейзовский выдохся». «Голейзовский декадент». При всем том ни один журнал, ни одна газета не принимает статей Голейзовского. 13 июля 1924 года он отсылает в один из печатных органов статью «О критике и о критиках» (статья эта имеется в архиве Г.), где путем тщательного собранного материала он разоблачает двуличие и беспринципность целой группы балетных писак. Несмотря на то, что эта статья могла бы принести большую пользу, — и ее не пропускают. Поневоле в силу всех этих причин Г. прекращает работу, снова переключившись на живопись, скульптуру и другое.

В Большом театре происходит смена директоров, и Г. неожиданно привлекают к работе Большого театра. Совместно с А. В. Луначарским

Г. намечает грандиозный план реформы мировой классической балета, избрав местом реализации этого плана филиал Большого театра. Первым этапом этой реформы является работа над танцевальной формой.

Таким образом возникает получивший большую популярность балет «Иосиф Прекрасный». Этот формалистический (по мнению Голейзовского) хореографический шедевр пробил первую брешь и заставил рутинеров обратить внимание на то, что, кроме канонизированной «красоты» классического танца, может существовать еще какая-то другая красота, прямым стеблем растущая из корня самой классики. Это заставило их подумать о возможностях классического танца, которые он в себе таит, и о которых они не имели представления до того времени. Кроме «Иосифа Прекрасного», Г. поставил балет «Теолинда» в духе старого классического танца на музыку Шуберта. Это был изящный хореографический памфлет с антирелигиозным уклоном.

Урок, продемонстрированный Г., был, по-видимому, достаточно чувствителен и требовал немедленного возмещения. Возразить было нечем. Вторым этапом Г. наметил балет «Лола». Это мелодрама — четырехактная эмоциональная вещь. Подготовительная режиссерская работа с артистами заняла громадное количество времени. После нее Г. приступил к репетициям. Увлеченный работой и вдохновленный успехом «Иосифа Прекрасного», он не ожидал, что ему готовится новый тяжелый удар. «Лола» после 30 с чем-то репетиций была прекращена без объяснения причин. Рутинеры парировали удар, нанесенный им постановкой «Иосифа» и «Теолинды». Снова Г. на мели, снова работа над миниатюрами и скитание по маленьким театрикам с миниатюрными сценами в поисках заработка. Лица, борющиеся за сохранение хореографического наследия, не хотели замечать реформы, происходящей в стране. Они запрятывали в сундуки под крепкие замки даже то, что им было не нужно. Г. не повторял ни одного своего эксперимента, не любовался на самого себя. Он шел, не оглядываясь, дальше, с одинаковой легкостью отказываясь от «Иосифа Прекрасного» так же, как от какого-нибудь метнеровского «Пролога» или «Marche funebre». Г. умелыми руками «копался в хореографии», как он говорит сам, и через тщательное освоение материала, через научный эксперимент шел к конечной цели. Г. говорит: «Я хочу выйти на широкое поле высшей хореографической математики, одев предварительно Пифагоровы штаны, чтобы не выглядеть так же смешно, как мои товарищи». «Мало одного самомнения, — считает Г., — нужны еще знания».

Имея в виду хореогутинеров, обвешанных званиями, Г. как-то заметил, что «похвалы и почести эти относятся не к самим рутинерам, а к тем, на чей капитал они живут».

В отчаянной скуке и ожидании «лучших времен», бесконечных хлопотах о помещении и работе над миниатюрами протекает время до 1926 года, когда Г. приглашают в Одессу для реставрации там «Иосифа Прекрасного» и постановки других балетов. В Одессе Г., кроме «Иосифа», ставит балет «Au Soleil» на музыку Василенко и «Половецкий пляс» в опере «Князь Игорь». Все вещи проходят с громадным успехом. По каким-то причинам театральный трест Одесса-Киев-Харьков, пригласивший Голейзовского, прекращает существовать. Закончив работу в Одессе, Г. уезжает в Москву.

В это время Большой театр готовил к Октябрьским торжествам большой спектакль, в котором должен был быть балетный акт с содержанием, соответствующим идее спектакля.

В дирекции лежало неудачное, забракованное самим Г., либретто балета «Смерч». Находясь без работы, Г. согласился этот балет поставить. Это было его большой и серьезной ошибкой. Привыкнув к детальной и тщательной проработке своих произведений, Г. в данный момент согласился, по причине тяжелого материального положения, на короткий срок, который ему еще сократили во время самой работы. Постановка протекала в нервной обстановке. Недоброжелатели Г., предчувствуя его неудачу, плели закулисную паутину. Несмотря на ряд замечательных отдельных моментов, балет «Смерч» выглядел слабым, недоданным спектаклем. Этой неудаче ждали враги Г. Забыв про личные свои жестокости и почти хронические провалы, перед которыми «Смерч» выглядел блестящим произведением, они создали Г. т. н. «гражданскую смерть» на много лет, в течение которых этот мастер, постоянно — в спину — преследуемый своими врагами, все же продолжал создавать образцы высокого искусства.

Прорываясь с нечеловеческим трудом сквозь паутину хорошо замаскированной травли и улюлюканья своих врагов, Г. все же делал общественные показы тех своих произведений, которые удавалось ему осуществлять благодаря сочувствию и симпатии жалевших его людей.

В 1927 году он участвует в работе по постановке оперы «Любовь к трем апельсинам», где, кроме того, выполняет хореографическую часть.

В том же году Г. делает в Малом театре в пьесе «Гусары и голуби» сцену сектантского радения, и 17 июня 1927 года в Большом театре также с большим успехом при переполненном зале проходит 3-актный показ его работ, в которых принимает участие лучшие силы академического балета. В программе этого показа: «Листиана» (реставрация классического танца) и новые миниатюры на музыку Метнера, Прокофьева, Скрябина, Рахманинова, Дебюсси и других. Оформляют спек-

такль Ф. Федоровский, Б. Эрдман, Н. Мусатов, М. Сапегин.

Летом этого же года Г. повторяет этот спектакль в Одессе в Городском театре с силами тамошнего балета.

В 1928 году Г. по просьбе дирекции Харьковского державного театра возобновляет там (с Борисом Плетневым и Валентиной Дуленко в главных ролях) «Иосифа Прекрасного» и попутно ставит с художником Петрицким балет «В соняшных проминях».

После работы в Харьковском театре Г. возвращается в Москву и поступает в Московский и Ленинградский мюзик-холлы, где с хорошо обученными классическому танцу ансамблями он работает в продолжении трех с половиной лет. Эта совершенно до того времени неизвестная новая область хореографии не нравится Голейзовскому. «Чтобы ставить эту ерунду, надо иметь музыкальность, немножко вкуса и изобретательный мозг. Больше ничего не требуется», — говорит Г.

Эта «ерунда» вскоре приобретает популярность и даже за границей. Кроме того, ею заражаются мастера советского балета. По принципу этих «girls» строились балеты даже на академической сцене. Г. никогда не видел «girls» и сам выдумал этот стиль специально для мюзик-холла, и может быть, потому, что корень его все же в академической балетной технике, им заинтересовались мастера балета.

Г. рвал на себе волосы, потому что за все три с половиной года работы в мюзик-холлах он непрерывно был оплевываем своими недоброжелателями. «Мюзик-холльный стиль Голейзовского», «girls в стиле Голейзовского» и т. п. презрительные выражения сделались ходовыми фразами, несмотря на то, что в 1929 году Г. дает в помещении Большого театра с артистами балета этого театра, с симфоническим оркестром под дирижерством Файера трехактное академическое представление:

1. на музыку Листа (новый вариант «Листианы»),
2. Сюита испанских плясок из балета «Лола», музыка Василенко,
3. «Хореофрагменты», музыка И. Дунаевского, (с которым, кстати, Г. проделал в мюзик-холле гигантскую работу по вышеупомянутому коллективному танцу «girls»).

Этот спектакль, как и следующий за ним, посвященный Сильвии Чен и показанный с симфоническим оркестром в 1930 году 27 февраля в Большом зале Консерватории, утверждали, казалось бы, за Г. право на уважение и на серьезное звание академического мастера. Но плевки продолжали сыпаться, приняв уже в 1932 году характер зловещего преследования, на которое было даже обращено внимание и которое было резко прекращено.

В 1932 году ушедший из мюзик-холла Г. работает в ленинградском Малом оперном театре, принимая участие в работе над оперой «Мейстерзингеры» и делая там хореографическую часть.

В 1933 году по распоряжению Председателя Правительственной Комиссии, Г. приглашается на постоянную работу в Государственный Академический Большой театр Союза ССР. Там, замечательно встреченный труппой, он przygotowляет сложный спектакль, программа которого следует ниже.

«Государственный Академический Большой театр Союза ССР.
18.24 марта 1933 года.

Программа
I отделение.

«ДИОНИС» (фрагменты древнегреческой пляски), музыка А. А. Шеншина.

1. «АТТИЧЕСКАЯ ПЛЯСКА во время сбора виноградных кошиц» (сельская).
2. «РОДОССКАЯ ПЛЯСКА» (свадебная).
3. «ЛАКОНИЙСКАЯ ПЛЯСКА» (воинственная).
4. «ФРАКИЙСКАЯ ПЛЯСКА» (воинственная).
5. «ЛИДИЙСКАЯ ПЛЯСКА» (хороводная).
6. «ПЛАКАЛЬЩИЦЫ» (плач о герое).
7. «СПАРТАНСКАЯ ПЛЯСКА» (буколическая).
8. «АРКАДИЙСКАЯ ПЛЯСКА — ХОРОВОД» (оргастическая).

II отделение

«ШОПЕН» Д. Р. Рогаль-Левицкий («Шопениана») (классическая хореография).

1. «POLONAISE».
2. «VALSE BRILLANTE».
3. «ETUDE INTERMEZZO».
4. «VALSE».
5. «MASURKA».
6. «NOCTURNE».
7. «ETUDE ARABECQUE».
8. «ETUDE C-MOLL».

«ЧАРДА» (пляски приднубайских народностей) музыка Бер. «Коломойка» и 9 других плясок.

Дирижер Ю. Файер. Художник Р. Макаров.».

Спектакль этот производит хорошее впечатление, и с Г. заключается договор на постановку «Половецких плясок» в опере «Князь Игорь», которые до сего дня состоят в репертуаре и за которые председатель правительственной комиссии передал Г. одобрение правительства.

Успех «Половецких плясок» был очень велик, и с Г. дирекция Академического Большого театра заключает второй договор на постановку балета «Спящая красавица». Внутри театра после этих двух показов для Г. возникли новые неприятности и преследования со стороны противников реформы дореволюционного классического балета и ему пришлось выступить в стенгазете ГАБТа (ноябрьский выпуск 1933 года) со[...] статьей, направленной против формализма, трюкачества и пр., как против остатков стиля враждебной нам эпохи.

Эту статью переписывали какие-то лица и куда-то относили. Прошел слух о том, что Г. будет «уволен» из ГАБТа. Но «статья» имела неожиданный успех и оставлена в стенгазете, так же, как и ее автор в стенах театра.

В 1934 году Г. делает на юбилейном спектакле балетного техникума ГАБТ (125 лет) 10 танцев для артистов балета Большого театра.

Сознавая серьезность и ответственность такой задачи, как постановка балета «Спящая красавица», и воспользовавшись довольно большим отрезком времени, имевшимся до начала постановки, Г. едет в Харьков, чтобы там с местными силами сделать первый набросок этого балета. За время отсутствия Г. в Большом театре происходит смена директоров. Снова ситуация не в пользу Г., и директор окружен недоброжелателями этого мастера (кстати сказать — директор Мутных). Группа этих лиц во главе с директором отправляется в Харьков на премьеру «Спящей красавицы» и... вот Г. снова без работы и заработка, и Большой театр снова для него закрыт.

По счастью и вопреки всем «симпатиям» в 1936 году Г. приглашает дирекция балетного техникума при Большом театре, где он делает спектакль для детей, в программу которого входят 8 больших танцевальных номеров и «Картинки с выставки» Мусоргского. Спектакль (5 января 1936 года) проходит в Большом театре Союза ССР с редким успехом. Все танцы исполняются под симфонический оркестр под управлением Ю. Файера. К концу сезона Г. добавляет к этому спектаклю сюиту Кочетова из II украинских плясок и сюиту Лядова из русских плясок.

Группа лиц во главе с директором Мутных устраивает вторичный просмотр этого спектакля и снимает Г. с работы в балетном техникуме. Через год Г. с трудом удается узнать, что его сняли с работы потому, что в его произведениях «замечены элементы формализма и стилизации».

Снятие с работы Г. было в общем ловко «подведено под параграф», а спорить и доказывать было некому, потому что все двери были закрыты для Г.

Воспользовавшись приглашением принять участие в работах по подготовке декады узбекского искусства, Г. с отчаянием уехал в Узбекистан. В Декаде Узбекского искусства Голейзовскому принадлежит 2/3 всей работы. Успех ее спектаклей это его успех. В настоящее время Г. работает в Белорусском (Минском) театре оперы и балета, где готовит белорусский хореографический спектакль и организует балетную школу по типу московской и ленинградской. Здесь упомянуть лишь главные моменты творческого пути Г., об очень многом не упомянуто, например, о работе в кинофильме «Марионетки», о постановке для Центрального детского театра «детской сюиты» (музыка Половинкина), о работе в цирковых представлениях, о постановках (весьма крупных) в театре Викторины Кригер и в коллективе Н. С. Гремминой и других. Так не упомянуто о том, что Г. большой и, пожалуй, единственный в СССР знаток плясок различных национальностей, особенно нашего союза. Пляски эти он изучал на местах. Так же Г. написано и переведено несколько книг по вопросам национальной хореографии, ее истории, фольклору, классическому танцу, которые он в настоящее время вручает для редакции Ю. О. Слонимскому. О работе Г. с нацменами, о 42 либретто для балетов, написанных им в последнее десятилетие, о его большой общественной работе и многом еще другом.

¹ Умерла 5 мая 1943 года.

² Написания названий и имен собственных даются по рукописи К. Я. Голейзовского.

³ Блуждавшие в потемках работники театра после выступления И. В. Сталина на 16-м съезде, сказавшего: «Искусство должно быть национальным по форме и социалистическим по содержанию», были совершенно раскрепощены. С этого момента и для Г. дальнейший творческий путь становится совершенно ясным.

БАЛЕТ «СМЕРЧ» и его историческая судьба

ЕЛИЗАВЕТА СУРИЦ,
кандидат искусствоведения

Я хочу остановиться на спектакле «Смерч», созданном в 1927 году, хотя видного места в творчестве Голейзовского он не занимал. Это желание вызвано несколькими причинами. Во-первых, эта работа, подвергаясь немалым нападкам, и нападки эти вызваны тем, что она оказалась в центре борьбы двух направлений в двадцатых годах — новаторского, представленного в данном случае Голейзовским и консервативного, представленного участниками постановки «Красного мака». Это спектакль тоже 1927 года, после которого идеологическое давление на Голейзовского усилилось и потому он стал в его биографии своего рода этапом. Есть у меня и другие, более личные причины, почему я обращаюсь к этому балету. Когда я писала главы, посвященные этому балету для книги о хореографах двадцатых годов, Касьян Ярославич был в больнице. Поэтому я не могла с ним посоветоваться и, написав первый вариант главы, передала его ему. В ответ я получила очень грозное письмо, где Голейзовский возмущался написанным мною (я пользовалась отдельными документами и, конечно, рецензиями, впрочем, очень немногочисленными) и одновременно уточнял отдельные детали, а главное рассказывал об атмосфере, которая сложилась внутри театра. Из его письма и из пометок на полях посланной ему рукописи я извлекла для себя очень много полезного.

«Смерч» известен нам как спектакль, созданный в 1927 году к десятилетию Октябрьской революции. Известно также, что он прошел всего один раз, был снят с репертуара, согласно документам архива Большого театра. Было назначено его следующее, после доработки, представление, но больше балет на сцене не показывался.

Но работа над спектаклем началась значительно раньше. Документация существует с 1925 года, в частности, разные варианты сценария (один из которых опубликован в сборнике, составленном В. Васильевой и Н. Черновой). Если же говорить об отдельных образах и способах сценического решения, то есть все основания обратиться и к значительно более ранним работам Голейзовского, например, к балету «Маска Красной смерти», к сожалению, не доведенному до конца.

Балет «Маска Красной смерти» с музыкой Н. Черепнина имел своей литературной основой рассказ Эдгара По. Во дворце принца Просперо шел маскарад, а в ворота стучалась страшная гостья — чума. Все знали, что она рядом, но никто не мог ее распознать. Маски на лицах веселящихся (тут были и персонажи комедии дель арте и античные персонажи) скрывали гримасу ужаса. И когда било полночь, чума, проникшая во дворец под маской Красной смерти, победоносно заявляла о себе. Бал-маскарад во дворце постепенно перерастал в оргию. Здесь возникал, в частности, мотив, впоследствии не раз использованный Голейзовским

(в том числе, и в «Смерче») — мотив превращения, которое вскрывает истинную сущность: капуцины и в «Маске Красной смерти» и позднее в «Смерче» превращались в сатиров: спадали сутаны, вырастали хвосты и рога. Они плясали с вакханками. Сам мотив дворца, в котором царит порок и который атакуется какой-то грозной силой, — был тоже достаточно распространен в начале двадцатых годов. Голейзовский в «Маске» предложил аллегория, которая допускала различные толкования, даже созвучную революции. Гибель принца могла ассоциироваться и со свержением самодержавия. Нам известно, что такого рода аллегории были весьма распространены. Укажу только на сценарий И. Шнейдера «Золотой король», который рекомендовал Большому театру А. Луначарский. Предполагалось использовать в этом балете «Поэму экстаза» А. Скрябина. Сценарий на ту же музыку и тоже с гибелью фантастического дворца и с восставшим народом хранится в архиве А. Горского. В нем описана и атака «полунагих работников на тот чудовищный дворец», и «всемирный пожар, превративший его в развалины», и «храм неведомому богу, появившийся на белой скале». Иначе говоря, многие мотивы аллегорического действия на революционную тему с фантастическими превращениями, с темой оргии сил порока, с победой некоего грозного разрушительного начала, начиная с первых после революционных лет, «бродили» в балете.

Самому Голейзовскому аллегория, гиперболизация были не чужды, как не чужда была и эксцентрика.

В 1924 году в театре «Кривой Джими» он сочинил миниатюру под названием «Город». Вот как описал его Касьян Ярославич в письме ко мне: «Первая картина представляла изысканное кафе за границей. Участники танцевали эротический танец под ритм

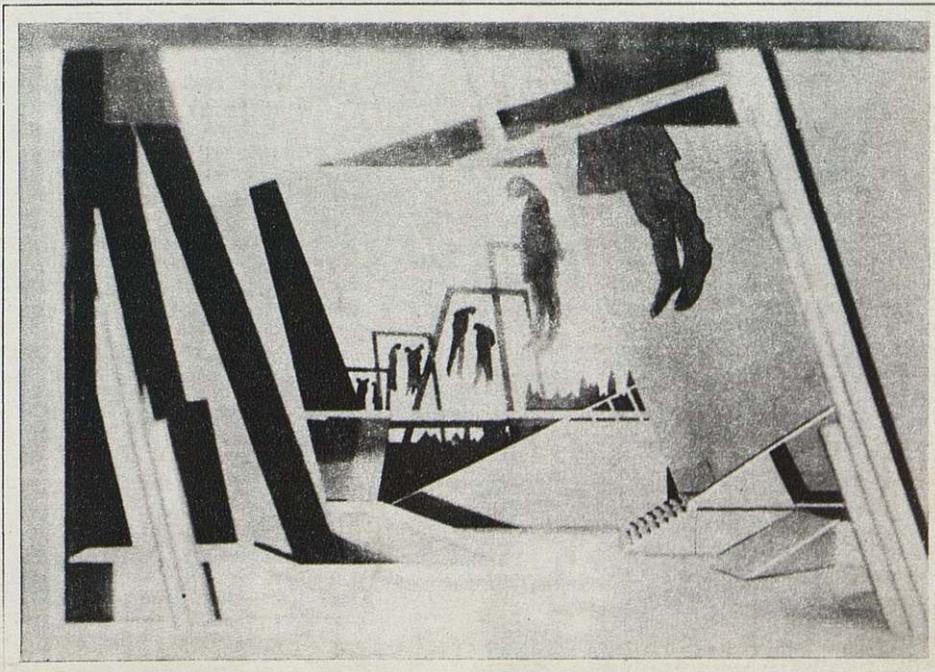
блюза. Двигались даже столики, вокруг которых танцевали испитые эротоманы. Это было отвратительное зрелище. Вторая часть была внезапной переменой. Свет потухал. Фигуры танцевавших прижимались к земле. Музыка умолкала. Стена раздвигалась. За ней шли изможденные люди. Это были бурлаки. Шли они под отдаленную песню «Эй, ухнем». В 1926 году на Украине свет рампы увидел его балет «В солнечных лучах», который тоже воспринимался как сатира на современное буржуазное общество. При свете городских фонарей плясали Мораль, Общественное мнение, Продажная любовь, их окружали безликие «дамы и господа», отличить которых друг от друга можно было только по буквам на одежде.

Однако большие массовые постановки, задуманные им, Голейзовский связывал с Большим театром, что и сыграло в какой-то мере роковую роль.

«Маска Красной смерти» не была завершена и зрителю не показывалась. Причиной тому Вл. И. Немирович-Данченко, в 1919 году возглавлявший дирекцию Большого театра, назвал в письме Луначарскому «побочные обстоятельства», на самом же деле, как сказано в одном из документов, хранящемся в музее имени А. А. Бахрушина, «работу... не удалось провести главным образом в силу скрытого, но упорного сопротивления со стороны труппы Большого театра».

Внутри балета Большого театра на протяжении всего первого послереволюционного десятилетия шла борьба между двумя направлениями — между консерваторами, не приемлющими ничего нового и в первую

Эскиз декорации к балету «Смерч»
(Большой театр).



очередь экспериментов Голейзовского, и молодежь, которая жаждала нового. Эта борьба могла принимать формы чисто административные, но могла принимать формы и художественные, как борьба спектаклей, созданных с разных позиций.

Борьба административная нашла отражение в архиве Большого театра. Особенно любопытны все документы 1925 года, связанные с постановкой «Иосифа Прекрасного», и разгравшимся уже после премьеры так называемым «бунтом молодежи». Молодежь возражала против включения в новое режиссерское управление театра тех, кто больше всего сопротивлялся новшествам Голейзовского, — В. Тихомирова, Л. Жукова, И. Смольцова. 74 человека подписали протест, затем многие были уволены. А. Луначарский заступался за них в печати, называя сторонников Голейзовского «симпатичной молодой оппозицией». Следы острой борьбы Голейзовского с администрацией прочтываются и в тексте договоров, заключенных им с Большим театром. Это увлекательное чтение. Обычный казенный текст договора весь испещрен с одной стороны уточнениями, сделанными Голейзовским и преследующими цель закрепить за собой право решать спектакль по-своему и помещать кому-либо вмешиваться. С другой стороны, там замечания директора Г. Колоскова, который спорит с Голейзовским, возмущается, задает вопрос: «Вы что — второй директор в театре?»

А в это самое время шла подготовительная работа над двумя балетами — «Красным маком» (который готовили главные противники Голейзовского — В. Тихомиров и Е. Гельцер) и «Смерчем».

В обоих случаях первые варианты сценария относятся к 1925 году.

«Красный мак» вышел первым — в июне 1927 года. Этим спектаклем в последние годы занимались многие, о нем немало написано. Кто поддерживает десятилетиями бытовавшую версию о «первом революционном балете», кто пытается дать спектаклю более критическую оценку. Я не буду вдаваться в подробности. Скажу только, что с моей точки зрения, «Красный мак» спектакль весьма симптоматичный для конца двадцатых годов. И спектакль противоречивый. Но главное, авторы его блестяще угадали, что могло привлечь в балете зрителей, притом зрителей разных слоев общества и официальные круги. В нем была использована злободневная политическая острая тема. Сцены с избиваемым кули, реалистическая мелодрама в сценах любви и гибели героини, матросская пляска «Яблочко» делали его популярным в рабочей аудитории. В то же время он содержал и все красоты, подлинные и мнимые, отличавшие старый классический балет — классические па де де, танцы цветов, бабочек, китайских божков и птиц-фениксов, словом, все то, о чем Маяковский сказал — «делать красиво». Большое место занимали в нем (под маркой разоблачения буржуазии) западные танцы (танго и вальс-бостон) высоко профессионально, со вкусом исполняемые артистами Большого театра. Совершенно очевидно, что Голейзовский должен был воспринимать этот спектакль как спекуляцию, как безвкусицу, фальшив. Так его воспринимали многие. Об этом писали и критики, и поэты (Н. Асеев, В. Маяковский), и драматурги (Вс. Вишневский). Весьма уклончиво отозвался о «Красном маке» А. Луначарский, назвав его спектаклем «имеющим революционный налет» и одновременно посетовал

на «засилье» в московском балете «весьма заслуженных артистов не первой молодости, что является «серьезным препятствием развитию».

Для Голейзовского, готовившего «Смерч», спектакль совсем иного типа, грандиозный успех «Красного мака», слишком во многом враждебного его принципам, не мог не быть ударом. Некоторая растерянность, которую испытывал хореограф, отразилась в его статье, написанной в период подготовки спектакля, где говорилось: «Мне пришлось совершенно отказаться от первоначального плана 1925 года. Теперь он кажется мне эстетским...»

И все равно балет, который он ставил, оставался балетом-аллегорией, даже балетом-плакатом. Кстати, Голейзовский писал в своем письме ко мне: «А. В. Луначарский мне сказал: «Это к 10-летию Октября. Прошу Вас сделать плакат и только плакат». Из статей, появившихся до спектакля (его появление было подготовлено в прессе статьей Голейзовского и интервью с художником Мусатовым), из сценария, из эскизов, из рецензий, из письма и заметок Голейзовского складывается определенное представление о том, что получилось.

Мусатов писал, что дает конструктивное оформление, хотя «это не есть чистый конструктивизм». Сохранившиеся фотографии эскизов декораций I картины дают «силуэт города», лестницы, наклонные площадки, создающие образ уступообразных улиц. Разрасталось зарево и вырисовывались фигуры повешенных. Одновременно по сцене пробегали фигуры так называемых аристократов — в цилиндрах, белых, забрызганных кровью манишках, перчатках, лакированных ботинках. За ними бежал восставший народ. Их выход переходил в танец, который в сценарии назывался «Смерч протеста». Здесь в центре был солист с красным флагом в руках. Один из эффектных моментов — его пробежка по авансцене с развевающимся знаменем. Эта картина была короткой — всего 17 минут. Центром спектакля стала вторая — во дворце. Здесь главным оказывался Владыка — фигура фантастическая, чуть восточного облика — жирное малоподвижное лицо с полужакрытыми глазами, безобразно толстый голый живот. Его фантастический наряд состоял из позолоченных шаров и пластин. В дальнейшем, когда Владыку сбрасывали с трона, вся надетая на нем конструкция разваливалась и, как сказано в либретто, «без украшений их бог превращался в прах». Придворные и гости во дворце — олицетворение всех пороков. Эти пороки и являлись на бал: Пьянство с бочкой на голове, Похоть, несущая на блюде с плодами и ягодами свою оголенную грудь, и т. д. Во время divertissementа исполнялся танец безумия, пляска шутов и шутих и танец Аполлона с Терпсихорой, который, вероятно, был своего рода пародией на премьеров труппы — В. Тихомирова и Е. Гельцера: женщина была одета подчеркнуто пошло и безвкусно, а завитой барашком кавалер имел серебряные крылышки и непристойно демонстрировал толстые ляжки. Так Голейзовский разделялся с классическим балетом. В «Смерче», наконец, удалось Голейзовскому поставить и давно задуманный танец монахов. Сохранился эскиз костюма — сначала сутана с капюшоном, имеющим прорези для глаз. Монахи проходили чередой с молитвенниками. Затем из-под земли являлась вакханка в трико телесного цвета и длинных красных чулках. И тут с монахов, тянувшихся к ней, начинали спадать одежды, обнаруживались длинные хвосты, из-под

капюшонов высвобождались рога, а на шею по-прежнему болтался крест. Следовала буйная эротическая пляска. В финале после появления гигантского Призрака революции, в зал врывалась толпа, замок рушился и на его месте вырастала группа Победы, сцену прорезывали лозунги, звучал Интернационал.

Если балет «Красный мак» сумел утвердить многое из того, что в ближайшее время получит развитие в советском театре: реалистическое развитие сюжета и характеров, мелодраму, традиционный классический танец, массовые пляски, то в «Смерче» этого как раз и не хватало. Не было в нем и положительных героев, которые могли бы убедительно противостоять отрицательным. Все это отмечалось в критических статьях.

Но резкий тон критики, а также то, что хореографу не дали доработать спектакль, обясняется и взаимоотношениями внутри труппы. Снова, как и во время постановки «Маски Красной смерти», как и в пору, когда шла работа над «Иосифом Прекрасным» (где также сложностей было немало), спектакль создавался при остром сопротивлении консервативной части труппы. Касьян Ярославич писал мне об этом в письме. В частности, рассказывал о том, что произошло во время спектакля. Он вспоминает, что ему предложили готовить два состава, но работать удалось только с одним. «И вот на премьеру Тихомиров выпустил тех, кто был запасным. Это было подло, но ловко сделано. Люди бродили по сцене, не зная, куда приткнуться...», — пишет Голейзовский. Больше спектакль света рамп не увидел, за ним так и сохранилась дурная слава. «Поверьте, «Смерч» была хорошая добротная постановка», — так писал мне Касьян Ярославич в 1967 году. И я верю ему: в этом спектакле, вероятно, не все удалось, но, судя по воспоминаниям, он несомненно был интересен. Но произведение это появилось слишком поздно, когда советское хореографическое искусство уже было ориентировано на другие идеалы.

**К фотографии
на первой
странице обложки**

ПОЗДРАВЛЯЕМ!

Акционерная компания «ЛОГОВАЗ» в 1992 году учредила ежегодную премию «Триумф» — за особые достижения в области литературы и искусства. Ее общий фонд — пятьдесят тысяч долларов. Двенадцать членов жюри тайным голосованием опередили имена первых лауреатов. Среди них — солистка балета Большого театра России **Нина Ананиашвили**, а также литературовед **С. Аверинцев**, режиссер **Л. Додин**, композитор **А. Шнитке**, актриса **Т. Шестакова**, художник **Д. Краснопевцев**.

В марте 1933 года, после шестилетнего перерыва, в Большом театре состоялась премьера новой постановки Касьяна Голейзовского — вечер одноактных балетов «Дионис», «Шопен», «Чарда».

Остро пережив неудачу «Смерча»¹ — этой смелой попытки создания балета на социальную тему, Голейзовский, с присущей ему мужественностью, продолжал одержимо работать, по-прежнему избирая в искусстве непроторенные пути.

Уже одно перечисление созданного им в эти годы позволяет судить о многогранности творчества Голейзовского и о его постоянном стремлении решать новые, сложные творческие задачи. В 1928 году, в мастерской Драмбалета балетмейстер ставит спектакль для детей — «Шалуны», развивая мотивы своей ранней постановки «Макс и Мориц» (1919), и создает по мнению рецензента увлекательное зрелище, используя приемы комического кинематографа с его динамикой сменяющихся кадров и бодрым темпом азартных погонь.² В том же году в недавно организованном мюзик-холле Голейзовский возглавляет женский танцевальный коллектив, «гёрлс», как их называли. Но и в этой танцевальной традиции, казалось бы, прочно утвердившейся на мировой эстраде, Голейзовский сумел сказать новое слово. Разумеется, отобранные им танцовщицы отличались, как это принято, хорошими внешними данными — их участие в программах мюзик-холла должно было привнести очарование женственности. Однако этим не исчерпывалась их роль. Голейзовский задумывал и ставил танцевальные номера, неразрывно связанные с драматургией спектакля в целом. Иногда они являлись предваряющей действие интермедией, иногда смысловой связкой между ним, часто же номером самостоятельного значения, но развивающим основ-

1933: снова В БОЛЬШОМ

**НАТАЛИЯ
ШЕРЕМЕТЬЕВСКАЯ,**
кандидат
искусствоведения

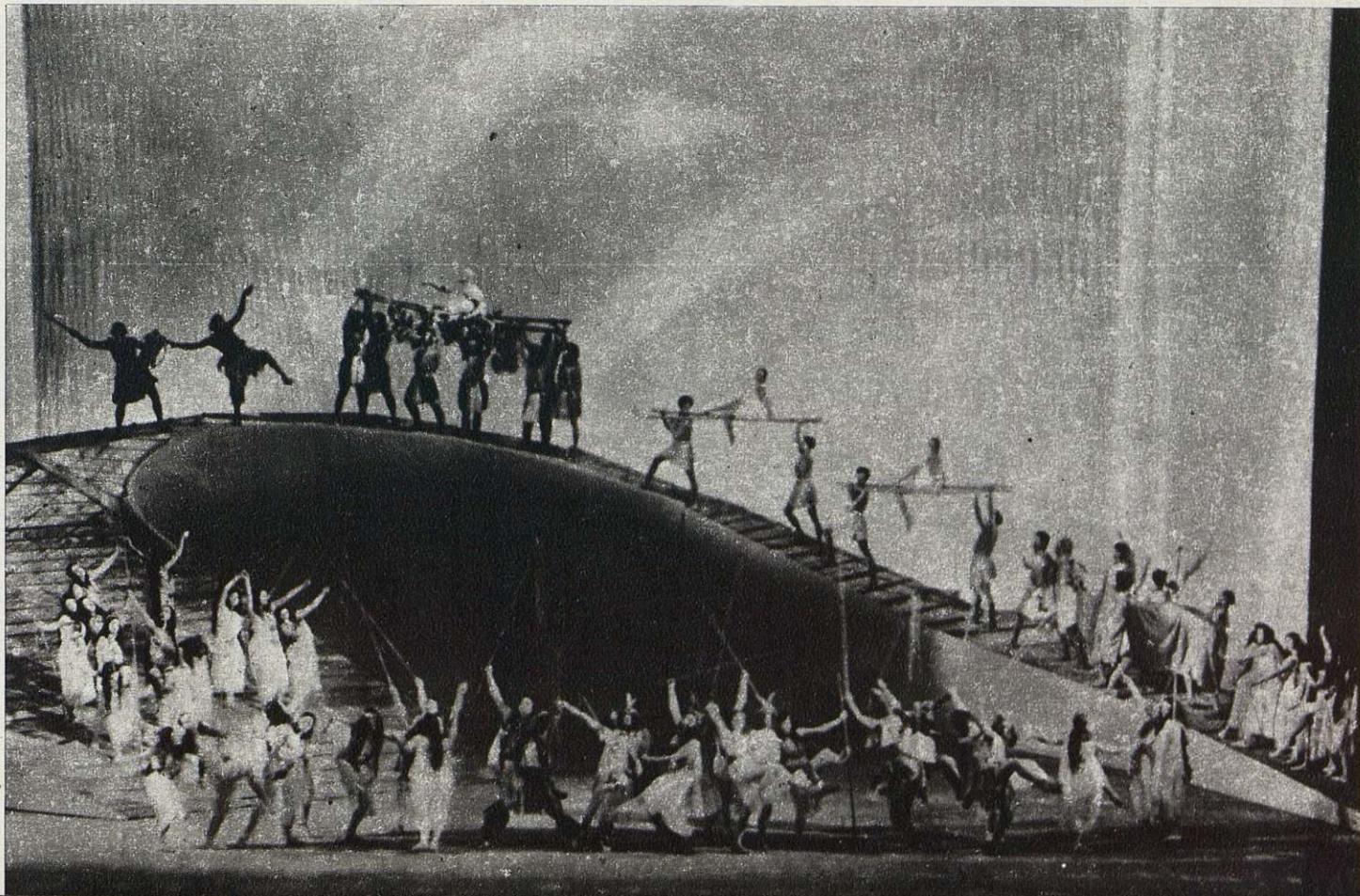
ную тему спектакля. Перед исполнительницами ставились и чисто актерские задания, не говоря уже о том, что сама по себе танцевальная лексика Голейзовского была весьма сложной. То было еще одно отступление от традиционных танцев «гёрлс», в которых, как правило, преобладало синхронное исполнение одинаковых простых движений, главным образом — различных подкидываний (батманов) ног. Создавая номера «гёрлс», по преимуществу на джазовую музыку (часто — И. Дунаевского и Д. Покрасса), Голейзовский строил их на разнообразных и сложных ритмических рисунках. Сохранив принцип синхронного исполнения, балетмейстер использовал и простые

ходы, и элементы физкультурных упражнений, и движения народного танца. Относясь к этой творческой задаче с обычной для него серьезностью и энтузиазмом, Голейзовский воспитал превосходный коллектив танцовщиц, обаятельных и своими индивидуально-стилями, и безупречным чувством ансамбля.

Номера «гёрлс» стали пользоваться настолько прочным успехом у широкой публики, что, несмотря на нападки пуритански настроенной прессы, танцевальный коллектив мюзик-холла был приглашен на самостоятельную гастроль в Одессу, где, кстати, участвовал в двух балетах Голейзовского: «Иосиф Прекрасный» и «Au soleil».

После огромного успеха танцев «гёрлс» в Московском и Ленинградском мюзик-холлах, принесших Голейзовскому, как всегда, «хулу и похвалу», он решил включить подобный номер под названием «Синкопика» в программу одного из концертов, созданных им для артистов балета Большого театра. И вот, ломая все установления «табеля о рангах», солистки встали (добровольно!) в одну «цепочку» с танцовщицами кордебалета и с увлечением исполнили новый и, как оказалось, трудный по стилю танец. Впервые в их сценической практике пришлось воплотить сложный пластический рисунок, подсказанный постоянно меняющимися джазовыми ритмами, которых на протяжении номера было не меньше пятидесяти.

Сцена из спектакля «Дионис» (Большой театр).



«Синкопика» прозвучала не как легкий эстрадный пустячок, а как академический образец этого жанра.

Итак, Голейзовский снова в Большом театре. Он осуществил здесь, как сказано выше, вечер одноактных балетов, который составили «Дионис», «Шопен», «Чарда». Как вспоминает В. Васильева, его метод работы был сходен с методом А. Горского: они не делали предварительных записей и рисунков. Даже музыку подчас прослушивали впервые на репетиции и сразу же ставили танец под первым впечатлением от нее, исходя из индивидуальности исполнителей. И все же Голейзовский всегда готовился к очередной творческой задаче. Перед постановкой этой программы — особенно долго. Он проделал огромную работу, изучая историчку, приобретая иконографический материал, консультируясь со специалистами.³

В этот период он сблизился с крупным эллинистом — Л. Ислендером, которому принадлежит открытие «золотого сечения» в гомеровском стихе. Подолгу слушая в его исполнении поэзию античных авторов, проникаясь мелодикой и ритмом их стихов, Голейзовский представлял себе, как могла звучать музыка древних греков и каковы могли быть их танцы, поскольку было известно, что пение хором сопровождалось движениями.⁴ Он сумел передать свои впечатления композитору А. Шеншину, который и создал музыку «Диониса» на основе косвенных источников, лишь во вступлении использовав подлинную греческую тему в свободной обработке — так называемую «мелодию Сейкиля».

Основная же мысль Голейзовского заключалась в том, чтобы попытаться на основе изученного материала представить и воссоздать подлинные обстоятельства жизни древних греков, не романтизируя, не приукрашивая их. Временем действия балета «Дионис» он избрал осеннюю пору дионисиевых праздников, когда собран урожай, поспело молодое вино, и крестьяне могут радоваться жизни.

По счастью, сохранился черновик выступления Голейзовского на обсуждении вводной репетиции «Диониса», на основе которого сделана реконструкция спектакля и отсюда позаимствованы все высказывания балетмейстера.

«Главным художественным преимуществом нашей Греции, — объяснял Голейзовский участникам спектакля, — должно явиться то, что она впервые показывается не в стиле Айседоры Дункан или еще в каком-либо из виденных нами..., а имеет свое лицо и театриализована настолько, чтобы не иметь претензий на некий археологический экскурс».⁵

В оформлении художника Р. Макарова не было ни археологической точности, ни реалистического воспроизведения действительности. Полукруглый, повышающийся к центру станок, охватывающий подковой левую часть сцены, помещался на фоне светлого задника. Искусной игрой света (который устанавливал великолепный осветитель Пантелеев), создавалась иллюзия холмистого пейзажа, залитого лучами предвечернего солнца.

Не было археологической точности и в костюмах — они лишь напоминали греческие образцы. Ощущение реальности происходящего должно было возникать от веры актеров в предложенные им обстоятельства действия и выразительной передачи чувств их героев. Голейзовский построил хореографию на естественных движениях, элементарно как называемого «свободного танца» и позировках, подсказанных иконографическим материалом.

В первой пляске — «Асколиамозе» — сборщики винограда радовались хорошему урожаю. Балетмейстер комментировал: «Эта пляска...должна оторвать зрителя от стула, на котором он сидит, и из зрительного зала перенести в картину наших фрагментов. Артисты должны... помнить, что эта пляска, как и все остальные... связаны общим действием».

Во втором фрагменте — «Родосской пляске» — виноградари изумлялись внезапному появлению девушки, одетой столь причудливо, что она казалась им богиней. «Джалилова должна появляться, возможно более крадучись... Четче и отрывистей выполнять рисунок отдельных движений, главным образом — рук».

В следующем фрагменте — «Пиррихе» — два отряда воинов разыгрывали бой на копьях. Затем юноша из другого племени исполнил пляску — «Тракос». «Дикар, воин... показывает свое искусство, изображая в пляске сражение. Вся его фигура должна выражать уверенность..., а также беспечную отвагу и почти жонглерское умение владеть мечом и щитом. Он то крадется без звука, то яростно кидается в битву, перескакивая через воображаемые трупы врагов... Воины, стоящие во время пляски на станке, недостаточно характерно делают свои движения... Это не механические фоновые жесты — это опьянение зрелищем, вызывающее инстинктивное однородное движение у массы».

Воины убежали вслед за восхитившим их виртуозом. На смену им появились девушки и заводили хороводную пляску — «Лидкос». «Вы играли где-то за холмами в прятки с юношей. Прячась от него, вбежали в котловину между холмами, а юноша догнал вас». Балетмейстер просил Игоря Моисеева, исполнившего роль юноши, «с каждой из них по особому сыграть: одну обнял, другую подвел за руку... В течение всего танца как бы вести разговор с окружающими его девушками... Неритмичность в одну минуту в корне разрушит впечатление и рисунок этой пляски — по существу, графической... Артистки должны сильнее и ниже приседать, в особенности, когда хоровод разбьнут и когда встречаются движения прямо на публику... Пляска кончается тем, что юноша, как вожак стада, почувствовавший опасность, вбегает на холм и предостерегает остеречься. С появлением из-за холма сатиры плясавшие бросаются врассыпную».

В эпизоде «Сатирикос» действовали не мифологические персонажи, а вполне реальные. «Группа старых и молодых крестьян, — объяснял Голейзовский, — нарядившихся сатирами, бродит по селению и развлекается импровизированными представлениями, посвященными Дионису-Ваху. В их группе три хороводника-комика, которые и приняли на себя роли шутов-заводил. У них маски, барабан и умение привлекать внимание окружающих остроумными шутками... Благодарные зрители даже несут их на носилках...» «Все эти группы отнюдь не пьяны, — подчеркивал балетмейстер, — они слегка навеселе». И при этом требовал, чтобы актеры делали движения «возможно более гротесковыми», чтобы на сцене царствовало безудержное и по-народному грубоватое веселье. «Следует как можно ярче подчеркнуть старческие движения и «смех до упаду». Балетмейстер констатировал также, что «Сатирикос» оказался необычайно сложным номером, требующим особой выразительности, — это чисто пантомимное представление... Досадно..., что три эти группы, в силу быстроты темпа или иных обстоятельств, не держат расстояния-интервалов между собой, отчего и получается сумбурное групповое скопление».

Насмевшись властью над шутами, разыгравшими забавные сценки (их роли исполнили А. Радунский, Н. Попко, Л. Мацкевич), процессия двинулась дальше. Здесь в спектакле возник эпизод, резко контрастный по настроению: на фоне начинавших меркнуть лучей заката, по дугообразному станку, словно мрачные тени, медленно подымались плакальщицы в траурных покрывалах. Они направлялись к храму Диониса-Вахы, чтобы оплакать героя. Один из рецензентов писал об этом фрагменте, называя Голейзовского мастером «пластической композиции»: «...Одна скульптурная группа переплывается в другую, причем, каждая состоит более чем из сорока фигур в различных позах скорби. Это триумф скульптурного изображения. Сцена с площадками на разных уровнях... и вокальный хор эффектно используются в этой сцене».⁶

Разбору эпизода — «Пирэнос» — единственному, в котором была применена стилизованная пластика, Голейзовский уделил особое внимание: «Центральная фигура недостаточно статуарна, то есть движения ее расплывчаты и нечетки. То же самое в исполнении всей группы. Я очень прошу обратить внимание на следующее: отделяйте одно движение от другого резкими, четкими переменами. Не поднимайте и не опускайте рук медленно. Делайте позы резко угловато и особо отчетливо, так же, как вы отбиваете синкопы в мадьярских плясках. Не двигайтесь, когда нет музыки... Если все эти замечания будут выполнены, оживет весь акт, подчеркнется веселый колорит «Сатирикоса» и загорится «Балисимос» — последняя пляска».

Она начиналась коротким эпизодом — своеобразной акробатической игрой двух девушек и четырех мужчин, материал для которой балетмейстер почерпнул в ионийских плясках. «Когда все четверо мужчин выбегают на холмы, держа шесты на плечах, а Таня (Васильева — Н. Ш.) и Вера (Васильева — Н. Ш.) держатся за них посередине, надо, чтобы мужчины слегка приподымали шесты, а Таня и Вера больше извивались и подпрыгивали... Этот выход должен звучать не началом игры, а ее продолжением».

Связности действия Голейзовский придавал особое значение. Номера ни в коем случае не должны были выглядеть дивертисментными. К этой азартной игре молодежи начинали постепенно присоединяться участники финала — они любовались ловкостью девушек, совершавших огромные прыжки-перелеты, держась за концы шестов, которые постепенно приподымали мужчины.

Зрители подбадривали гимнасток и созывали народ. Каждая вновь появившаяся группа образовывала маленькие хороводы, которые, по мысли балетмейстера, должны были иметь «вихревой характер».

Его последнее «наиважнейшее замечание! Когда начался последний хоровод, прошу всех участвующих внимательно следить за второй кулисой с бывшей женской стороны (левая сторона от публики — Н. Ш.). Как только вы увидите появившихся Мацкевича, Радунского и Попко, сейчас же, не ожидая ни секунд, бегите на установку, становитесь в группы и образуйте шествие. Во время шествия должны быть движения фарандолы — широкие и веселые, расквашивающиеся из стороны в сторону...»⁷

Сохранились фотографии, запечатлевшие это живописное шествие: группы пляшущих, несущих носилки, на которых важно восседают шуты в масках, юноши с шестами, служащими девушкам гимнастическими штангами. Шествие движется от правой задней кулисы, поднимаясь к станку, затем опускается в центр сцены «в котловину между

холмами», замыкая огромный круг пляшущих, и затем направляется в первую правую кулису.

Линии станка позволили балетмейстеру создать интересные пространственные композиции, по-иному решив задачу, которую он уже блистательно осуществил в «Иосифе Прекрасном». В «Дионисе» Голейзовского интересовал, в первую очередь, пожалуй, не исторический подход к материалу, а возможность через него выразить разнообразие человеческих эмоций.

Впрочем, этой цели он придерживался во всей программе, но решал задачу на разном материале и разными танцевальными приемами.

О втором отделении на музыку Шопена (в инструментовке Д. Рогаль-Левидского) он писал: «Эти эмоциональные музыкальные картинки, поэтические эпизоды, заключенные в разнообразие этюды, прелюдии, вальсы и т. д., мы попытались раскрыть средствами классической хореографии».⁸

Начинался «Шопен» словно бы по-фокински: с полонеза, сыгранного оркестром и с большого ансамбля — «Valse brillante», в котором участвовало двадцать шесть танцовщиц. Однако уже по движениям исполнителей первой группы (занимавшей все пространство свободной от станка сцены) можно было судить об особенностях постановочного приема Голейзовского — асимметричном построении композиционного рисунка. Принцип, общий для всех трех его балетов.

Иными, нежели в «Шопениане» Фокина, были и костюмы, хотя основу их составляли длинные «романтические» тюники, но они дополнялись маленькими фижмами, а главное — утратили свою белизну. Каждую группу танцовщиц: кордебалета, корифеек и солисток отличал индеек, но хорошо сочетаемый с остальными и всегда очень светлый тон.⁹ Рецензенты писали, что Голейзовский «сумел показать свежесть и незаштампованность хореографического рисунка».¹⁰

Трудно восстановить в деталях «Шопена» и «Чарду» — партия спектакля была вскоре утеряна, немногие дожившие до наших дней исполнители позабыли хореографию, а сохранившиеся рецензии, как всегда, дают лишь общее впечатление.

Можно лишь утверждать, что в «Шопене» Голейзовский не стремился создать единое настроение, наоборот, он хотел показать, как эмоционально широка палитра композитора. В спектакле преобладали дуэты. Критика отмечала «Nocturne», дуэт-прощание, в котором достигалась «большая выразительность танца у Банк и Жукова». Мягкость пластики у А. Абрамовой в «Valse», с партнером В. Цаплиным, пасторальный характер Мазурки, «очаровательно переданный Н. Подгорецкой, И. Моисеевым и А. Руденко. Утверждая, что «Мотыльки» («Etude arabesque» — Н. Ш.) в исполнении сестер Васильевых... прошли блестяще,¹¹ рецензент совершал хоть и непростительную для него, но вполне понятную ошибку — артистки-однофамилицы Васильевы были очень похожи — небольшим ростом, изящным сложением, красивыми линиями ног, пластичностью движений, что делало их великолепными исполнительницами постановки Голейзовского. Затянутые в зеленые трико с прикрепленными к рукам мягкими крылышками, Васильевы словно бы порхали по сцене стремительными pas de bougée. Голейзовский построил номер на синкопированном ритме движений: первая танцовщица приседала, за ней вторая, первая переворачивалась, затем вторая... Таким образом, возникал своеобразный эффект «мерцания крыльев», подсмотренный балетмейстером у живых мотыльков.¹²

Поручив исполнение завершающего номера сюиты, так называемого «революционного» этюда (Etude c-moll) Марине Семеновой, которая исполнила его виртуозно и с огромным темпераментом (ее длинная красная туника, развевавшаяся от резких, экспрессивных движений), делала танцовщицу похожей на огненный смерч), Голейзовский как бы акцентировал внимание на связях композитора с революционными событиями его времени, и, тем самым, на близости творчества Шопена советской действительности. Мысль, быть может, и не новая, но существенная для самого Голейзовского, постоянно надувающегося, подчас неудачно, контакты с этой действительностью.

Отставая в понимании социальных процессов, да и не очень ими интересуясь, Голейзовский, как художник, часто опережал время — многие его открытия были признаны значительно позже. В частности, стремление освободить характерный танец от балетных штампов и вернуть ему свежесть народного искусства. Отлично зная танцевальный фольклор многих народов, Голейзовский никогда не цитировал его дословно. Об этом свидетельствовали его прежние постановки, в первую очередь, — многочисленные испанские танцы. Также творчески свежо был воссоздан им фольклор придунайских народов в «Чарде».

В постановочном решении этого балета были использованы некоторые реалистические детали. Художник снова применил станки для воссоздания гористой местности. Слева были возведены две игровые площадки. На самой высокой виднелись колья с подвешенным котлом. В глубине сцены — пологий станок, постепенно повышающийся вправо. У первой правой кулисы, как бы под горой, находился шатер и перед ним — костер.

Костюмы также довольно точно воспроизводили подлинную одежду молдаван, мадьяр, гуцулов, сербов, цыган и представителей других народов, чьи пляски послужили материалом для создания хореографии «Чарды». Само слово — чарда, означавшее «место для сбора молодежи... корчма, гумно, просторная изба, полянка и пр.»¹³, — говорило о стремлении постановщиков воссоздать возможно более реальную атмосферу действия.

Оно начиналось как бы ранним утром в цыганском таборе: два человека сидели наверху подле котла, другие грелись у костра. Появлялась группа молодежи, видимому, из соседней деревни, и начинались танцы, которые собирали все больше и больше народу.

«Десятки плясок чередуются, проходят яркие краски нарядов мадьяр, сербов, цыган, черногорцев... все пляшут, то тихо, то тихо», — писал один из рецензентов.¹⁴ Другой утверждал, что это был «вихрь красок и бурных движений».¹⁵

По сохранившимся фотографиям можно судить об оригинальности последнего, самого массового танца — «Коломайки», где Голейзовский применил типичное для балканского фольклора слитное построение танцовщиков, держащихся переплетенными, на уровне плеч, руками и движущимися то линиями, то по кругу. Применил и динамичный ход парами с сильно наклоненным вперед корпусом. Даже фотографии дают представление о том, что ему удалось создать «простонародную пляску — страстную, угловатую, резкую».¹⁶

Композитор Б. Бер, изучив множество источников, главным образом, венгерского происхождения,¹⁷ создал свободную композицию, в основе которой часто варьировалась синкопированная частушечная мелодия на 2/4 — подобие наших московских «Чай

пила», рязанских «Шандарба» и т. д.

Один из критиков, высоко оценив новаторское значение этой работы Голейзовского, писал: «Сколько раз мы видели на этой сцене и «польские», и «мадьярские», и мазурки, и чардаши! Но после «Чарды» Голейзовского их нельзя будет смотреть. Мы не знаем, где балетмейстер взял материал для своего «мадьяра», «коломайки», «цыганешты», «вертака», но каждая пляска «Чарды» — это МАЛЕНЬКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА, тем более ценное, что в этой области мы не имеем художников. Совершенно исключительно переданы оттенки национального колорита, крестьянская угловатость и резкость в движениях, и в особенности юмор простонародной пляски». Но и он сетовал на то, что «асимметричность хореографического рисунка, вызывающая любопытство в начале, под конец раздражает».¹⁸

Еще определеннее высказался другой рецензент: «Первые танцевальные номера занимают своей новизной, но дальше однообразие приемов приедается, и зритель начинает явно скучать. То же в «Шопене», то же и в «Чарде». Два-три десятка танцев, как бы они ни были хороши сами по себе, если они не являются звеньями какой-нибудь смысловой цепи, не могут долго занимать внимание зрителя...»¹⁹

Отсутствие в балетном спектакле конкретного сюжета воспринималось в те годы как отсутствие в нем содержания. Считалось, что это отступление от главного пути советского искусства в его стремлении к реалистическому отражению жизни.

Причина непонимания творческих устремлений Голейзовского критиками, частью зрителей и, по-видимому, многими исполнителями, заключалась отчасти в том, что его поиски намного опережали время, и аудитория оказывалась неподготовленной к их восприятию.

Мне также думается, что парадоксальность судьбы Голейзовского (чтобы не сказать — трагичность) в том, что он всегда стремился к воплощению больших форм. Все то ценное, что было создано им на эстраде, он рассматривал лишь как эскизы к своим будущим постановкам на сценах театров. Но там его искания подчас не соответствовали законам большого спектакля. И Голейзовский вновь возвращался на эстраду, как в ссылку. А она и являлась его призванием, на ней-то и раскрылся по-настоящему его талант миниатюриста.

¹ Балет готовился к десятилетию Октября, но был показан всего один раз — на генеральной репетиции.

² В. Ивинг, «Шалуны» в мастерской драматического балета. — «Современный театр», 1928, № 6.

³ Беседа с В. П. Васильевой 26 ноября 1970 года.

⁴ «Дионис», «Шопен», «Чарда». Программа спектакля Большого театра, 1933, Архив Голейзовского.

⁵ Черновик выступления Голейзовского на обсуждении после прогона «Диониса». Архив Голейзовского.

⁶ Джек Чен. Переходная ступень к новому балету. — «Москва дейли ньюс», 1933, 24 марта.

⁷ Черновик выступления Голейзовского на обсуждении сводной репетиции «Диониса». Архив Голейзовского.

⁸ «Дионис», «Шопен», «Чарда». Программа спектакля Большого театра, 1933, Архив Голейзовского.

⁹ Из беседы с В. П. Васильевой, 26 ноября 1970 года.

¹⁰ Ал. Иванов. Вечер балета Голейзовского. — «Вечерняя Москва» от 22 марта 1933 года.

¹¹ Джек Чен. Переходная ступень к новому балету. — «Москва дейли ньюс», 1933, 24 марта.

¹² Из беседы с В. П. Васильевой, 26 ноября 1970 года.

¹³ «Дионис», «Шопен», «Чарда». Программа спектакля Большого театра, 1933, Архив Голейзовского.

¹⁴ Георгий Поляновский. «Дионис», «Шопен», «Чарда». — «Рабочая Москва», 1933, 22 марта.

¹⁵ Джек Чен. Переходная ступень к новому балету. — «Москва дейли ньюс», 1933, 24 марта.

¹⁶ «Дионис», «Шопен», «Чарда». Программа спектакля Большого театра, 1933, Архив Голейзовского.

¹⁷ В программе дано длинное перечисление материалов, использованных Б. Бером.

¹⁸ Ал. Иванов. Вечер балета Голейзовского. — «Вечерняя Москва» от 22 марта 1933 года.

¹⁹ Георгий Поляновский. «Дионис», «Шопен», «Чарда». — «Рабочая Москва» от 22 марта 1933 года.

Сотрудничество Касьяна Ярославича Голейзовского с Московским Художественным балетом, возглавляемым известной балериной Большого театра Викториной Кригер, — мало известная страница истории отечественного балета. Эта труппа возникла в середине 1927 года по инициативе артиста балета Большого театра Дм. Голубина. В ее состав вошли выпускники вечернего отделения хореографического училища при Большом театре, балетного отделения техникума имени Луначарского (из мастерской Драматического балета, руководимой Н. Греминой), артисты балетных студий различных направлений. Уже начиная с марта 1928 года коллектив ставит большие спектакли, такие, как «Красный мак» и «Корсар». Не имея своего постоянного помещения, театр выступал в клубах Москвы и Московской области.

Свое впечатление от коллектива после просмотра балета «Красный мак» В. Кригер вспоминает так: «Были убогие декорации, жиденький оркестр, костюмы были взяты откуда ни попало из разных костюмерных. Но на сцене был такой энтузиазм, такое вдохновение, такое стремление создать

лики, ее восприятия искусства балета. Коллектив жил для зрителя в полном смысле этого слова. В этой связи показательны выводы В. Кригер: «На здоровой критике рабочего зрителя мы учимся исправлять свои ошибки, мы на опыте видим, чего не хватает в нашем современном творчестве, что еще ложно и фальшиво звучит в нашем искусстве»⁴. Или такое замечание корреспондента о балете «Красный мак»: «Правильно сказали зрители, что 2-й акт можно выбросить без труда...»⁵

Но в отличие от многочисленных танцевальных коллективов двадцатых годов, экспериментирующих в поисках новых выразительных средств балетного искусства, театр, руководимый В. Кригер, в своей практической деятельности следовал традициям классического балета. В декабре 1930 года Викторина Кригер предложила К. Голейзовскому поставить большую концертную программу. Касьян Ярославич согласился.

Касьян Ярославич Голейзовский начал работу зимой 1930-1931 годов. Многих актеров труппы он уже знал: для части из них — выпускников балетного отделения техникума имени Луначарского делал балет «Шалуны» в феврале 1930 года, сочинял концертные номера для отчетного концерта мастерской Драмбалета Н. Греминой. Начал работать в труппе В. Кригер Владимир Бурмейстер, с которым К. Голейзовский в середине двадцатых годов познакомил молодая танцовщица Алла Фин. И вдохновленный их

Концерт шел в сопровождении симфонического оркестра. Дирижировал оркестром, состоявшим из 75 музыкантов, Н. Бакалейников. Концерт состоял из трех отделений: «Листиана», «Народные испанские пляски» и «Советская деревня».

В программе первое отделение было представлено так: «Лист. Листиана. Сюита из фортепианных произведений Листа, инструментованная Дм. Рогаль-Левитским. Реставрация классической хореографии эпохи Марии Тальони и Фанни Эльслер (1820-1850 гг.)». «Листиана» состояла из серии дивертисментных номеров. Объединенные общим стилем музыки, они носили характер романтической приподнятости, тонко переданной Голейзовским.

«Листиана» шла на фоне черного бархата, в ряде миниатюр использовался луч прожектора, имитирующий лунный свет. Девушки были одеты в полушопеновские пачки, с веночками из мелких цветов на гладко причесанных головках. Юноши — в черном. Из программки узнаем, что костюмы воспроизведены по мотивам «гравюрных изображений 1820-1850 гг.».

Перед началом отделения симфонический оркестр исполнил Introduction. Далее номера следовали так: Valse Impromptu — исполнялся шестью девушками, Fenilles d'Album — четырьмя девушками, Masurka — танцевали две яркие высокие стройные девушки — Костина и А. Фин. Следующий номер — Liebestraum был центральным в цикле.

В МОСКОВСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ БАЛЕТЕ

образы, выявить драматургию, музыкальную идею, что забывалась внешняя убогость этой постановки»¹. Действительно, всех актеров труппы объединяла безграничная любовь к искусству танца, любовь к сцене, театру. Театр ставил перед собой цель — пропаганду искусства классического балета среди широких масс рабочего зрителя, который в подавляющем своем большинстве был абсолютно с ним не знаком. «Наш балетный коллектив приобщил рабочего зрителя к ранее непонятному и недоступному классическому танцу. И это является гордостью нашей истории, нашей творческой биографии», — вспоминал позднее В. Бурмейстер². Очень часто и особенно там, где балетные постановки показывались впервые, перед началом действия рассказывалось содержание спектакля, а после него проводились дискуссии о балете. В те годы подобные дискуссии случались постоянно и тематика их была самой разнообразной, например, никого тогда не удивлял диспут под названием «Понятен ли язык балета рабочим массам?» И такой призыв к его участию: «Твоя обязанность, товарищ, обязательно выступить в диспуте, сказать твое мнение, насколько понятен тебе балет, что надо сделать, чтобы он был еще понятнее»³.

Викторина Кригер много выступала в прессе, рассказывая о планах театра, его задачах, целях, экспериментальной работе по поискам новых форм балетного искусства, отвечающим эстетике рабочего зрителя.

Необходимо отметить, что театр, руководимый В. Кригер, не имел постоянной государственной дотации и зависел от вкуса пуб-

молодостью и темпераментом, Голейзовский поставил для них испанский танец на музыку композитора Казеллы, известный как номер с сигаретой. Композиция имела ошеломляющий успех на эстраде и больше двух десятилетий была украшением концертных программ и радостным творческим подарком от актеров.

Специально из Харькова приехал Борис Плетнев, «на которого» К. Голейзовский делал «Иосифа Прекрасного» в Харьковском театре оперы и балета.

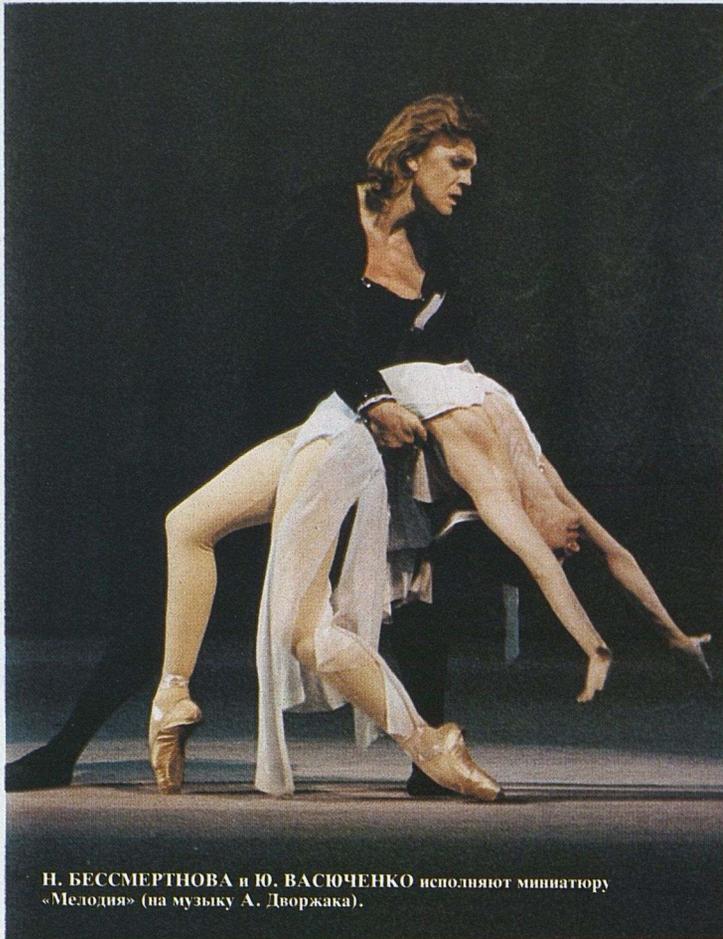
Работа с мастером была необычайно интересна и увлекательна. Он не только ставил танцы, но открывал актерам совершенно иной, поразительный мир, знакомил их со своим мироощущением, своим восприятием природы, музыки, живописи. Касьян Ярославич обладал удивительным искусством показа, умел импровизировать на глазах актеров, вдохновенно творить. И это завораживало. «И если я остался в балете, то только благодаря Голейзовскому», — вспоминал уже в шестидесятые годы В. Бурмейстер.

23 и 26 марта 1931 года на сцене Колонного зала Дома Союзов состоялась премьерная вечера балета «в постановке главного режиссера, балетмейстера театра Касьяна Голейзовского». Так значилось в афише, что и дает нам основание делать вывод: К. Голейзовский был не просто постановщиком новой программы, но и главным режиссером-балетмейстером театра. Сейчас трудно сказать, какую роль играл Голейзовский в жизни коллектива как его главный балетмейстер. По всей видимости, В. Кригер необходимо было его громкое имя.

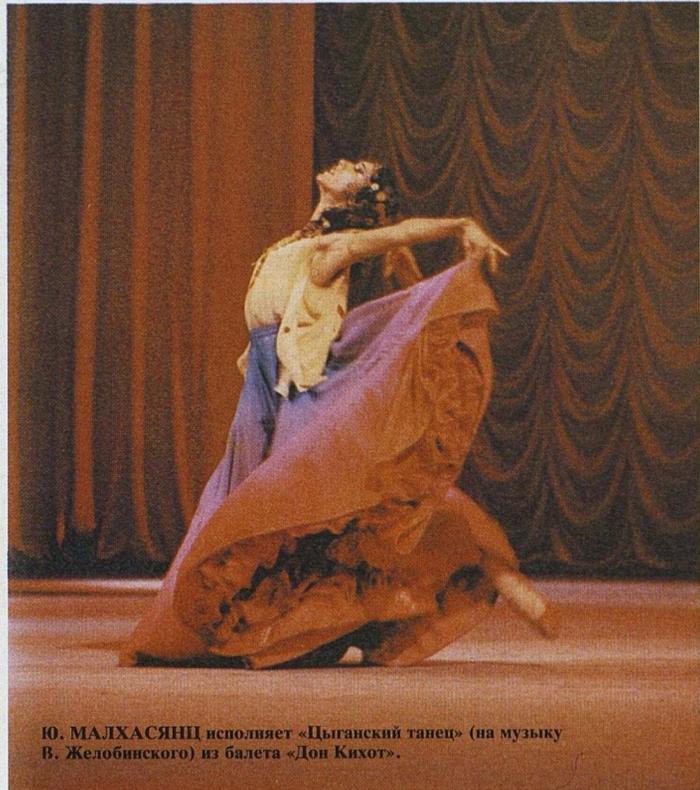
Его исполняли В. Кригер и Е. Качаров. Евгений Качаров в черном костюме, красивый и поэтичный, представлял зрителю образ Листа. Викторина Кригер являла собой его музу, видение, вдохновляющее его. К сожалению, натура В. Кригер, ее динамичная манера танца «не вписывались» в лирику Голейзовского, не воспринимали такие качества его пластического почерка, как мягкость и нежность переходов из одного движения в другое. Позже успешнее показали в этой миниатюре очень красивая по форме и линиям Ангелина Урусова и Александр Клейн. Далее следовал Taubepost. Его первая исполнительница Инна Иноземцева рассказывала, что номер строился на мелком pas cour и pas de bourrée suivi во всех направлениях с неожиданными остановками на пальцах по V позиции и в позах классического танца. «...Как бы летел, летел голубок, остановился, прислушался и дальше полетел», — так определял постановщик образную задачу сочинения.

О следующем номере La Chassé сведений никаких не сохранилось. Затем шел Consolation в исполнении прекрасной лирической танцовщицы А. Урусовой, Valse Oubliée в исполнении четырнадцатилетней девушки. Заклучала отделение La Campanella, в ней участвовали восемнадцать девушек и солисты В. Кригер и Е. Качаров. Партия В. Кригер была выстроена на острых прыжках, мелкой пальцевой технике, что давало возможность артистке продемонстрировать свое мастерство и темперамент.

«Листиана» в Колонном зале Дома Союзов имела большой успех. Известный балетный критик тех лет В. Ивинг писал в газете «Известия»: «...Голейзовский, конечно, скром-



Н. БЕССМЕРТНОВА и Ю. ВАСЮЧЕНКО исполняют миниатюру
«Мелодия» (на музыку А. Дворжака).



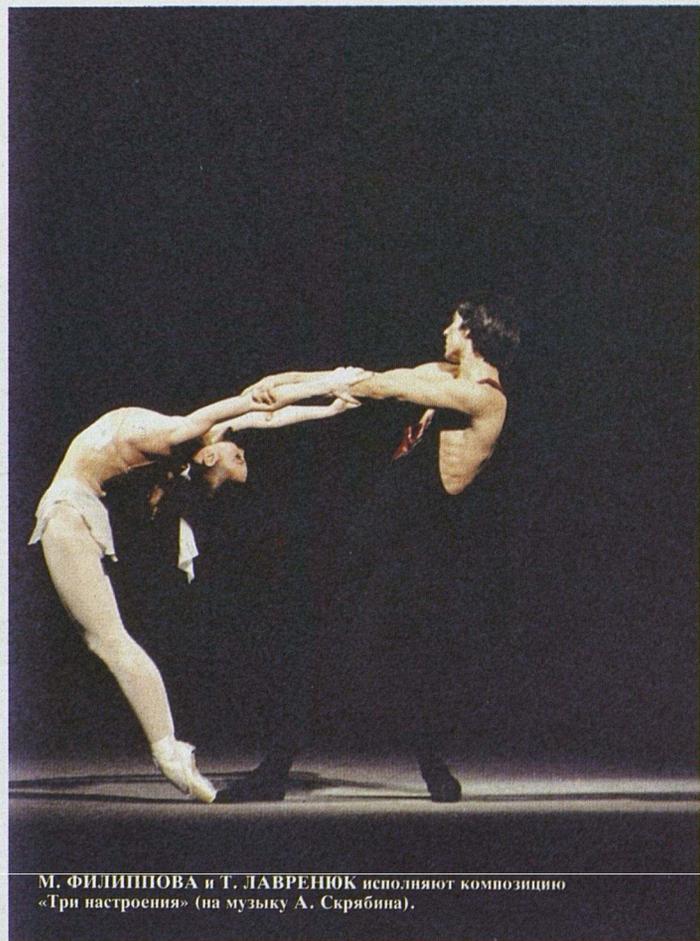
Ю. МАЛХАСЯНЦ исполняет «Цыганский танец» (на музыку
В. Желобинского) из балета «Дон Кихот».

Хореографические композиции К. Я. Голейзовского
Концерт в Большом театре.

Фото М. Логвинова



А. МИХАЛЬЧЕНКО и В. АНИСИМОВ исполняют композицию
«Размышление» (на музыку Ж. Массне).



М. ФИЛИПШОВА и Т. ЛАВРЕНЮК исполняют композицию
«Три настроения» (на музыку А. Скрябина).



ЯНВАРЬ

ПН	ВТ	СР	ЧТ	ПТ	СБ	ВС
					1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30
31						

МАРТ

ПН	ВТ	СР	ЧТ	ПТ	СБ	ВС
					1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30
31						

МАЙ

ПН	ВТ	СР	ЧТ	ПТ	СБ	ВС
					1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30
31						

«В честь Мариуса ПЕТИПА (1818—1993)».

Н. БЕССМЕРТНОВА и А. БОГАТЫРЕВ в балете «Раймонда» (Большой театр).
 Сцена из балета «Корсар» (Театр оперы и балета имени С. М. Кирова).
 Н. АНАНИШВИЛИ и А. ФАДЕЕЧЕВ в балете «Дон Кихот» (Большой театр).
 И. ПРОКОФЬЕВА и А. КОНДРАТОВ в балете «Спящая красавица» (Большой театр).
 Т. ТЕРЕХОВА и К. ЗАКЛИНСКИЙ в балете «Пахита» (Театр оперы и балета имени С. М. Кирова).
 И. КОЛПАКОВА и С. БЕРЕЖНОЙ в балете «Бабочка» (Театр оперы и балета имени С. М. Кирова).

ИЮЛЬ

ПН	ВТ	СР	ЧТ	ПТ	СБ	ВС
					1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30
31						

СЕНТЯБРЬ

ПН	ВТ	СР	ЧТ	ПТ	СБ	ВС
					1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30

НОЯБРЬ

ПН	ВТ	СР	ЧТ	ПТ	СБ	ВС
					1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30

ФЕВРАЛЬ

ПН	ВТ	СР	ЧТ	ПТ	СБ	ВС
					1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28		

АПРЕЛЬ

ПН	ВТ	СР	ЧТ	ПТ	СБ	ВС
					1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30

ИЮНЬ

ПН	ВТ	СР	ЧТ	ПТ	СБ	ВС
					1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30

АВГУСТ

ПН	ВТ	СР	ЧТ	ПТ	СБ	ВС
					1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30
31						

ОКТАБРЬ

ПН	ВТ	СР	ЧТ	ПТ	СБ	ВС
					1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30
31						

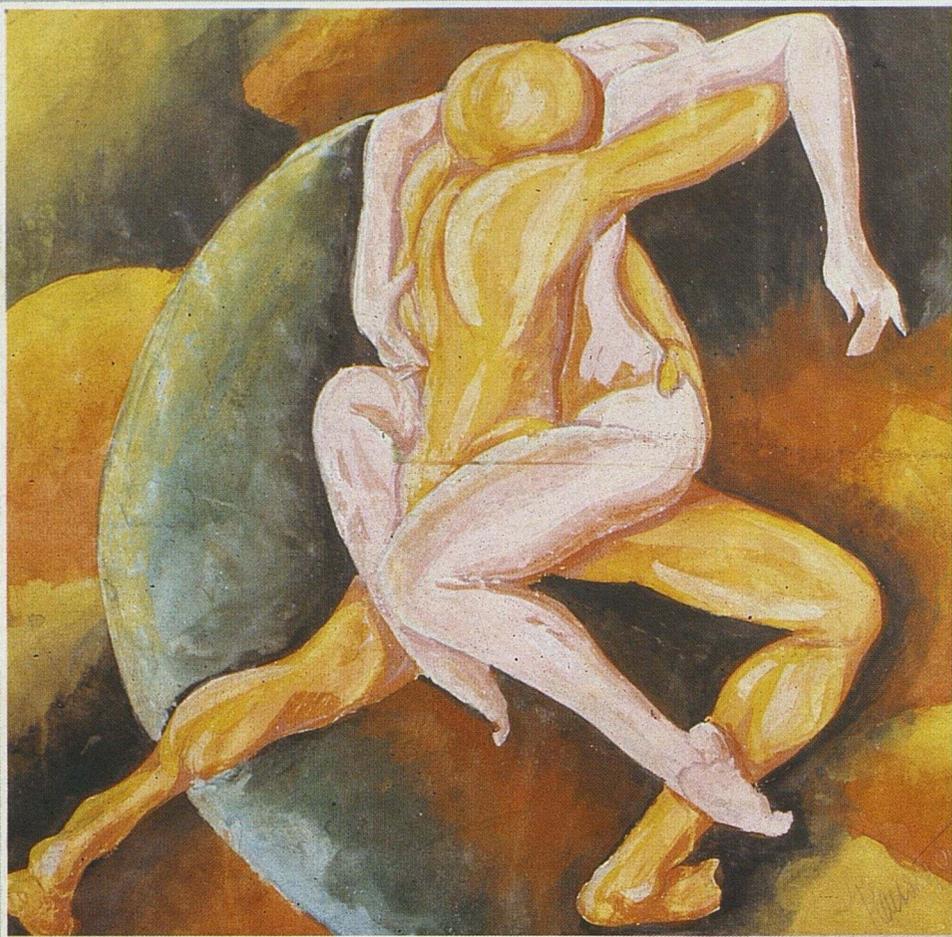
ДЕКАБРЬ

ПН	ВТ	СР	ЧТ	ПТ	СБ	ВС
					1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30
31						

БАЛЕТ 93

Фото Л. Педенчук, В. Барановского, Д. Куликова





В Галерее Всероссийского международного фонда культуры состоялась выставка «Касьян Голейзовский (1892—1970). К столетию со дня рождения выдающегося артиста, хореографа и художника». Среди ее экспонатов были и те, что публикуются на этой странице.

К. Голейзовский. Плакат.



К. Голейзовский. Хореографическая композиция. 1921.



К. Голейзовский. Эротический тапеп.



К. Голейзовский. Эскиз костюма Арлекина из балета «Арлекинада».



К. Голейзовский. Эскиз костюма Горожанки из балета «Арлекинада».

начает, уверяя, что «Листиана» представляет «реставрацию классической хореографии эпохи М. Тальони и Ф. Эльслер». Хотя отдельные группы и позы действительно воспроизведены по старым гравюрам, «Листиану» ни в коем случае нельзя рассматривать как простую реставрацию классического танца 30—40-х годов прошлого столетия.

Голейзовский в значительной мере изжил прежние упадочные настроения, из-за которых его старые постановки больше отвечали вкусам социальной прослойки, тянущимся за разлагающимся Западом, чем требованиям рабочих масс строящегося социализма».⁷

Через два месяца программа была показана в Ленинграде, где не менее известный критик Ю. Бродерсен посвятил «Листиане» такие слова: «1-я часть — «Листиана» — является попыткой реставрации классического балета времен Тальони и Фанни Эльслер. Но право же подобный беспартийный и к тому же эстетизированный исторический экскурс, в свое время испробованный уже Фокиным в «Шопениане», вряд ли сейчас имеет оправдание».

В конце шестидесятых годов, беседа с А. Клейном о «Листиане», я задала ему вопрос:

«Как воспринималась «Листиана» зрителем?» Он тогда ответил, что зрителям крупных городов, таких, как Москва и Ленинград, «Листиана» нравилась и пользовалась успехом, на периферии же, там, где зритель с искусством балета встречался впервые, ее принимали прохладнее.

Произведения, вошедшие во второе отделение концерта и названные «Народные испанские пляски», так же, как и в «Листиане», были сюжетно связаны друг с другом. Сценическая площадка изображала театр, справа и слева — импровизированные ложи, где сидели зрители-актеры. По очереди они выходили в центр и исполняли свой танец.

Перед началом отделения симфонический оркестр исполнил вступление к опере Ж. Бизе «Кармен». Все номера испанского цикла были поставлены Голейзовским на музыку Ж. Бизе к известной опере и компоновались следующим образом: вначале исполнялась «Сегидилья», в которой участвовали две танцующие пары — Мосягина, Костина, Карташов и Бурмейстер. Все — высокие, стройные, красивые, темпераментные. Вторым номером шла «Цыганская пляска», в которой выступали Л. Юдина и И. Иноземцева и которая строилась Голейзов-

ским на четком ритме мелких движений. Огромным успехом пользовалась «Хабанера», которую танцевали В. Кригер и Е. Качаров, затем показывалась «Испанская пляска» для четырех девушек и двух кавалеров, «Пастораль» для И. Чапковской и М. Арсеньева. Другая «Испанская пляска» была сочинена Голейзовским на восемь девушек и одного партнера. В первых спектаклях им был Б. Плетнев, позднее — В. Бурмейстер. Это был один из наиболее ярких номеров программы. В номере «Фарандола» участвовало четыре пары. Программу венчала «Пляска Кармен», сочиненная на музыку антракта к четвертому действию оперы «Кармен». Номер ставился на В. Кригер и Е. Качарова, позднее их заменили А. Фин и В. Бурмейстер. Кармен — прекрасная молодая цыганка в черном костюме с веером в руках танцевала в окружении девяти мужчин. И в течение всего действия улыбка ни разу не освещала ее красивое лицо: внутренне напряженная, сосредоточенная, она словно предвидела неотвратимость своего близкого трагического конца. И когда в финале она бросала взгляд на раскрывшиеся перед ней веером карты, то видела в них подтверждение своим роковым предчувствиям, и, сра-



Фрагменты из спектаклей «Листиана» и «Восемь девок — один я» в Московском художественном балете, Викторина Кригер — художественный руководитель труппы.



женная, падала на землю.

В. Ивинг писал об этом цикле Голейзовского: «...В постановке испанских плясок Голейзовский подчеркивает главным образом сексуальный момент, что обесценивает мастерство композиции, вложенное Голейзовским в постановку этих плясок. Между тем испанские танцы можно трактовать как здоровые народные пляски. Голейзовский — один из талантливейших современных художников танца. Поэтому мы и хотим видеть его не буржуазным балетмейстером, а советским.»

Юрий Бродерсен оценивал испанское отделение так: «Испанские танцы — одно из самых ярких достижений Голейзовского. И здесь им найдены остроумные детали — танцы скомпонованы в формальном отношении красочно и убедительно... Блестящее формально, но в основе своей порочное, насквозь эстетское, западничество, пропитанное эротикой, балетмейстерское мастерство К. Голейзовского, видимо, не в состоянии разоружиться до конца».

Большой интерес вызывало третье отделение «Советская деревня» на музыку Б. Бера. На сцене никаких декораций не было. На заднике висел большой плакат: «Все на работу в колхоз». Открывала отделение «Плясовая» на русские темы в исполнении оркестра. Вот перечень номеров: «Деревенские комсомолки», «Бабы», «Трактористы», «Дуня с товарищами» (миниатюру исполняли В. Кригер и двое мужчин), «Восемь девок — один я». В архиве ЦГАЛИ сохранился снимок одного из эпизодов этого танца. В центре В. Бурмейстер и справа и слева от него, взявшись под руки, по четыре девушки. У Бурмейстера — башенка на голове, девушки в длинных широких юбках с оборкой внизу, красивый фартук и кофта с длинными рукавами, платок не завязан, а скоток впереди. Столько радости, счастья у всех в осанке, в улыбке, освещающей их лица!

Далее номер «Двое из города» и финальный «Хоровод», в котором были заняты все участники.

Слово критике. В. Ивинг: «Наибольший интерес вызвала «Советская деревня». Но тема «Советской деревни» была понята балетмейстером несколько узко. Понятие советской деревни включает не только великорусскую деревню, но и украинскую, белорусскую, кавказскую и другие. Правда, балетмейстеру тогда пришлось бы отказаться от соблюдения единства места и времени и взамен целой балетной картины довольствоваться дивертисментом. Постановкой «Советской деревни» Голейзовский доказал, что он может дать здоровую пляску, что в его творчестве произошел сдвиг в сторону отхода от болезненных настроений. Следует, однако, отметить, что Голейзовский еще не нашел достаточно характерных движений ни для «комсомолок», ни для «трактористов». Чтобы подчеркнуть разницу между старым и новым бытом, он просто пользовался методом контраста, противопоставляя тяжелой грузной развалистой поступи «баб», легкие движения «комсомолок».

Ю. Бродерсен: «...Ибо все попытки Голейзовского перейти на советскую тематику являются только маскировкой, а не творческим, идеологическим и художественным перевооружением».

Как же сложилась творческая жизнь этой программы в репертуаре театра?

Через год ее полностью показали в Туле, в городском театре. В дальнейшем почти до середины тридцатых годов отдельные

номера включались в концерты театра. Из цикла «Советская деревня» почти в каждую концертную программу входил номер «Восемь девок — один я», иногда «Двое из города», одним из исполнителей которого был талантливейший актер театра Иван Курилов, иногда «Дуня с товарищами». Но самый большой успех выпал на долю испанских танцев — «Пляски Кармен», «Хабанеры», «Испанской пляски».

По всей видимости, такой большой успех испанских танцев привел руководителей к желанию сделать балет на тему об Испании. К осени 1931 года после возвращения труппы в Москву из большой гастрольной поездки в газете «Известия» появляется сообщение: «Сейчас театр работает над новым балетом по специально заказанному К. Липскнеру либретто на тему об испанской революции. Постановку предполагается поручить балетмейстеру К. Голейзовскому».⁸

На афишах театра по-прежнему стоит имя К. Голейзовского как главного режиссера и балетмейстера театра. Но вот уже в декабре новое сообщение в прессе о том, что театр готовит балет «Карманьола». Для постановки героического балета из времен Французской революции пригласили Н. Болотова и П. Вирского. В апреле 1932 года состоялась его премьера в Архангельске. И вновь летние гастроли по городам России и Украины. В сентябре 1932 года в газете «Молот» в Ростове-на-Дону появляется небольшая заметка о планах театра: «...Балетмейстером Голейзовским готовится эстрадная программа. Одной из серьезнейших работ театра будет постановка в текущем году совершенно нового балета «Кармен» по одноименной новелле Проспера Мериме. За основу будет взята музыка композитора Бизе с привлечением ряда произведений испанских композиторов».⁹

Возвратившись в Москву, Московский Художественный балет 19 октября 1932 года открыл сезон в помещении мюзик-холла спектаклем «Красный мак». Из прессы узнаем, что «...театр приступил к работе над постановкой «Кармен» Бизе. Режиссер спектакля К. Голейзовский, художник М. Сапегин. В заглавной роли В. Кригер. Премьера в конце декабря».¹⁰

Однако уже 1 ноября 1932 года из заметки «Кармен на балетной сцене» становится известно, что «МХБ»¹¹ ...23 октября устроил прослушивание либретто К. Голейзовского к балету «Кармен» на музыку Бизе («Кармен» и «Арлезианка»). Балет этот намечается к постановке в этом сезоне. Предложенные автором либретто и план постановки вызвали ожесточенные прения, в которых приняли участие т. т. Новицкий, Марченко, Бачелис, Гринберг, Блюм, Волков и другие... В связи с этим и план постановки задуманного балета должен подвергнуться пересмотру».¹²

Этого не случилось. К. Голейзовский ушел из театра и практически четверть века до 1956 года не переступал его порога. Его не приглашали.

Когда в шестидесятые-семидесятые годы мне довелось беседовать с теми, кто работал в этом театре с К. Голейзовским, то при одном имени его все без исключения преображались: все они были горды тем, что им посчастливилось в своей жизни встретиться с выдающимся художником, и при рассказе о его репетициях, о поставленных им номерах, глаза артистов загорались.

Все — и В. Кригер, и В. Бурмейстер, и Н. Холфин, и другие — понимали, что Голейзовский — великий мастер. Но время, вкусы зрителя, его неподготовленность к воспри-

ятию классического балета, его эстетическая неразвитость трезовали много — сюжетно-оправданного танца, понятного «без слов». В 1956 году В. Бурмейстер, бывший в то время руководителем балетной труппы Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, обратился к Голейзовскому с просьбой подготовить для труппы концертную программу. Так Голейзовский снова появился в коллективе, с которым не встречался столь долгое время.

Он начал ставить «Вальс-фантазию» на музыку М. Глинки. Мне довелось участвовать в его репетициях. Их состоялось совсем немного. Касьян Ярославич так и не довел постановку до конца, и моя память не сохранила того, что ставил Голейзовский. Только позднее, увидев его миниатюру «Гирлянда», думаю, что это было близко тому, что он хотел сделать для нас.

Но помню другое. Однажды Касьян Ярославич неожиданно спросил нас: «А видели вы, как падают осенние листья?» Все замерли, не зная, что ответить, а Касьян Ярославич стал показывать руками, как-то втянув голову в плечи, как это происходит... С тех пор каждую осень я наблюдаю, как падают осенние листья, в разную погоду по-разному. И вспоминаю Касьяна Ярославича Голейзовского. Его образ у меня в памяти навсегда слился с осенними листьями.

В последние годы замечательные люди, настоящие подвижники возобновили, бережно реставрируя, концертную программу К. Голейзовского, сделанную им в шестидесятые годы. И только там, где исполнители были заморожены Голейзовским, где танец рождался из души и был ею освещен, только там мы видим подлинного живого Голейзовского, там же, где актеры точно, но формально исполняли его произведения — там Голейзовского нет.

Невольно сопоставив прессу конца двадцатых — начала тридцатых годов с творчеством К. Голейзовского, становится страшно и непонятно, как же мог не сломаться и выстоять, продолжая творить, художник с такой тончайшей душой поэта. Секрет, по-моему, в том, что рядом с ним был прекрасный идеал, идеал женской красоты в лице Веры Петровны Васильевой — его жены и друга на всю жизнь.

¹ Выступление В. Кригер на вечере ВТО, посвященном памяти И. М. Шулгефта 15 января 1956 года. ЦГАЛИ фонд 2337, ед. хр. 94, оп. 1.

² ЦГАЛИ фонд 2337, ед. хр. 94. Протокол производственного совещания балета 1949 года.

³ «Балет в чеху». Ростов-Дон. 1930 год. ЦГАЛИ фонд 2337, ед. хр. 121, оп. 1.

⁴ «Правда» 1934 год. ЦГАЛИ фонд 2337, ед. хр. 121, оп. 1.

⁵ «Большевистская смена» 29 января 1930 года. «О балете исполняемом на заводе». ЦГАЛИ фонд 2337, ед. хр. 121, оп. 1.

⁶ Интересный момент — в концертах 23 и 26 марта названия всех номеров «Листьяны» даны на французском языке, в дальнейшем это сохранило было только в Ленинграде, в других городах давался перевод на русский язык.

⁷ В. Ивинг. «Московский государственный художественный театр балета». Известия, 20 апреля 1931 года. ЦГАЛИ фонд 2337, ед. хр. 121, оп. 1, № 108.

⁸ «Известия» 17 сентября 1931 года. ЦГАЛИ фонд 2337, ед. хр. 121, оп. 1.

⁹ «Молот» 18 сентября 1932 года. ЦГАЛИ фонд 2337, ед. хр. 121, оп. 1, № 95.

¹⁰ ЦГАЛИ фонд 2337, ед. хр. 121, оп. 1, № 104.

¹¹ МХБ — Московский художественный балет.

¹² «Рабочий и искусство» 1 ноября 1932 года. ЦГАЛИ фонд 2337, ед. хр. 121, оп. 1, № 103.



Фото Д. Куликова

«В Буэнос-Айресе после спектакля в «Театре Колон» ко мне пришел шестнадцатилетний танцовщик... У него был... слегка ошарашенный вид... Он хочет быть в труппе... Мальчик уже выбрал себе сценическое имя, это имя его матери — его зовут Хорхе Донн», — написал о своей первой встрече с Хорхе Донном Морис Бежар. Так в 1963 году начиналось творческое содружество двух замечательных художников. Сотрудничая, они подарили миру произведения, которые по праву называют эпохальными.

В конце 1992 года Хорхе Донн ушел из жизни, но никогда не уйдет из нашей памяти — живы роли, которые он исполнял, спектакли, в которых он участвовал, живы традиции, которые он созидал...

Тема моего сегодняшнего сообщения — работа Касьяна Ярославича Голейзовского с исполнителем. Он был не только большим хореографом, но и редкостным мастером передачи своего замысла актерам, умел доводить этот замысел до идеального воплощения. Об этом говорят все, кому посчастливилось встретиться с художником в репетиционном зале. Когда они вспоминают Касьяна Ярославича, у них теплеют глаза, светлеют лица...

Большую часть своей жизни Голейзовский посвящал жанру хореографической миниатюры (и в силу пристрастия и в силу сложившихся обстоятельств). И потому, можно сказать, специализировался на раскрытии актерской индивидуальности. Законы жанра (когда артист остается один на один со зрителем) требовали личности на сцене. Для того, чтобы увидеть, разгадать эту личность и сделать ее интересной другим, надо иметь особый дар. Именно таким поэтическим зрением и слухом обладал Голейзовский. Чтобы убедиться в этом, достаточно посмотреть отснятые на кинолентку его хореографические миниатюры в исполнении молодых Е. Максимовой, В. Васильева, Е. Рябинкиной, Н. Бессмертной, Е. Черкасской, М. Гордской и других, а также прочитать его «поэтические монографии», посвященные популярным и неизвестным широкой публике артистам балета Большого театра.

Балетмейстер и исполнитель — участники двуединого процесса, в котором трудно с предельной точностью определить долю

жают абсолютное музыкально-хореографическое перевоплощение интерпретатора и безошибочное чувство материала, отличающее хореографа.

Философ, художник, поэт танца Голейзовский умел видеть в человеке не лицо, но лик. Редкий дар, которым обладают лишь истинные художники и поэты.

Степень постижения глубинных свойств природы человека и возможностей исполнителя у Голейзовского безошибочна. Он умел видеть вперед и вглубь. И читать подсказки живой природы как мало кому дано. Цена красоты оригинальности, непохожести, он воспринимал каждый необычный изгиб тела, каждую уникальную извилину строя души, как особый знак. Бывают люди, которые смотрят на человека и не видят его лица. Либо, видя лицо, не различают цвета глаз. Голейзовский умел охватить взором сразу все: общее, суть и детали. В его композициях есть чудо прозрения, чудо мгновенного постижения сути, которая проявляется в одной единственной точной детали. Таких находок-прозрений немало в произведениях хореографа.

Наперекор поверхностному впечатлению о внешнем облике и образе артиста, он совершал художественные открытия в трактовке индивидуальности, открывал неизвестные имена, и неизвестное в известном. Только Голейзовский за чисто славянской простотой внешностью В. Васильева мог увидеть истомленного любовной жадной восточного принца Кайса. Уникальный дар пластического перевоплощения, «биологическую» по словам М. Плисецкой, одаренность к танцу, он разгадал в артисте раньше других. И сегодня, рассматривая фотографии, на которых изображен Васильев во время репетиций балета «Лейли и Меджнун»

исполнителя, увлекая его своей влюбленностью и верой. Но любовь эта была избирательна. Для своих композиций он выбирал исполнителей по закону созвучия. Извлекая, иной раз, на удивление всем, из недр кордебалета безвестного танцовщика. И, в то же время, не принимая порою прославленных и по-своему ярки.

Ему бывали интересны в обыденном понимании странные люди. Таков и его лирический герой. Растворившийся в природе полуребенок-полуфавн Нарцисс, сильный в своей слабости, нежный, тихий юноша Иосиф, не отдававший святого права быть тем, чем повелела природа, в обмен на земные блага, сгоревший в муках любви к одной единственной возлюбленной восточный принц Кайс... Все это странные люди, люди не от мира сего. И во всех — частица самого художника.

Колоссальное обаяние личности Голейзовского для меня, как и для многих, в том, что он всегда существовал в искусстве по законам внутренней правды. Не умел приспособливаться, даже когда хотел этого. За всю свою жизнь он не поддавался искушению стать фигурой, в обмен на право оставаться собой или ценой убийства в себе художника. В то время, когда это случалось с другими сплошь и рядом. Даже выполнял социальный заказ, когда ставил спортивные парады, спектакли для показа на декадах искусства республик, он не погрешил перед собою, не совершил ничего чуждого своему эстетическому представлению.

Об одной из ярких находок Голейзовского, как раз в декадном спектакле я вспомнила недавно, когда показывали по телевидению поразительной красоты и изобретательности спортивный парад на открытии Олимпийских игр во Франции. В тот момент,

ИДТИ ПО СЛЕДУ ВДОХНОВЕНИЯ

участия каждого. Право первородства хореографического образа, естественно, за сочинителем. Сама идея рождения образа, однако, зачастую возникает в связи с индивидуальностью исполнителя, подсказана им. Голейзовский-хореограф чрезвычайно чуток к этим «подсказкам» природы. Вероятно, поэтому, когда смотришь его миниатюры в прочтении танцовщиков разного уровня и масштаба, возникает ощущение, что музыка, хореографическое решение и исполнитель возникли одновременно. Как чудо...

Существуют разные типы балетмейстеров. Одни, как, скажем, Филипп Тальони, умирают в актере. И когда мы говорим о «Сильфиде», произведении, в котором талант дочери хореографа Марии получил свое законченное выражение, то представляем прежде всего образ и облик балерины. Ее нежный невесомый танец.

Другие хореографы, напротив, подчиняют танцующего своей хореографии. К ним можно отнести Мариуса Петипа. Когда думаешь о его «Баядерке», «Спящей красавице» или «Пахите», то перед мысленным взором возникает не столько образ конкретного исполнителя, сколько строгость и стройность хореографических ансамблей, блистательных код, развернутых адажио.

Голейзовский являл собою особую разновидность сочинителя. Образ, созданный в воображении автора, и исполнитель взаимодействовали в нерасторжимом единстве. В его творениях в одинаковой степени пора-

без грима и костюма, поражаясь мастерству пластического перевоплощения и тому, насколько зрима музыка движений его рук, корпуса, головы...

Образ девичьей мечты и образ бала в одном-единственном неотразимо-томительном жесте, которым Е. Максимова отводит назад легкую ткань стрекозьею полубочки в «Мазурке». Этот жест — тоже момент художественного прозрения балетмейстера. Сочетание естества и изыска, которым пронизана музыка А. Скрябина, есть и в хореографии Голейзовского и в природе дарования балерины и актрисы.

Смелость художника, точно знающего, что и как он хочет выразить, могла подсказать сочинителю идею создать образ птицы для балерины, не имеющей особой длины рук. Когда мы видим сомкнутые кисти трепещущих рук-крыльев его «Печальной птицы», уникальный изгиб сильною красивой шеи, прекрасное закинутае в страдании лицо Е. Рябинкиной, для которой этот образ создавался, то не можем себе представить, что кто-то, кроме нее, может исполнить его так исповедально-произительно.

Знакомое высказывание Ф. Достоевского «Красота спасет мир» режиссер Р. Виктюк дополнил недавно своим: «Я хочу спасти красоту». Голейзовский, быть может, не сознавая этого, а просто следуя своему предназначению, действительно спасал красоту в искусстве.

Все, встретившиеся с Голейзовским в работе, вспоминают, что он влюблялся в

когда по площади прошествовали акробаты на высоченных ходулях, а за ними двинулись музыканты с длинными трубами (напоминающими восточные карнай), я подумала о том, что Голейзовский делал это еще в 1941 году в балете «Ду гуль» в сцене на базарной площади. Представила, как красочно ярко, живописно решалась хореографом эта сцена. И подумала еще раз о том, как это было свежо и неожиданно для того времени. О том, как точно был настроен творческий организм хореографа, когда глаз, ухо, сердце выхватывали из впечатлений жизни самое яркое, самое зрелищное, самое впечатляющее.

Интерес к личности Голейзовского за последние годы возрастает. Несколько лет тому назад группа энтузиастов предприняла попытку восстановить его хореографические миниатюры. В помещении тогда еще Всероссийского театрального общества состоялся вечер памяти хореографа, о котором довелось писать, прошли концерты в Большом театре, в зале имени Чайковского.

Весной этого года проведена серия концертов, посвященных столетию со дня рождения Голейзовского, состоялась интересная выставка в помещении Фонда культуры. Сам факт интереса к недавнему, но уже почти ушедшему прошлому нашего балетного театра обнадеживает. И хотя попавший в стиль и дух произведений Голейзовского при возобновлении гораздо меньше, чем неудач, каждую попытку возродить к сегодняшней жизни лучшее из того, что соз-

*В. ВАСИЛЬЕВА и К. ГОЛЕЙЗОВСКИЙ на репетиции.
Чутко слушая их замечания, Р. СТРУЧКОВА и В. ВАСИЛЬЕВ
создавали образы Лейли и Меджнуна.*



Фото Л. Жданова

дал мастер, надо понимать как благородную. Ибо продиктована она прежде всего желанием спасти и сохранить для следующих поколений достояние нашей культуры. Вопрос же о том, почему удается или не удается возобновление не так прост, как, на первый взгляд, кажется.

Пытаясь объяснить причину неудачного исполнения произведений хореографа тем, что Голейзовский устарел, что он свое дело сделал, напитав идеями грядущее, что сегодня это скучно, не оправдывают ли объясняющие свою несостоятельность? «Моя душа, как дорогой рояль, ключ от которой потерян», — говорит Ирина — одна из трех сестер в знаменитой чеховской пьесе.

Не следует ли попытаться нам отыскать тот самый единственный ключ, которым только и можно «открыть» зрителю творения Голейзовского сегодня?

Проблема реконструкции художественного сочинения на балетной сцене — сама по себе сложная, усложняется вдвойне, когда речь идет о хореографии Голейзовского. Прежде всего потому, что он ставил всегда только и именно на определенного исполнителя. Если сочинение передавалось другому, Голейзовский создавал новую его транскрипцию. Образное видение художника было настолько тесно связано с ощущением уникальности каждой личности, что в пору постановки его участники почти никогда не имели дублеров. Случалось, что созданное для одного оказывалось невозможным передать другому. Тогда возникала трагическая

ситуация. Так, например, вспоминая о любимом своем артисте Василии Ефимове, Голейзовский писал, что это был первый и последний исполнитель роли Иосифа Прекрасного. Хотя были погом и другие. Но для Голейзовского он оставался незаменимым — первым и последним. А что значит последний? Это значит, что с его уходом перестает жить и произведение. Быть может, и сегодня, восстанавливая созданное Голейзовским, стоит считаться с этой особенностью творческого метода художника. И отыскивать претендентов на исполнение его произведений так, как отыскивают исполнителя на главную роль в фильме (долго и придирчиво).

Сравнение миниатюр Голейзовского в исполнении балетных кумиров шестидесятых годов (Е. Максимова, В. Васильева, Н. Бессмертной, Е. Рябинкиной, Н. Большаковой и других) с тем, что показывают сегодняшние звезды, к сожалению, не в пользу нынешних артистов. Причину многие усматривают в том, что процесс стандартизации, затронувший многое в нашем бытии, привел к нивелировке личности, и что в связи с этим балетный театр испытывает дефицит ярких индивидуальностей. Убеждена, что Касьян Ярославич сумел бы и сегодня разглядеть и раскрыть яркие индивидуальности. Достаточно вспомнить, как он работал с актером. К репетициям Голейзовский готовился не только как хореограф. В балетный класс приносил он стихи своего сочинения, читал их артистам во время репе-

тиции. Ритм, темп, фразировка стиха подсказывали исполнителям музыкально-ритмический строй его хореографических фантазий. Он показывал артистам свои рисунки-эскизы к композициям, в которых утрированная линия (скажем, вытянутого вперед подбородка или устремленной вперед фигуры) призвана была подсказать исполнителю единственно необходимый пластический акцент, без которого не произошло бы полного слияния облика исполнителя с идеалом хореографического образа, возникшего в воображении мастера. Во время постановочной работы Голейзовский часто импровизировал, ловя на ходу подсказки природы. Буквально ворожил. Много ли сегодня мастеров, способных работать с исполнителем на таком уровне?

Пытаясь рассмотреть причину бесцветного исполнения произведений Голейзовского сегодняшними молодыми, нельзя забывать и о том, что во время учения в школе и в период театральной практики большинство из них не только не исполняло произведений Голейзовского, но даже никогда не видело их. И встретившись с его хореографией впервые, танцовщики оказываются совершенно неподготовленными к восприятию стиля, эстетики, философии сочинений мастера. Тем отраднее и поучительнее удачи. Одной из таких первых ласточек стало исполнение «Русской» на музыку П. Чайковского Екатериной Максимовой в 1988 году. Отважившись выйти в этом танце

на вечеру, посвященном памяти балетмейстера, рядом с молодыми, Максимова победила своих юных коллег. И, в который раз, заставила нас изменить представление о свойственном ей амплу: ведь переход от «Мазурки», которую называли эмблемой Максимовой, к «Русской» — это еще и скачок из одного амплу к другому.

Во время подготовки к концерту сомнений было немало. Ибо первоначально композиция создавалась на артистку, индивидуальность которой — полная противоположность Максимовой. Стать, рост, фактура — все другое. Максимова на репетициях беспокойлась, постоянно переспрашивала В. Васильева, который с ней репетировал: «Володя, это не мое?» Но когда она вышла на сцену и заворожила зрителей тем врожденным чувством танца, которому не научишь — можно лишь передать генетически, током крови, когда из-под врубелевского кокошника глянули вдруг глаза «графинечки» Наташи Ростовоу, танцующей в деревенском доме своего дядюшки, сомнения отпали. Это был подлинный Голейзовский. И вместе с тем это была истинная Максимова, которая не приспособила номер к себе, а нашла в нем свое, следуя не букве, а духу произведения и пытаясь приблизиться к хореографу, к творческому мышлению художника.

По воспоминаниям первой исполнительницы «Русской» Р. Петровой, Голейзовского не устраивала ни одна трактовка музыки «Славянского танца» Чайковского, предпринятая ранее в театральной практике. Он

находил, что прозрачное звучание этой музыки не терпит обытовления ни в танце, ни во внешнем облике танцующей, ни в костюме. По его замыслу, «Русская» — бесшумный и мечтательный танец-греза сенной девушки, мнящей себя Царевной Лебедью. И потому согласно первоначальному замыслу, он должен был исполняться босиком. Максимова «подняла» танец «на пальцы». Скорее всего, так поступил бы и сам Голейзовский, случись ему «переводить» это произведение на такую артистку, как Максимова. Неоценимую услугу в возрождении произведения Голейзовского к новой жизни оказали балерине первая исполнительница «Русской» Р. Петрова и В. Васильев. Все три участника возобновления хореографического образа хорошо знали особенности пластического почерка Голейзовского, принципы работы с исполнителем, чувствовали его художественный настрой. И потому удача была до какой-то степени преддрешена и объяснима.

Еще более обнадеживающими представляются удачи при возобновлении в тех случаях, когда исполнители из молодых, не видевшие ранее миниатюр Голейзовского или не исполнявшие их ранее, оказываются способными проникнуть в глубину его замысла, вдохнуть новую жизнь в хореографию мастера. В «Русской» (которой вторично повезло при возобновлении) Т. Рыжова, молодая артистка «Театра балета России», руководимого Б. Мягковым, сумела приблизиться к оригиналу. Возникшая во время ее исполнения атмосфера неотразимо-обаятельной тан-

цевальной стихии, в которой без остатка растворяется славянская душа, вызвала горячий отклик зрительного зала. Рыжова танцевала с тем упоением, с каким большими артистами исполнялись старинные русские романсы. Романсовое начало создания Голейзовского было чутко подхвачено артисткой и донесено до зрительского сознания. Удача эта еще раз подтвердила мысль о том, как важно участие «первых рук» при возобновлении произведений Голейзовского и как важны три момента: **кто, кому и как** передает произведение, ушедшее, пусть и в недалеком, но прошлое. Эту мысль подтверждает еще одно точное попадание в стиль и дух хореографии Голейзовского, которое прошло, к сожалению, мимо широкой публики. Потому что исполнение «Мелодии» (на музыку А. Дворжака) мало кому известной воспитанницы московской школы Э. Карташовой во время защиты дипломных работ на сцене школьного театра смогла оценить лишь небольшая группа педагогов и родителей, присутствовавшая там. Не помню, к сожалению, фамилии партнера, но до сих пор живо впечатление от того, как пело тело танцовщицы, как она длила звук движением, освещала его светом внутренней духовности. Глубокая музыкальность и внутренняя осмысленность обнаруживали в юной выпускнице истинную артистку Голейзовского. К сожалению, уникальный дар остался незамеченным ни современными хореографами, ни теми, кто искал новых исполнителей для хореографии Голейзовского. Можно не сомневаться в том, что такая индивидуальность не прошла бы мимо

Тоненькой березкой выглядела в «Русской» изящная боярышня Е. МАКСИМОВОЙ.



внимания Голейзовского. Причина успеха была и в том, что Карташова заканчивала школу по классу одной из любимых исполнительниц Голейзовского И. Васильевой, а «передала» номер другая его балерина — Е. Рябинкина.

Яркое впечатление оставила О. Суворова в миниатюре «Утешение» (на музыку Ф. Листа). Внутренняя сосредоточенность и особая благоговейная тишина, которыми она пронизана, красота и необычность вне-

шнего облика танцовщицы — как органично «звучал» здесь пластический голос художника. К сожалению, партнер Суворовой (А. Шахин) ни обликом, ни исполнением не украсил дуэта. А ведь в дуэтах Голейзовского роль партнеров равноценна. Именно так, как завораживающий диалог двух равных по духовной значительности личностей звучало «Размышление» (на музыку Ж. Массне) в исполнении А. Михальченко и В. Анисимова.

Если говорить об общем уровне и качестве тех концертов, которые прошли в юбилейные мартовские дни этого года в Москве: в Большом театре, зале имени Чайковского и театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, то наиболее цельное впечатление оставил последний, который проводил фонд К. Я. Голейзовского. Режиссуру концерта осуществлял Б. Львов-Анохин. Миниатюры Голейзовского перемежались чтением отрывков из писем и выска-

Беззаботной легкокрылой стрекозой летала Е. МАКСИМОВА в «Мазурке».



званий самого балетмейстера и ответов его корреспондентов: выдающихся деятелей искусства, артистов, художников, писателей, композиторов, режиссеров. За всем, что происходило на сцене, ощущалось истинное стремление донести до зрителей дух творчества, которым была пронизана жизнь художника, дать представление о его личности, воспроизвести прижизненную атмосферу вечеров. Это выразилось, в частности, и в том, с каким вниманием и тщательностью отнеслись организаторы вечера к отбору исполнителей, к качеству музыкального сопровождения, к сценическому оформлению (костюмы, освещение).

Самих произведений Голейзовского на вечеру мы увидели сравнительно немного, радовало другое — преобладание удачных возобновлений. Запомнились, в частности, миниатюра из цикла «Мимолетности» (№ 14) на музыку С. Прокофьева в исполнении С.

гая бесценными советами по уточнению деталей. Не считаясь со временем и абсолютно бескорыстно, показывала текст И. Орлик — одна из первых исполнительниц «Цыплят» и «Топ-топ» в Московском хореографическом училище. Горячий интерес к возрождению «цыплят» проявил артист Большого театра В. Таранда. Глубокую заботу о том, чтобы произведения Голейзовского дошли все же до зрителя, проявила режиссер концерта в Зале имени Чайковского А. Чижова.

Ну, а первыми ценителями «Цыплят» и «Топ-топ» стали сами исполнители. Все они — и подготовишки, и первоклассники, и ученики второго класса работали увлеченно и радостно, бежали на репетиции, как на праздник, выучивали текст, что называется «взахлаб». Атмосферу увлеченности доставила истинную радость во время подготовки к концерту и компенсировала все организа-

К столетию
со дня рождения
К. Я. Голейзовского

Композиция «Размышление»
в исполнении Н. БОЛЬШАКОВОЙ и В. ГУЛЯЕВА —
это поистине размышление
о красоте человеческих чувств.



Савощенко, «Утешение» Ф. Листа в исполнении Л. Мусоваровой и А. Клемма, «Прелюдия» С. Рахманинова в исполнении той же Л. Мусоваровой и описанная выше «Русская» в исполнении Т. Рыжовой. Симптоматично, что артисты разных, не самых престижных трупп, показали на этом концерте интересное маститых.

Несколько наблюдений вместо послесловия. Работая над возобновлением незаслуженно забытых замечательных детских номеров Голейзовского — «Цыплята» (на музыку М. Мусоргского) и «Топ-топ» (на музыку И. Дунаевского) с учащимися Московской хореографической школы при культурном центре «Октябрь», я убедилась на практике в том, как и сегодня продолжает действовать обаяние личности художника на всех, кто обращается к его творчеству. Практически не встречала отказа ни от кого, к кому приходилось обращаться за помощью. По первому зову спешила на репетиции Вера Петровна Васильева, помо-

щественные и иные трудности, без которых не обходится ни одно творческое начинание.

Впереди работа по уточнению и приближению к первоисточнику. И все же уже сейчас есть чувство выполненного долга. Бесконечные просьбы педагогов хореографических училищ о том, чтобы показать номера их ученикам, свидетельствуют о том, что «Цыплята» и «Топ-топ» уже не уйдут навсегда из школьного репертуара. Если же кому-то из нынешних «цыплят» доведется в дальнейшей актерской судьбе встретиться с произведениями Голейзовского, имя балетмейстера будет известно им уже не только понаслышке. И, пусть в малой степени, но будущие интерпретаторы «взрослых» произведений Голейзовского окажутся подготовленными к этой встрече.

В произведениях Голейзовского (я поняла это уже на практике) есть один секрет: они не даются в руки «сытым», самоуверенным, трезвым. Без душевного горения и восторга к ним лучше не приближаться. И теперь,

Творческая жизнь балерины Большого театра Елены Рябинкиной была связана с Касьяном Ярославичем Голейзовским буквально со школьных лет. В беседе с нашим корреспондентом Елана Львовна вспоминает о своих встречах с Мастером.

— Касьян Ярославич пришел в Московское хореографическое училище по приглашению его директора Эллы Викторовны Бочарниковой. Мы тогда как раз перешли в пятый класс, и нашим педагогом стала Вера Петровна Васильева. Естественно, что Касьян Ярославич очень внимательно к нам приглядывался и стал с нами работать. Первый номер, поставленный им для трех учениц, был «Забытый вальс» на музыку Ференца Листа. В работе хореографа нас многое удивляло. Голейзовский не просто показывал движения, а обязательно очень подробно и много рассказывал, будил в нас ассоциации, фантазии. Да и движения были непривычны. В классе от нас требовалась строгая выворотность, прямая спина, подтянутость.

Касьян Ярославич же хотел видеть «округлые» спинки, свободные движения... При всей необычности его требований мы попадали в плен его удивительного обаяния, его невероятной способности любить тех, с кем работает. Чувствуя эту любовь, мы старались делать все, что требовалось и как можно лучше...

В выпускном классе Касьян Ярославич поставил для меня и Александра Лавренюка знаменитую «Мелодию» на музыку Антонина Дворжака. Надо сказать, что постановочные репетиции, особенно дуэтов, не были простыми. Хореограф ставил прямо в зале, на конкретного исполнителя, буквально «лепил» позы, примеряя их к телу артиста.

Позднее, «Мелодию» стала исполнять Наталия Бессмертнова. Она до сих пор замечательно танцует эту миниатюру, но это уже иная редакция, сделанная с учетом ее индивидуальности. Если композиция, поставленная для одного артиста передавалась другому, Голейзовский никогда не делал это механически — в хореографию произведения он всегда как бы вносил авторскую правку, уточняя и выявляя пластические возможности нового интерпретатора.

Так было и тогда, когда мы репетировали с ним замечательный «Вальс» Иоганна Штрауса, который первоначально исполняла Вера Петровна Васильева. Касьян Ярославич ввел в него много новых движений, используя мое хорошее вращение, усложнил пируэтами. Этот «Вальс» принес мне звание лауреата на фестивале молодежи и студентов в Вене и оставался в моем репертуаре до тех пор, пока я не закончила танцевать. Такое случается крайне редко!

Касьян Ярославич был не только хореографом, произведения которого я исполняла, он умел быть внимательным, добрым, умным старшим товарищем: Он живо интересовался моими успехами в театре. После моего дебюта в «Лебедином озере» в 1959 году, в мой первый театральный сезон, я получила от Касьяна Ярославича удивительно теплое письмо. Именно к этому письму обращалась я в самые трудные

периоды своей жизни и слова его, полные веры в меня и любви, возвращали надежду и силы...

Удивительным было умение Голейзовского даже в самом традиционном номере найти для исполнителя индивидуальные черты. Я репетировала с Елизаветой Павловной Гердт фокинского «Умиравшего лебедя». Мы пытались найти свою, отличную от версии Майи Плисецкой манеру исполнения. Крылья моего Лебедя были сильными и свободными. И вот на одну из наших репетиций зашел Касьян Ярославич. Он внимательно посмотрел, что я делаю и потом сказал: «Понимаешь, ведь ты все же танцуешь «умирающего» Лебедя. Обязательно надо показать боль и слом...» И он предложил лишь один маленький штрих в движении рук. Я выходила, как обычно, спиной к зрителю, в луче прожектора. Взмахи рук свободные, широкие, и вдруг одна рука как бы заламывалась... И все встало на свои места! Из затанцованного «Лебедь» стал моим, приобрел особую трагическую пронзительность...

— А когда возникла идея создать вечер миниатюр Голейзовского?

— Это случилось в 1960 году. Замечательная идея объединила балетную молодежь Большого театра и Мастера в удивительно плодотворной работе. Работали мы тогда с утра и до ночи. Утром — класс, репетиции в театре. Днем — репетиции в Зале Чайковского с Касьяном Ярославичем, вечером — спектакль в театре.

На репетициях у Голейзовского мы не только танцевали. Мы очень много слушали музыки, обсуждали каждое произведение. Для него было очень важно, чтобы в музыкальном произведении обязательно была драматургия, ярко выраженная кульминация. Эта должна быть музыка, которую интересно слушать...

— Именно для этой программы Голейзовский поставил для вас знаменитую «Печальную птицу»?

— Он поставил тогда для меня два номера — дуэт «Радость» (на музыку Сергея Рахманинова), который мы танцевали с Александром

ром Бегаком, и «Печальную птицу» на музыку Мориса Равеля.

«Печальная птица» — удивительный номер. Я уже говорила, что Касьян Ярославич чувствовал исполнителя, его настроение, его душу. Именно в тот период, несмотря на творческие успехи, я ощущала себя как-то особенно одиноко, и «Печальная птица» отразила это состояние моей души. Интересно, что, когда я вступала в счастливые периоды жизни, — мне не хотелось ее танцевать, но в тяжелые моменты я вновь обращалась к «Печальной птице»...

— Теперь «Печальную птицу» танцует Илзе Лиена.

— Да, я передала ей эту миниатюру «слово в слово», потому, что почувствовала, что эта артистка — незаурядная личность и сможет понять и воплотить замечательную хореографию. Конечно, Илзе танцует ее по своему, но мне очень нравится, как она это делает!

— Вы сейчас преподаете в старших классах Московского хореографического училища. Пытаетесь ли вы передать своим ученикам тот репертуар Голейзовского, который танцевали сами?

— Попытки такие я, конечно, делаю, но передо мной встает целый ряд сложностей. И главная — лимит времени. За время, отведенное на разучивание композиций, можно лишь передать порядок движений, но постижение души Мастера — процесс очень сложный, кропотливый. Касьян Ярославич всегда ставил на конкретного артиста и стремился как можно полнее раскрыть его личность. Сегодня же при возобновлении его хореографии нужно идти от обратного. Необходимо найти личность, способную раскрыть всю прелесть его произведений. И, увы, я довольно часто сталкиваюсь с тем, что не только ученики, но и артисты не умеют, не хотят, не приучены воспринимать что-то для себя новое. Это тем более обидно, что у нашего поколения есть что передать молодым. Я работала с Касьяном Ярославичем Голейзовским, Леонидом Вениаминовичем Яковсоном, Юрием Николаевичем Григоровичем, Елизаветой Павловной Гердт, Мари-

ЕЛЕНА
РЯБИНКИНА:

«Внимательный, добрый, умный товарищ...»

Композицию «Мелодия» на музыку А. Дворжака исполняют Е. РЯБИНКИНА и С. ВЛАСОВ.



ной Тимофеевны Семеновы и с радостью поделюсь всем, что знаю и умею! Молодые артисты должны понять, что знания, навыки, репертуар лишними никогда не бывают.

— Увы, пожалуй, это неумение проникнуть в суть идеи, воплотить мысль хореографа, продемонстрировать в своем большинстве молодые исполнители на юбилейных концертах, посвященных Голейзовскому...

— И все-таки, произведения Касьяна Ярославича надо танцевать! Я помню, на гастролях в Соединенных Штатах Америки, мы показывали фрагменты из его «Скрябинины». Какой интерес вызвали они у американцев — танцовщиков труппы Баланчина. Надо искать исполнителей, которым эта хореография будет интересна, потому что она — живая!

Беседу вела
Е. ДЕРЕВЩИКОВА

Р. С. Редакция журнала благодарит Елену Рябинкину за любезно предоставленное для публикации письмо К. Голейзовского. Оно публикуется с незначительными сокращениями.

* * *

«Перед моими глазами прошла целая галерея крупнейших представителей классической хореографии, строго расцененных и людьми и временем. Ты умна, Аленушка, несмотря на твою упоительную юность. Прислушайся же к моим словам с таким же вниманием, с каким прислушивалась бы к словам лектора, наполняющего твой мозг умением познавать все то, что тебя окружает и что наполняет твоё золотое и чистое от всякой скверны сердечко. ...»

Мне, как, наверное, и другим, очень хотелось бы много и долго говорить о твоей красоте, женственности и обаянии, но вряд ли ты разобралась бы в этом. Это могло бы, пожалуй, испугать тебя. Когда ты двигаешься, танцуя, душа и сердце наполняются вдохновением — желанием жить и творить. Это ведь твоё обаяние и талант преображают людей. Все, что я говорю, — это все правда, подтвержденная еще раз твоим сегодняшним выступлением. Балет «Лебединое озеро» устарел и, если бы не музыка, не мастерство артистов, на него было бы трудно смотреть. Но ты превращаешь этот спектакль в драгоценную гравюру.

Какой-то мужчина, выходя из зрительного зала, сказал: «Она так хороша и прозрачна, что не веришь в ее материальность». Он прав. Я счастлив, Аленушка, что могу видеть тебя, что имею честь и счастье работать с тобой. Не надрывай своего святого, бесценного сердечка раздумьем и слезами о том, что какая-нибудь мелочь, какая-нибудь мелкая неудача встретится на пути. Все это бывает на пользу и для житейского опыта. Желаю тебе огромного счастья, такого, какого ты достойна. Не бросай это письмо. Читай его иногда.

Твой Касьян Ярославич».

С Касьяном Ярославичем Голейзовским я впервые встретился в хореографическом училище, где он в те годы работал. Встретить в ранней юности такого яркого, талантливого, образованного и высококультурного человека — это большое счастье. В те годы у нас в училище преподавало немало талантливых педагогов, но, к сожалению, не все они несли высокую культуру и были личностями, способными увлечь подростка. Касьян Ярославич великолепно знал балет, живопись, музыку, поэзию, обладал огромной эрудицией. И многие из тех, кому повезло встретиться с ним, вместе работать стали впоследствии замечательными актерами. Голейзовский, как никто другой, был именно «актерским» балетмейстером, он умел почувствовать индивидуальность, предугадать ее, увидеть, как это было с нами, учащимися, будущий цветок в тугом бутоне и помочь исполнителю раскрыться.

По его собственному признанию, самыми счастливыми минутами для него была работа с актером, причем именно с юным, восприимчивым, эмоционально открытым. Всего один пример: Владимир Васильев был одним из самых любимых актеров Голейзовского: он, как скульптор, «лепил» из него свои композиции, и Володя в руках мастера становился послушной и податливой «глиной». Их индивидуальности, Голейзовского

МИХАИЛ ЛАВРОВСКИЙ:

«Его миниатюры — это сама жизнь...»

и Васильева, учителя и ученика, сливались воедино, и результат их сотворчества всегда был потрясающим — так было и в хореографическом училище, так было и в Большом театре. Они подходили друг другу по темпераменту, открытости, эмоциональности. Васильев, на мой взгляд, — идеальный танцовщик Голейзовского. «Нарцисс» (на музыку Николая Черепнина) в его исполнении — это непревзойденная вершина. На примере этой миниатюры видно, что значит совпадение индивидуальности балетмейстера и исполнителя! После Васильева «Нарцисс» танцевали другие прекрасные танцовщицы, но чудо, магия ушли вместе с Васильевым.

Мы вместе с Володей Васильевым репетировали балет Касьяна Ярославича «Лейли и Меджнун», я забегаю вперед — это было в Большом театре. Я должен был танцевать премьеру, но — как не раз со мной случалось — накануне премьеры повредил ногу. И первый спектакль танцевал Володя. Он замечательно станцевал «Лейли и Меджнун». Работа над этим балетом, я снова увидел как много общего у Голейзовского и Васильева, как роднит их многое в понимании жизни, искусства. Я совсем другой...

Голейзовский тонко и точно работал с актером, вникал во все детали и тонкости, он, как, может быть, никто другой, умел увидеть, понять и раскрыть артиста. И когда Голейзовский находил «своих» исполнителей, их сотворчество всегда становилось откровением, волшебством. Такими артистами

для него стали Владимир Васильев, Екатерина Максимова, Наталия Бессмертнова, Елена Рябинкина, Елена Черкаска, Шамиль Ягудин. Режиссерское решение спектакля, постановка массовых сцен интересовали Голейзовского гораздо меньше, и, если провести аналогию с живописью, он, на мой взгляд, не был мастером масштабных жанровых полотен, его «конек» — утонченная и изящная миниатюра.

...Вернемся в школьные годы. Я, ученик седьмого класса, впервые увидел, как ставит Касьян Ярославич Голейзовский (он работал над концертным номером для выпускников — Екатерины Максимовой и Александра Хмельницкого), и понял, что стал свидетелем таинства рождения танца. И начал ходить на все репетиции Голейзовского. Надо сказать, что в школе все мальчишки тогда увлекались футболом, играли во дворе в мяч целыми днями, но когда репетировал Голейзовский, мы забывали о футболе... В девятом классе я увидел «Нарцисс» в исполнении выпускника Володи Васильева и был потрясен. Огромное впечатление произвел на меня номер «Лунный свет» на музыку Клода Дебюсси (его танцевал Виктор Харченко) и многие многие другие хореографические миниатюры Голейзовского.

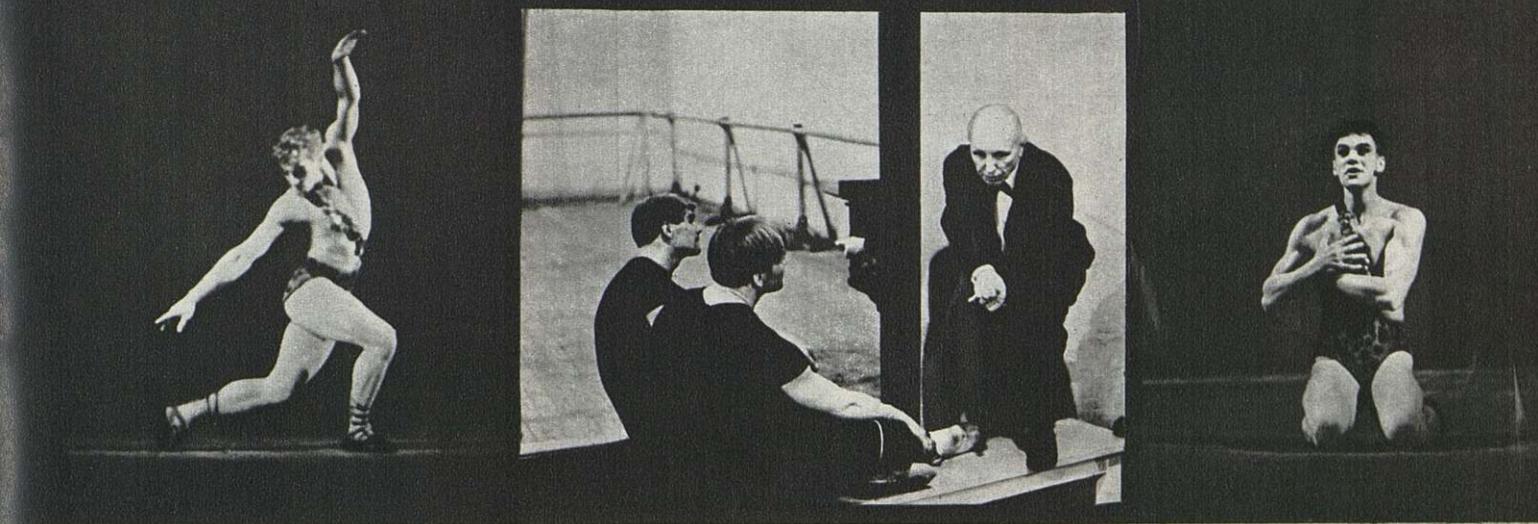
Я думаю, что прежде всего Касьян Голейзовский был художником-импрессионистом,

в этом меня убеждают и его живописные работы — в них столько радости жизни, ярких и непосредственных впечатлений, «чистых» красок! Так же, как и для живописцев-импрессионистов, для балетмейстера Голейзовского главное — свое непосредственное ощущение жизни, живое впечатление. Он прекрасно чувствовал форму и владел ею, и это тоже видно по его живописным работам — рисунок четкий и ясный. Он был удивительно одаренным человеком, любил и тонко чувствовал природу, знал и понимал искусство.

Все его хореографическое творчество, на мой взгляд, объединено темой весны, его работы рассказывают о пробуждении природы, они напоены запахами весенних трав и цветов, рассказывают о прекрасной поре — юности, о первом чувстве, о пробуждающей чувственности... В свое время Голейзовского упрекали в «чуждой» нашему мировоззрению сексуальности», упрекали несправедливо. Для него чувственно (но не сексуально) в мире все, он так воспринимает мир и природу: во всей целостности, полновечности, яркости. Мир Голейзовского наполнен звуками, светом, переливается яркими красками. Его миниатюры — это сама жизнь — весна, юность, счастье, любовь... Вот почему наибольших удач он как балетмейстер достигает, работая с молодыми, даже юными исполнителями.

Судьба Касьяна Голейзовского сложилась трагично: он сделал намного меньше того, что мог. Кого винить? Время, систему?

*Рождение образа Нарцисса начиналось с подробных бесед
К. ГОЛЕЙЗОВСКОГО и В. ВАСИЛЬЕВА
в балетном классе и завершалось на сцене.*



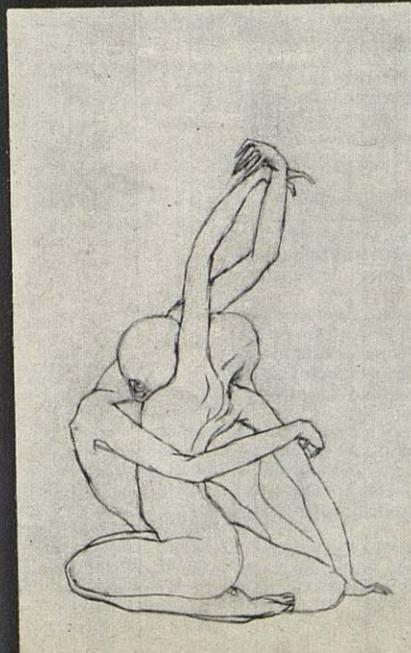
Судьбы всех балетмейстеров тех лет трагичны, и все они сделали намного меньше того, что могли и хотели. В те годы у нас пропагандировалось одно направление в балете — многоактные спектакли-эпопеи в стиле социалистического реализма, который насаждался и в балете. И многие художники танца тех лет не смогли полностью раскрыться, я бы сказал — никто не смог! К Голейзовскому судьба была особенно немилостлива, его тонкое и изысканное искусство хореографической миниатюры было, как казалось руководителям искусства, чуждо и непонятно зрителю. Прекрасно, что

к юбилею мастера были восстановлены многие его работы, но как вянут сорванные весенние цветы, так и магия работ Голейзовского ушла вместе с теми исполнителями, на которых они ставились...

Беседу вела
О. ГОРКИНА

Фото Л. Жданова.

*Сначала К. ГОЛЕЙЗОВСКИЙ нарисовал своих героев Лейли и Меджнуна,
а затем Н. БЕССМЕРТНОВА и М. ЛАВРОВСКИЙ
вдохнули жизнь в замысел хореографа.*



Из литературного наследия

Литературное наследие Касьяна Ярославича

Голейзовского огромно и разнообразно. Вышедшие из-под его пера многочисленные и в большинстве своем не опубликованные исследования, статьи, рассказы, либретто, путевые очерки, письма, равно как и его живопись, графика, скульптура знакомы относительно небольшому кругу специалистов и любителей искусства. И уж совсем мало кто слышал о его поэтических опытах, часть которых относится к наименее изученному периоду его творчества — к 1910-м началу 1920-х годов.

За это десятилетие им было написано свыше двухсот стихотворений, несколько поэм, среди которых «Скифы» (1915), «Маам Розадэ» (1916), опубликованная под названием «Азиада» в 1917 году в программе к поставленному на ее сюжет М. Мордкиным одноименному балету, «Карнавал» (1919), «Фавн» (1920) и другие, а также драматические отрывки (1915) и пьеса «Маски» (1916), которые создавались по заказу Н. Ф. Баллиева и были показаны на сцене его «Летучей мыши».

Мелодраматизация, сочиненные в те же годы, печатались издателем нотной литературы А. Гуном и с неизменным успехом исполнялись на концертах О. Гзовской, М. Ермоловой, В. Максимовым, П. Садовским.

К некоторым своим стихам Касьян Голейзовский всю жизнь хранил нежную привязанность, не раз к ним возвращался и переделывал, порой до неузнаваемости, точно так же, как любимые хореографические композиции, работая над которыми, он иногда читал артистам давно написанные строфы, поясняющие смысл, настроение и рисунок танца. В целом же, к поэтическому увлечению своему он относился сдержанно, а подчас и весьма критично, о чем свидетельствуют оставленные им на перечеркнутых его рукой страницах резкие замечания, в которых слышится досада на то, что, пользуясь благосклонностью нескольких муз, он изначально и всецело принадлежит одной, чья ревность сдерживает порывы его таланта, не позволяя слишком удалиться от пределов ее владений.

Печатью Терпсихоры отмечено все, им созданное, включая стихи. Отсюда — их театральность, условность, увлечение аллитерациями, отсюда — раздражавшая в позднейшие годы его самого склонность к стилизации, заметная даже в юношеских пейзажных и бытовых зарисовках. Но в этом — и обаяние его лирики, возвращающей из забвения, словно из-за выцветшей театральной завесы, неожиданно яркие образы, ритмы и ароматы ушедшей эпохи. В этом можно убедиться, читая публикуемые здесь стихотворения.



Александр Алексеевич ГОРСКИЙ.

А. А. ГОРСКОМУ

К 25-летию творческой деятельности

Послушай нас, художник вдохновенный,
Сегодня мысль стремлением жива,
И наших душ дымящийся светильник
Тебе дарит крылатые слова...

Как из пучин бушующие волны
Несут свой крик воздушным берегам,
Так в этот миг и вечный, и мгновенный
Мы наш порыв несем к твоим ногам.

Верховный жрец бессмертного искусства,
Творящий смело сказку в простоте,
Среди всех нас в твореньях вечно новый,
Ты четверть века служишь красоте...

Иди вперед, талантливый художник,
И нас веди к преддверью мечты...
В твоей руке пылающее знамя
Святой залог нетленной красоты...

Москва, 1914 г.



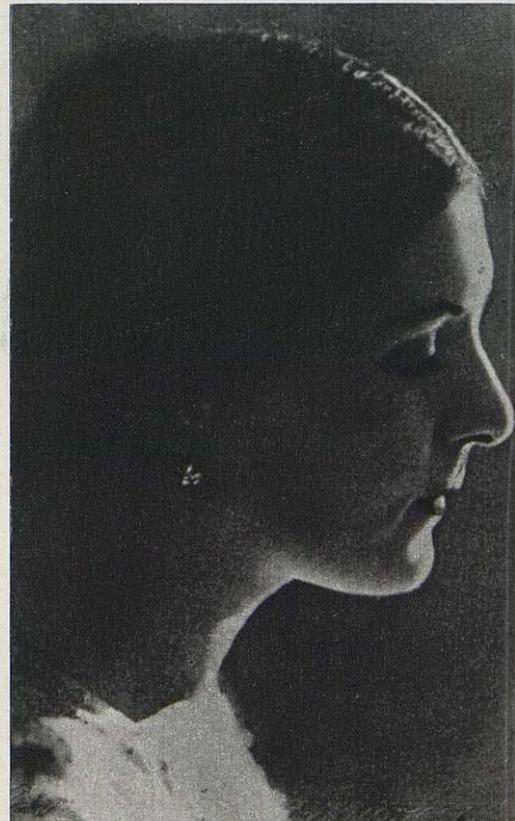
Елена Михайловна АДАМОВИЧ.

Е[лене] М[ихайловне] А[дамович]
Е.М.А.

В губах, целомудренно тлеющих,
Огнем зацветает заря...
Глаза, не по-детскому страстные,
Желтеют, как два янтаря.

И тело, как смуглую, гибкую,
Упруго-горячую сталь,
Блестя чешуйными пальцами,
Схватила голодная шаль...

1914 г.



Александра Михайловна БАЛАШОВА.

В ТАВЕРНЕ

Мелодраматизация. Муз. Е. Павлова
Посвящается А. М. Балашовой

Себастьяно этой ночью
Блещет гранью фонарей.
Он приветствует эспада
Переливностью наряда
Вихрем праздничных огней.

В переполненной таверне
Пятна красные афиш:
«Во главе своей кавальерии
Сам Райето из Севильи»
— Дай газету мне, малыш!

В волосах у женщин розы...
В небе визг и свист ракет,
Захмелевший кабальеро
В набекренном сомбреро
Поднял пару кастаньет.

Брызнул в воздух легких трелей
Дребезжащий четкий звук...
И веселый, и кипучий
Вмиг любителей качучи
Завертелся пестрый круг...

Паренок из Гипускоа,
Суховат, увертлив, скор,
Пятась, мелкими шагами,



Отбивает каблуками
Синкопический узор...

Завтра первый день корриды,
Будут в цирке споры, крик...
— Эй, смелее! — Bravo, торро! —
От укола пикадора
Задрожит свирепый бык.

На столе под тихий рокот
Мерно стонущих гитар
Пляшет смуглая гитана
В дымке синего тумана
Всюду тлеющих сигар...

Характерный шаг «халео»,
Бедер медленный изгиб,
Шорох бубнов, плеч дрожанье...
От толчков и приседанья
Под ногами легкий скрип.

— О, прекрасная maпoла!... —
Сладко пенится вино
Гибкий торс, как у альмеи,
Вьет цыганка, пламенея.
Ночь в раскрытое окно.

Дышит пьяным ароматом
Мирно дремлющих цветов...
То звучит, то пропадая,
Чьей-то песни долетают
Отголоски фраз и слов...

Под плащом блестит наваха...
— Эй, приятель,... Ни к чему!
Брось-ка злиться! В звуках танца
Позабудь про иностранца...
Не пойдет она к нему! —

В жгучей пляске брызжет тело,
Излучая пестрый свет...
Хохот, дерзкие вопросы,
Дым душистой пахоты
И трещанье кастаньет.

Москва. Апрель 1914 г.

М. Р. РЕЙЗЕН

Я провожу по влажным твоим ресницам
Утомленной, ласковой рукой...
Не надо плакать по золотым зарницам,
Незнакомый друг мой...

Ты подними головку твою святую,
Посмотри в далекий, новый путь...
Пусть траур синий распахнет тень густую,
Чтоб могла ты уснуть...

Начертай в страницах лиловых
Потускневшей тушью чернил,
Как печальный кубок страданий
Вдохновенный миг раздробил...

И поверь, что с траурным звуком
Умирает все — навсегда...
Остается миф ароматный
И счастливый вздох — никогда...

Я увидал по влажным твоим ресницам,
Как ты жадно борешься с тоской...
Не надо плакать по золотым зарницам,
Незнакомый, новый друг мой...

Ноябрь 1915 г.

Стихотворения К. Я. ГОЛЕЙЗОВСКОГО
любезно предоставлены редакции
его вдовой В. П. ВАСИЛЬЕВОЙ
и сыном Н. К. ГОЛЕЙЗОВСКИМ.
Фотографии — из архива семьи
К. Я. Голейзовского,
из фондов музея
Большого театра России,
из собрания А. А. Редель.



Мария Романовна РЕЙЗЕН.



Вера Петровна ВАСИЛЬЕВА (Тень Эвридики)
в балете «Орфей».

ВЕРОЧКЕ

(из Шекспира)

Я смерть зову, глядеть не в силах боле,
Как гибнет в нищете достойный муж,
А негодяй живет в красе и холе,
Как топчется доверье чистых душ,
Как целомудрию грозят позором,
Как почести мерзавцам воздают,
Как сила никнет перед наглым взором,
Как всюду в жизни торжествует плут,
Как над искусством произвол глумится,
Как правит недомыслие умом,
Как в лапах зла мучительно томится
Все то, что называем мы добром.
Когда б не ты, любовь моя, давно бы
Искал я отдыха под сенью гроба.*

* Смерть звал Шекспир. Я ее не зову. Она придет, когда положено — без зова. Все, что здесь написано, по существу, целиком и полностью относится к Ком. по дел. искусств, и, как две капли воды, похоже на истину. Верочки касаются две последних строки. К. Г. (Из поэмы К. Я. Голейзовского «Сказанье», редакция 1949 г.)

ПРИМЕЧАНИЯ К СТИХОТВОРЕНИЯМ К. ГОЛЕЙЗОВСКОГО

Александр Алексеевич Горский (1871-1924) — артист, педагог, хореограф. В 1902-1924 годах возглавлял балетную труппу Московского Большого театра, на сцене которого осуществил свои новаторские спектакли «Дон Кихот», «Лебединое озеро», «Баядерка», «Дочь Гудулы», «Саламбо». Стихотворение написано в связи с двадцатипятилетием творческой деятельности Горского, которое отмечалось в 1914 году.

Елена Михайловна Адамович (1890-1974) — солистка балета Московского Большого театра, на сцене которого танцевала в 1908-1936 годах. В ее репертуаре — Аврора, Одетта, Гюльнарда («Корсар»), Уличная танцовщица и Мерседес («Дон Кихот») и другие. К. Я. Голейзовский ставил ей концертные номера.

Александра Михайловна Балашова (1887—1979) — артистка и педагог. С 1905 по 1921

годы — солистка балета Московского Большого театра, в спектаклях которого исполняла ведущие партии. Среди них — Царь-Девушка, Лиза, Аврора, Китри, Никитя, Раймонда и другие.

Мария Романовна Рейзен (1892—1969) — солистка балета Московского Большого театра в 1909-1950 годах. Ее роли — Жизель, Китри, Медора, Никитя, Евника («Евника и Петроний»), Княжна («Стенька Разин») и другие.

Вера Петровна Васильева-Голейзовская — солистка балета Большого театра с 1926 по 1950 годы. В ее репертуаре — Мария («Бахчисарайский фонтан»), Лиза, Флер де Лис. Жена и верный друг-единомышленник К. Я. Голейзовского, участвовала как артистка, а позже как ассистент во всех его постановках. Хранитель и пропагандист его наследия.

ПОЕЗДКА В ОДЕССУ

Это была очаровательная поездка. Я вспоминаю о ней с восхищением. Последние числа июля. Чудная погода. В купе хороший воздух и все удобства. Никто не стесняет. Нас ехало два человека — я и художник Борис Эрдман. Впереди нас ждали успехи и море, и чудный южный воздух, и масса нового... Мы как «графья» уселись в вагон в очаровательное уютное купе. Поезд тронулся и... замелькали станции, полустанки, городишки, города и городищи. То летит поезд через реку, то будто по воздуху. Хорошо. Я захватил с собой массу всякой еды, смировских водок и пр. приятных вещей. В самых очаровательных условиях мы добрались до Киева, где поезд стоит 1 час. Мы, не откладывая, заперли купе, отдали ключ проводнику и сами отправились в городской театр. Толком никого не видали. Выскочил какой-то администратор (судя по жуликоватому виду) и сказал нам довольно спокойно, что мы опоздали, что наш поезд сейчас уходит. Мы, как вихри, понеслись на вокзал. Эрдман по дороге хотел купить колбасы (она, вероятно, напоминала ему родительский кров или самих родителей). Довольно нагло, неизвестно на что надеясь, мы еще купили чего-то вроде поросенка на станции и сели в вагон в то время, когда поезд трогался. Волнение проводника я успокоил, угостив его столетним Алаш-кюммелем, закупоренным в очаровательном фарфоровом медведе кустарной работы того времени, когда был сработан и Алаш-кюммель.

По прибытии в Одессу нас встретили на вокзале. Ник. Эрдман (он приехал в Одессу, чтобы поручить Охлопкову снять свою картину в ВУФКУ «Митя»), Ник. Охлопков и артист кинематографа Загорский. Чудная красавица Одесса. Южный портовый город. Море готово влиться в самый город. Остановились мы в Лондонской гостинице. № 37. Мой балкон и окно выходили прямо в море. Я любовался на него и днем и ночью (любовался на море, конечно, а не на балкон)...

Несколько раз я был на пляже — австрийском. Познакомился с беспризорным Крысой, хитрый мальчуган — еврей. Звал он меня «папа». Я передавал ему много денег. Куда он их девал — неизвестно. Однажды, получив от Б. Эрдмана 5 руб. в долг, он на другой день явился в ситцевых штанах клешем, рубашке навывпуск и новой фуражке. Через день все это у него пропало. Крыса снимался в кино, в ВУФКУ. Рассказывают, что он, заработав деньги, садится на извозчика и велит себя катать, причем во время поездки дико

поет и выражает все признаки крайнего восторга. У него есть приятель по прозвищу Цыган, который просится: «Крыса, покатай!» Крыса говорит: «Уйди, беспризорный». Всем бы ничего был этот мальчуган, если бы он мог когда-нибудь исправиться. [...] Как-то однажды вечером Охлопков привел мальчика Гарри Пинклера. Мальчик этот имел очаровательное испуганное личико. По его словам, он сын английского инженера Джека Пинклера, служившего в Луганске и умершего там от менингита. По словам Гарри, после смерти отца его приютил сторож, который очевидно тяготясь лишним ртом, отправил Гарри в Одессу к товарищу его отца, инженеру Мильченко. Мильченко в Одессе не оказалось, и Гарри остался на улице, его приютили в течение 8 дней пионеры. Гарри снова очутился на улице, потому что и работу 12-летнему мальчику надо дать. С одной стороны у Гарри была темная ночь и голод, а с другой — беспризорные, уже тянувшие с него одежду. В это время его и нашел, плачущим, Охлопков. Конечно, пока Гарри представлял интерес как новинка, о нем заботились. А потом его бросили, таким образом Гарри очутился у меня. Вроде как бы мой приемный сын. У Гарри оказался адрес: London — Harborow road I. Holl. По этому адресу я снесся через художника В. Полунина с г-ном I. Holl (результат помещен в регистраторе от 23 сентября 1926 г.). Словом, Гарри оказался пока очень славным мальчуганом. Он прожил у меня в гостинице в лит. В. до середины ноября, и я его устроил к Старковым. С января он будет учиться...

Мальчик очень талантливый, он хорошо рисует и пишет стихи. Что будет дальше с ним — не знаю. Все, что зависит от меня, я сделаю и буду делать, но я твердо верю в наследственность. Мы с Александрой Ивановной Старковой собираемся навести справки об отце Гарри через английское представительство в Москве. Мг. Уайт товарищ ее мужа и симпатичный человек.

Но скоро приехал Каргальский, и я приготовился к работе по «Иосифу Прекрасному» и «Соняшним проминьях». В «Соняшних проминьях» Б. Эрдман мне совершенно провалил. Хотя получилась изящная вещица. «Иосиф» вышел значительно лучше, чем в Москве.

К. Г.

1926 г. 5 Декабря Одесса,
Лондонская гост. Лит. В.

ДОРОГИЕ ЧИТАТЕЛИ!

Зная, что № 2 журнала «Балет», где сообщалось о новой цене на наше издание на второе полугодие 1992 года, пришел к подписчикам с большим опозданием, мы решили выслать вам наш журнал № 3, не дожидаясь подведения итогов перепоподписки.

И если те из вас, кто получил журнал по почте, захотят материально поддержать его, просим перевести сумму его стоимости 15 руб. на счет журнала:

счет № 700014 в банке «Деловая Россия»

корр. счет 1161912 в РКЦ ГУ ЦБ РФ по гор. Москве МФО 201791

Подписка на 1993 год продолжается! Вы сможете сделать это, переведя деньги на указанный выше счет и сообщив в редакцию свой адрес.

Стоимость подписки на полгода за три номера по каталогу издательства «Известия» — 75 руб.

Кто хочет иметь журнал без почтовых наценок, может получить его в редакции.

Иногородним подписчикам журнал высылается наложенным платежом.

Редакция журнала «Балет»

Во множественном и единственном числе человек
представляет собой продолжение той силы, которая
содержит в себе, Космос, материю, мысль. Неуправляемую,
невесомую, бесконечную мысль, помещенную в смертную,
телесную оболочку. Оболочка эта выполняет материаль-
ные и материальные функции и, с течением време-
ни и стоянчиваясь и обрывает, превращившись снова
в ту химическую комбинацию, формула которой
именуется Землей.

Встретаясь на низком пути с ограниченными
мощностями в душах, не вводитесь ли человеческая непол-
ноценность есть результатом предлагаемых матери-
каждой мысли - и прашем к Небесу. Если на весах нашего
существования, переживаемых материя, - проанализи
даквару дает тупость, ограниченность, отсутствие
ей многозначности, многозначности, наблюдате-
тельности, желаний творить, совершенствоваться
природы, открывать новые миры и пр.

Вам бы хотелось сказать, что человек имеет много
воображений, как бы сказать, имеет аспективный,
некогда не будет художником.

Касим Толей Завьян.



КАКОЙ ПУТЬ ИЗБРАТЬ?

(Презентация театра танца «СЛАВЯНЕ»)

Человека узнают по походке, по голосу или улыбке. Словом, по какой-нибудь детали. Мастера знают по деяниям. Отсюда, пожалуй, идет мнение, что балетмейстер полностью виден в своем произведении или эпизоде, даже в маленькой комбинации. Стоит, мол, внимательно приглядеться к отдельным моментам сочиненного и поставленного им танца, как все в общем-то становится ясно.

Боюсь, такое «узнавание походкой» вряд ли применимо к нынешнему поколению профессиональных мастеров народного танца. К ним я отношу своих коллег, родившихся в «сороковых, роковых», получивших специальное образование в шестидесятые-семидесятые годы. Сегодня они вовсю заявляют о себе. В последние годы в Москве состоялись концерты-презентации нескольких профессиональных хореографических коллективов, созданных и руководимых ими, например, московского театра-шоу «Гжель», «Московского молодежного театра танца», Национального театра танца «Славяне», танцевальных ансамблей из Кемерово («Сибирский калейдоскоп»), Липецка («Казачи России») и других.

Часто бывая на выступлениях этих коллективов, я не берусь однако нарисовать творческий портрет их создателей. Хотя мог бы, наверное. Сам принадлежу к этому поколению. Могу лишь заметить, что направление их творческой деятельности в области народной хореографии вызывает неоднозначную оценку. Вот, к примеру, некоторые впечатления о программе Национального театра танца «Славяне» (художественный руководитель, режиссер-балетмейстер Анатолий Радюк), презента-

ция которой состоялась в концертном зале гостиницы «Россия».

Когда идешь на представление театра танца, то рассчитываешь увидеть, если не по-настоящему театральный спектакль, то хотя бы несколько маленьких спектаклей со сквозным действием, с коллизиями героев, где можно воочию ощутить образность театральной хореографической режиссуры. Однако программка, купленная в фойе перед началом представления, обещала лишь концертный набор разрозненных номеров, не связанных ни сюжетом, ни хореографическим материалом. Это сразу настораживало и, пожалуй, настраивало недружелюбно.

К тому же, первые номера не показались захватывающими. Белорусский танец «Лявониха» (музыкальная обработка Ю. Синьковича), фабула которого вполне укладывается в одну фразу: «Лявон Лявониху любил, черевички ей дарил». Не блистал новизной и сюжет второго номера «Солоха» — хореографической миниатюры по повести Н. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» (на музыку Б. Асафьева). В этих двух танцевальных картинках все вроде бы поставлено грамотно, со вкусом. Все в них, как говорится, на месте. А ощущение такое, что видел это не раз и в более интересных изложениях. Может быть, я не прав. Беру себе право заблуждаться.

Но постепенно по мере восприятия программы становилось все интереснее. И к концу представления я понял, что захвачен предложенным зрелищем. Мне даже показалось, что концерт прошел слишком быстро.

Сейчас я пытаюсь понять, что же конкретно захватило меня. Почему вот уже довольно длительное время я мысленно вновь и вновь возвращаюсь к увиденному?

В концертной программе, показанной театром «Славяне», привлекает разно-

образие композиционных пластических решений. Это особенно наглядно и детально можно ощутить на примере трех номеров, поставленных, казалось бы, на одном материале: «Говорухи», «Московская плясовая» (оба танца на музыку в обработке М. Пресса) и «Русские самоцветы» (музыкальная обработка Ю. Синьковича). В них режиссер-балетмейстер, похоже, специально использует один и тот же прием. Исполнители в них (в «Говорухах» это девушки, в «Московской плясовой» — пары, в «Русских самоцветах» — тройки) распределяются на три одинаковые группы. Каждая группа имеет свое цветовое решение костюма, свою пластическую линию, свой рисунок танца. При этом в каждом номере проглядывается особый характер пластики, особое композиционное решение. Такая калейдоскопичность ритмов, красок, пластических интонаций, композиционных рисунков, образов и создает захватывающую атмосферу. Постановщик демонстрирует широту фантазии, базируясь на богатстве танцевального языка. Он как бы купається в этом богатстве, удивляя и радуя нас, зрителей.

Яркое впечатление оставила миниатюра «Петух и две гусыни» на музыку в обработке Ю. Синьковича, особенно ее главный герой в исполнении А. Колобова. Мне показалась просто фантастической его виртуозная пластичность в последнем эпизоде номера, когда он шагает за «гусынями» на полном шпегате.

Интересных режиссерско-балетмейстерских и исполнительских находок в программе театра довольно много. Но есть и вещи сомнительные. К примеру, костюмы в танце «На мосточке». Это известная работа ушедшего недавно мастера Михаила Семеновича Годенко, и вряд ли имеет смысл менять привычное для нее костюмное оформление. Бросилось в глаза и некоторое несоответствие стиля костюма

Выступают артисты Национального театра танца «Славяне».



и стили пластики у женщин в номере «Русские самоцветы». Длинные роскошные сарафаны не очень-то соотносятся с быстрыми вращениями. Но это все, как говорится, вещи поправимые.

Меня больше беспокоит следующее: почему из народной хореографии исчезли этнографические мотивы? Почему исчезли традиционная обрядность, узнаваемая региональная пластика, манера исполнения, соответствующие народному вкусу и традициям костюм, музыка, типаж исполнителей? Почему молодые балетмейстеры так охотно, с большой фантазией выдумывая все новые и новые танцевальные орнаменты, чураются танца, которым вот уже на протяжении многих столетий прекрасно пользуются наши соотечественники? Искусственно или само по себе, но в отечественной хореографии создалась парадоксальная ситуация: в народном танце ощущается острейший дефицит (!) народного танца.

Идя на концерт-презентацию коллектива, именующего себя «Национальным театром танца», мы, специалисты, конечно же, надеялись познакомиться с исконным танцевальным материалом. Впрочем, надеялись и одновременно предчувствовали, что этого не будет, поскольку, как я уже говорил, и сам принадлежу к тому поколению хореографов, прошел те же «университеты», что и мои коллеги. К сожалению, нас не учили подлинно народному танцу, не привили к нему любовь и уважение, не старались убедить в его самоценности. Нашими «университетами» стали характерные танцы, бытующие на балетной сцене, весьма далекие от народных истоков, а в фольклоре учили видеть лишь «сырой материал», к которому следует приложить еще уйму фантазии и ума, чтобы сделать из его образцов «настоящее искусство». Причем, самое поразительное, что под фольклором-то чаще всего понималось и подразумевалось не подлинно фольклорный танец, а нечто, исполняемое в художественной самостоятельности, которая сама, в свою очередь, до предела засорена той же характерно-балетной танцевальной мишурой. И мне обидно за свое потерянное поколение. Я вижу у многих его представителей богатейшую фантазию, огромный запас профессиональных навыков, но не вижу самого главного — знания своих генных танцевальных корней.

Могут подумать, что я пытаюсь оправдать своих коллег, работающих сегодня в области народного танца. Нет. Скорее всего я хочу убедить себя, что путь, преданный нам в «университетах», ведет в никуда. Отрыв от народных истоков рано или поздно окажется творчески несостоятельным. И чтобы этого не случилось, надо как можно скорее вернуться к первоисточникам. И уже от них, подпитываясь их живительными соками, двигаться вперед, ища свое творческое и художественное лицо в лоне национального искусства.

Вернемся, однако, к театру танца и поставим вопрос так: а если бы я был директором (в свое время такая рубрика появлялась в «Литературной газете»), точнее — художественным руководителем и постановщиком театра народного танца, что бы я сделал? В первую очередь обратил бы творческое внимание на богатейший материал народных праздников и обрядов. У славян их так много, что с избытком хватит на десятки программ и не одного, а нескольких коллективов.

Геннадий БОГДАНОВ,
кандидат искусствоведения

Саранск — столица Мордовии — город не балетный. В Саранске есть ансамбль народного танца «Умарина», небольшой балетный коллектив в местном театре музыкальной комедии, начала работать кафедра национальной музыки и танца в Мордовском университете имени Н. П. Огарева. А классический балет жаловал саранских балетоманов своим вниманием раз в три-четыре года во время гастролей оперных театров. И сейчас, когда возможность поездок таких больших творческих коллективов практически сведена «на нет», я сомневаюсь, чтобы в ближайшее время жители мордовской столицы могли увидеть в своем городе балетные спектакли.

Но, как показывает жизнь, искусство классического танца может дать хорошие входы и в местных условиях. В Саранске есть люди, которые нашли в себе силы принять на себя ответственность за будущее саранского профессионального балета. Прежде всего это солист балета Мордовского театра музыкальной комедии Виталий Михайлович Иевлев, в прошлом воспитаник Пермского хореографического училища. Четыре года назад он открыл здесь хореографическую школу, где, исполняя обязанности директора, сам стал преподавать классический танец по программе хореографических училищ. К чести педагога, надо сказать, что начал он свое дело

будучи студентом института культуры Санкт-Петербурга, у бывшего солиста Мариинского театра Бориса Яковлевича Брегадзе. Итак, ставка на профессионализм сделана, и уже пора давать оценку трехлетней работе и делать некоторые выводы.

Артисты и зритель — понятия неразделимые. Это аксиома. И руководство школы решило вынести «на публику» плоды кропотливого и тяжелого труда — показать вечер балета из трех отделений. Учащиеся школы понимали, каких недетских усилий потребует от них этот праздник танца. Для его постановки из Кемерово пригласили главного балетмейстера театра музыкальной комедии Кузбасса Лидию Николаевну Акинину. Творчество Акининой тесно связано с мордовским театром, где она работала после окончания Казанского института культуры. Будучи артисткой балета, она пробовала ставить концертные номера. Стремление к самостоятельному творчеству привело Лидию Николаевну в Москву, где она стажировалась у ведущих хореографов страны — Юрия Николаевича Григоровича и Дмитрия Александровича Брянцева. А на саранской сцене родилось многолетнее творческое содружество Л. Акининой и В. Иевлева, которое продолжается и по сей день: в нем видела Лидия Николаевна идеального исполнителя своих произведений. Некоторые миниатюры с участием Иевлева

Будет ли в Мордовии свой балет?

Бенефисы, дебюты, фестивали

очень серьезно, с огромной отдачей сил и энергии. При этом для полноценных занятий не было практически никаких условий. Дети занимались то в балетном классе театра, то в небольшом концертном зале музыкальной школы, где не было самого главного — балетного станка. И еще не так давно я был свидетелем, как десятилетние девочки и мальчики старательно исполняли азбучное plié, смешно цепляясь ручонками за станку. А это, извините, то же самое, что обучаться игре на скрипке, не имея смычка.

Виталий Михайлович Иевлев, порой забывая свои личные проблемы, с утра до вечера обивал пороги министерств и ведомств. В результате удалось отвоевать часть помещений от бывшей музыкальной школы. В бывшем концертном зале Виталий Михайлович и родители собственноручно распиливали доски для покрытия пола, обрабатывали палки для станков. К настоящему времени положение школы несколько стабилизировалось, она получила статус государственной. Программа обучения рассчитана на подготовку танцовщиков по специальностям «артиста балета музыкального театра и ансамбля народного танца». Согласитесь — солидно. Сейчас в школе работает три педагога. Виталий Михайлович Иевлев и Евгений Леонидович Катышев преподают классический танец. Уроки народно-сценического танца ведет Александр Гаврилович Бураев. Все они в свое время учились у известных педагогов. Иевлев занимался в Перми у Юлии Иосифовича Плахта. Катышев учился в Улан-Удэ у Петра Тимофеевича Абашеева. Бураев постигал педагогическое мастерство,

вошли в дивертисмент первого отделения школьного вечера балета. Среди них — хореографическая поэма «Демон» на музыку А. Обрадовича. Демон Иевлева всей силой своего изощренного коварства разрушает душевную гармонию юной Тамары. Одной из самых способных учениц школы Нине Киселевой суждено было создать образ Тамары, образ, рассчитанный на более зрелую исполнительницу. Нина отлично справилась со сложной хореографической лексикой. Труднее было передать внутреннее развитие образа.

В программу вечера вошли номера, поставленные Виталием Иевлевым. Несмотря на то, что для Виталия Иевлева сочинение танцев — не главное в творчестве, поставленные им номера отличаются выверенностью формы, изобретательностью фантазии, вдумчивым проникновением в музыкальную ткань. Достаточно назвать «Вальс цветов» П. Чайковского для солистки и группы учащихся, и «Лунный свет» на музыку К. Дебюсси, исполненный Ниной Киселевой и Вадиком Коновым, «Польку» на музыку И. Штрауса, в которой показали Арину Воробьева и Оля Воронцова.

Второе и третье отделения вечера балета были задуманы как одноактные балеты — «Озеро лебединое» на музыку П. Чайковского и «Болеро» М. Равеля, сочиненные Лидией Акининой. Постановщик нашел интересное неординарное решение «Озера лебединого». По форме это — класс-концерт. А по содержанию — хореографическое повествование о становлении

личности будущих танцовщиков (Нина Киселева и Вадик Конов). Они пока не танцуют партий Одетты и Зигфрида. Девочка и юноша, преодолевая сложности балетного экзерсиса, исподволь подходят к освоению хореографии знаменитого балета. Но рождение артиста немислимо без опеки опытного мастера.

...Сцену, представляющую собой балетный класс, заполняют щебечущие ученицы, появляется будущий премьер — тоненький, застенчивый юноша. И начинается великое таинство труда. После небольшого экзерсиса у станка — комбинации движений классического танца. Затем солисты исполняют сложные вариации. Наконец, педагог соединяет в дуэте молодых солистов Нину Киселеву и Вадика Конова. Намечены штрихи знаменитого Adagio из второго акта «Лебединого озера». Надо было видеть,

этом — бессмертие. Для учеников школы этот спектакль — достижение современного хореографического языка. Воспитанные на академической основе, они выдержали своеобразный экзамен на ориентирование в многообразии балетных стихий.

На сцене были видны и ошибки и шероховатости. Это уже дело повседневной работы «кухни». Работа продолжается, впереди годы учебы. Перспектива школы налицо. Будущее своих учеников Виталий Михайлович видит в достойной реализации возможностей будущих профессионалов. Но профессиональная ориентация школы не совпадает со спецификой жанра музыкальной комедии. Поэтому Виталий Михайлович считает, что его ученики смогут связать свою судьбу с местным театром музыки только в том случае, если при театре

будет создана самостоятельная балетная труппа во главе с высокообразованным, талантливым балетмейстером. В самой школе много проблем, которые необходимо решать сегодня — нет пока своего здания, по-прежнему нет хороших музыкальных инструментов. Негде достать материал для костюмов, трудно с балетной обувью. Может быть появятся спонсоры, которым небезразлична судьба отечественной хореографии. Ведь так хочется надеяться, что классический балет займет свое место в Саранске, и саранские лебеди станут национальной гордостью Мордовской республики.

Сергей ЮЗЕНКОВ



как заботливо корректирует учитель каждое движение, каждую позу, дает устные советы. В исполнении учениц школы мы наслаждаемся очарованием танцев лебедей. Шедевры Льва Иванова органично вплетены в общую канву постановки Л. Акининой. Урок танца закончился. Ученики прощаются с наставником, обогащенные радостью сотворчества. Спектакль оставил приятное впечатление.

Тема «Озера лебединого» продолжает себя и в третьем отделении, в теме Мастера-наставника. Только там она облекает себя в более символическую форму. Скупыми, лаконичными средствами Л. Акинина вычерчивает сущность бытия личности творца (В. Иевлев). Мастер — творец и его двенадцать учеников — апостолов (ансамбль учениц) создают саму вечность. Оставляя наследника, Мастер уходит. И в

Выступают учащиеся хореографической школы города Саранск.

Фото Ю. Барыкина

«Русские сезоны»: название обязывает

В Москве родился еще один хореографический коллектив — ансамбль танца с обязывающим названием «Русские сезоны». Его можно считать детищем Ансамбля народного танца, руководимого Игорем Моисеевым, поскольку все участники и организатор Николай Андросов воспитывались в прославленном коллективе. Отделение в новую труппу произошло вполне корректно, на сугубо творческой основе. Молодые энтузиасты загорелись идеей продолжить и развить традиции поиска в русской хореографии. Понятие «Русские

сезоны» для них не напрямую ассоциируется с именами Сергея Павловича Дягилева и его сподвижников — наоборот, первая показанная программа даже отдаленно не наводила на мысль о его антрепризе. Нынешние художники, работающие под маркой «Русских сезонов», взяли на вооружение лишь принцип поиска, свободного новаторства, не ограниченного какими-либо традиционными рамками.

Девиз провозглашен. Остается воплотить его в жизнь, и это требует времени. Не каждый молодой коллектив сразу обретает свое оригинальное лицо. А пока что зрителю в Концертном зале имени П. И. Чайковского была представлена обширная программа, которую составили номера, демонстрирующие разные направления современной хореографии. Автором танцевальных композиций и ведущим солистом выступал артист и хореограф Николай Андросов. Профессионализм постановщика выявился в панораме народных плясовых композиций по мотивам русского, цыганского, сербского, украинского, молдавского танцевального фольклора. Здесь особенно ощущалось следование традициям своей прославленной альма-матер.

Во втором отделении концерта мы почувствовали стремление выстроить собственную режиссерскую и хореографическую версию представления. Зрителям показали «Ирландский танец», композицию «Посвящение Бежару» (на музыку греческих композиторов), «Многоголосье» (музыка И. С. Баха), «Хасидскую сюиту» (музыка народная).

Подчеркнем, что новый ансамбль безусловно привлекает высоким исполнительским профессионализмом. А добьется ли эта группа таких же блестящих результатов, как некогда ее громкоименная тезка — антреприза «Русские сезоны», покажет время. Конечно, гастролировать удобнее в составе небольшой мобильной группы танцовщиков. Но тем сложнее покорить публику неповторимостью творчества. Будем надеяться, что коллективу это удастся.

Галина БЕЛЯЕВА

Выступают артисты ансамбля танца «Русские сезоны».



Фото М. Логвинова

Его название — русский камерный балет «Москва». Дата организации — 1991 год. Знакомьтесь: главный балетмейстер Эдвальд Смирнов, художественный руководитель и продюсер Н. Басин.

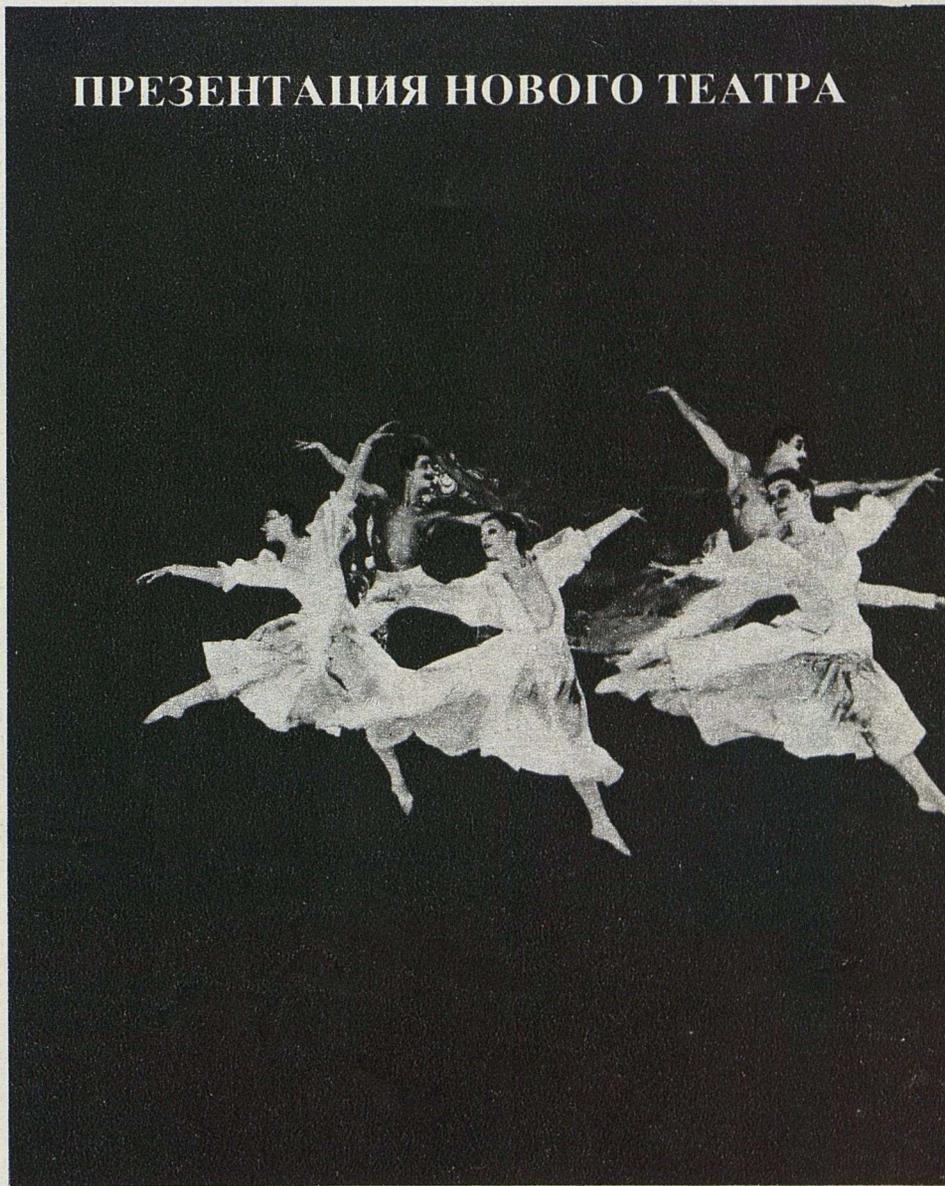
Вопросы, которые задают обычно в интервью о новой труппе ее руководству: какие задачи вы ставите, создавая новый коллектив, каков состав вашей труппы, каким репертуаром владеете, каковы творческие планы коллектива? И, как бы стеснясь (еще не привыкли): на какие средства существует и собирается существовать ваш театр?

Вместо ответов маленький очерк. Мы едем в машине в город Подольск. Здесь, на базе Дома отдыха живет и создает свои спектакли маленькая труппа

«Раз в крещенский вечерок девушки гадали...» Вспоминаете? Но здесь иное — одиночество. Одиночество женское. Предаваясь воспоминаниям, героиня обращается к прошлому, пользуясь магическим ритуалом крещенского вечера. Видения, появляясь на этом странном фантастическом бале, превращают происшедшее в судилище над бедной героиней. Нарастая, действие грозит стать трагедией... Но время гадания кончилось, свечи погасли. Одинокая фигура героини и беспросветное одиночество в ее реальной жизни.

Во время небольшой паузы выясняем, что труппа имеет в своем репертуаре балет «Метель» в хореографии А. Бадрака на музыку Г. Свиридова, балетный дивертисмент, названный «Праздник танца», состо-

ПРЕЗЕНТАЦИЯ НОВОГО ТЕАТРА



(двенадцать человек). Это, говоря спортивным языком, нечто вроде «сборов». Утро и вечер — релетиции в спортивном, временно ставшем балетным, зале.

Мне показывают балет «Вечерок». Хореографическая драма в одном действии. Музыка Валерия Гаврилина, либретто и хореография Эдвальда Смирнова.

Выступают артисты труппы русского камерного балета «Москва».

ящий из традиционных фрагментов из балетов «Дон Кихот», «Эсмеральда», «Корсар», «Арлекиада», «Спящая красавица», «Баядерка» и других, а также программу «Новеллы о любви».

Мы смотрим репетиционный прогон нового балета «Лавка чудес» на музыку Д. Россини, либретто и хореография Э. Смирнова. С юмором и фантазией хореограф разворачивает на сцене динамическое действие, где кукольное и реально-человеческое переплетаются, стирая грани между чудесами, игрушками и эмоциональными чувствами живых людей. Очень насыщен язык этого, да и предыдущего, балетов.

Фантазия хореографа бурлит, и артистам нелегко приходится в емком пространстве времени выдержать его динамично спрессованное повествование.

Из рассказа о репертуаре мы уже знаем, что на вопрос, обычный для критиков в разговоре с современной труппой об отношениях с классическим танцем, ответ дает программа «Праздник танца». А программа «Новеллы о любви» отвечает на вопрос о задачах хореографа создать театр камерного балета.

Слово «камерный» в приложении к балету, танцу — это не только короткая камерная форма, не только доверительно-камерный тип общения со зрителем. «Московский камерный балет» — назвал когда-то свою труппу К. Голейзовский. О ее спектаклях заговорили как о новом пластическом явлении, как о «живой форме живого тела». «В «Камерном балете» Голейзовского кроется нечто такое, что имеет право на будущее. Это по-видимому то таинственное, что увековечило представление о пластичности, ловкости, гибкости древних», — писала современная пресса. К сожалению, этот театр просуществовал недолго. Основанный в 1922 году, за неимением средств, он не прожил и двух лет.

Камерный танец как направление в сценической хореографии получил значительное развитие в Европе, к примеру, в творчестве немецкого хореографа Тома Шиллинга. Этот сценический стиль выражает особый стиль психологического мышления постановщика. Его особенность в индивидуализированном использовании актерского материала, в характеристическом подходе к пластическому языку. Именно этими свойствами отличается и показанная коллективом камерного балета «Москва» по телевидению программа «Новеллы о любви» Эдвальда Смирнова.

Каждая миниатюра — балет, драматургически завершенный со спрессованным во времени развитием фабулы человеческих отношений.

Нас особенно поразила образная сила миниатюр «Белолицы-румяницы» и «Плач», до боли обнажающих характер взаимоотношений и типично российскую судьбу любви героев.

Новый коллектив значителен как труппа под эгидой Московского городского комитета по вопросам культуры Исполкома Моссовета. Ее художественный руководитель и продюсер Н. Басин предпринимает все меры, чтобы обеспечить творческому составу финансовые возможности. Летом прошли творческие бенефисы коллектива в Центральном концертном зале «Россия». Надеемся, что эти первые успехи — только начало, и талантливому хореографу Э. Смирнову через семьдесят лет после первой попытки Касьяна Голейзовского удастся утвердить в Москве направление камерного балета.

Валерия УРАЛЬСКАЯ,
кандидат философских наук

Бывает так, что человек на переломе роковой болезни вдруг ощущает прилив сил, оживает и вдохновляется. А далее наступает либо светлое выздоровление, либо... конец. Наш балетный театр — это тоже живой организм, и законы его художественного бытования где-то повторяют человеческие. На такие мысли навели впечатления от фестиваля «Я люблю балет», проведенного весной нынешнего года в столице Беларуси — городе Минске. Все было как-то неправдоподобно чисто, светло, вдохновенно, обильно. Конечно, постарались устроители. Но «пир во время чумы» это никак не напоминало. Пир танца, может быть, и осуществился. Но «чумы» в благолепной белорусской обстановке, где еще не нарушен внешний и внутренний порядок (и порядочность), никто из приехавших на фестиваль не ощутил.

Теперь, когда «железный занавес» снова опускается между бывшими членами семьи СССР



по причинам примитивно-материального свойства, на передний план выступают проблемы организационные. Ибо, как бы ни превосходны были бы замыслы творческие, их не воплотить без надеющейся материальной базы. И такая база нашлась у белорусских коллег, посмевших пуститься в рискованное мероприятие по организации масштабного Всесоюзного (применим именно этот термин) фестиваля под банальным, но доходчивым и всеобъемлющим названием «Я люблю балет!». Фестиваль задумывался как смотр молодых сил отечественной хореографии — воспитанников хореографических училищ «бывшего СССР». Трудно сказать, что более повлияло на результативный ход подготовки к этому грандиозному празднику танца: то ли внезапное осознание Беларуссией своей столичной миссии в составе Содружества Независимых Государств, то ли устойчивый высокий авторитет балетной труппы

Большого театра опера и балета города Минска во главе с выдающимся хореографом и организатором Валентином Елизаревым, то ли какие-то непредсказуемые импульсы страдающего советского балета во имя собственного спасения. Скорее всего, все три фактора тут имели значение, их уникальное сочетание, которое призвало к сотрудничеству мобильных спонсоров — советско-британское совместное предприятие «САБА», белорусский благотворительный фонд «Детям Чернобыля». Немаловажно отметить, что СП «САБА» учреждено с советской стороны Белорусским хореографическим училищем и британской рекламной фирмой «Shwanco», предметом их деятельности является пропаганда отечественного балетного искусства за рубежом. Можно предположить, что дело это прибыльное, что советский балет высоко котируется и одна его марка способна приносить рекламные доходы. Не станем вдаваться в тонкости столь непростой коммерции. Но богатство и размах фестиваля (от изысканно украшенной живыми цветами сцены, до великолепного обслуживания гостей и щедрых «вещественных» подарков победителям смотр) — все свидетельствовало, что нашему балету рано складывать «ком-

БАЛЕТНАЯ

мерческие» карты, что мы еще должны учиться стричь купоны лишь с одной его марки. Дело это для русского (и вообще для славянского) мировосприятия — трудное, неорганичное. Но, очевидно, пришло время чем-то полатиться в своих пристрастиях во имя спасения отечественной многонациональной хореографии.

И белорусские коллеги преподели всем нам в этом неплохой урок. Не уронив духовного реноме, они показали себя богатыми мобильными хозяевами своего балетного искусства. Они не экономят на зарплатах, на костюмах к спектаклям (поразили богатейшие по нынешним временам костюмы и декорации минского спектакля «Корсар»). Они сумели найти достойные формы нового существования театра и училища, наконец, собрать большую балетную семью, чтобы произвести (кто знает!) может быть последний смотр перед роковым боем. Ибо, не побоимся громких слов, нынче такое настало время, что советский многонациональный балет — а это понятие отнюдь не политическое, но сугубо художественное — стоит на пороге гибели. Уже трудно доходят творческие соки до таллинской, вильнюсской, рижской балетных трупп и налицо их художественное оскудение. Все сложнее становятся контакты с балетными коллективами Средней Азии, Казахстана, почти сов-

сем прекратилось сотрудничество с кавказским регионом по причинам вполне понятным. Да и отдаленные российские балетные просторы все явственнее испытывают тяготы финансового бремени. Истина такова: любой национальный балет новой эпохи есть детище русской матери-хореографии, без нее он, еще слишком слабый и неокрепший, не просуществует. И потому губительны старания политиков от культуры, пекущихся о незыблемости границ и культурной «самостоятельности» — без творческого тесного содружества все пойдет прахом... В таком ностальгическом ощущении по утраченному художественному единству и проходил минский фестиваль.

Задуман он был как свободный смотр молодых сил балета — форум без какого-либо регламента, без преамбулы иерархии лауреатства. Хотя жюри все же имело работу, но оценивалось увиденное достаточно демократично, в самой непринужденной форме. Однако такая форма и привела к полному единодушию мнений.

Что же показал балетный форум в Белоруссии? Все те же тенденции, порой досадные и наскучившие своей повторяемостью. Но выявил он и нечто новое, свежее. Как обычно, по

хореографии. Людей всех национальностей, посвятивших жизнь балету, объединяет любовь к нашему прекрасному искусству. Мы не ошиблись в успехе нашей затеи. Около 400 человек приехало в Минск на фестиваль. Люди хотят общаться, встречаться, обмениваться мнениями, духовным и профессиональным опытом. И это прекрасно».

На одной из встреч хорошо выразил общее настроение киргизский хореограф Уран Сарбагшев: «Будем смотреть правде в глаза — несмотря на ухищрения политиков, наш балетный союз не распался. Может быть, он примет другие формы, но в мыслях мы — вместе». И это было действительно так в те незабываемые десять дней, когда Минск собрал огромную интернациональную балетную семью. В такие тяжелые времена, что переживает сегодня и наша культура, и наши народы, сугубый оценочный профессионализм как бы отодвинулся на второй план. Главное же увиделось в другом. Ну как, к примеру, оценить такой факт, что на минский смотр из далекого Ашхабада, где жизнь балетного театра едва-едва теплится, вдруг приехали десять юных красавиц — танцовщиц (студентки второго и третьего курсов отделения народного танца), показавшие под руковод-

и было явственным стремление соединить балетный академизм и фольклорную образность. И сейчас снова наблюдается тот же порыв к народным истокам. На минском смотре абсолютно все школы (за исключением, пожалуй, Красноярской, представленной на сей раз классическими ученицами педагога Т. Дзюбы) показывали некий симбиоз классики, характерности и народно-сценического танца. Тамилла Ширалиева (Баку) сочинила меланхоличную ориентальную композицию «Под звуки тара» (к сожалению, небезукоризненная форма исполнения снизила впечатление от номера). Алма-атинцы, наряду с «чистой» классикой, танцевали «Праздничный казахский танец» (постановка З. Райбаева). Запомнились изящный башкирский танец «Бурзяночка», показанный выпускницей Уфимского училища Л. Шайхутдиновой, а маленькая танцовщица-вундеркинд из Ташкента Нилюфар Якубова заворочила публику народными узбекскими танцами.

Наиболее совершенно эта тенденция воплотилась в работах Минского и Киевского училищ. Украинская школа, по общему признанию, лидировала на минском смотре. Профессиональная подготовка и разноликость творческих индивидуальностей приятно поразили в киевской группе

жало выпускнице Киевского хореографического училища Татьяне Журавель (класс В. Сулегиной). Она не типичная представительница украинской школы. Хотя, что такое сейчас украинская школа? Ее поднял авторитет и мастерство ленинградских балерин и педагогов Галины Кирилловой, Варвары Мей и многих других русских мастеров. Юная киевская балерина, о которой ведем речь, принадлежит к редкому амплу романтических танцовщиц — тоненькая, невесомая, неподвластная земным страстям, существующая в своих законах пластики угловатой красоты, она еще по-детски угловатая, несмелая. Но индивидуальность и глубина натуры уже ясно чувствуются в ней. Эта девочка имела судьбу родиться в отмеченной страданиями семье (ее слепые родители никогда не смогут увидеть дочь на сцене), и отпечаток этой избранной судьбы виден в ее танце. В чем-то по манере исполнения, по отстраненной глубине она напомнила Маргариту Перкун-Безежиче, светлым мотыльком промелькнувшую на небосклоне нашего балета. Дай, Бог, чтобы жестокая жизнь и приверженность киевской школы к привычно-волевой, сочной манере исполнения не нарушили бы многообещающего будущего Т. Журавель. Особенно хороша она была в «Па де сис» из балета «Маркизантака» (хореография А. Сен Леона). А дуэт из «Карнавала в Венеции» доказал ее техническую стабильность и неожиданную выносливость. Впрочем, не танцевала бы так молодая балерина, не имей она достойных партнеров в лице Владислава Калинина и вьетнамского выпускника Фам Миня. Ее молодым кавалерам, обладающим незаурядными данными и темпераментом, еще предстоит превращение в настоящих балетных премьеров.

Белорусская школа тоже представила богатую палитру юных дарований. Ирина Василевская и Генрих Чарновский запомнились в номере «Звезда Востока» (хореография Г. Янсона), прекрасно «звучали» известные миниатюры Г. Майорова «Закадычные подружки», «Мы» в исполнении юных белорусских танцовщиков. Вновь покорила зрителя маленькая балерина Ирина Цымбал, уже отмеченная на дягилевском смотре, а также актерски яркий Вадим Германович.

Представители Уфимской школы выглядели плотным профессиональным ядром, еще раз продемонстрировав хорошую подготовку молодых классических танцовщиков Романа Рыкина, Анжелы Тагировой, Дмитрия Доможирова.

В казахской группе участников выделялся перспективный выпускник Нурлан Конетов, обладающий незаурядной внешностью, сильным полетным прыжком, он выступал в па де де из балета «Сильфида». Грамотную классическую подготовку

СЕМЬЯ СОБИРАЕТСЯ ВМЕСТЕ

разным причинам в фестивале не принимали участия престижные школы Москвы, Санкт-Петербурга, не приехали почему-то пермяки — очевидно, помешала подготовка к собственному конкурсу. Но всеоюзный «кворум» балетных сил был все же налицо: своих посланцев представили Киевская, Красноярская, Бакинская, Кишиневская, Воронежская, Саратовская, Вильнюсская, Алма-Атинская, Уфимская, Ташкентская, Ашхабадская школы и балетная труппа из Бишкека. В полном составе смотр украшали учащиеся Белорусского хореографического училища. Прошло несколько концертов конкурсного характера, осуществлялся постоянный обмен опытом — встречи педагогов, показательные уроки. Была также проведена теоретическая конференция.

Лейтмотивом всех высказанных мнений могли бы стать слова Валентина Елизарьева, председателя художественного совета фестиваля. Он сказал: «В условиях, когда на бывшей территории Союза рвутся традиционные связи, у меня в душе возникает протест против исчезновения их и в области культуры и искусства. Ведь мир балета — особый мир со своим интернациональным языком и традициями. Мы бережно храним, развиваем и передаем из поколения в поколение все лучшее, что создано человечеством в искусстве

стvom педагога Сеида Непесова экзотичный номер «Джигитки»?..

В раздолье народного танца с ними соревновались молдаване — Кишиневский хореографический лицей тоже решил быть представленным своим народным отделением (педагог и директор Юрий Горшков) — Бесарабская цыганская сюита и молдавский танец «Рэзэшаска» были исполнены с огненным темпераментом и азартом. Похоже, что народные отделения выходят в авангард балетных школ. Это подтвердила замечательная работа в этом направлении Воронежского хореографического училища, которое издавна славится своим народным отделением. И на сей раз зрители были буквально пленены трогательными, не по-детски профессиональным и виртуозным исполнением «Парного перепляса» учащимися второго класса (педагог Л. Шлюпкиова), а их старшие товарищи по школе танцевали эффектный номер перуанский «Мучачис».

Одним словом, минский фестиваль обнаружил тенденцию возрождения нашего балетного искусства на новом витке его развития — именно с помощью новой оздоровительной прививки от древа народного танца. Наблюдается некий возврат к прошлому — к тридцатым-пятидесятым годам, когда национальные балетные театры только-только становились на ноги. Вот тогда-то

участников. Группа эта была достаточно многочисленной (классы педагогов В. Сулегиной и В. Парсегова), репертуар хорошо продуман и отрететирован. Открытия юных талантов на ниве классического танца (о них чуть ниже) приятно совпадали с убеждением, что любой украинский танцовщик-классик может быть замечательным виртуозным исполнителем народного материала. «Фестивальный гопак» (постановка П. Вирского) выпускники классического отделения танцевали с завидным блеском и проникновением в народный характер. И минчане тоже блистательно доказывали, что возрождение белорусской ментальности коснулось и танцевального искусства. Красочный народный номер «Веречская маталиха» был исполнен учащимися с пониманием тонкого народного юмора, плясовым задором. Мы намеренно акцентируем внимание на фольклорных мотивах минского смотра, поскольку они стали отличительной его особенностью и выигривной картой.

Звездных минут в области чистой классики мы насчитали гораздо меньше. Но они были. Назовем же имена молодых дарований, которых выдвинул минский фестиваль — возможно, в дальнейшем они будут звучать еще громче на других смотрах и конкурсах. По общему признанию членов художественного совета фестиваля первенство принадле-

продемонстрировали все ученицы красноярского педагога Т. Дзюбы. Лучшие участники смотра получили почетную возможность выступить в показательных концертах.

И венчал Минский фестиваль грандиозный гала-концерт, длившийся почти до полуночи и тоже представивший ностальгически-помпезную «всесоюзную» балетную палитру. Здесь, казалось, были все: москвичи Надежда Грачева и Александр Ветров, Елена Князькова и Айдар Ахметов, Санкт-петербургские мастера Елена Евтеева и Любовь Кунакова, киргизская прима-балерина Айсулу Токомбаева, рижская пара премьеров Лита Бейрис и Геннадий Горбанев, вильнюсский звездный дуэт Иоланта Валейкайте и Пятрас Скирмантас, казахский виртуоз Бахытжан Смагулов, изящная Элеонора Куватова из Уфы, отчаянные японские «технари» Морихиро Ивата и Даи Сасаки, новые белорусские звезды Екатерина Фурман и Вениамин Захаров... Мы перечислили лишь половину участников концерта. Принимала в нем участие и швейцарская танцовщица Урсула Колер, которая дала в ходе минского смотра показательные уроки испанского «фламенко».

Теоретическая конференция, куда были приглашены все желающие, состоялась в завершении танцевального парада и подвела его итоги. По обыкновению, критики и педагоги-аналитики отличались строгостью суждений. Отметив, в общем, высокий уровень минского фестиваля, его превосходную организацию, многие выступавшие (Габриэла Комлева, Наталия Садовская, Эльфрида Королева, Аркадий Соколов-Каминский) предостерегали исполнителей и педагогов от увлечений форсированной техникой, от превращения балетного искусства в танцевальное шоу. Сохранение стиля — вот основное, чего не хватало большинству участников балетного смотра.

Но итог его, бесспорно, был положительным. Девиз «Через красоту — к согласию» воплотился на практике. Велика роль самоотверженных организаторов этого фестиваля — коллектива Белорусского хореографического училища во главе с его директором — неутомимой, приветливой, светящейся радостью и умеющей работать без суеты — Людмилой Федоровной Коробкиной. Она смогла сплотить вокруг идеи фестиваля многих и многих спонсоров, разные белорусские предприятия изготовляли для него призы, предоставляли транспорт, одаривали юных участников ценными подарками. Как хорошо, что в эти десять дней все смогли снова себя почувствовать в родной и большой балетной семье. Мне в последний бы раз твое!..

Галина ЧЕЛОМБИТЬКО,
кандидат искусствоведения

Когда в 1991 году группа энтузиастов решила организовать в Якутске фестиваль «Северный дивертисмент», затея эта казалась почти фантастической, а успех первого опыта мог расцениваться как счастливая случайность. И вот, год спустя, снова балетные силы потянулись в далекую Якутию. Наперекор неправдоподобию нетрадиционного праздника второй «Северный дивертисмент» был таким же блистательным, как и первый. Фестиваль в Якутске проходил, как и раньше, без суетливой помпезности, без «показухи», зато продемонстрировал много такого, чего ныне не хватает иным громким мероприятиям.

«Северный дивертисмент»: встреча через год

Торжественное открытие проходило в атмосфере признательности режиссеру и художественному руководителю фестиваля Наталии Михайловне Садовской. Балетный критик, в прошлом артистка балета Большого театра, неутомимый творческий человек, щедро отдающий свои знания молодому поколению артистов балета, она сумела во второй раз в течение восьми дней организовать ежевечерние праздники на якутской сцене. Благодаря ее огромным усилиям фестиваль стал своего рода энциклопедией современного хореографического театра. Перед зрителем проходила череда произведений лучших балетмейстеров русской и мировой хореографии — Ф. Тальони, А. Бурнонвиля, М. Петипа, М. Фокина А. Горского, Л. Якобсона, Ю. Григоровича, Р. Пти, М. Бежара, М. Мурдмаа, Б. Эйфмана, В. Васильева, Г. Майорова и многих других.

Из бессмертных творений классической хореографии сцены и отрывки из балетов «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Лебединое озеро», «Дон Кихот», «Сильфида», «Видение розы», «Жизель», «Корсар», «Раймонда» предстали перед зрителями в исполнении артистов, окончивших в свое время училища Москвы, Санкт-Петербурга, Пер-



И. ХАКИМОВА и И. ЖУКОВ

(Казань)

исполняют дуэт из балета
Л. Якобсона «Спартак».

ми, Новосибирска, Риги, Киева. Среди участников лауреаты и дипломанты международных конкурсов артистов балета в Москве, Варне, конкурса имени А. Я. Вагановой в Санкт-Петербурге, дипломанты конкурса имени С. П. Дягилева, известные артисты России, Татарстана, Саха Якутии, Казахстана, Латвии, Бурятии — Ирина Хакимова, Игорь Жуков, Борис Матвеев, Юрий Петухов, Валерий Михайловский, Ербол Асылгазин, Зухра Ильясова, Татьяна Дудеева, Луиза Мухаметгалеева, Владислав Петров...

Праздник наглядно показал, каким богатством располагает наша отечественная хореографическая культура, какое в ней разнообразие стилей, почерков, какое созвездие имен композиторов — авторов исполняемых сочинений. У каждого дня — свое лицо. Можно ли перечислить все

числе сцену «Фрески» из «Конька-Горбунка» А. Горского, «Аве Марию» М. Мурдмаа, дуэт из балета «Чурумчук» К. Карпинской, «Качучу» Ф. Эльслер...

Фестиваль — не только замечательное зрелище для любителей балета, это — место, где возможен бесценный обмен творческим опытом, информацией, это еще одна возможность повышения профессиональной культуры артистов, обогащения их творческого потенциала, пополнения и расширения репертуара.

О высоком художественном уровне праздника «Северный дивертисмент» свидетельствует и приезд в Якутск видных зарубежных гостей — Эмила Димитрова, директора Международного балетного конкурса в Варне (Болгария) и югославского балетного критика Бранки Ракич, организатора традиционных танцевальных форумов в городе Нови Сад. Они дали высокую оценку фестивалю.

Требовательность, вкус, профессионализм царствовали на сцене якутского театра. В этом немалая заслуга художествен-

*Бенефисы,
дебюты,
фестивали*

НОВОСИБИРСКИЕ «ПЕРЕКРЕСТКИ»: профессионалы или дилетанты?

«Cross Roads» — «Перекрестки». Так назывался Международный фестиваль современного авангардного искусства, проходивший в Новосибирском Академгородке. Интеллектуальный центр большого сибирского города со своей особой культурной и экологической аурой, видимо, не случайно стал местом встречи для музыкантов, театралов, танцовщиков, художников... Шесть вечеров зал Новосибирского Дома ученых был заполнен замечательной публикой, чуткой, отзывчивой, благодарной, ощущающей потребность в истинном искусстве.

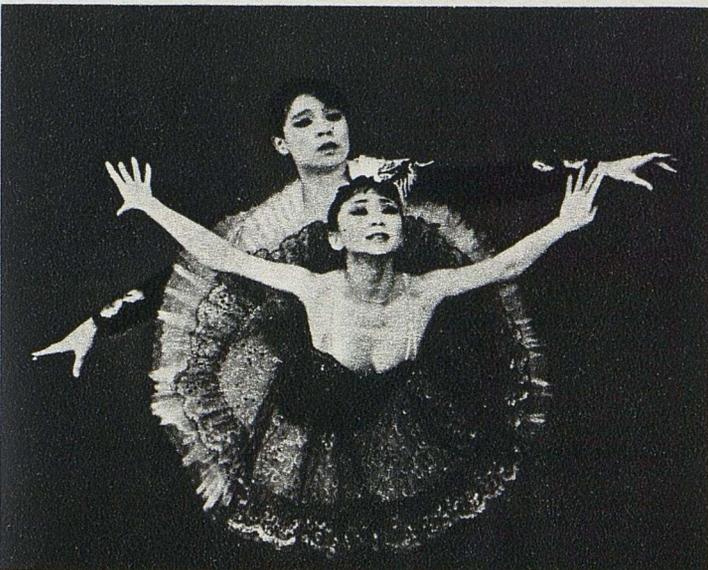
Фестиваль задумывался его организаторами как «перекресток» разных видов художественного творчества, где самые захватывающие, самые кульминационные моменты должны были возникнуть в сопряжении, в пересечении искусств, вступающих в импровизационные диалоги друг с другом. Для воплощения этой затеи, по-своему интересной, хотя и лишенной принципиальной новизны, в Новосибирске собрались творческие силы, поражающие своей разнородностью. Можно сказать, что едва ли не главной приметой фестиваля стало парадоксальное сочетание обычного дилетантизма с высочайшей степени профессионализмом.

Тон, без сомнения, задавали музыканты: известный саксофонист Владимир Чекасин (Вильнюс), тромбонист Алан Томлинсон (Лондон), пианист Юрий Кузнецов (Одесса), новосибирский джаз-бэнд во главе с Владимиром Толкачевым. Их выступление в русле так называемой «новой импровизационной музыки», сольные и во всевозможных сочетаниях, будь то хэппининг с

художниками или совместный спектакль с танцевальной труппой, неизменно несли печать уверенного мастерства.

Продукция аниматографического центра «Пилот» (Москва), показанная в один из вечеров, также настроила на весьма оптимистичный лад в отношении будущего отечественной мультипликации. А вот несколько молодых театральных трупп оставили противоречивое впечатление.

С одной стороны, в представлениях театра «Цураюки» (Пенза), мим-театра «Ра» (Нижний Новгород), музыкального театра пластической драмы «Золотое сечение» (Уфа) не могли не подкупить горячность и запал, присущие студийному движению. Молодые актеры с энтузиазмом открывали для себя приемы и возможности театрального существования и радостью этого открытия делились со зрительным залом. Но, используя в своих постановках синтетические возможности музыки, слова, пластики и пантомимы, других театральных средств, эти труппы адаптировали эстетику «тотального театра» в формы обычного студенческого капустника. В отсутствии внятной мысли, четкой литературной либо музыкальной драматургии, обычно играющих роль «каркаса», спектакли превращались в набор мало связанных между собой эпизодов, конгломерат различных приемов, своеобразный «поток сознания» режиссера-автора, более или менее удачно исполненных артистами. Причем на первом плане оказывались внутреннее, казалось бы, глубоко личностные проблемы: для Е. Каралашвили (спектакль пензенцев «Тет-А-Тет») — это раз-



интересные выступления? Конечно, нет. Но назову некоторые. Мужские вариации в виртуозном исполнении Александра Мунтагирова, Менгелена Сата, Владислава Петрова, Фархата Алшинбаева, благородный, изысканный дуэт Инессы Думпе и Андрея Румянцева, композицию из балета «Анюта» в поэтичном претворении И. Хакимовой и И. Жукова и сочным гротеске А. Мунтагирова, стремительные, вольные вращения филлиппинки Лисы Макухи, Юрия Петухова и Ирину Кирсанову в трагической «Эпитафии», царственный танец Анны Дорош... Увидели мы на этом смотре и немало редко исполняемых номеров, в том

Т. ДУДЕЕВА и М. САТ
в дуэте из балета «Дон
Кихот» (Улан-Удэ)

Фото А. Назарова

ного руководителя балета Якутского театра оперы и балета Ивана Паршагина и директора фестиваля, солиста той же труппы Бориса Матвеева.

«Северный дивертисмент» становится доброй традицией. Пожелаем успехов и здоровья всем настоящим и будущим участникам и многочисленным помощникам, способствующим успеху фестиваля.

Евгения ГРИГОРЬЕВА,
консультант отдела музыкальных театров Союза театральных деятелей Российской Федерации

И. ДУМПЕ и А. РУМЯНЦЕВ
(Рига).

И ДЛЯ ТАНЦОВЩИКОВ

Сегодня совершенно очевидно, что многие заболевания прямо зависят от плохого или нерационального питания. Такие хронические заболевания, как гипертония, инфаркт, сердечно-сосудистая недостаточность, диабет и другие, возникают в результате неправильного образа жизни и питания.

Международная корпорация «Herbalife» уже сегодня дает возможность управлять своим здоровьем и весом с помощью программы природного питания. «Herbalife» — это программа сбалансированного клеточного питания, а не диета! Каждая клетка нашего организма получает все в чем она нуждается — белки, жиры, витамины и минералы, все, в сбалансированном виде.

Продукты «Herbalife» очищают Ваш организм, выводя из него лишний жир и шлаки. Очень эффективно снижают уровень холестерина в крови, возвращают сосудам эластичность, оптимизируют обмен веществ в организме.

Программа дает возможность уменьшить объем фигуры еще до начала снижения массы тела, за счет уменьшения объема «пухообразного жира».

При потере веса кожа остается эластичной за счет растительных добавок, которые не образуются в организме и которые нужны нам для нормального роста и здоровой кожи. Программа «Herbalife» обеспечивает энергетический подъем и обеспечивает устойчивость к стрессовым ситуациям. Она основывается на природном питании и базируется на принципах тибетской и китайской медицины. Она не включает в себя лекарства, наркотики, гормоны, синтетические анаболические вещества, является экологически чистой.

Большое значение данная программа имеет для спортсменов, когда высокий уровень физических нагрузок и энергозатрат сочетается с эмоциональным и психологическим напряжением.

Неоценимо значение «Herbalife» для таких видов спорта, как спортивная и художественная гимнастика, тяжелая атлетика, единоборства, а также для хореографии.

«Российская хореографическая ассоциация» способствует возможности информировать артистов балета в приобритении «Herbalife», так как считает, что ряд показателей этого продукта, способствующих регулированию веса, витаминного обеспечения организма и возможности мышечного развития, очень важны для артиста балета. Дополнительную информацию о «Herbalife» и условиях его приобретения можно узнать по телефону ассоциации — 248-17-60.

мышления из серии о «трудной женской доле», для С. Пазушкина (нижегородская постановка «Шум в джунглях») — взаимоотношения лидера с труппой. Спектакль уфимцев «Публика» (режиссер А. Кот) показался по каким-то параметрам наиболее профессиональным, но при этом страдал драматургической бесформенностью, прямо-таки «безразмерностью», вдобавок с юношеским желанием «сказать все и обо всем сразу». Внимание быстро утомляющих зрителей удерживалось на всех представленных в общем-то одними средствами: определенной долей абсурдности материала (за счет абсурда примет нашего убогого социума) и злоупотреблением так называемым «черным юмором».

На таком фоне (расчет устройств?) Театр современного танца Наталии Фиксель — а это была единственная танцевальная труппа на фестивале — выглядел наиболее солидным и художественно определенным. Две крупные работы, не считая небольшого фрагмента на открытии, произвели впечатление, несмотря на спорность заявленных в них эстетических постулатов.

«Несколько слов в интерьере» — работа не новая, но, судя по всему, с каждым показом обретающая новые детали и нюансы. Это спектакль по-импрессионистичному тонкий и легкий. Ирреальное действо, происходящее в замкнутом тканевом пространстве просторное, где обитают несколько женских фигур в белом, порождает богатый ассоциативный ряд: дом умиленных, больничная палата, камера тюрьмы, грустный «бал прачек», странные танцы одиноких женщин, с их попытками взаимопонимания и беспросветным одиночеством... Фигура «парализованной», сидящая в кресле, словно символизирует главное настроение — мечту о недостижимом, невозможном, несбыточном. Танец в этой постановке лишь одно из выразительных средств наряду с пластикой обычного шага, бега, простых поз, он возникает всегда неожиданно, спонтанно, как легкая импровизация, и столь же внезапно исходит, оставляя ощущение недосказанности, недоговоренности.

Напротив, мысль, лежащая в основе премьерного спектакля «Болеро, или Провинциальная мелодрама», высказывалась с обескураживающей прямотой. Новая постановка Н. Фиксель, созданная в содружестве с В. Чекасиным, показала попытку воссоздать некую модель жизнеустройства, интерпретирующую сложные взаимоотношения мужчин и женщин. Сцена, разделенная на две части занавеской, где на одной стороне группа джазовых музыкантов-мужчин, а на другой — три оде-

тые в черное танцующие женщины. Мир звуков и мир движений словно существуют сами по себе, их принципиальный антагонизм, независимость, неслиянность заявлены открыто и прямолинейно. Каждый образ, пластический и музыкальный, развивается по собственным законам, хотя и двигаются они параллельно. На одном полюсе — активность жизнепрития, энергия, напор, а на другом — иллюзорность жизнеподобия (танцы женщин с мужскими манекенами), рефлексия, психологические драмы, невидимые миру... «Нам не дано понять друг друга», — говорится со сцены.

Пожалуй, можно вспомнить немало постановок, где либо музыка — лишь фон, либо, наоборот, хореография не дотягивает до уровня симфонических концепций, словом, речь идет о непреднамеренном несовпадении. Но спектакль Н. Фиксель относится к числу немногих, где ошеломляющий контраст музыки и пластики является главным принципом. И это вызывает желание анализировать постановку, при этом не соглашаясь, споря с основной идеей и способами ее воплощения.

Театр Наталии Фиксель, существующий уже несколько лет, по всей видимости, находится сейчас в стадии стремительной эволюции стиля от собственно танцевальных номеров в традиционном балетном представлении к спектаклям иного плана. Театр, где танец — один из видов движения, отнюдь не всегда главный. Ориентация на современный западноевропейский театр здесь очевидна. Чувствуется, что имена и творческие искания Пины Бауш, Анны Терезы Кермакер, Вима Вандейбуса знакомы новосибирскому хореографу. Прекрасная информированность, к счастью, теперь удел не только столичных балетмейстеров. А Наталия Фиксель к тому же обладает тонкой интуицией, оригинальным мышлением, нестандартностью мировосприятия, несомненной профессиональной выучкой.

Палитра фестиваля будет неполной, если не упомянуть еще об одном. Многим приехавшим в Новосибирск предоставлялась возможность не просто интересно провести время, но и практически приобщиться к истокам современного танца. Организованный на базе Танцевального центра Новосибирского университета семинар по джаз-танцу и танцу модерн собрал артистов и руководителей танцевальных трупп из Челябинска, Екатеринбург, Калининграда, Петропавловска-Камчатского и других городов. Ежедневные утренние и дневные занятия позволили кому-то впервые познакомиться, а кому-то расширить свои представления и навыки в системах

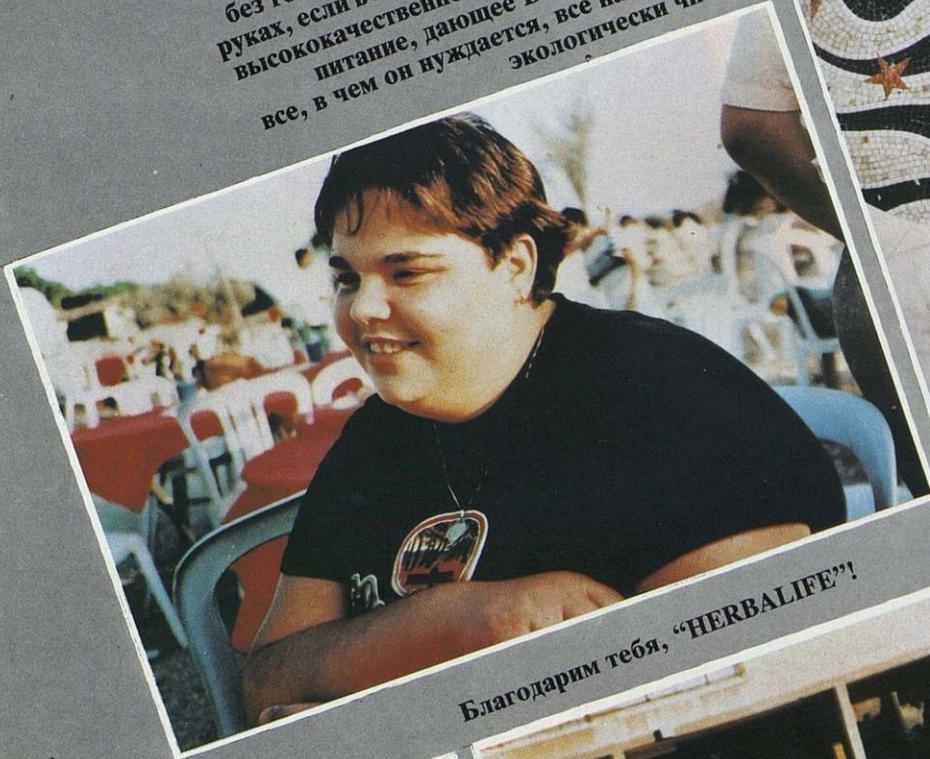
современного танца. Два приглашенных педагога, две очаровательные англичанки Карен Бергин (танец модерн) и Рэйчел Дири (джаз-танец) проводили уроки увлеченно и вдохновенно. Но особая продуманность и система чувствовались в занятиях К. Бергин, которая является директором Лондонской школы танца модерн.

В разговоре Карен рассказала, что сама она училась танцу модерн в Дартингстонском колледже искусств, где одновременно постигала основы драматического, музыкального, изобразительного искусства. Ее педагогом в лицее была Флора Кушман, а в Лондоне — Джейн Дадли. Из хореографов танца модерн ей особенно близка Марта Грэхем. Школа, которой К. Бергин руководит, говоря нашим языком, вечерняя, то есть туда приходят заниматься люди, отдающие танцу свой досуг. Кроме того, школа проводит краткосрочные летние курсы, на которые приезжают все желающие. Кстати, этой возможностью уже воспользовались Н. Фиксель и Н. Агульник, в прошлом руководитель Камчатского театра танца. В Новосибирске К. Бергин уже второй раз. Помимо интенсивных семинарских занятий, она и в прошлый свой приезд, и в нынешний нашла время дать несколько уроков танца модерн для старшеклассников Новосибирского хореографического училища. На вопрос, довольна ли она результатами своей педагогической деятельности на семинаре, Карен Бергин сказала: «Я изумлена тем, насколько восприимчивы оказались мои русские подопечные. Они — настоящие энтузиасты!»

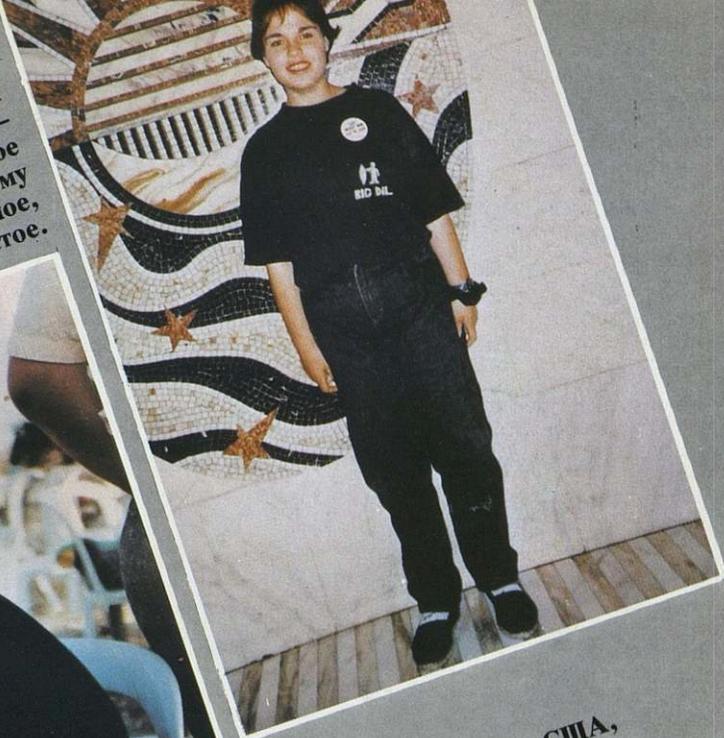
И в заключение еще немного о профессионализме. Организация фестиваля заслуживает всяческих похвал. Обилие спонсоров, мастерски выполненная реклама, организация charterного рейса в Лондон, приглашение на фестиваль иностранных менеджеров — все это заслуга директора Танцевального центра Новосибирского университета Н. Ереминой и ее помощников, а также редактора готовящегося выйти в свет журнала «АНИМА» А. Кузнецова. Хотя кое-что смущает. Например, выбор участников таких шоу, как открытие и закрытие фестиваля. Было грустно, когда праздник искусства превращался в обычную «тусовку» с претензией на авангард. Впрочем, возьмут верх профессионалы или дилетанты — вопрос всей нашей жизни, а не только новосибирского фестиваля.

Лариса БАРЫКИНА

Здоровье, красота, молодость, потеря лишнего веса, практическая остановка времени старения — все это в Ваших руках, если в Ваших руках «HERBALIFE» — высококачественное природное клеточное питание, дающее Вашему организму все, в чем он нуждается, все натуральное, экологически чистое.



Благодарим тебя, «HERBALIFE»!



Питание производства США, состав — только травы Тибета, Китая, Калифорнии.

«HERBALIFE» — питание уже более 100 миллионов жителей 20 стран мира!

И это всего за 12 лет триумфального шествия и проникновения в каждый дом.

Покупайте «HERBALIFE»!

Контактные телефоны:
466-41-49,
150-98-35
(круглосуточно).
Телефакс: 954-15-90,
845 26 45 850.

