



BAILEY

5'94



**В**озрождая  
давние традиции,  
Санкт-Петербургская  
академия русского балета  
имени А.Я. Вагановой  
проводит на сцене  
Эрмитажного театра  
концерты-выступления  
своих учеников.  
В одном из них,  
прошедшем  
весной этого года,  
приняли участие  
воспитанники  
предвыпускного класса.  
И среди них — Диана Вишнева,  
удостоенная  
в нынешнем году высшей награды  
конкурса "Приз де Лозанн".  
На этом концерте  
Диане Вишневой  
была вручена  
золотая  
именная медаль  
конкурса.  
Юную балерину  
поздравили  
президент  
Российской  
хореографической  
ассоциации  
Ольга Лепешинская  
и главный балетмейстер  
Мариинского театра  
Олег Виноградов,  
сообщивший также,  
что Диана Вишнева  
зачислена в труппу  
Мариинского театра.

*На снимке: Диана ВИШНЕВА  
танцует вариацию  
из "Классического па де де"  
Обера.*

Фото В. Барановского

# Искусство и Вы



то очень волнует, так это подмена интереса к искусству, интересом вокруг искусства. И виноваты в этом, думается, как сами деятели искусства, театра, в частности, так и наши коллеги, представители прессы.

Его величество Балет — искусство, как говорилось ранее, "высокого штиля", стало предметом буквально "кухонных разборок", причем чем шире аудитория, тем сладостнее ощущение.

Остановитесь! Хочется умолять и артистов, и хореографов, и журналистов всех рангов, и министров, бросающих в публику: "... Несмотря ни на какие интриги...!"

Оставим интриги политикам и обратимся к искусству, к его нуждам и оценкам, а не к слухам и выяснениям отношений между деятелями театра. Не будем, как говорят иногда в театральных кулуарах, "дружить против кого-то".

Артист — существо тонкое, уязвимое, лелеющее свое "Я". И это необходимо для его самосохранения и самочувствия. Мало, кто может с радостью встретить успех другого, легче пережить собственную неудачу. Иногда и камень кинет в соперника, забыв, что прав на это никто не имеет. И теряет от этого прежде всего тот, кто попрал эту духовную истину.

Все, что происходит в личной жизни артиста, не должно становиться предметом обсуждения. Он весь в роли, образе, там его и судите, и обсуждайте, и радуйтесь, и страдайте. Но обязательно верьте, постарайтесь переживать вместе с артистом и его героем.

Оставайтесь в кресле зрительного зала! Обращайтесь к искусству на "Вы"! И оно откликнется в Вашей душе, будет духовным очищением, жизненным путеводителем.

Оно прекрасно, но хрупко, не разрушайте, не бейте, храните! И услышите его хрустальный колокольный звон.

Вот и возникает вопрос: может ли, имеет ли этическое право пресса, ее служители часто в услужу красному словцу и показу своей амбициозной "смелости" с флажком "Мы за правду!", пользуясь подчас сиюминутной информацией из эмоциональных источников, внедряться в мир психологически тонкий, лиша и себя и зрителей-читателей таинства и веры в творимое театром.

P.S. Редакция пользуется известным знаком NB (Nota bene) для обозначения новой рубрики, где предполагает публиковать материалы-обращения к читателю по поводу волнующих ее проблем.



ГДЕ  
И КАК  
МОЖНО  
ПОДПИСАТЬСЯ  
НА  
ЖУРНАЛ

# БАЛЕТ

Тем любителям балета, кто желает подписаться на наш журнал на первое полугодие 1995 года, сообщаем, что он включен в каталог агентства "Книга-сервис".

С 1 сентября подписку можно оформить: непосредственно в агентстве "Книга-сервис"; в любом почтовом отделении Российской Федерации.

Можно также отправить стоимость подписки в адрес агентства "Книга-сервис" почтовым переводом, где в графу бланка "Для письменного сообщения" следует аккуратно и разборчиво вписать название издания и количество комплектов. Журнал будет доставляться по указанному Вами обратному адресу. Сохраняйте квитанцию почтового перевода!

Организациям стоимость подписки следует перечислять на расчетный счет агентства "Книга-сервис" и выслать в его адрес копию платежного поручения, заявку с указанием издания, количество комплектов, полного почтового адреса, фамилии, имени и отчества подписчиков.

Банковские реквизиты: р/с 7467374 в Росстромбанке, корр. счет 161324 в РКЦ ГУ ЦБ РФ, Москва, МФО 44583001, участок 83.

Адрес агентства: 117168, Москва, ул. Кржижановского, 14, корп. 1.

Тел.: /095/ 129-29-09, 124-94-49, 129-72-12.

*ЖИТЕЛИ МОСКВЫ И МОСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ МОГУТ ПОДПИСАТЬСЯ НА ЖУРНАЛ "БАЛЕТ" НЕПОСРЕДСТВЕННО В РЕДАКЦИИ И ЗДЕСЬ ЖЕ ПОЛУЧАТЬ ЕГО.*

Наш адрес: 103050, Москва, ул. Тверская, д. 22-б.

Тел.: (095) 299-50-67

Факс: (095) 299-51-76

# БАЛЕТ

5 (75)

1994 СЕНТЯБРЬ-ОКТАБРЬ

НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ  
И КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ  
ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит шесть раз в год.  
Основан в 1981 году.

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

Главный редактор

Р.С. ЛАПАУРИ (СТРУЧКОВА)

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

Е.Я. СУРИЦ

В.И. УРАЛЬСКАЯ

/заместитель главного редактора/

Ю.М. ЧУРКО

Творческий совет:

И.Д. БЕЛЬСКИЙ

В.В. ВАСИЛЬЕВ

О.М. ВИНОГРАДОВ

С.Н. ГОЛОВКИНА

В.М. ГОРДЕЕВ

Ю.Н. ГРИГОРОВИЧ

Н. А. ДОЛГУШИН

Н.М. ДУДИНСКАЯ

В.Н. ЕЛИЗАРЬЕВ

О.В. ЛЕПЕШИНСКАЯ

И.А. МОИСЕЕВ

Г.С. УЛАНОВА

М.А. ЭСАМБАЕВ

Художник

Б.И. АНДРИАНОВ

Художественный редактор

Е.И. КОЗЛЕНКОВА

Адрес редакции:

103050, Москва, К-50

ул. Тверская, 22-б

Телефоны: 299-50-67, 299-64-78



На первой  
странице обложки:  
солистка Мариинского театра  
(Санкт-Петербург)  
Юлия МАХАЛИНА /Раймонда/  
в балете "Раймонда".

Фото В. Барановского

На четвертой  
странице обложки:  
реклама.

Сдано в набор 15. 09. 94г.  
Подписано в печать 25.10. 94г.  
Формат 60x90 1/8  
Бумага импортная  
Печать офсет  
Усл. печ. л. 6,5  
Усл. кр.-отт. 20,25  
Уч.-изд. л. 8,24  
Заказ 1343

Фирма "Брахер и Ко", Лтд.  
АО "Типография "Новости"

## В НОМЕРЕ:

НА МЕЖДУНАРОДНЫХ КОНКУРСАХ

**Ю. Станишевский.** Киев: имени Сержа  
Лифаря.....3

**В. Уральская, С. Коробков.** Джексон:  
приходит время, снеговые горы тают....4

**В. Котыхов.** Варна: вдохнуть бы  
новые силы.....9

Варна: извините за воспоминания.....11

Санкт-Петербург: интересен своим  
пристратием.....11

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Характерный танец:

судьба в современном театре,

перспективы на будущую жизнь.

Дискуссия в редакции

журнала "Балет".....16

ПОРТРЕТНАЯ ГАЛЕРЕЯ

**С. Сливинская.** Юлия Махалина.....21

ИНФОРМ-БАЛЕТ СООБЩАЕТ:.....25

ГАСТРОЛИ

**В. Котыхов.** Поэзия шока.....30

**А. Прельжокаж:** "Меня интересует  
танец".....32

ПАМЯТИ УШЕДШИХ.....34

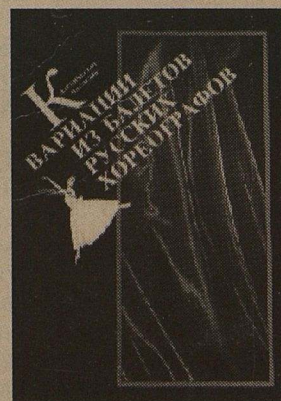
НАУЧНЫЕ КОНФЕРЕНЦИИ И КОНГРЕССЫ  
В МОСКВЕ И САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

**Е. Суриц.** Причины успеха разные.....36

**Е. Демьянович.** Люсиль Гран: гастроль  
в Петербурге.....39

ИСТОРИЯ: ИССЛЕДОВАНИЯ,  
ДОКУМЕНТЫ, ВОСПОМИНИЯ

**Ю. Стецюра.** Екатерина Гейденрейх:  
жизнь и судьба.....42

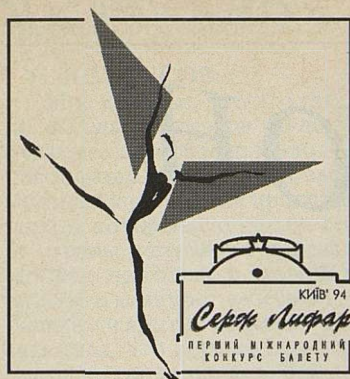


Этот сборник "Вариации из балетов  
русских хореографов"  
вы сможете приобрести  
в редакции журнала "Балет".

# КИЕВ: имени Сержа ЛИФАРЯ

Юрий СТАНИШЕВСКИЙ,

художественный руководитель Первого Международного конкурса балета имени Сержа Лифаря, доктор искусствоведения, профессор



**Л**

одлинным праздником классического и современного танца стал Первый Международный конкурс балета имени Сержа Лифаря, который проходил в Киеве на сцене Национальной оперы Украины с 16 по 23 июня

1994 года. Все эти дни Киев жил этим событием — эффектные афиши с эмблемой конкурса, огромные фотографии Лифаря украшали улицы и площади города, где родился выдающийся хореограф нашего столетия.

Через всю свою жизнь Серж Лифарь пронес трепетную любовь к Киеву. Он писал, что даже в "прекрасном далеке", в блистательном Париже ничто не может заставить его, киевлянина, забыть родной город и навсегда вошедший в сердце широкий Днепр. В 1969 году, являясь почетным гостем Первого Международного конкурса артистов балета в Москве, Сергей Михайлович тайком на пару дней уехал в Киев, бродил по знакомым с детства улицам, поклонился могилам родителей, побывал в оперном театре, где впервые открыл для себя искусство балета и где начинал учиться в студии известного хореографа Брониславы Нижинской.

Вдова Лифаря графиня Лиллан Аленфельд, приехавшая на киевский конкурс, рассказывала, что последними словами ее мужа были: "Где мой Киев?!" Долгие годы имя эмигранта Лифаря было под запретом. Сегодня оно вернулось на родину и озарило творческое соревнование молодых артистов и хореографов, а также совсем юных участников младшей группы — учащихся хореографических училищ от 14 до 18 лет.

Конкурс готовился в очень сжатые сроки, всего девять месяцев. Его учредителями явились Национальная опера Украины, Ассоциация деятелей культуры города Киева, фирма "Интербалет" и Международная ассоциация деятелей хореографии, возглавляемая Ю. Григоровичем, а также Министерство культуры Украины. Наши московские друзья и прежде всего вице-президент Международного союза музыкальных деятелей С.Усанов оказали большое содействие в распространении информации о конкурсе и в организации самого состязания. Свой патронаж новому конкурсу

дал Всемирный совет танца ЮНЕСКО (Париж), а его президент Милорад Мискович вошел в состав жюри. На участие в конкурсе было подано свыше 80 заявок от артистов и балетмейстеров из России, США, Чехии, Японии, Египта, Киргизии, Молдовы, Югославии, Вьетнама и, конечно же, Украины. Однако на сцену вышли 55 конкурсантов.

В первом отборочном туре все выступили в одной вариации из классического репертуара. На второй тур прошли 35 исполнителей. По условиям конкурса на втором туре солисты и дуэты танцевали классический и современный номера. К участию в финальном третьем туре жюри допустило 18 конкурсантов, которые демонстрировали достаточно высокий уровень исполнения классического репертуара. В конкурсе хореографов принимали участие семь молодых балетмейстеров, четверо из которых вышли в финал.

Имя легендарного Сержа Лифаря, объединившего в своем творчестве культуру России, Франции и Украины, собрало в древнем Киеве не только талантливую балетную молодежь, но и выдающихся мастеров хореографического искусства Европы, которые вошли в состав авторитетного международного жюри во главе с Юрием Григоровичем. Среди них — директор Академии Танца Парижской оперы, прославленная французская балерина Клод Бесси, ученица Сержа Лифаря; ее коллега, также ученик мастера, профессор Жильбер Майер; президент Штутгартской Академии танца имени Джона Кранко, профессор Алекс Урсуляк; художественный руководитель Шотландского королевского балета Великобритании Галина Самсова; председатель Национальной балетной ассоциации Японии Минору Очи, артистический директор балета Дрезденской оперы Владимир Деревянко, известные деятели балета Аскольд Макаров (Санкт-Петербург), Валентин Елизарьев (Минск), Юрис Капралис (Рига), предприниматель Клаудио Бандера (Италия). Украину в жюри представляли — выдающаяся балерина и педагог Валентина Калиновская и художественный руководитель балета Национальной оперы Анатолий Шекера.

Высокие профессиональные требования не только к техническому мастерству и виртуозности, но и к точности воспроизведения хореографического стиля, своеобраз-

ного почерка балетмейстера-классика, стремление оценить артистизм, индивидуальность исполнителя — именно эти черты отличали работу жюри, проявившего большое внимание к молодым дарованиям.

Классический репертуар конкурсантов отличался значительным разнообразием, кроме па де де и вариаций из популярных балетов, исполнялись отрывки из малоизвестных спектаклей М. Петипа, А. Горско-го, Ж. Перро, Ф. Тальони, А. Бурнонвалля, А. Сен-Леона, Ж.Доберваля, М. Фокина. Так, к примеру, юная артистка Национальной оперы Анна Денисенко порадовала уверенным исполнением сложнейшей вариации из балета Ц. Пуни "Царь Кандавл" (хореография М. Петипа) и отрывка из балета Н. Черепнина "Павильон Армиды" (хореография М. Фокина). Весьма интересно были представлены и работы известных современных балетмейстеров, в частности, Д. Баланчина и В. Гзовского.

Конкурс открыл немало одаренных артистов, продемонстрировал значительные исполнительские возможности, прежде всего киевской балетной труппы, которая последние годы в связи со сменой поколений переживала кризисную ситуацию. Уверенно заявили о себе киевляне Елена Горбач (золотая медаль и первая премия среди солисток), Татьяна Голякова и Максим Мотков (золотая медаль и первая премия, дуэт), Светлана Толстопятова (вторая премия, солистка), Екатерина Родионова (вторая премия, дуэт), Евгений Бондаренко (вторая премия среди солистов, первая не присуждалась), Аркадий Ораховский (третья премия, соло). Гран при имени Сержа Лифаря и золотую медаль завоевала солистка балета Национальной оперы Украины Ирина Дворовенко, которая неоднократно побеждала на международных состязаниях.

Высокое мастерство и культуру исполнения классического танца продемонстрировали солистки Большого театра России Елена Андриенко (вторая премия, дуэт), Наталия Маландина (вторая премия, соло) и Марианна Рыжкина (третья премия, дуэт). Дипломами в старшей возрастной группе по разделу "соло" были награждены киевлянки Татьяна Андреева, Анна Денисенко, Наталия Иванова, а по разделу "дуэт" — Анджела Джакович (Югославия).

В младшей группе победителями оказались учащиеся Киевского государственно-

# ДЖЕКСОН

## ПРИХОДИТ ВРЕМЯ, СНЕГОВЫЕ ГОРЫ ТАЮТ...

Диалог вокруг  
V Международного  
конкурса артистов балета

**Валерия  
УРАЛЬСКАЯ,**  
кандидат  
философских  
наук

**Сергей КОРОБКОВ,**  
кандидат  
искусствоведения

го хореографического училища Виолетта Сидоренко (первая премия, дуэт) и Вадим Буртан (первая премия, соло), а четырнадцатилетняя солистка Наталия Лазебникова получила вторую премию.

Среди конкурсантов-хореографов первой премии жюри не присуждало. Вторую премию разделили солист Большого театра Сергей Бобров и киевлянин Алексей Ратманский, который ныне танцует в Канаде. Третью премию получила опытный балетмейстер Алла Рубина, которая поставила оригинальные современные номера для нескольких участников. Однако ее наполненный экспрессией и драматизмом танцевальный монолог "Анна Франк" (на музыку А. Шнитке) в интерпретации А. Денисенко оказался наиболее ярким и значительным. Собственную трактовку дуэта из "Кармен-сюиты" Бизе-Щедрина предложил киевлянин Сергей Швыдкий, получивший диплом. Интересной и самобытной заявкой стали вдохновенные номера "Песня о любви" (на музыку Г. Малера) и "Тарантелла" (на музыку П. Сарасате), созданные молодым киевским хореографом Дмитрием Клявиным.

В дни конкурса состоялось немало содержательных встреч, дискуссий. Члены жюри и гости побывали на спектакле национального фольклорного ансамбля "Калина", на уроках и концерте Украинской академии танца. Вдова Лифаря графиня Алефельд привезла из Парижа в Киев уникальную выставку фотографий, картин, книг, театральных костюмов, личных вещей своего мужа, которую очень изящно разместили в фойе Национальной оперы Украины.

Конкурс увековечил память славного сына Украины — крупнейшего артиста и хореографа Франции, почти 30 лет возглавлявшего балет легендарной Парижской Оперы. Это напряженное состязание явилось стимулом для развития и обновления украинского балетного театра и хореографического образования. Естественно, подготовленный в крайне сжатые сроки, конкурс имел немало организационных просчетов и недостатков. Однако они не омрачили той особой праздничной, волнующей атмосферы, которой были наполнены все дни балетного состязания. Его заключительным аккордом стал прекрасный концерт лауреатов, в котором, кроме победителей, с триумфом выступили выпускники Академии танца имени Джона Кранко из Штутгарта, познакомившие нас с прелестным одноактным балетом "Триптих" молодого балетмейстера Ренато Занеллы (на музыку Моцарта), а также звезды Парижской оперы Жислен Фаллю и Сирил Атанасов, премьер балета Венской оперы Владимир Малахов, которые показали сцены из шедевров Сержа Лифаря "Послеполуденный отдых фавна" и "Сюита в белом".

Отныне этот конкурс станет постоянным и будет проводиться каждые два года, способствуя укреплению творческих контактов молодежи и мастеров балетного театра Европы.

ГЕНЕРАЛЬНЫЙ СПОНСОР КОНКУРСА — ПЕРВЫЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ УКРАИНСКИЙ БАНК

**Сергей КОРОБКОВ:**

"Признаюсь, что не отношу себя к критикам-скептикам и уж тем более к людям неблагодарным. Первый визит в Джексона, первое знакомство с балетным конкурсом, известным и престижным, оставили яркие художественные впечатления. Но признаюсь Вам и в том, что впервые в своей обозревательской практике я не готов к писанию специальной статьи на темы этих впечатлений, что традиционные записи, сделанные мною на полях всех конкурсных программ, не представляют из себя ничего особенного и не просят непременно "драматургического" оформления. Почему? Потому что при всех отличиях — частных и общих, джексоновский конкурс вписался в общую картину конкурсов как таковых, конкурсов, коих нынче столь много. И я благодарен Вам за предложенный диалог, который кажется мне сейчас спасательным кругом..."

**Валерия УРАЛЬСКАЯ:**

"Художественные впечатления при отсутствии профессиональной страсти их выразить в определенной степени объяснимы самим временем и той ситуацией, что сложилась в искусстве и в балете. Так что Ваш прозаизм объясним, да и Вы сами его только что объяснили тем обстоятельством, что повсеместное распространение конкурсов не способствует бытийности, на какую устроители каждого из них бесспорно рассчитывают. Я, в отличие от Вас, не впервые была в Джексоновке, и смею судить об этом конкурсе в перспективе времени".

**С. КОРОБКОВ:**

"И что же, есть существенные отличия Джексона от Джексона и Джексона от других конкурсных столиц?"

**В. УРАЛЬСКАЯ:**

"Художественная альтернатива есть всегда, хотя она выражается с разной степенью отчетливости, художественной броскости что ли. Джексона от Джексона, как Вы говорите, отличается примерно так же как Москва от Москвы, Варна от Варны, Осака от Осаки, а именно — каждый конкурсный год кажется менее удачным, чем предшествующий. Кажется, что открытий меньше, впечатления беднее, аура творчества блед-

нее. И нынешний конкурс в Джексоне мне показался по творческим результатам слабее, чем предыдущий”.

#### **С. КОРОБКОВ:**

”Мне кажется, что это скорее закономерно, чем нетипично. Когда конкурсов было мало, существовавшие как бы охватывали весь мир молодого балета, на небосклоне которого зажигались будущие звезды. Сейчас же нередко видишь в разных конкурсных программах хорошо знакомых танцовщиков, которые с одним и тем же репертуаром переезжают из страны в страну, в надежде наконец-то добиться успеха. Но дело не только в этом. В Нью-Йорке, накануне Джексонского конкурса, мне довелось беседовать с американским балетным критиком Анной Кисельгоф, которая справедливо заметила, что время звезд миновало, настало время просто хороших танцовщиков. Вот оно — время. Природа не может бесконечно воспроизводить гениев, да еще целыми сериями. Ей тоже нужно отдыхать. И в этом смысле мне представляется несправедливой все растущая критика московского балетного состязания. Во всяком случае тот ее часто повторяемый тезис, что в Москву не едут, так как конкурс скомпрометировал себя, утратил интерес к самому себе. Никому и в голову не придет критиковать Джексонский конкурс за одно то, что в нем, скажем, самой представительной по количеству участников оказалась делегация США, что было много танцовщиков из Японии и Китая и не так много, как полагается ”по престижу”, делегатов от Франции, Испании, Германии. Никто не задумается, к слову, сравнить и сами результаты Джексонского конкурса с Московским. И там в числе призеров и дипломантов большинство СВОИХ. Я это говорю вовсе не к тому, что нужна какая-то независимая экспертиза наград (независимых экспертов повсюду, к счастью, хватает), а к тому, что и подерживая и хуля, мы зачастую берем в анализе не те точки отсчета, которые дают нам право судить о конкурсах свободно, вне конъюнктурных рамок. Если угодно, то знакомство с конкурсом в Джексоне, тоже не свободным от ”закулисных” течений, только лишней раз убедило меня в том, что конкурсантам — участвовать, зрителям — восхищаться, критикам — анализировать и всем вместе — играть надлежит по ”местному” времени, по заведенным ”здесь и теперь” правилам игры”.

#### **В. УРАЛЬСКАЯ:**

”В этом смысле конкурс Джексона — богатейший ”лабораторный” материал. Здесь, в отличие от других, на мой взгляд, больше репертуарного выбора: много разнообразных классических дуэтов и много оригинальных современных номеров, потому что, как Вы помните, по условиям конкурса все участники танцуют современную хореографию отдельно на втором, и вкупе с классическим фрагментом — на третьем турах. Более того, существенным пропуском на третий тур является именно современный хореографический уровень, его художественное содержание и соответствие хореографии лучшим образцам современного танца. Современной хореографии, таким образом, определено свое место в условиях конкурса, что побуждает участников готовить ее специально. Вспомните, сколько интересных современных номеров, благодаря этому обстоятельству, мы видели. Это: ”Trois Gnossiennes” Ханса ван Манена, ”Unanswered Question” Джона Макфолла, ”Back home” Дитмара Зейферта, ”Rendezvous” Бена Стивенсона, ”Poing! Poing! 94” Марса Богаета, ”Skosna” Стефана Пира, два дуэта в стиле модерн Анатолия Яновского”.

#### **С. КОРОБКОВ:**

”Разделю энтузиазм Ваших воспоминаний лишь наполовину, и Вам, в свою очередь, напомним, что большинство современных образцов танца мы уже видели, и не раз, в частности, практически все работы Стивенсона. Мне показалось, для того, чтобы особо не рисковать, конкурсанты предпочитали брать готовый, апробированный репертуар. И это понятно, ведь Джексонский конкурс жесток в отборе лауреатов. Именно современная хореография стала тем барьером, который так и не взяли многие представи-

тели России, среди которых были явные претенденты на пьедестал. Лучшие них сориентировались ”новые русские” — те, кто ”полуэмигрировал” в Америку, на перемонии открытия и закрытия конкурса, что называется, сбивался с шага — под какой флаг встать: русский, украинский или американский. Поосмотревшись вокруг себя в Америке, они оказались точнее в выборе. Конкурс — есть конкурс”.

#### **В. УРАЛЬСКАЯ:**

”И у любого конкурса, как к нему ни относишься, есть или должна быть своя индивидуальность, свое творческое лицо. Мы уже долгие годы сетуем на то, что жюри самых престижных соревнований в балете отдают предпочтение не художникам, а спортсменам. В этом отношении все ориентиры классического конкурсного репертуара мне кажутся установленными на творческое снижение. Здесь, как ни странно, действует спортивный закон. Сначала планка повышается на пятьдесят сантиметров, а после того, как она взята, последователи рекордсмена улучшают сам рекорд буквально на миллиметры. Год — миллиметр, другой — два. Так и в балете. Был стремительный взлет виртуозности. Классическая танцевальная палитра в короткий срок обогатилась новыми красками. И пошло дальше, поощряемое именно в конкурсной практике, увлечение техницизмом: не два тура, а четыре, не двойные фуэте, а уже тройные, и т.д. и т.п. Европейцы смотрели на японцев, потом китайцев, изыскивали все новые возможности поражать и эпатировать публику и жюри, а живое чувство, театра незаметно покидали конкурсные подмостки”.

#### **С. КОРОБКОВ:**

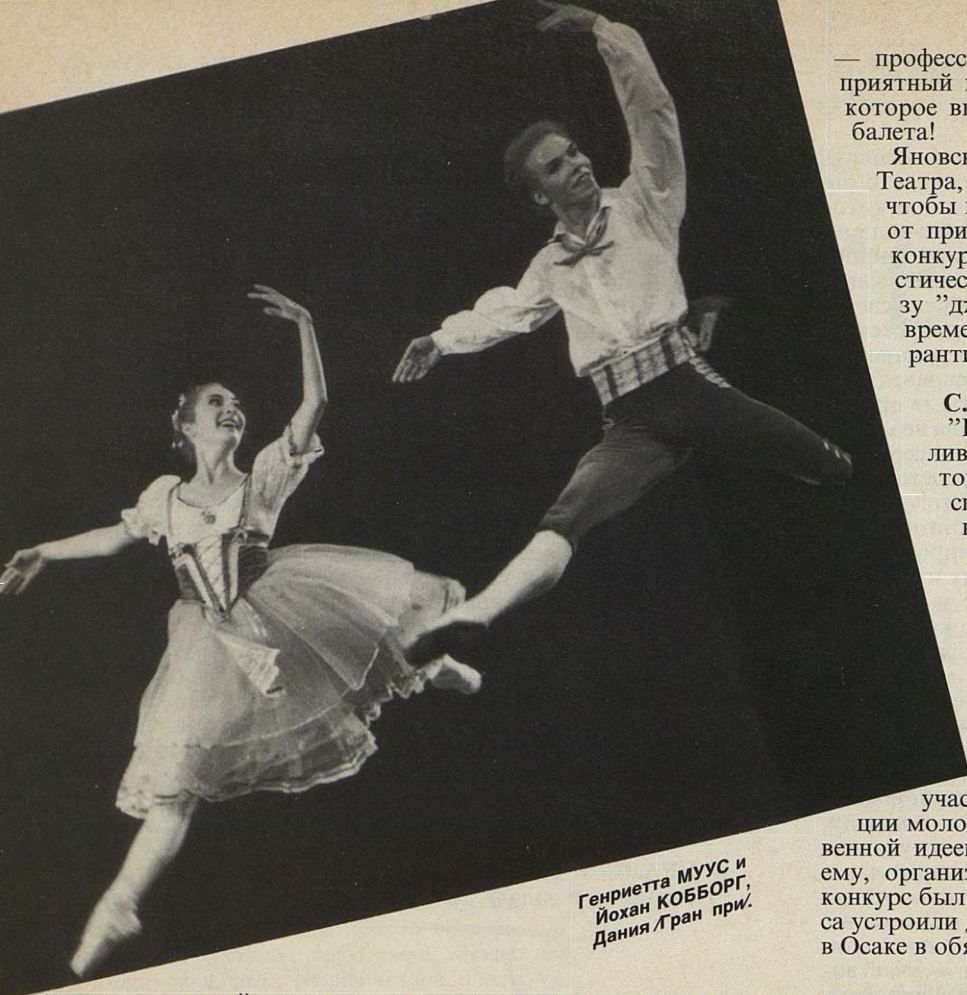
”Но ведь и публика, и театр ”купились”, привыкли!

#### **В. УРАЛЬСКАЯ:**

”Привыкли, и задача конкурсов, коими никого теперь не

Дай САСАКИ, Япония  
/золотая медаль/





Генриетта Муус и  
Йохан КОББОРГ,  
Дания Гран при.

удивишь, с моей точки зрения в том, чтобы вернуть искусство, артистизм, духовность в совершенно отработанный уже механизм танца. В этом плане Джексоновский конкурс, пожалуй, несколько отличается от других. Здесь, например, понимают, что отдать предпочтение датчанину Йохану Кобборгу (Гран При), а не японцу Дай Сасаки (первая премия) — значит, отдать предпочтение живому танцу, а не голому техницизму. И это — позиция. Пусть артистизм датского танцовщика еще не достаточно проявлен, не сомаштабен его природным танцевальным возможностям, но он все равно ощутим — в тех метках театральности, что делают танец танцем, стиль стилем, характер характером”.

### С. КОРОБКОВ:

”Подтверждает Ваши наблюдения и победа молодых танцовщиков польского происхождения Зинаиды и Юрия Яновских, представлявших на конкурсе Испанию. Все их дуэты — и классические и современные — были построены на основе театра, на театральной природе. И pas de deux из ”Дон Кихота”, которое они танцевали вычурно и манерно, но в котором лидерство балерины, взявшей на себя роль чуть ли не главы семьи, было мотивировано и обосновано, и оба современных номера — ”Alguibla” и ”Nergmanos” в постановке их отца Анатолия Яновского, где пластика чистого модерна намеренным театральным приемом была превращена в характеристики сочных и глубоких персонажей. Кстати, только Яновские (не американцы!) демонстрировали в конкурсной программе лексику танца модерна. И это показалось в высшей степени странным — игнорирование сугубо американского стиля танца, который как никакой другой годится к условиям этого конкурса”.

### В. УРАЛЬСКАЯ:

”Мне кажется, что схожесть конкурсных условий, принятых повсюду, заведомо ограничивает результаты самих конкурсов.

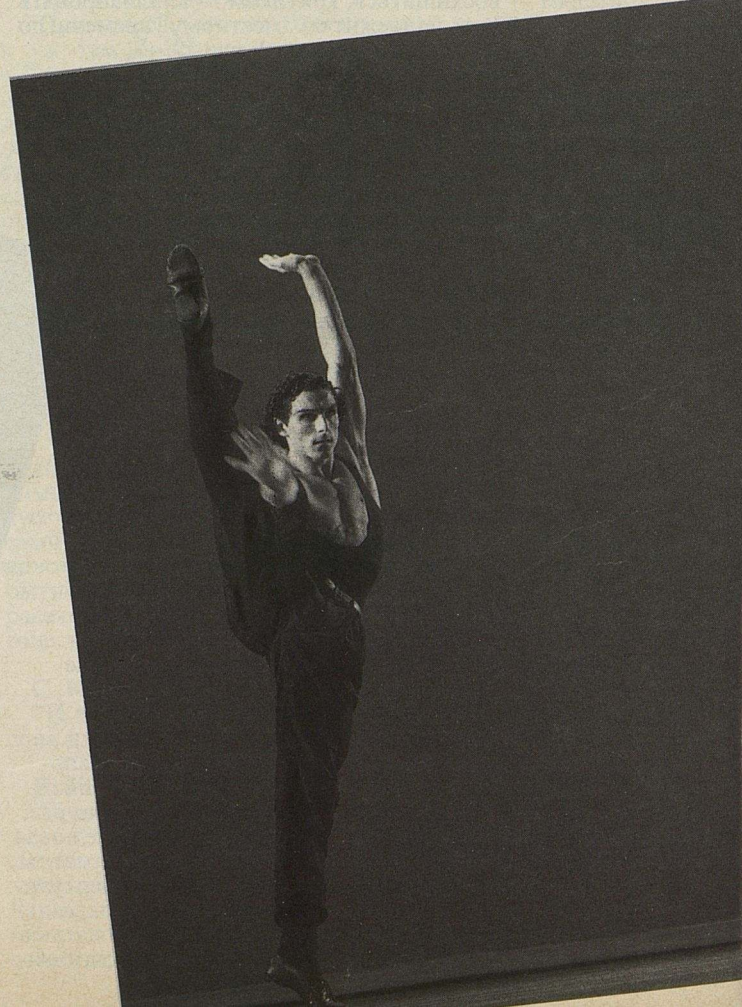
— Общеизвестно, скажем, что конкурсы нивелируют творческую индивидуальность. А почему? Потому что вступает в силу эффект ”средне-статистического” участника, нацеленного к непременной победе. А. — виртуоз в классике, В.

— профессионал в современной лексике, С. — артист, приятный во всех отношениях. И нет обязательного Ч., которое выносится за скобки всех слагаемых — артист балета!

Яновские шли в конкурсной программе дорогами Театра, выстраивая свой репертуар таким образом, чтобы максимально полно раскрыть свои богатейшие от природы артистические возможности. А сколько конкурсантов, нацеленных опять же на среднестатистический итог, предпочло не рисковать, взяв к показу ”джентельменский набор” дуэтов, вариаций, современных миниатюр, который как минимум не гарантирует поражения!”

### С. КОРОБКОВ:

”Но и не обещает победу, вот в чем дело. Выделив талантливых, джексоновский конкурс, с моей точки зрения, оставил вне ”поля чудес”, вне вышших наград не менее одаренных, но более скованных все той же привычкой конкурса вообще. Отличаясь профессионализмом, повышенным спросом на современную хореографию, американский конкурс не избегает проблем всех других и, в первую очередь, главной: творческое лицо, индивидуальность конкурса подвержены случайности, зависят исключительно от того состава участников, который приходится на конкурсный год. Между тем, согласитесь, что индивидуальность конкурса изначально должна определяться не участием в его программе гипотетической генерации молодых исполнителей, а исключительно художественной идеей, необходимостью которой чувствуют, по-моему, организаторы всех балетных состязаний. В Москве конкурс был посвящен Петипа, в Париже из одного конкурса устроили два отдельных — классический и современный, в Осаке в обязательную программу первого тура включают





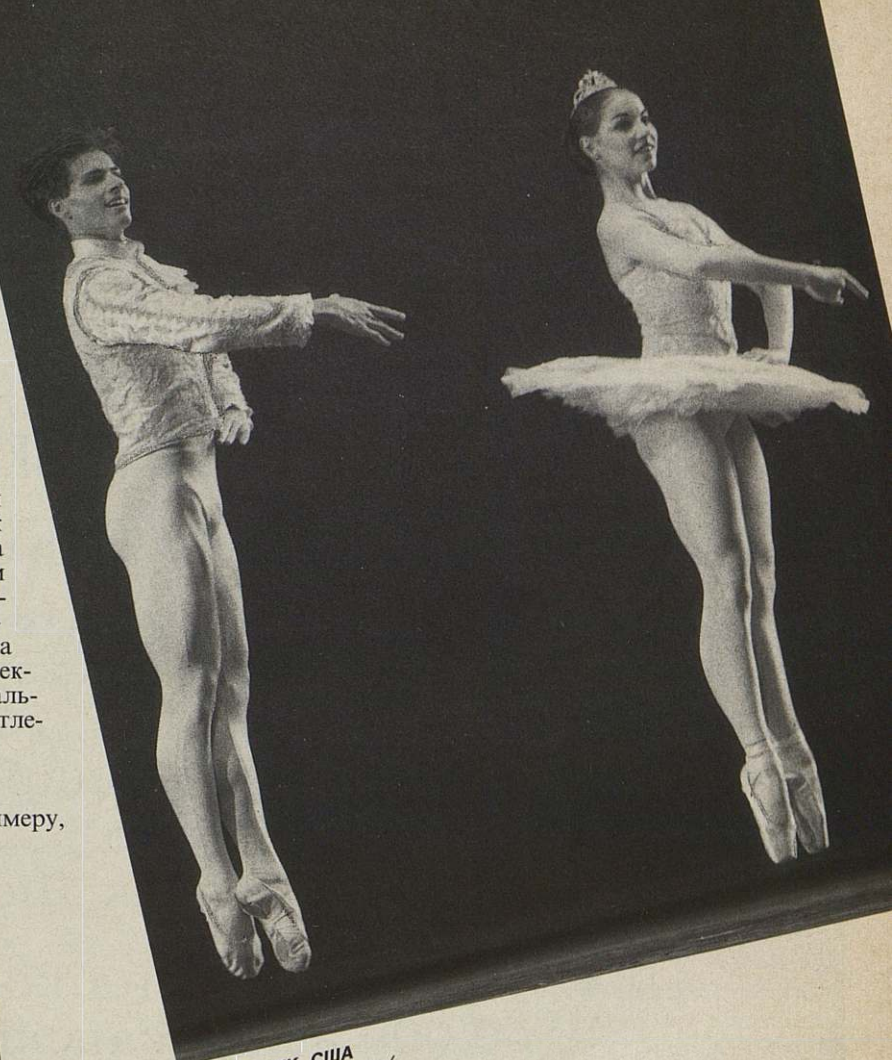
только один классический дуэт и так далее. Джексон, по-моему, больше других в своей художественной ориентации способен стать конкурсомартистической индивидуальности, конкурсом Театра”.

**В. УРАЛЬСКАЯ:**

”Вы правы в том, что жизнеобеспечение всех без исключения балетных соревнований нынче зависит от сознательно выбранной системы творческих ориентаций. Здесь проходит граница между искусством и спортом. И Джексоновский конкурс, показав себя конкурсом артистических индивидуальностей в соотношении пятьдесят на пятьдесят, мог бы в гораздо большей степени опираться на те судейские критерии, что характеризуют, если и не индивидуальность танцовщика (основу соревнующихся в любом случае составляет масса, личность — всегда раритет), то его потенциальный диапазон. А если вернуться к таким понятиям как амплуа, характерность, темперамент? Если лирика судить по законам лирики, а трагика по законам трагедии? Если к вариационной балерине предъявлять иные требования, чем к балерине assoluta, и если, наконец, в обязательную программу конкурса включать не вариации и дуэты, а фрагменты из спектаклей, где танцовщик может показывать процессуально-драматургическое, собственно театральное впечатление?”

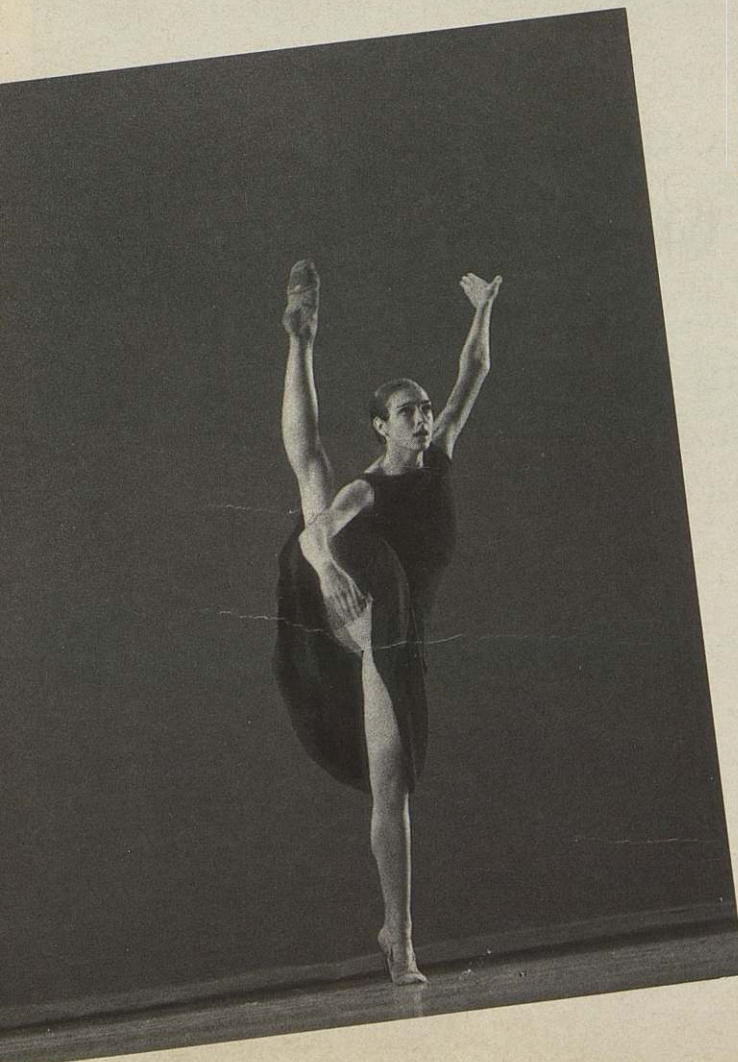
**С. КОРОБКОВ:**

”Если продолжить список Ваших ”если” и, к примеру,



Април БАКК, США  
/серебрянная медаль/  
и Симон БАКК, США  
/золотая медаль/.

фото Т. Лехтика



пополнить его возможной творческой ориентацией того или иного конкурса на стиль как искусство (Петипа, Бурнонвиль. Грэхем и даже — авангард), на школу как искусство (вагановский класс или класс модерн), на Театр как искусство (от античности до постмодернизма), то и получится СВОЙ, ни на что другое непохожий конкурс. Тот, что ищет СВОИХ победителей, и тот, что проводится не раз в четыре года, а раз в эпоху — расцвета, всеобщего расцвета культуры, когда и наступает время звезд”.

**В. УРАЛЬСКАЯ:**

”Все остальные, с четырехгодичным циклом, и конкурс в Джексоне, в том числе, вероятно, для этого и нужны”.

Зинаида ЯНОВСКАЯ, Испания  
/золотая медаль/  
и Юрий ЯНОВСКИЙ, Испания  
/серебрянная медаль/.



# МЕЖДУНАРОДНЫЙ БАЛЕТНЫЙ КОНКУРС ЛЮКСЕМБУРГ

7—12 апреля 1995 года

- Конкурс патронирует его Величество Великий Князь Люксембургский
- Призовой фонд конкурсов — 60.000 американских долларов
- Все участники обеспечиваются бесплатным проживанием
- Конкурс будет проходить с 7 по 12 апреля 1995 года в Городском театре Люксембурга

За информацией следует  
обращаться по адресу:

*Secrétariat général  
International  
Ballet Association  
Lixemburg  
41 rue A. Useldinger  
4351 ESCH/ALZETTE  
Tel: (352) 54 72 64  
55 54 55  
FAX: (352) 54 74 94*



# ВАРНА

Владимир КОТЫХОВ

## ВДОХНУТЬ БЫ НОВЫЕ СИЛЫ



собою, ажиотажного интереса к конкурсу со стороны западных туристов, представителей газет и журналов, дорогой балетной тусовки здесь не просматривалось. Все было скромно, просто, тихо. Хотя в этой простоте таилось и некоторое обаяние, обаяние стареющего, но все еще популярного конкурса.

Он начался неудачно, несправедливо.

Дождь вынудил отказаться от проведения первого тура в уютном Летнем театре, и конкурсанты, а вместе с ними и зрители вынуждены были томиться четыре дня (а первый тур длился именно столько) в огромном, холодном, ангарного типа здании культурно-спортивного комплекса. Уровень исполнителей также не прибавлял оптимизма. Определить из ста тридцати пяти конкурсантов, кто есть кто, вот так сразу не представлялось возможным: общий уровень был столь невысок, что даже хорошие исполнители перекрывались общей мало подготовленной массой. Наверное, этот тур нельзя даже называть первым, скорее он был отборочным, где все, кто хотел, могли показать себя (были бы деньги!) — и те, кто может танцевать, и те, кто хочет, но не очень может, и даже те, кому категорически нельзя заниматься танцами. Я ждал второго тура, расслабленно наблюдая за первым. Именно на втором, когда количественно состав участников резко сократился, приблизившись к вполне реальному, человеческому цифрам, тогда и уровень тоже несколько выправился, определились любимцы, лидеры, закрепившие потом свой успех и на третьем этапе.

Я буду говорить и о тех, чей исполнительский стиль я не принял, и о тех, кто запомнился, чья индивидуальность смогла проявиться, высветиться, прозвучать. Говорить независимо от того, какое место в "табели о рангах" они заняли. Для меня на конкурсе был важен не его финал — распределение наград, это как раз самое скучное, а встреча с талантливым исполнителем, удачным, ярким выступлением, новым хореографом — вот что доставляло подлинную радость.

Неизменными аплодисментами встречали зрители выступления японца Дая Сасаки, демонстрировавшего мощный, энергичный, мужественный, на мой взгляд, антитанец: он так крутился, вращался, вертелся, прыгал, что напомунал не танцовщика, а циркового акробата, стремящегося удивить зрителей холодным техницизмом трюков. Зрители вскрикивали от восторга, взвизгивали от очередного "крутого" прыжка, но меня этот силовой перебор, эта компьютерная дробилка оставляли равнодушным. Хотелось танца, а его не было. Хотя, конечно, Дай Сасаки не лишен таланта и опыта, это на первый его конкурс, жаль, что глубина и смысл танца пока ему не открылись. Нечто подобное происходит и с мо-

ВСПОМИНАЯ ОЧЕРЕДНОЙ, КСТАТИ, ЮБИЛЕЙНЫЙ, ОТМЕТИВШИЙ СВОЕ ТРИДЦАТИЛЕТИЕ, КОНКУРС В ВАРНЕ, ОТБИРАЯ СОБЫТИЯ, ВПЕЧАТЛЕНИЯ, ФАКТЫ, СПРАШИВАЮ СЕБЯ: А ЧТО ЖЕ ЗАПОМНИЛОСЬ БОЛЬШЕ ВСЕГО?

сквичом Хасаном Усмановым: здесь в Варне, а до этого был Джексон, он соревновался с Дай Сасаки в количестве прыжков и пируэтов, кто больше, кто выше, и только. Такие понятия, как красота, изысканность, благородство, стиль остались им непонятными. И тоже жаль: ведь и он — танцовщик одаренный.

А вот французские участники Жереми Беленгар, Жан Боада, Летиция Пюжол, Эммануэль Тибо, Клер-Мари Оста дарили нам именно танец, и называть их хочется не конкурсантами, не исполнителями, а артистами. Изысканность, шарм, красота, отточенность деталей, продуманный жест, весь их облик доставляли истинное наслаждение. Глаз старался не пропустить, сохранить в памяти эти утонченные танцы, где не было броской, дешевой эффектности, а были культура и легкость, кантиленность и изящество. Необыкновенно хороши, причем у всех, были финалы вариаций. Очень зримо, на вздохе, на взлете, чуть приподнимая финальную позу, через нее они еще раз давали возможность пристальнее взглянуть в то, что только что показали. В этом им помогал тонкий мастер, концертмейстер Парижской оперы Ян Малина. Именно французские танцовщики и танцовщицы разнообразили тот достаточно замученный, привычный конкурсный набор вариаций, представив на втором туре редко показываемые сочинения. Клер-Мари Оста предложила жюри и зрителям вариацию Сильвии из балета Делиба, Эммануэль Тибо — вариацию из балета Оффенбаха "Le Papillon", Лютиция Пюжол — из "Сатаниллы" Пуни. Замечательно смотрелись мазурка в прочтении Э. Тибо и вариация у Летиции Пюжол из балета "Этюды" Черни. Клер-Мари Оста исполнила на втором туре вариацию из "Миражей" Сеге.

А на третьем туре она удивила уже умением перевоплощаться, актерским мастерством, продемонстрировав два таких очень контрастных фрагмента, как традиционная вариация Жизели из первого действия знаменитого балета и эпизод из "Жизели" в постановке Матса Экка.

Кроме участников из Франции, понравилась обаятельная, хрупкая, тоненькая, как стебелек, с изумительными точными ножками Барбара Кохоуткова из Чехии. Ее танец был хрустально чист и прозрачен, он пленял почти детской трогательностью, искренностью, при всем том, чувствовалось, что у Кохоутковой и хорошая школа.

У Майкла Кюзумано из США, тоже удачно выступившем в Варне, — свой, можно сказать, молодежный стиль, правда, он несколько уступал более выученными конкурсантами в классическом репертуаре, но в целом его танец смотрелся необыкновенно эффектно и ярко — улыбчивый, пластичный, Майкл буквально парил в воздухе. Особым успехом пользовался его современный номер на песню Майкла Джексона, где танцовщик использовал характерную пластику популярного певца.

Хозяева Варненского состязания решили, как практиковалось некогда и у нас, "выставить" на конкурс как можно

больше собственных исполнителей (их было двадцать восемь), устройв своего рода еще один смотр-конкурс балетной молодежи страны. Понять подобное можно, почему бы и нет, вот только отбор в таком случае должен был быть более тщательным, а подготовка к конкурсным состязаниям — посерьезнее. На прошедшем конкурсе количество так и осталось количеством, никак не переходя в качество. Среди тех же, кто показался интересно, запомнились знакомые нам по московскому форуму Петя Илиева и Димо Милев, особенно в па де де из "Дон Кихота" и, конечно, Калина Калчева, продемонстрировавшая не только хороший уровень танца, но и незаурядные актерские способности в современной композиции хореографа Красена Крастева.

Второй, третий туры — это еще и современная хореография, то, что всегда ожидается с особым нетерпением. И здесь эти ожидания оправдались. Необыкновенно сильное впечатление произвели две композиции, созданные Дитмаром Зейфертом, членом жюри конкурса. Поставленные "на стыке" классики и современного танца, они поражали своей драматической насыщенностью, драматургической выстроенностью, танцевальной изобретательностью и особой, жесткой, злой красотой. Они буквально ошарашивали рискованной, почти акробатической вязью дуэтного танца, озлобленного, жестокого, и поражали трагическим, надрывным, пронзительным звучанием. Актерски и танцевально они блестяще были прожиты на сцене Грегором Зейфертом (он выступал на конкурсе как партнер) и Алмой Мунтеану. Но что касается классического репертуара, то он у этого дуэта выглядел далеко не столь бесспорным. Во всяком случае перенесенные в па де де из "Дон Кихота" все те же злость и жестокость, какие мы увидели в их современных номерах, вызывали недоумение. Но пользуясь случаем, не могу не отметить, каким замечательным артистом стал Грегор Зейферт. Стильный, глубокий, пронзительный.

Именно современный номер, на музыку "Кармен-сюиты" Бизе-Щедрина (в постановке С. Швыдкого) позволил пройти на третий тур и Наталии Калиниченко и Геннадию Жало, не очень удачно выступавших в классике. Публика хорошо приняла хореографический опыт С. Швыдкого и, наверное, следовало бы отметить оригинальность композиции, если бы она не несла на себе столь заметную печать влияния творческой индивидуальности Аллы Сигаловой, в "Независимой труппе" которой работал С. Швыдкий. Но подождем с выводами, посмотрим, как он будет работать дальше.

А вот хореографический дар, особый взгляд, яркая индивидуальность хореографа Красена Крастева не вызывали сомнений: заслуженно он получил приз как лучший болгарский хореограф. К. Крастев — по-настоящему современный мастер. Те миниатюры, что он представил на конкурс, могут быть с полным основанием названы маленькими балетными спектаклями, где К. Крастев выступает и как хореограф и как режиссер, удивляя фантазией и изобретательностью.

Что хотелось бы еще отметить в связи с конкурсом? Необыкновенную популярность среди участниц двух вариаций Китри из первого действия и из третьего. И, конечно, вариацию Эсмеральды с бубном, которую, несмотря на некоторую разность трактовок, думаю, зрительный зал выучил наизусть.

Но шутки в сторону! Завершался конкурс гала-представлением. Причем сначала планировались два гала-концерта. Один с участием дипломантов и лауреатов конкурса, другой — супер гала-концерт победителей Варненского состязания прошлых лет. Но этого не получилось. За неимением достаточного количества звезд из прошлого решили "перемешать" в одном гала и настоящее, и прошлое, вроде как встреча начинающей молодежи с прославленными мастера-

ми, встреча двух поколений, дополнительный урок юным, только вступающим на звездный Олимп исполнителям.

Далеко не каждый балетный вечер может собрать такое созвездие имен. В. Кирова, Г. Рагозина-Панова, Н. Долгушин, Е. Максимова и В. Васильев (они пользовались на конкурсе особым вниманием, а после исполнения на гала-концерте "Элегии" Рахманинова зал приветствовал их стоя), Е. Князькова, А. Горбачевич, Д. Симкин... Ходили слухи, что организаторы предлагали принять участие в концерте и Н. Макаровой, члену жюри нынешнего конкурса, но она была неумолима и выступать отказалась. Думается, поступила верно, потому что увиденный концерт лишней раз подтверждал одну очень старую истину: балет — искусство молодых.

Конкурс начался несколько неудачно, финал был тоже нерадостным. Травмой закончилось выступление на гала-концерте Дай Сасаки: на глазах у испуганного зала его унесли со сцены. Чуть позже дошла и еще одна неприятная новость. На конкурс обещал приехать В. Деревянко. Он прилетел в Софию, но до Варны добраться не смог — его не встретили.

XVI Международный балетный конкурс в Варне — уже история. Вспоминая его сегодня, отбирая события, факты, впечатления, я спрашиваю, а что же запомнилось более всего? Несмотря ни на что, более всего запомнился сам конкурс. Он постарел, потускнел. Но все еще высок его уровень, все еще притягателен он и для участников, и для зрителей. Не хотелось бы, чтобы он исчез совсем. Раскрутить бы только его иначе, вдохнуть бы новые силы.



Майкл КЮЗУМАНО, США  
/ Гран при /

## ИЗВИНИТЕ ЗА ВОСПОМИНАНИЯ...

30-летие конкурса — большая дата. Даже если учесть, что проходят они в Варне один раз в два года. И в этом году юбилей попал на шестнадцатый по счету.

По-прежнему красив этот небольшой город у Черного моря. По-прежнему как воплощение сказки вечерние просмотры в открытом Летнем театре под черным звездным небом. По-прежнему белые чайки, эти неофициальные участники конкурса творили свой балет, оставляя за собой самые первые места по красоте и графичности пластических линий.

По-прежнему престижен Международный балетный конкурс в Варне — первый, давший движение многим другим, о чем свидетельствуют цифры — более 150 молодых артистов заявили о своем желании принять в нем участие. Открыла свои двери академия с уроками классического танца, джаз-танца, танца модерн...

Но что-то изменилось за эти годы в городе. Изменилось, как это ни обидно, само отношение к Международному балетному конкурсу. И пусть вам покажется наивной такая деталь из воспоминаний, но она весьма показательна.

... У нас на лацканах значок гостей одного из прошлых конкурсов. Мы подходим к кассе на пляж платить и спрашиваем, сколько стоит билет. "Ну, что вы, — отвечают нам, — вы — наши гости, принесли нам в город большой праздник. Проходите, пожалуйста". И так повсеместно, тем, кто приехал на конкурс, — внимание, почет, приветливые взгляды.

Всего этого сегодня нет. И дело не в коммерциализации жизни города-курорта и заплаченных за вход на пляж левах. Дело в том, что Международный балетный конкурс перестал быть праздником ВСЕГО города, перестал быть нужным его жителям, да и его многочисленным курортным гостям.

Даже в оперном театре мне отказались помочь найти адрес открывающейся в честь 30-летия Международного балетного конкурса выставки-музея, ответив на мой вопрос, заданный после того, как я представилась, приблизительно так: "Много вас тут ходит и всякое спрашивает". Стало так горько, что дыхание перехватило... И это — не единичный случай демонстрации безразличия к проходящему в городе балетному форуму. Оттого, наверное, все труднее становится решать финансовые и организационные вопросы его организаторам, хотя невозможно поверить в то, что маленький город, для которого Международный балетный конкурс был действительно подарком и событием культурной жизни, перестал быть его радушным хозяином.

Мы затронули эту тему еще и потому, что считаем, что многие подобные состязания, родившиеся после Варны, не всегда ставили перед собой задачу связи конкурса с культурной жизнью того или иного города, а это, с моей точки зрения, в большой степени переводит творческий смысл такого рода действия из явления адресованного зрителю, в явление узко профессиональное — соревнование полузакрытого типа.

И соревнования частично теряют смысл и свою роль, что необходимо учитывать организаторам. И если в каких-то "конкурсных городах" это нужно понять и начинать делать новые шаги, то в Варне, думается, все еще можно исправить. Если захотеть, конечно, всем вместе — и администрации города-курорта, и его жителям. Честное слово, Международный конкурс балета в Варне — его главное событие, и жалко терять праздник и нам, съезжающим сюда со всего мира, и тем, кто тридцать лет его лелеял, — болгарским организаторам, и городу Варне — его хозяевам и гостям.



## Санкт-Петербург

Май '91

## ИНТЕРЕСЕН СВОИМ ПРИСТРАСТИЕМ

Конкурс "Майя" заявил о себе броско, смело, не побоявшись обострения атмосферы.

Для защиты ли от высказанных против него мнений, для рекламного ли звучания, но с этого все началось.

А затем был сам конкурс, к которому серьезно, и мы бы сказали, профессионально готовились полтора года его организаторы. — АО Международный конкурс молодых исполнителей в Санкт-Петербурге (генеральный директор И. Чукбар, артистический директор В. Чернин).



отому и вся символика конкурса так хороша, как и вся подготовленная заранее и вовремя печатная продукция. Красив буклет, афиша и афишки и т.п.

В качестве спонсоров задействованы многие фирмы\*, приглашены почетные гости, блестящий состав имен в жюри. И радующая глаз эмблема конкурса, где использован рисунок В. Шахмейстера, — силуэт Майи Михайловны Плисецкой на фронте сцены — приковывает взор в лю-

\* Среди них назовем отель "Метрополь" (Москва), гранд-отель "Европа" (Санкт-Петербург), компания "Скорпио" (Москва), НХТ "Гжель", фирма "Гришко" и другие. Генеральный спонсор — Tachibana shuppan, inc.

бой момент как прекрасная работа.

Устроители конкурса декларировали честность во всем — в работе жюри, его решениях, оценках. И, наверное, этого хотели. То, что не всегда и не во всем это удалось, понять можно. И вероятно, люди, заявляющие такое кредо, надо надеяться, с уважением отнесутся к стремлению честно высказывать свое мнение и другими, не считая что пишущими эти строки движет что-либо, кроме этого.

Итак, некоторые, вероятно, не бесспорные, рассуждения об увиденном.

Конкурсы, которых стало бесконечно много, своей похожестью друг на друга перестали быть явлением. Близость, если и не идентичность программ, приблизительно одинаковый уровень исполнителей и повторяемость придали им некую типовую шаблонность. Проходящие где-то с большим, где-то с меньшим успехом попеременно, с лучшей или худшей организацией, что подчас зависит не только от работников, но и от средств, став своеобразным шоу и не выделяясь яркостью, они постепенно теряют интерес к себе, как развлекательное действо.

Конкурс "Мая" внес определенный "перец" в эту привешую пищу. Обещая быть объективным "по-настоящему", он таковым не стал. И не мог стать. Он был пристрастным. Но потому и вызвал к себе интерес. Названный "Мая", конкурс был посвящен великой балерине, ее прославлению и утверждению. В этом был страстен, активен и эмоционально по-своему увлекателен. А потому интересен.

В порядке отступления.

Любое мероприятие, входя в реальный мир, имеет свои открытые и скрытые, осознанно или нет, устроителями цели: важно чего больше и что побеждает. Жизнь показывает, что ложно, а что нет.

Ложно было противопоставлять новый конкурс — старым (да еще столь ажиотируемо).

Ложно было и придавать всему особое историческое значение. Какую "историческую ошибку" исправляли господа-устроители?

Первая из заявленных: создать конкурс в Санкт-Петербурге — городе, подарившем миру "балет" (???) и лишенном своего конкурса. Но, во-первых, в свое время в Ленинграде дважды прошел очень интересный, самобытный, нужный, очень прогрессивный конкурс имени А.Я. Ваганова

(надеемся, он не умер окончательно), а временно сделал перерыв в своей биографии). О нем журнал подробно писал.

Во-вторых, конкурс не такое уж явление в хореографическом мире, чтобы быть обязательной частью культурной жизни (ведь в том, что их нет в ряде балетных центров — тоже есть позиция). И уж что самое обидное: исправляя исторические ошибки, не следует делать новые, даже в словах. Величие Петербургского балета, его огромная роль в развитии отечественной и мировой культуры не позволяет этого, да и не нуждается в подобном "исправлении исторической ошибки".

Другая историческая задача — восстановить несправедливость по отношению к Майе Михайловне Плисецкой — великой балерине, недооцененной на родине (???). Если звания народной артистки СССР, Героя Социалистического труда, Ленинская премия, любовь зрителей, книги, статьи — это недооценка, то, что тогда означает признание — ведь многие выдающиеся артисты с мировыми именами такого от своей родины не получали. Если же речь идет о вине системы, то все или почти все деятели культуры могут предъявить свой счет, особенно те, чьи судьбы не состоялись или были жестоко прерваны на первых шагах... И стоит ли так много сил сейчас отдавать "исправлению ошибок" практикам сегодняшней культурной политики и организаторам новых проектов? Оставим эти страницы историкам, призванным ничего не забыть и всему найти место в исторической летописи. А свои силы обратим к созиданию нового и в новых условиях.

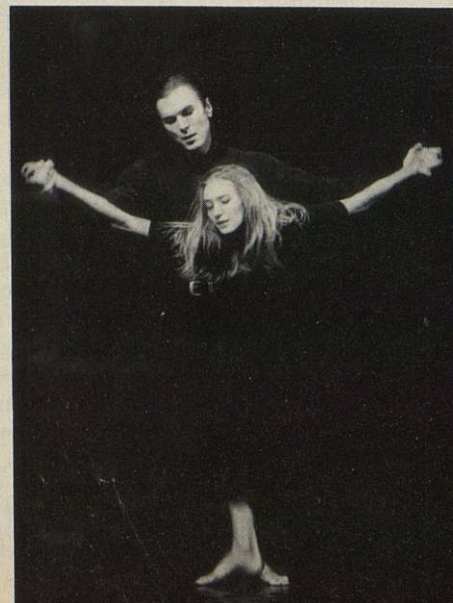
Итак, новый конкурс — был интересен своим пристрастием, так как в корне слова — страсть, эмоциональность, не безразличие.

Конкурс "Мая" заявил свою программу, которая и выделила его среди других, и принесла успех, но, вместе с тем, создала значительные трудности. Получивший классическое образование актер не испытывает особых трудностей, готовясь к ранее известному балетному конкурсу: несколько классических вариаций или дуэтов есть в репертуаре любого солиста. Конечно, серьезного внимания требует современный репертуар, но и здесь определенная обойма номеров уже накоплена. И редко, кто предлагает что-либо особенно яркое и специально для данного исполнителя созданное. Хотя осознание необходимости такого подхода

**Эгле ШПОКАЙТЕ**  
и **Эдвардас СМАЛАКИС**  
Литва/



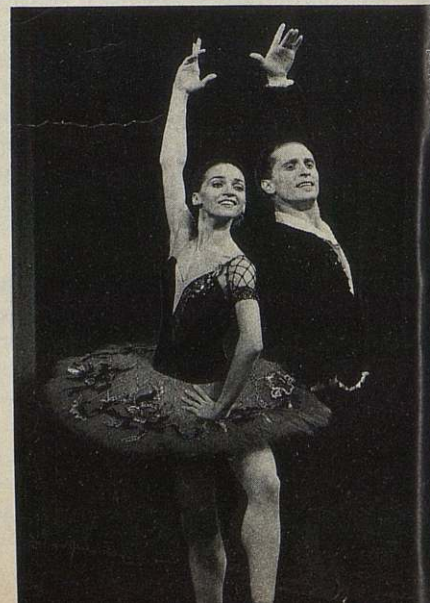
**Анна ПОЛИКАРПОВА**  
и **Иван ЛИШКА**  
Германия/



**Бенжамен ПЭШ**  
Франция/



**Елена ФИЛИПЬЕВА** /Украина/  
и **Виталий БРЕУСЕНКО**  
Россия/



уже стало реальным. Руководство, к примеру, прошедшего пермского конкурса ввело в программу обязательный показ номера, поставленного для танцовщика или танцовщицы к данному состязанию. Подобный характер носила и программа второго тура конкурса "Майя" — создание новой хореографии на музыку балета "Кармен-сюита" Ж. Бизе — Р. Щедрина.

Думается, что это усложнило условия подготовки для будущих участников состязания, ограничило их количество, так как приходилось не только определить для себя роль в "Кармен-сюите", но и найти хореографа, способного увидеть в актере и воплотить хореографически одну из партий балета, да еще только в одном его фрагменте. Задача не из легких. Но знаменательно, что немало артистов, пожелавших участвовать в соревновании, решило рискнуть. И некоторые — не без успеха. И именно эта его часть придала ему своеобразие и вызвала подлинный интерес.

Об этом размышляет корреспондент журнала "Балет", балетный критик Владимир КОТЫХОВ:

"Именно на втором туре наиболее интересно и драматично развертывалась конкурсная борьба, складывалась интрига, круто закручивалась драматургия конкурса.

Процитируем условия второго тура: "Участники исполняют произведение современной хореографии, созданное не ранее 1992 года, а также новое сочинение на любой музыкальный фрагмент "Кармен-сюиты" Бизе-Щедрина. Общее время исполнения — не более 15 минут."

Пятнадцать участников, допущенных ко второму туру, предложили жюри и зрителям свое понимание "Кармен-сюиты", различные хореографические трактовки известного балета, а также разнообразные композиции, созданные современными хореографами.

Кто-то с поставленной задачей вообще не справился, предложив традиционный набор классических движений под музыку Бизе-Щедрина или современную музыку, окрасив выступление неким псевдоиспанским колоритом, другим удавались современные номера, а "Кармен-сюита" оставалась непонятой, слабо интерпретированной. Но были те, кто бесспорно выиграл тур, поразив хореографическим прочтением "Кармен", восхитив современным номером. На мой взгляд, этими победителями стали Анна Поликарпова и ее партнер Иван Лишка, в конкурсе не участвовавший (Германия), которые исполнили великолепные композиции

Джона Ноймайера, и французский танцовщик, представлявший на конкурсе США, Бернар Курто де Бутейе.

Попробую охарактеризовать некоторых исполнителей и показанное ими на втором туре.

"О, Кармен" назывался номер (хореография Юриса Сморигинаса), исполненный Эгле Шпокайте и ее партнером Эдвардасом Смалакисом (Литва). Вся оригинальность этой композиции заключалась прежде всего в костюмах: партнер был одет в форму десантника, а Шпокайте — в белое платье невесты. Пара демонстрировала элегантный, милый, холодноватый танец, скорее напоминающий участников состязаний в бальных танцах, чем персонажей "Кармен".

Елена Филиппева и Виталий Бреусенко показали композицию, созданную С. Швидким. Здесь на конкурсе она смотрелась несколько интереснее, чем в Варне, где ее исполняли другие участники. Е. Филиппева и В. Бреусенко придали ей больше эффектности, яркости.

Как всегда, самые противоречивые отклики вызвали номера, поставленные Евгением Панфиловым. Наталия Балахничева представила несколько запутанный, не очень ею понятный, да и не выигрышный для конкурса номер на музыку К. Орфа "Трагико-ме-ме". А Дарья Соснина показала "О, Русь, взмахни крылами", композицию, на наш взгляд, также очень трудную для классической танцовщицы, впервые сталкивающейся с иной эстетикой и основами танца модерн. Дарья Соснина исполнила еще и композицию под названием "Молодая Испания" (хореография Светланы Воскресенской). Наверное, как номер для эстрадного шоу он и может существовать, но, конечно, никакого отношения к Кармен не имеет. Ванесса Легасси (Франция) предстала портовой девчонкой, пытающейся играть в Кармен, но не артисткой, сумевшей раскрыть образ Кармен.

Два исполнителя из Франции — Стефан Фаворэн и Бенжамен Пэш, показали произведения одного из самых ярких мастеров хореографов — Уильяма Форсайта. И тот, и другой взяли уже известную по многим конкурсам, вариацию из балета "В середине, чуть приподнято". У Пэша она выглядела наиболее эффектно и ярко, он буквально зависал в воздухе, а его движения и позы поражали своей протяженностью и четкостью, изумительной завершенностью. Виктор Альварес, танцовщик из Германии поразил номером "Соледад" (на музыку С. Рахманинова) в постановке Рея Барра. Это был очень грустный, искренний и тре-

*Стефан ФАВОРЭН  
Франция.*

*Бернар КУРТО де БУТЕЙЕ  
Франция.*

*Виктор АЛЬВАРЕС  
Германия.*

Фото Д. Куликова



петный танец. Даже не танец, а исповедь, монолог одинокого человека.

Джон Ноймайер подарил этому конкурсу сразу три композиции, во втором туре это были — "Кармен-карты" (Бизе-Щедрин) и "Павана" (М. Равель), на третьем — "Адажиетто" на музыку Г. Малера из Пятой симфонии. С благодарностью, с замиранием, с трепетом мы следили за божественными откровениями мастера. Это была надземная хореография, это был танец душ, а не тел. Анна Поликарпова и Иван Лишка трепетно и строго прожили на сцене хореографические создания Ноймайера.

Ну, а теперь — интрига!

Бернар Курто де Бутейе. Этот танцовщик уже хорошо у нас известен. На Московском конкурсе он получил золото, не менее успешно выступал и на других балетных соревнованиях. Все с нетерпением ждали, как он покажет себя в Ленинграде-Петрограде-Петербурге, на конкурсе "Майя". На первом туре танцовщик выступил неплохо, его данные, уровень подготовки не позволяют выступить иначе. Он достойно исполнил вариации из балетов "Эсмеральда" и "Сильфида" (хореография Ф. Тальони), но, наверное, чуть ниже своих возможностей и немного уступил Стефану Фаворэну и Бенжамену Пэшу. На втором талантливый артист исполнил хореографическую композицию "Камера 333" (хореография Жана Наяи на музыку Бизе) и номер "Скотобойня", идущий в сопровождении тамбуринов Бронкса (хореография Кония Маньюрты).

Два этих номера были столь непохожими по стилю, хореографическому решению, что не вызывало сомнений — создавали их разные люди. В первом, "Камера 333", мы увидели безумного, взвинченного больного человека, оставленного один на один с самим собой, со своими мыслями, чувствами после свершившейся трагедии. И вновь и вновь переживал он происшедшее, пытаясь избавиться от преследующего его наваждения и предстая перед нами то в образе Кармен, то Хозе, то Тореро. Он разыгрывал свой "нездоровый" монолог-танец, фантастическое и жутковатое балетное действие, потрясая глубиной и силой чувств, ошарашивая смелой и неожиданной трактовкой темы. Во второй композиции перед нами уже был другой Бернар Курто де Бутейе, легкий, полетный, невесомый, с острыми ногами, разрывающими пространство сцены ритмичными, под аккомпанемент тамбуринов, прыжками, словно вычерченными четким карандашом графика.

И подумалось, как повезло конкурсу, задолго до начала которого организаторы громко объявляли о своем желании поддерживать уникальные, редкие дарования, как повезло, потому что теперь конкурс получил возможность не на словах, а на деле показать свою приверженность высокому артистизму и стремлению поддерживать редкие дарования.

На третьем туре Бернар Курто де Бутейе исполнил вариацию Дезире из "Спящей красавицы" и вновь продемонстрировал свой исключительный дар. Станцевал ее элегантно, легко, изящно.

А потом были объявлены результаты конкурса, и трудно было понять, что же произошло, что случилось? Почему наиболее интересный исполнитель остался за чертой призеров? Не заметили, не увидели, не разглядели? Или не захотели увидеть?

Организаторы, члены жюри конкурса никак свои решения не объяснили, нам же в интервью Бернар Курто де Бутейе сказал, что он нарушил правила конкурса: его композиция "Камера 333" создана не на музыку Бизе-Щедрина, а только на музыку Бизе. Да, конечно, правила необходимо

соблюдать, но наверное, всем. А жюри внимательно следит за строгим соблюдением правил. И тогда, не было бы и других нарушений, которые, почему-то жюри не увидело. Вновь процитируем условия: "На втором туре исполняется произведение современной хореографии, созданное не ранее 1992 года". Так вот, композиции У. Форсайта, которые исполняли Бенжамен Пэш (Гран при "Майя", первая премия и золотая медаль) и Стефан Фаворэн (вторая премия и серебряная медаль) созданы задолго до 1992 года, наверное, в 1986 году, а может и ранее. И еще несколько слов о строгих правилах и судействе. Вновь процитируем условия: "В третьем туре участники исполняют фрагмент из репертуара М. Плисецкой в любой хореографии". Интересно, что делать мужчинам, выступающим в конкурсе, что считать для них репертуаром балерины. Это во-первых, а во-вторых, вновь любопытное наблюдение. На третьем туре мы увидели замечательный номер Дж. Ноймайера "Адажиетто", созданный на музыку из Пятой симфонии Г. Малера. Возьмем на себя смелость заявить, что этот шедевр никакого отношения к репертуару М. Плисецкой не имеет. В репертуаре прославленной балерины был балет "Гибель розы" на музыку Г. Малера в постановке Р. Пти. Именно этот балет может быть отнесен к репертуару М. Плисецкой. Все иное, что создано и создается на музыку Гюстава Малера, а также и сама музыка Малера к репертуару Плисецкой отношения не имеет. Так что, думается, организаторам и самой Майе Михайловне необходимо вновь обратиться к условиям конкурса и серьезно их откорректировать. Уже в Москве, на гала-концерте лауреатов и дипломантов, на котором москвичи устроили своему любимцу (а золотой лауреат московского конкурса Бернар Курто де Бутейе стал на том же форуме еще и обладателем приза зрительских симпатий) грандиозную овацию. А затем мы узнали от самого танцовщика, что и "Камера 333", и "Скотобойня" поставлены им самим, просто на конкурсе он решил об этом не заявлять, чтобы не привлекать к себе особого внимания. Фантастика! Полная неожиданность! И стало даже жалко конкурс "Майя". Конкурс, которому судьба послала столь яркий талант и жюри которого его не увидело. Жалко потому, что судьба два раза своих даров не предлагает.

\* \* \*

Итак, конкурс завершен. Исторические ошибки исправлены, и в Санкт-Петербург, как было сказано за заключительной пресс-конференции, конкурс "Майя" "вернул балет". И не желая остановиться, организаторы решили "вернуть балет" и Москве путем переезда гала-концерта из здания Александринского театра в здание Московской оперетты (театр Корша).

И вновь подумалось — ведь хорошее дело сделали, так зачем же "ложка дегтя"? А она, видимо, нужна как дань времени, где искусство подчас путают с политикой, и этим словом называют отношенческие игры, что далеки и от политики, и от искусства. Оно же живет по своим законам. И подлинное чувствует зрительный зал, аплодируя страстности, таланту, мастерству своих любимцев, которых после конкурса "Майя" стало больше. В этом значение и смысл этого имеющего право на название нового конкурса.

Среди его организаторов назовем также Российскую национальную федерацию международных фестивалей при участии Министерства культуры РФ, мэрии Санкт-Петербурга, правительства Москвы.





# TEAMEX

Г. М. В. Н.ЭКСПОРТ - ИМПОРТ - ПРЕДСТАВИТЕЛЬСТВО В РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

129839, Москва, И-110  
ул. Гиляровского, 57, 0фис 410  
Тел.: (095) 284-12-72  
(095) 284-18-26  
Факс: (095) 284-04-17  
Телекс: 412010 TEAMK SU

## АВСТРИЙСКАЯ ФИРМА «TEAMEX G.M.V.H.»

Осуществляет все виды  
внешнеторгового оборота:  
экспорт, импорт, реэкспорт, доработка,  
бартерные сделки, инвестиционные  
работы, финансовые операции  
и другие виды международного  
оборота товаров и услуг.  
Фирма тргует товарами  
широкой номенклатуры:

- А) — товары широкого потребления:  
текстильные изделия и одежда  
кожа, обувь, кожаные изделия  
мебель  
косметика  
сантехника, линолеум, обои  
аудио- и видеотехника*
- Б) — нефтепродукты, удобрения и химическое сырье*
- В) — уголь — энергетический и коксующийся*
- Г) — продукция черных и цветных металлов и ферросплавы.*

Головной офис фирмы находится в Вене и имеет свои филиалы в Лондоне, Варшаве, Софии, Москве и несколько совместных предприятий в России и на Украине: в Кемерово, Ростове, Ставрополе, Новосибирске, Москве, Донецке.

Кроме основной деятельности фирма осуществляет спонсорство многих мероприятий в области культуры и спорта и постоянно сотрудничает с журналом «Балет».



# TEAMEX

Г. М. В. Н.ЭКСПОРТ - ИМПОРТ - ПРЕДСТАВИТЕЛЬСТВО В РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ЕСЛИ ВАМ НУЖНЫ  
НАДЕЖНЫЕ ПАРТНЕРЫ  
В КУЗБАССЕ,  
ТО ИМЕЙТЕ ДЕЛО С ФИРМОЙ

# СИБЭКС

СИБЭКС — специалист в области торговых взаимоотношений с зарубежными фирмами.

СИБЭКС экспортирует кузбасские угли с целью формирования товарного рынка в Кузбассе.

Учредители СИБЭКСа: разрезы и шахты с объемом добычи 25 млн. тонн угля в год, Кемеровская железная дорога, строительные и сельскохозяйственные организации, австрийская фирма ТИМЕКС, Туапсинский морской порт.

Партнеры СИБЭКСА — Сумитомо Мицубиси, Сименс, Энерджи Сар Рич и другие.

СИБЭКС активно участвует в выполнении областных программ.

СИБЭКС — фирма, которая не замыкается на решении только сегодняшних проблем, поэтому открыта для новых интересных контактов, готова рассмотреть Ваши предложения.

Генеральный директор  
Григорий Алексеевич Кареев

Телефон (384-2) 36-10-79

Россия: 650099, Кемерово, Хоградская ул., 2

Телефакс: (384-2) 36-10-79

Телетайп: 215331 SJBEX

Адрес офиса в Москве:

Россия, Москва, ул. Усачева, 35

Телефон: (7)-502 220-31-41, 220-31-43

Факс: (7)-502 220-31-42

Телекс: 411554 RUBIN

# ХАРАКТЕРНЫЙ ТАНЕЦ:

## судьба в современном театре, перспективы на будущую жизнь

Дискуссия за "КРУГЛЫМ СТОЛОМ"  
в редакции журнала "Балет"

Уже давно всех, кому дорого искусство балета в нашей стране, волнуют судьбы характерного танца в современном балетном театре. Этот уникальный вид танцевального искусства, сформировавшийся и достигший своих высот в России, сегодня, по мнению многих, переживает нелегкий период. Может ли характерный танец полностью обрести себя в современном балетмейстерском творчестве? Каковы критерии определения жанра? Как готовить исполнителей этого амплуа?... Эти и другие вопросы уже неоднократно поднимались на страницах журнала "Балет", но все же не получали исчерпывающих ответов на них.

Сегодня редакция предлагает дискуссию за "круглым столом", посвященную данной проблеме. Нынешний разговор — первая "проба пера" в запланированных журналом серии материалов по проблеме характерного танца.

Участники круглого стола:  
(по алфавиту)

**Алла БОГУСЛАВСКАЯ**, педагог кафедры хореографии Академии танца Нового гуманитарного университета (НГУ);

**Дмитрий БРЯНЦЕВ**, главный балетмейстер Московского музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко;

**Наталья КАСАТКИНА**, художественный руководитель Государственного театра классического балета;

**Борис ЛЬВОВ-АНОХИН**, балетный критик;

**Геннадий МАЛХАСЯНЦ**, доцент кафедры хореографии балетмейстерского факультета Российской академии театрального искусства;

**Юлия МАЛХАСЯНЦ**, солистка балета Большого театра России;

**Лариса ТРАМБОВЕЛЬСКАЯ**, доцент кафедры хореографии Российской академии театрального искусства.

Вела "круглый стол"

**Валерия УРАЛЬСКАЯ**, кандидат философских наук, заместитель главного редактора журнала "Балет".



открывая встречу, В. Уральская подчеркнула, что желательно подойти к проблеме в аналитическом, исследовательском плане, поскольку для собравшихся ясен аспект исторического развития этого вида хореографии, а также некоторые частные проявления его "дискриминации" на современной сцене. "Наша задача — определить возможное место характерного танца в сегодняшнем балетном творчестве, — сказала она. — Обсуждение мы ограничили проблемой существования характерного танца на балетной театральной сцене, абстрагируясь от жизни ансамблей танца. Хотелось бы сосредоточиться на связи театра с народной хореографией на нынешнем историческом этапе. Тема разговора "круглого стола" определила и выбор его участников, мы пригласили на сей раз лишь мастеров театра".

**Борис ЛЬВОВ-АНОХИН:**

"Я не могу причислить себя к мастерам балетного театра, мне случается писать о балете, вот и все. Поэтому скажу очень коротко.

Моя книга о выдающемся характерном танцовщике Сергее Корене вышла в 1988 году. Но уже тогда, когда я ее писал, было тревожно за судьбу характерного танца. Сейчас он почти уничтожен, по сути дела, его нет.

Русский балет мог гордиться замечательными характерными танцовщиками и танцовщицами от гениальной Софьи Федоровой до Ирины Генслер, от Александра Монахова до Андрея Лопухова и Сергея Кореня. Представители характерного танца в Мариинском и Большом театре имели не меньший успех, чем самые прославленные классические балерины и танцовщики. В наши дни исчезает, если

уже не исчезла великолепная культура характерного танца. Как и почему это произошло объяснят историки балета. Сейчас же идет речь о возрождении, о спасении этой культуры. Спассти ее могут только владеющие ею уже немногие балетмейстеры, артисты, педагоги. Поэтому им первое и решающее слово".

**Алла БОГУСЛАВСКАЯ:**

"Прежде чем начать дискуссию, следует разграничить, где характерный танец — академический, а где народно-сценический. Ведь в современных системах танца давно бытует четкое разделение на системы: М. Грэхэм, М. Кеннингема, Х. Лимона, джаз-танец и другие. И каждый специалист осваивает свою дисциплину, добываясь в этом успехов. Так и у нас надо различать характерный танец для балетного театрального спектакля и характерный танец для ансамбля И. Моисеева. В обоих случаях мы имеем различные утвердившиеся формо-системы. Я думаю, что когда мы говорим "академический характерный танец", мы подразумеваем танец в балетах Чайковского и Глазунова... И нам необходимо возродить нашу классику прежде всего.

Когда я преподавала в Московском хореографическом училище, там была предпринята попытка разделить эти две формы танца. Педагоги готовили по ним соответствующие программы с заголовками: "народно-сценический" и "характерный академический" танец. Так и в Академии танца НГУ, где я работаю сейчас, наш ректор А. Борзов тоже разъединил две дисциплины — я веду характерный, он сам — народный. Следует вспомнить, что в недалеком прошлом, в пору расцвета характерного исполнительства в труппе Большого театра было некое внутреннее разграничение характерных танцовщиц. Академические

— В. Галецкая, Я. Сангович, Н. Капустина, С. Звягина. И несколько в другом плане звучало искусство Ф. Ефремовой, В. Петровой, других, кто, к примеру, выступал в танцах оперы С. Монюшко "Галька".

Таким образом, я призываю в нашем разговоре провести четкое разграничение внутри жанра характерного танца.

Все мы ратуем за возрождение нашего вида искусства, или, если хотите, за более активное его проявление в современных условиях. Нельзя не вспомнить, что в 1956 году проводился балетный конкурс, где, кроме классического, на равных с ним, был представлен характерный танец. Тогда и я, и Н. Касаткина были отмечены дипломами (я танцевала "Мазурку" Тодоровского, Касаткина — "Панадерос" из "Раймонды"). Почему бы сейчас не возродить такую практику, которая привнесла бы новые краски в балетные конкурсы и повлияла бы на прогресс в нашей профессии".

#### **Дмитрий БРЯНЦЕВ:**

"Чтобы дальше вести обсуждение и понимать друг друга, я бы хотел получить четкое определение понятия "характерный танец": есть ли это только тот танец, что несет в себе народный характер, или это может быть "танец в характере", отличающийся от голубой классики. И еще один аспект: ограничивается ли характерный танец лишь "каблучным" танцем?"

#### **Геннадий МАЛХАСЯНЦ:**

"Я понимаю характерный танец как большую "крышу", под которой находится много идей и направлений, что в своей корневой системе отвечает понятию "характерный танец" (народный, народно-сценический, танец в образе, танец в характере ...) и неважно, является ли он "каблучным", либо исполняется на пальцах и полупальцах. Пусть такая "крыша" объединит все.

Слово "академический" я трактую не с точки зрения принадлежности к академическому репертуару, а с точки зрения целостности, выстроенности, академизма исполнения, что относится не только к классическому танцу.

Мы можем сейчас "утонуть" в проблеме. Потому что характерный танец в самом широком понимании претерпевает разные этапы прогресса и регресса — что-то утрачивается в характерном танце наследия, и, наоборот, что-то приобретает в народно-сценической его ветви. Современный классический танец обогащается за счет придания ему яркого характера, углубленности. То, что раньше называлось стилизацией классики, когда национальные черты были присущи какому-то образу или характеру, се-

годня углубилось в целом ряде спектаклей и не только в балетах Ю. Григоровича. Это ощущается в работах здесь присутствующих хореографов; я сам прибегал к таким краскам, ставя свои сочинения.

Но сегодня наблюдается крен в сторону народного танца. Наша информация о нем настолько расширилась и стала объемной, что это поглотило направление "академического характерного". И не нужно сегодня говорить, в ущерб или не в ущерб жанру появилась эта тенденция. Нужно просто усилить внимание к тому направлению, которое остается в тени. Тогда не будет того антагонизма, который подчас складывается внутри школы, когда дети, не обладающие сверх-классическими данными, попадают в "спецкласс" и претерпевают (что греха таить!) некоторую "элитарную" дискриминацию. Так поневоле проявляется несправедливость к народному танцу, этому праотцу современной хореографии, родоначальнику всеобщего движения, как функционального понятия".

#### **Алла БОГУСЛАВСКАЯ:**

"Некая "дискриминация" действительно существует. Когда я преподавала в училище, мне "сбрасывали" материал. Среди моих учеников, кого прочли не более, чем в характерные танцовщики, оказались Д. Симкин, Г. Янин, Г. Таранда. И вот теперь мы видим, какие выросли из них превосходные артисты широкого амплуа ...

Многие балеты наследия сохраняли под своей "крышей" все разнообразности характерного танца. К примеру, "Дон Кихот". В нем есть и классическое па де де, окрашенное характерными чертами, есть и партии Мерседес, трех испанок, уличной танцовщицы... Туда же вошел впоследствии шедевр Голейзовского "Цыганский танец", кроме того "джига", требующая совершенно иной тип исполнительницы. Значит "отцы хореографии" были умнее нас, показывая столь широкий диапазон творчества в разных формах танцевальной характерности".

#### **Дмитрий БРЯНЦЕВ:**

"Я возвращаюсь все же к конкретному предмету нашего обсуждения: что нас волнует — судьба ли испанского танца на пальцах или испанского танца на каблучках?"

#### **Лариса ТРЕМБОВЕЛЬСКАЯ:**

"Испанский танец на пальцах — это классика с национальными элементами. Меня лично волнует именно "каблучная характерность".

(Обращаясь к Касаткиной) Наталия Дмитриевна! Честь Вам и хвала как руководителю труппы, поскольку Вы в своих постановках отдаете дань разным направлениям характерного тан-

ца. Вообще, очень большое значение имеет позиция руководителя театра в его отношении к характерному танцу. Я хочу подчеркнуть, что этот жанр — прерогатива русского отечественного балета, и мы обязаны сделать все возможное, чтобы позаботиться о его современной жизни. Одну из главных трудностей я вижу в проблеме школы. Я достаточное количество лет преподаю в ГИТИСе и точно уяснила для себя, что многие студенты (особенно из так называемого "дальнего зарубежья") понятия не имеют о характерном танце. Они с удивительной самоотдачей изучают незнакомый материал в надежде на дальнейшее его использование.

Я считаю, что для любого профессионала хореографии знание разных ветвей характерного танца необходимо так же, как и наследия академической классики. Более того, нужно знать конкретный материал по отдельным народным танцам, чтобы избежать нелепостей, "национальной клюквы". Я это ощутила на собственном опыте. Мне пришлось не раз ставить спектакли на национальном материале в разных городах. Недавно осуществила "Шехерезаду" (на музыку Н. Римского-Корсакова) в Минске. Я стремилась создать образ не некоего обобщенного Востока, а использовать элементы настоящего египетского, иранского, азербайджанского танцев. Я собирала и изучала фольклор, источники, и мне это очень помогло.

Возвращаясь к проблеме обучения студентов: предположим, они хорошо усвоили материал. Но где и как смогут его применить в своей работе? Ведь очень редко, когда руководители театров проявляют интерес к постановкам характерного плана".

#### **Дмитрий БРЯНЦЕВ:**

"Балетмейстеры не хотят работать в данном направлении, потому что они не могут, и навязать им это нельзя. Есть еще один немаловажный фактор — хореографа сдерживает и контролирует зритель, который хочет видеть большой сюжетный спектакль. Как только я ухожу в миниатюры, в одноактные балеты, у меня сразу процент посещения падает. Но я не могу поставить большой двухактный характерный балет, как бы я ни приветствовал подобное начинание. У обывателя "балет" ассоциируется с пальцевой техникой, с "Лебединым озером". Я бы хотел пригласить такого хореографа, кто работает в характерном жанре, но не могу".

#### **Наталья КАСАТКИНА:**

"Могу подтвердить каждое слово Д. Брянцева. У нас тоже имеются аналогичные трудности. Вот почему театр, который мы строим, будет иметь две сцены: одна — большая, предназна-

ченная, в основном, для классических балетов, другая — малая сцена для "зрительской элиты", где смогут показывать свои работы хореографы оригинального почерка, в том числе характерные балетные спектакли, миниатюры..."

#### **Юлия МАЛХАСЯНЦ:**

"Мне кажется, это беда тех театров, которые ориентируются на интерес зрителей только к балетам такой популярности, как "Лебединое озеро". Наш жанр умер, и теперь зритель не знает, что такое характерный танец. А ведь раньше в репертуаре были и "Болеро" Равеля, и "Испанское каприччио" и другие произведения. Я воспитана как характерная танцовщица на той традиции, когда в спектакле действовала героиня противоположной ипостаси классической балерине. А иногда характерная партия выдвигалась на первый план, как, например Тереза-баска в "Пламени Парижа" или Килина в балете "Лесная песня" — здесь лесная фея Мавка танцевала на пальцах, а земная женщина Килина — в мягкой обуви. Так воплощалась изначальная идея двух разных ипостасей — ирреальной и земной. Сейчас это снівелировано, сейчас, как правило, на пальцах танцуют все персонажи — и положительные, и отрицательные. Происходит полное стирание граней, и это не улучшает, а ухудшает восприятие даже у того же обывателя. Обыватель не понимает, почему все в пачках. А ведь раньше Гамзатти два акта в "Баядерке" ходила на каблучках и в юбочке. И Китри, между прочим, появлялась в первом акте "Дон Кихота" в образе испанки. Сегодня же зритель не понимает, не воспринимает характерный танец, потому что отвык от него. Жанр умер — вот о чем надо говорить и думать, как его возродить.

Мне все пророчили, что мой бенефис, который я сделала вечером характерного танца, ожидает успех. Мне говорили, зритель не придет, всем будет скучно, зал Чайковского набрать — это нереально. Но зал оказался заполненным вплоть до галерки. Значит, есть интерес у публики к нашему жанру. Его надо пропагандировать, как сейчас это происходит в области классического танца, когда организуются конкурсы, фестивали...

Наблюдается цепная реакция — нет балетов, минимальная критика по поводу характерного исполнительства — в результате никто не хочет танцевать, даже если могут, но не хотят. Потому что невыгодно, как бы второй сорт. Вплоть до того, что у нас в театре бытует такая тенденция: первым зарплату повышают классику, но не характерному исполнителю.

Характерный танец нужно пропагандировать. И тогда в театр пойдут не

только на "Лебединое озеро".

#### **Алла БОГУСЛАВСКАЯ:**

"Когда мы пришли в театр, для меня Я. Сангович и В. Галецкая были балеринами, но другого амплуа".

#### **Геннадий МАЛХАСЯНЦ:**

"По поводу исполнителей. К счастью, существует традиция театральной преемственности поколений. Она прослеживается в течение многих лет через конкретные имена. Крепкая клановость дает надежду, что корни этого жанра сохранятся и дадут новые ростки. Вот и за нашим "круглым столом" собрались замечательные представительницы этого жанра, и надо использовать их энтузиазм, чтобы шире пропагандировать характерный танец. Я думаю, что лучше хороший характерный танец, чем плохое "Лебединое озеро", это будет воспитывать вкус. Я работал во многих театрах России и знаю, что подчас показывается "Лебединое озеро" очень низкого исполнительского качества. Название "Классический танец" превратилось в "защитную броню". А он уже далеко не классический.

Сейчас, думается, ситуация с характерным жанром не такая кризисная, как пару лет назад. На сцене нашего академического законодателя — Большого театра появились такие творения, как "Баядерка" и "Корсар" с облойкой виртуозных характерных танцев. Академический флагман сегодня к этому жанру волей-неволей повернулся. Но вот школа уже потеряла интерес к нему. Как исправить положение? Помогли бы конкурсы, вечера характерного танца.

Школа — самый болезненный вопрос. Я бы не замыкал узкие рамки воспитания в школе этим одним направлением. Для меня академический характерный танец зиждется на системе классического танца. Это и есть обязательная черта академического характерного, чем он отличается от народно-сценического. Он по своей выстроенности, координационному совершенству предполагает крепкую основу школы классического танца. Однако это направление надо развивать внутри школы, покровительствовать ему.

Кроме того — необходимо на семинарах, на коллегиях балетмейстеров тоже поднимать проблему. Обращаюсь к присутствующим: Вам, как ведущим балетмейстерам России необходимо заговорить об этом, порекомендовать, сказать об этом громко вслух.

И, наконец, пока еще живы те могилки, которые знают и помнят прошлые спектакли, надо поспешить увековечить то "каблучное" наследие, которое еще осталось в сокращенном

варианте".

#### **Наталья КАСАТКИНА:**

"Вечера — это прекрасная идея".

#### **Валерия УРАЛЬСКАЯ:**

"В Петербурге они проходят довольно часто и собирают значительную аудиторию".

#### **Алла БОГУСЛАВСКАЯ:**

"Я столкнулась с большими трудностями, когда надо было зафиксировать на пленке некоторые характерные произведения, исполнителей найти весьма трудно. А если проводить вечера — то сколько же артистов понадобится!"

#### **Юлия МАЛХАСЯНЦ:**

"Это преодолимо. У меня на вечере танцевала молодежь, которая до этого не знала характерный репертуар. Мне пришлось много репетировать, помогал Г. Ситников. Интерес со стороны исполнителей был большой, никто из кордебалетных артистов не отказался (хотя плата была чисто символическая), а что касается солирующих актеров, то они буквально не выходили из залов, репетировали весь месяц для того, чтобы выступить в Зале имени Чайковского не на "своем", а как бы на моем вечере".

#### **Дмитрий БРЯНЦЕВ:**

"Подобные концерты — это разные мероприятия, они реальны. Но труднее подобное сделать системой, чтобы удерживать интерес публики. Я очень люблю характерный танец, мне жаль что он утрачивается, и насколько в моих силах, когда это надо, я всегда использую его образность. Но решить проблему до конца очень сложно. А по поводу Большого театра: да, там при любом репертуаре всегда будет аншлаг, также точно как и в Мариинском. Но это совершенно разные вещи. Все другие коллективы находятся в иных условиях".

#### **Геннадий МАЛХАСЯНЦ:**

"Я предлагаю другой выход. Сделать на базе какой-то одной ведущей труппы определенную концертную программу и прокатывать ее периодически на разных площадках, а не в репертуаре театра. Во главе должны стоять два-три ярких исполнителя. Пусть даже приглашенных.

Идея конкурсов мне представляется тоже плодотворной".

ВСЕ:

"Это самое реальное! И балетмейстеры будут активизироваться".

#### **Алла БОГУСЛАВСКАЯ:**

"Мне кажется, что сначала надо включить в существующие балетные конкурсы раздел характерного испол-



**С. КОРЕНЬ (Северьян)**  
в балете "Сказ о каменном цветке"  
в постановке Л. Лавровского  
(Большой театр).



**А. САПОГОВ (Нурали)**  
в балете "Бахчисарайский фонтан"  
(Мариинский театр).



**Л. ИВАНОВ**  
в балете  
"Дон Кихот"  
(Мариинский театр).

**А. ВАГАНОВА**  
в балете "Дон Кихот"  
(Мариинский театр).



**В. ГАЛЕЦКАЯ**  
в балете "Мирандолина"  
(Большой театр).

нительства. Ведь даем же мы модерн в каждом соревновании”.

### **Валерия УРАЛЬСКАЯ:**

”Есть еще один аспект — мы все время замыкаемся на Москве и Петербурге, а проблема требует решения в масштабах России. Если мы внесем специальность характерного танца в регламент показов, то это значит определенные артисты в ряде театров страны займутся подготовкой к конкурсу, и характерный жанр получит импульс развития. Такой конкурс может быть ”всероссийским”, поскольку эта специальность существует только в нашей стране, международным такой конкурс быть не может. К примеру, Московский международный конкурс, который проводится раз в четыре года, работает в статусе ЮНЕСКО, и менять его регламент невозможно. А вот в рамках нашей страны такое мероприятие осуществимо. Сюда целесообразно привлечь и журнал ”Балет”, и Российскую хореографическую ассоциацию, привлечь консультантов из числа ведущих специалистов.

Думаю, что в таком конкурсе должно быть две группы, необходимо предложить училищам России сформировать младшую группу, дать им возможность тоже себя показать в новом репертуаре.

Вечер характерного танца, даже весьма удачный и поднятый прессой, все же останется событием локальным. А тут — выход на широкую аудиторию. И еще одно предложение — выпуск кассет с образцами характерного исполнительства прошлого и настоящего, где зафиксированы те танцы, которые доступны ”выкадрировать” из отснятых спектаклей. Такая кассета может быть предложена театрам, училищам, поскольку в училищах зачастую преподают люди, которые сами не знают репертуар. То есть я хотела бы повернуть наш разговор на какие-то конкретные меры.

Наш большой недостаток — незнание стиля исполнения, исполнительской манеры современными поколениями артистов. Ее не знают в силу целого ряда причин. Основная причина — слабость обучения не в Московской школе, а вообще по стране, к тому же, сейчас возникает много альтернативных учебных заведений.

От слабости обучения характерному танцу в системе подготовки артиста балета страдают танцовщики вообще, и те, кто исполняет ”ультра классические роли”. Невозможно совершенно отстраниться от народного танцевального материала, от манеры исполнения характерного танца. Ведь подготовка отечественного артиста отличалась значительной ролью характерного танца в системе обучения — этим определялась специфика русской школы. Это было нашим дос-

тижением и вот теперь оно теряет-ся”.

### **Наталья КАСАТКИНА:**

”Я хочу поблагодарить Юлию Малхасянц за ее вечер. Я обрадовалась самому факту и была потрясена ее мужеством, как она сумела все это собрать.

Теперь по поводу нашего разговора, очень важного и хорошего. Как мне кажется, все разделилось на две проблемы, на две возможности возродить жанр. Первая — поднятие его престижа: разовые вечера, постановки спектаклей средствами характерного танца, характерные танцы внутри наших балетов. Великолепная идея — конкурс, и я уверена, что ее можно воплотить.

А вторая возможность возродить характерный танец (гораздо более сложная), это все, что касается обучения. Здесь необходимы семинары, выработка единой серьезной системы, серьезные дискуссии. Навязать никому ничего нельзя, каждый работает по-своему, как он может. В то же время ветераны нашего жанра могли бы поделиться своим опытом и впечатлениями о судьбах характерного танца. Частично об этом говорилось.

Да, в наше время в училище изучали отдельные курсы армянского танца, азербайджанского танца и многих других. Именно поэтому мы владем каждым суставом наших рук. И поэтому, когда мы просто ”берем” чисто классическую позицию — кисть и рука выразительным. Мы это умеем. Мы владем своим телом полностью. И в характерном танце, также как в танце модерн, есть своя техника. Есть ремесло, которое надо знать. Меня, например, огорчило, что на последних экзаменах в училище отсутствовал характерный станок, который позволяет видеть, как ученик владеет ”ремеслом”. В первую очередь, нужно восстановить ремесло. Для этого необходима система, которая может быть предложена любой школе. Я не уверена, что должна быть отдельная школа характерного танца. Я этого просто не понимаю. К примеру, в нашем театре много академических спектаклей. Наши танцовщики обязаны танцевать и то, и другое. Мы часто привлекаем специалистов характерного танца для консультации — Я. Сеха, Ф. Ефремову, А. Богуславскую. Пожалуй, только в такой массовой труппе, как Большой театр, можно формировать отдельно сугубо характерных исполнителей. Пожалуй, пропагандировать жанр нужно не вширь, а вглубь. То есть внутри каждого училища убеждать (по-другому мы не можем) внимательнее относиться к характерному танцу, чтобы они понимали, что это развивает учеников во всех отношениях. Характерные танцы тан-

цевала Майя Плисецкая и очень хорошо, а в прошлом — Матильда Кшесинская, Ольга Преображенская и другие наши легендарные балерины.

Характерный танец развивает координацию. Мне в моей балетмейстерской практике он очень помог. Я могу сочинять свои композиции не обязательно в классе, а обдумывая их дома. И все подкашивает внутренне укорененная и воспитанная с детства координация”.

### **Валерия УРАЛЬСКАЯ:**

”Плодотворна идея семинаров. В ходе будущего конкурса, даже если нам еще не удастся ввести в него раздел характерного танца, но семинар по профессии провести реально, и для участников, и для педагогов. Следует обдумать репертуар, который хотелось бы передать. Можно пригласить педагогов и специалистов из других городов, из Петербурга. И на семинаре может родиться пленка, а в дальнейшем собрана фонотека”.

### **Геннадий МАЛХАСЯНЦ:**

”Я проводил два семинара по народно-сценическому танцу в городе Воронеже: это была база Союза театральных деятелей, и туда приезжали преподаватели всего Советского Союза, и был интерес к этому колоссальный”.

### **Алла БОГУСЛАВСКАЯ:**

”Такие семинары проводились каждые четыре года в Киеве, Риге, и эту традицию следует возродить”.

Завершая дискуссию Валерия Уральская подчеркнула, что журнал ”Балет” за тринадцать лет своего существования достаточно основательно писал о мастерах характерного танца, о выдающихся артистах, покинувших сцену десятилетия назад. Публикации журнала стремились объяснить читателю, в чем заключена уникальность их искусства, непреходящая его ценность.

Подняв проблему развития жанра в современных условиях, журнал может стать инициатором формирования группы специалистов — актива по пропаганде характерного танца. Необходимо разработать конкретный план реальных мероприятий и следить за его воплощением.

Инициативная группа могла бы предложить Министерству культуры России специальную ”федеральную программу”, посвященную развитию жанра характерного танца. В этом хорошем начинании, очевидно, могли бы принять участие собравшиеся за нынешним ”круглым столом”.

Материал подготовила  
**Г. БЕЛЯЕВА-ЧЕЛОМБИТЬКО”**

# Юлия МАХАЛИНА

Светлана СЛИВИНСКАЯ

**Б**

**ыстро**  
мчащееся время  
в общем потоке жизни  
увлекает за собой  
и хореографические  
поколения.  
На балетном небосклоне  
тоже периодически  
гаснут одни звезды,  
загораются другие.  
Самые яркие из них,  
избранники времени,  
покинув сей мир,  
продолжают сохранять  
свой светящийся ореол  
в виде легенды,  
вновь вспыхнувшие —  
постепенно набирают  
степень уготованной  
им интенсивности...

Юлия МАХАЛИНА (Жизель) в балете "Жизель".

Фото Н. Аловерт



везда Юлии Махалиной, молодой примабалерины Санкт-Петербургского Мариинского театра со всей яркостью вспыхнула относительно недавно и сейчас находится в своем зените. Она

— выпускница Академии русского балета имени А.Я. Вагановой по классу педагогов Ирэны Баженовой и Марины Васильевой. С особой же благодарностью она вспоминает выдающегося танцовщика и хореографа Константина Михайловича Сергеева, по решению которого будущая артистка и была принята в школу. Однако, несмотря на хорошие способности, Юле в ее балетном детстве пришлось преодолеть много трудностей, пройти через неуверенность и тревогу.

Да и в театре, куда в 1985 году пришла юная выпускница (кстати, лучшая в своем выпуске), тоже не все было просто... Что и говорить, появление сложной художественной индивидуальности — всегда проблема, тем более, что развитие ее происходит у всех на



Юлия МАХАЛИНА /Никия/ в балете "Баядерка".

Фото Ю. Ларионовой

Юлия МАХАЛИНА /Раймонда/ в балете "Раймонда".



глазах, где виден каждый промах, и неровности процесса хореографического становления не всегда сразу бывают правильно поняты. Здесь нужно особое чутье и его проявил художественный руководитель балета Мариинского театра Олег Виноградов, который угадал творческую природу Юлии Махалиной и ее потенциальные возможности, поверил в нее, и она оправдала надежды. Можно сказать, что для балета Юлию Махалину открыл именно Олег Михайлович.

У Юлии Махалиной прекрасные профессиональные и сценические данные: высокая, стройная, гибкая фигура, удлиненные линии, большой шаг — необходимая деталь современной балетной эстетики, сильный волевой прыжок, устойчивый апломб, гордая красота выразительных аттитюдов и арабесков, крепкие пуанты, виртуозные туры, фуэте и диагонали, выразительная эластичная стопа и незаурядное актерское дарование. Она всегда дорожит формой произведения, но вместе с тем может позволить себе актерскую импровизацию и тем самым обогатить историю исполнения уже знаменитых партий. Ее творчество является доказательством того, что прекрасно овладев основой основ танцовщика — языком классического танца, балерина может позволить себе смелые эксперименты. И можно только сожалеть, что в театре невозможен крупный план, как на киноэкране, и что зритель не может видеть детально лицо балерины и ее выразительные глаза, которые вместе с гармонией пластики участвуют в создании сценического образа.

Но с первых шагов на сцене судьба преподносила юной балерине далеко не всегда приятные сюрпризы, возможно испытывая ее на прочность. Так, ее первое выступление в партии Одетты во второй картине балета П. Чайковского "Лебединое озеро" прошло не совсем удачно. Но Махалина проявила мужество и терпение. Просто она почувствовала, что крылья еще не совсем расправлены, что нужно мысленно удалиться и сконцентрироваться, поскольку "служенье муз не терпит суеты", и на какое-то время она притаилась, чтобы набрать силы для нового взлета.

И вот сильный мощный взмах крыльев — и рождение большой балерины состоялось. На Международном конкурсе артистов балета в Париже в 1990 году вместе со своим партнером, замечательным танцовщиком Игорем Зеленским Юлия Махалина получила Гран при именно за исполнение "Лебединого озера"... И премию итальянских кинематографистов, которая была вручена ей выдающимся кинорежиссером Микеланджело Антониони.

В театре большую роль в формировании Юлии Махалиной сыграла замечательная балерина Ольга Моисеева, в классе которой она занималась, и затем прекрасный танцовщик и актер большого дарования Геннадий Селюцкий, во многом способствующий развитию и совершенствованию ее таланта, за что балерина всегда ему очень признательна.

Также случилось, что партия Одетты-Одиллии, одна из самых притягательных и самых желанных для любой балерины, оказалась у истоков профес-



сиональной артистической жизни Юлии Махалиной и во многом сформировала ее творческую природу. В ее трактовке романтическая партия Одетты окрашена скорее в трагические тона. Натура сильная и волевая, она гордо несет бремя колдовских чар, отчаянно пытаясь противостоять им. Ее напряженные вытянутые экспрессивным трагическим посылом арабески устремляются в бесконечное пространство. В них сконцентрирована энергия взлета, желание прорвать круг колдовской воли, пытающейся приковать их к земле своей таинственной силой. Мотив этот продолжают и сильные, распекающие пространство сцены прыжки, в которых тоже заключена попытка вырваться из замкнутого пространства владельца мрачного замка. И кажется, что заколдованная принцесса ощущает боль в своих лебединых крыльях, взмахи которых как бы излучают трагическое сияние, проходящее через всю пластику балерины. Красиво вытянутая стопа неслышно касается пола, как будто опасаясь разбудить чуть задремавшие злые силы, нервно тремоло па де бурре при первой встрече с Принцем предупреждает об опасности, выразительная гибкость корпуса и тревожные повороты головы подчеркивают состояние отчаяния и боли. Но внезапно трагический диалог дуэта сменяется трепетной вариацией надежды.

Одиллия Юлии Махалиной является Принцу в своем величественном царственном блеске. Творческой природе Махалиной свойственно ощущение магического. И здесь ее магия — это виртуозный танец, графический и эмоциональный рисунок которого ювелирно отшлифован и в котором переливаются таинственные блики фантастической черной жемчужины. Природный экспрессионизм пластики Юлии Махалиной здесь принимает еще более выразительные формы, линии еще сильнее заостряются, арабески приобретают повелительный оттенок, уверенно акцентируя надменность и силу. Аттitudы, сверкающие как зигзаги молний, слегка насмешливые прыжки, быстрые вызывающие туры, стремительная четкая диагональ и ошеломляющие фуэте, подобные разлетающимся искрам колдовского огня захватывают дыхание. Гибкие руки балерины навевают колдовской черной дурман, в котором растворяются черты истинной белокрылой любви Принца. Уверенная в себе, сильная и коварная, Одиллия Юлии Махалиной ни на минуту не сомневается, что Принц подчинится ее воле. И более того, она даже не увлекает его, она попросту играет с ним, зная, что он уже находится в ловушке. Ее сильно акцентированные пластические "стаккато" и яркие эмоциональные "фортэ" окончательно гипнотизируют Принца и заставляют его нарушить клятву.

Необычный успех выпал на долю Юлии Махалиной и в балете А. Адана "Жизель", как на родной сцене, так и за рубежом. Ее Жизель, живущая в небольшом селении среди цветов и ароматных трав и сама тоже в чем-то

напоминающая едва распустившийся полевой цветок, обладает великим даром — любить. И любовь эта для нее как воздух: если его перекрыть, то жизнь остановится. В своей "ромашковой" вариации среди подруг и дуэта "счастливого полевого цветения" с Альбертом она трепетна и доверчива. Однако в драматургии внутреннего состояния уже чувствуются тревожные акценты. Ведь если быть внимательным к деталям, то мудрая ромашка, которая согласно преданиям, наделена способностью предсказывать судьбу, в руках Жизели говорит о грядущем неблагоприятии. И Жизель Махалиной сразу как-то сникает, кажется, будто земля дрогнула у нее под ногами и по всему телу пробежала болевая судорога предчувствия. Но любовь ее настолько всеобъемлюща, что она верит Альберту и его "счастливому" гаданию. Поэтому, когда истинное ромашковое предупреждение обернулось роковой явью, у Жизели как бы наступило короткое замыкание судьбы. Ее цветущий мир сразу сгорел, рассудок помутился. И в прекрасно сыгранной сцене безумия Жизель Махалиной проживает последние мгновения своей жизни уже в другом измерении, где все окружающее в ее помутившемся сознании принимает болезненно-гротескные формы, ощущение которых отлично передано в пластике балерины.

Жизель-вилиса сохраняет свою любовь и в холодном царствии потустороннего мира. Она прощает раскаявшегося Альберта, принесшего ей в другой мир свадебные цветы, и силой своей любви спасает его от смертного приговора Мирты. И здесь Юлия Махалина находит свой вариант символического решения темы судьбы. В конце второго акта в ее руках как бы внезапно материализуется цветок полевой ромашки, предсказавшей ей несчастье. И призрак Жизели, защитив любимого, медленно тает в лучах едва занимающейся зари, посылая Альберту свое прощальное благословение и оставляя этот мудрый цветок, который возможно защитит его в реальном мире.

Трагедия обманутой любви пройдет и дальше красной нитью в творчестве Юлии Махалиной. В балете Л. Минкуса "Баядерка" она исполнила обе ведущие партии: Никии и Гамзатти, но создавая два противоположных характера, нашла в них и общечеловеческие точки соприкосновения.

Царственную и величественную Гамзатти в момент наивысшего счастья жалит самая ядовитая змея на свете, змея ревности. От этого болезненного шока надменная красавица на мгновение теряет власть над собой. Но она

— хозяйка положения, и это ощущение вновь наполняет собой каждый жест и каждое па балерины. И на своем празднике в преддверии исполнения задуманного убийства Никии, Гамзатти с победоносным блеском танцует знаменитого Гран па с торжественными экартэ, гордыми аттitudами, сверкающими прыжками, в блеске виртуозного танца как бы самоуверждаясь.

Нежная и любящая Никия после морального поединка с Гамзатти предчувствует свою гибель. Но трагический монолог второго акта — не мольба о спасении, это отчаянное, но гордое смирение с судьбой, у которой она не просит пощады. Долгий, напряженно выпеваемый арабеск, как скорбная мелодия, является лейтмотивом всего танца. В нем — с трудом сдерживаемые стоны, обращение с мольбой к Богам. Эту боль Никия унесла с собой, и в царствии теней, где отдаленный свет памяти в сумерках уже иной, потусторонней, реальности за пределами земной жизни, кажется, она все еще тревожит ее. И несколько отрешенный "белый" арабеск Никии-тени в чем-то

Юлия МАХАЛИНА исполняет миниатюру  
"Умиравший лебедь"

Фото Ю. Ларионовой



напоминают арабск-мольбу обреченной баядерки.

“Явьсь, возлюбленная Тень”, — как бы взывает о своих отчаянных жестах Солор, и явившаяся тень Никии, незаметно приблизившись, легко прикасается к нему. В па де де Никии и Солора (с шарфом) создается впечатление, что Махалина буквально “держится” за воздух и составляет с ним единую стихию. Ее гибкие руки медленно “плывут” в воздушном пространстве, и певучие арабски, удлиняются, подобно скользящей тени.

В этом сезоне Юлия Махалина с большим успехом исполнила партию Никии на сцене Большого театра России.

И Жизель, и Никия, эи Гамзатти, и Мехменэ Бану, и Анна Каренина — каждая из этих судеб в творчестве Юлии Махалиной — своеобразная “легенда о любви” в разные времена и в разных обстоятельствах. И роль Мехменэ Бану в знаменитом балете Ю. Григоровича раскрыла еще одну грань трагического в таланте балерины. Судьба послала прекрасной царице страшное испытание: за спасение от смерти тяжело больной сестры она обречена навечно существовать с закрытым лицом, видеть сама и не быть увиденной, любить и не быть любимой. Тяжкие страдания переживает героиня Юлии Махалиной. После свершения жертвоприношения для гордой царицы открылось видение Голгофы, на пути к которой нужно еще снести тяжелое бремя страстей человеческих, их борьбу, мучительную ревность, угрызения совести. И все это переплетение сложных эмоций пошло фактически по замкнутому кругу. Хореографический язык “Легенды о любви” Григоровича изысканно сочетает классический танец с элементами модерна, вбирая в графическую строгость композиций и мотивы стилизованной фантазии на восточные темы. В лице Юлии Махалиной роль Мехменэ Бану, требующая гибкой пластической выразительности танца, нашла прекрасную и точную исполнительницу.

Трагическая тема любви продолжалась для Махалиной и в балете Андрея Проковского “Анна Каренина”. Можно относиться по-разному к хореографии этого балета, но сам материал главной роли, кстати, хореографически очень насыщенный, дал возможность Юлии Махалиной в образцах танца соприкоснуться со знаменитым произведением русской литературы, атмосферой старого Петербурга и передать в своей интерпретации тему роковой страсти во всех фазах ее развития вплоть до финальной трагедии.

Особую роль в творчестве Махалиной играют хореографические сказки и сказочные балеты Мариуса Петипа.

“Спящая красавица” — юность балерины, готовый расцвести розовый бутон. И нет, наверное, даже в ранней юности момента более прекрасного, чем тот, когда этот бутон начинает медленно разглаживать свои лепестки. И вариации первого акта, в особеннос-

ти выход Авроры, у Махалиной напоминают своей свежестью ароматные брызги утренней росы на заре цветения. Ее изящные прыжки и туры — это игра с первым лучом восходящего солнца. И, постепенно расцветая, юность начинает осознавать свою красоту, которую с искренней гордостью балерина щедро дарит в танце и которая каждый момент становится на мгновение взрослее, как теплые лучи тоже “взрослеющего” солнца тянутся к своему зениту. В сцене видения Аврора, ведомая волшебным жезлом феи Сирени, в ореоле лиловой магии могущественной феи Добра мягко прочерчивает рисунок танца и ее нежный образ здесь — словно олицетворение мечты. В сцене же свадьбы, окруженная персонажами оживших сказок, в торжественном финальном па де де Аврора Махалиной ассоциируется с расцветшей белой королевской лилией, торжественной и гордой.

“Раймонда” на музыку А. Глазунова — одна из самых элегантных хореографических сказок Петипа, бережно отредактированная К. Сергеевым. И главная партия этого шедевра, включающая в себя пять труднейших разнохарактерных вариаций, — одна из самых сложных ролей классического репертуара, которая требует от танцовщицы не только виртуозной техники, но и большой выносливости, дающей возможность изящно, на едином дыхании провести этот филигранный спектакль.

В знаменитой картине сна как бы материализованы юные грезы Раймонды, навеянные портретом Жана де Бриена. Эта сцена стилистически одна из самых трудных в спектакле. И здесь Махалиной, при исключительной четкости рисунка танца, в котором отточены все детали, удается смягчить его поэтическими воздушными полутонами. Ее танец, как тонкая игра мерцающих красок и их оттенков, окутан перламутровой дымкой нереальности. И, последний акт, где образ сказочной графини одет в торжественный наряд драгоценного классического танца, изобилующего перлами сложнейших па, исполняется Махалиной с изяществом и блеском. Эту партию Юлия Махалина готовила под руководством Наталии Михайловны Дудинской, одной из лучших исполнительниц роли Раймонды, творчество которой стало уже легендой. Это желание молодой балерины работать с Дудинской можно назвать творчески мудрым. Дудинская помогла ей ощутить основную тональность “Раймонды”, создать вокруг образа тончайшую ауру. Выступления Юлии Махалиной в “Раймонде” показали, какую яркую и плодотворную искру высек этот ценный творческий контакт. С большим удовольствием о работе с Махалиной говорит и Дудинская, отмечая ее талант, мастерство, преданность танцу.

Китри Ю. Махалиной в балете Л. Минкуса “Дон Кихот” вольна, горда и свободолобива. Яркая и жизнерадостная, она задорно резвится, впитывая в себя золотое солнце Испании

и мастерски расцветивая свой танец элементами танцевального уличного фольклора и здорового терпкого юмора. В первом акте лейтмотивом ее пластики становится виртуозное экрартэ и яркие, как бы взрывающие воздух, прыжки, подчеркивающие жизнерадостный темперамент героини. А быстрые па де бурре под игривый аккомпанемент рук блестят и отвечают яркими искрами, как рассыпанные брызги солнца и улыбок. В финальном па де де балерина восторженно бросается в объятия классического танца, изобилующего сложнейшими элементами. И кажется, что здесь не только Базиль, но и сам танец выступает ее партнером, играя и соревнуясь с балериной. И несмотря на концертный характер знаменитого дуэта, Махалиной удается сохранить в пластике оттенок испанского колорита.

Жар-птица Махалиной в одноименном балете М. Фокина появляется как бы из радуги. Вот она приотливово взмахнула экзотическими руками-крыльями и вокруг нее возникло цветное пространство, колышущаяся огненная аура...

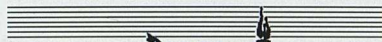
Интересные впечатления остаются и от работ артистки, созданных в произведениях зарубежных мастеров. На сцене Берлинской оперы Махалина выступила в роли Брюнгильды в балете Мориса Бежара “Кольцо вокруг кольца” (на музыку Р. Вагнера), которая, по признанию самой балерины, весьма обогатила ее мироощущение и внесла новые краски в ее творческую палитру. Красочный трагизм вагнеровского персонажа, рожденного идеями и эмоциональным настроением древнегерманского эпоса в хореографии Бежара сохранил непобедимую силу духа и страсти, и, в свою очередь, коснулся самых сокровенных струн в душе исполнительницы.

Из ролей в балетах Дж. Баланчина особенно хотелось бы отметить партию Музы в балете “Аполлон”, где Махалина создает сложный неоднозначный характер. Ее Музы — это воображение художника и в то же время фантазия, как бы обретшая реальные очертания.

В балете Д. Роббинса “В ночи” Юлия Махалина полностью отдается стихии танца, романтической и тревожной музыке Шопена, которая влечет ее за собой, заставляя в пластике виртуозного танца раскрывать свои душевные тайны. Она бросается в водоворот эмоций, который, как смерч, кружит ее, взлетает в высоких подержках и, на мгновение задерживая на гребне волны, снова бросает в пучину страстей человеческих...

В репертуаре двадцатипятилетней балерины все ведущие партии в балетных спектаклях театра и завидным в ее артистической судьбе является сочетание молодости и творческой зрелости. Однако, писать о ней непросто, поскольку достигнув больших высот как балерина и актриса, Юлия Махалина продолжает расти и меняться от спектакля к спектаклю, предлагая каждый раз новые, неожиданные откровения.

# НА МЕЖДУНАРОДНЫХ КОНКУРСАХ

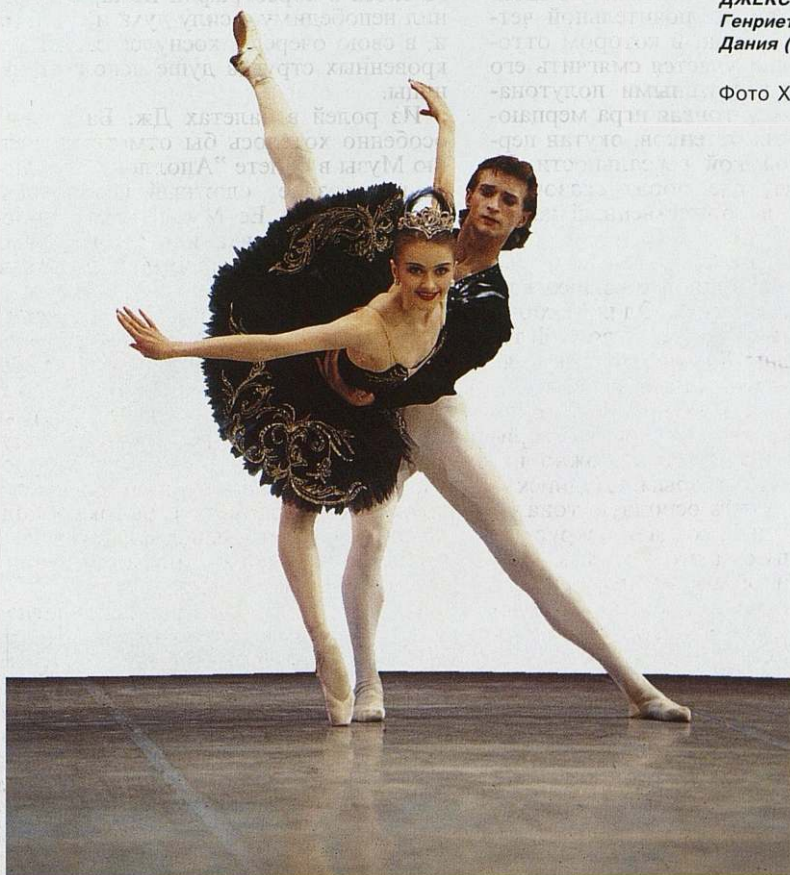


USA  
International  
Ballet Competition



**ДЖЕКСОН.**  
Генриетта МУУС и Йохан КОББОРГ,  
Дания (Гран при).

Фото Хуберт Ф. Ворлей



**КИЕВ.**  
Ирина ДВОРОВЕНКО,  
Украина (Гран при)  
и Геннадий ЖАЛО

Фото Л. Найдюка  
(Генеральный спонсор фото-художника  
— Первый международный Украинский  
банк).



# 1995

## ЯНВАРЬ

ПН	ВТ	СР	ЧТ	ПТ	СБ	ВС
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					

## ФЕВРАЛЬ

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

## МАРТ

ПН	ВТ	СР	ЧТ	ПТ	СБ	ВС
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		

## АПРЕЛЬ

ПН	ВТ	СР	ЧТ	ПТ	СБ	ВС
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

## 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				

## ИЮНЬ

ПН	ВТ	СР	ЧТ	ПТ	СБ	ВС
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		

## ИЮЛЬ

ПН	ВТ	СР	ЧТ	ПТ	СБ	ВС
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						

## 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			

## СЕНТЯБРЬ

ПН	ВТ	СР	ЧТ	ПТ	СБ	ВС
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	

## ОКТАБРЬ

ПН	ВТ	СР	ЧТ	ПТ	СБ	ВС
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					

## НОЯБРЬ

ПН	ВТ	СР	ЧТ	ПТ	СБ	ВС
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			

## ДЕКАБРЬ

ПН	ВТ	СР	ЧТ	ПТ	СБ	ВС
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

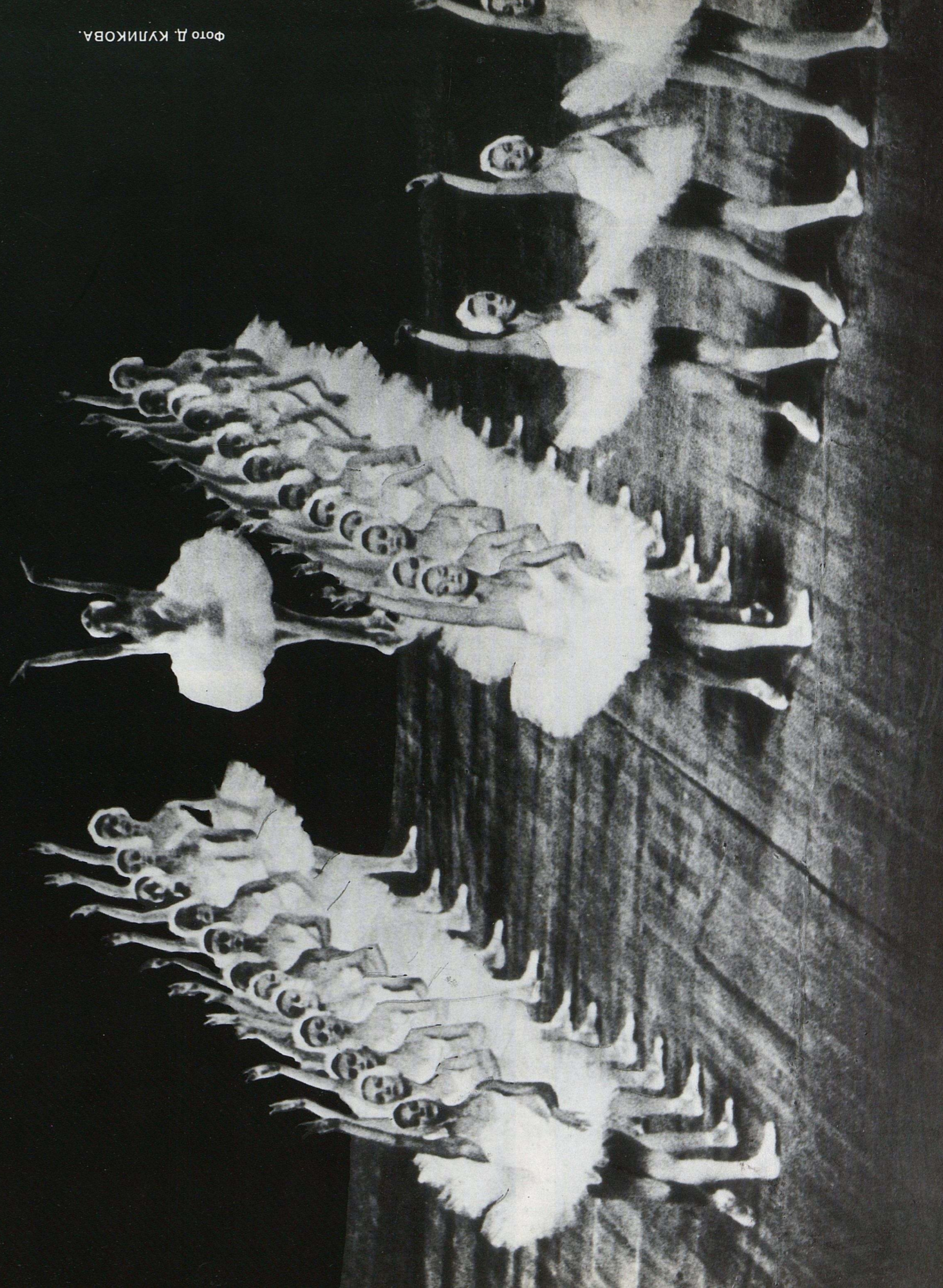
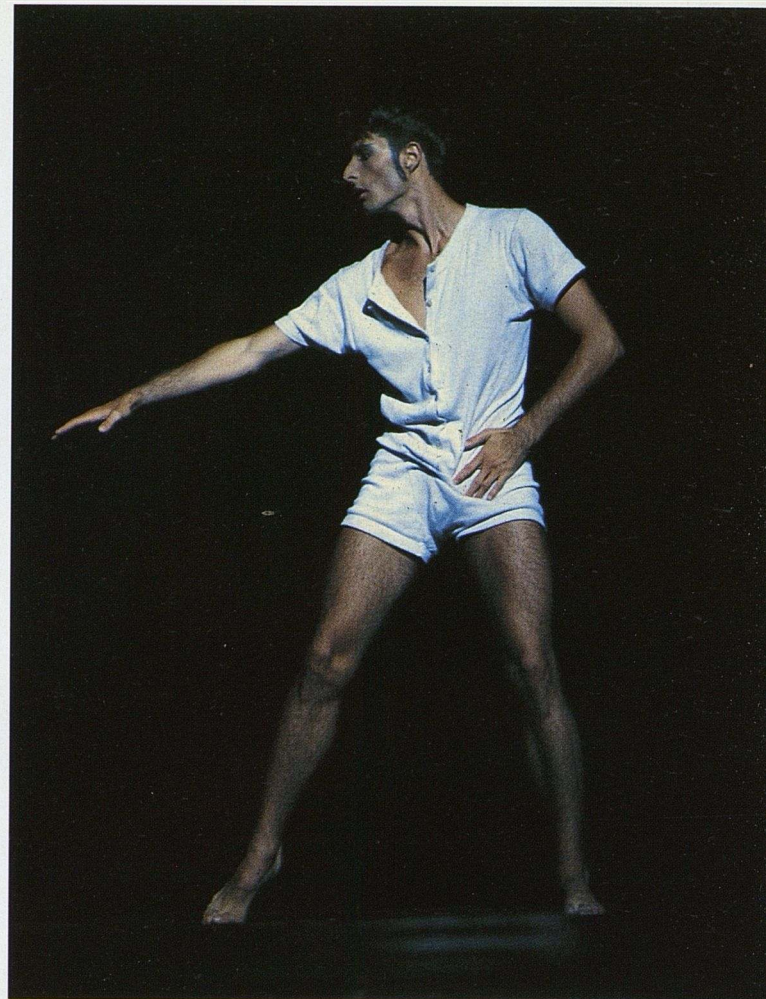


Фото Д. КУЛИКОВА.

# НА МЕЖДУНАРОДНЫХ КОНКУРСАХ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ.

"ГРАН ПРИ"  
конкурса  
"МАЙЯ".



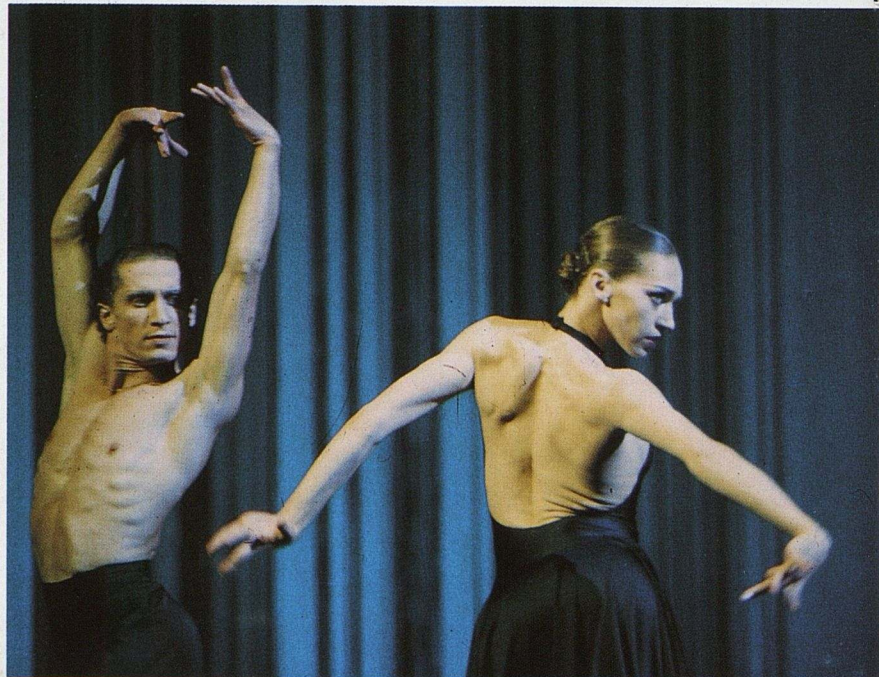
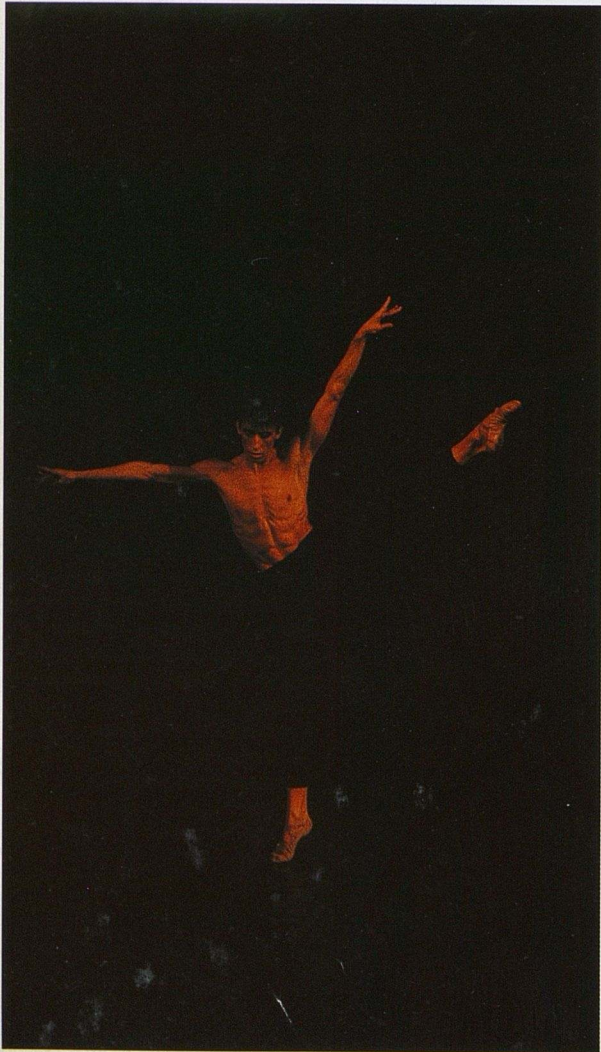
Бернар КУРТО де БУТЕЙЕ, Франция  
(специальный приз Российской  
хореографической ассоциации  
за лучшее исполнение произведений  
русской классики).

Елена ФИЛИПЬЕВА,  
Украина (Первая премия)  
и Виталий БРЕУСЕНКО,  
Россия.

Фото Д. Куликова и Л. Найдюка



Бенжамен ПЭШ,  
Франция  
(Гран при и первая премия).



# ИНФОРМ- БАЛЕТ СООБЩАЕТ:

Поздравляем  
с юбилеем!

лов вполне оправдывает его репутацию лучшего театрального музея в мире, сложившуюся еще в двадцатые годы, когда собрание стало достоянием массовой аудитории. Эта репутация не случайна — полтора миллиона экспонатов — цифра впечатляющая и вдохновляющая. Крошечный островок театральной старины разросся в огромный материк, без которого сейчас немислима наша

ками и даже, как полагается, одна стена в залах — в зеркалах.

Театр родился в 1987 году как экспериментальная студия. Сейчас в коллективе 80 детей от 6 до 15 лет. Руководит театром профессиональная балерина Светлана Воинова. Энергичная, увлеченная своим искусством, влюбленная в детей, она не только создает балеты, она — и педагог. Светлана Георгиевна учит старших, а помогает ей Светлана Петровна Животнова, которая занимается с малышами-приготовишками (им по 6 лет!) Не могу не перебить себя. Заглядывая вперед, скажу: когда эта малюсенькая "стружка" в пачках появлялась на сцене, пробегая "на высоких полупальцах" по диагонали сцены с двух сторон, зал взрывался аплодисментами. И самое удивительное, что эти малыши прекрасно понимали, кого они изображали, как нужно держать линию, как внимательно слушать музыку, двигаясь в такт ее, и с упоением "отвешивали" поклоны, когда после конца приходила их очередь выходить на авансцену. На мой вопрос, любят ли они танцевать, общее громкое "да" было их ответом. А одна девочка сказала, что танец — это цель ее жизни.

Для меня этот коллектив не был внове. В январе нынешнего года мне довелось быть председателем жюри на фестивале детских театров балета, который проходил в Мурманске под названием "Рождественские сказки". На этом фестивале коллектив из Вологды показывал "Жар-птицу" И. Стравинского. Спектакль был настолько интересен, и дети танцевали не только с истинным увлечением, но и достаточно грамотно, а "пальцевая" техника, как известно, и у детей требует умения и навыков. По единогласной оценке жюри, Театру детского балета Вологды вручен Гран при. Две девочки — Ирина Самодурова (Жар-птица) и Таня Давыдова (Краса), а также благородный (и по роли, и по характеру) Сережа Мохначев тоже были удостоены высокой награды.

На этот раз коллектив показывал в своем родном городе балет "Дюймовочка". К сожалению, музыки к этой сказке нет, и ее подбирали из произведений П.И. Чайковского, что, конечно, снизило впечатление от спектакля. Разумеется, сама музыка гениального композитора прекрасна, вы не морщитесь от несоответствия с происходя-

щим на сцене, но все же, наверное, Петра Ильича волновали иные мысли, иные чувства в том же "Щелкунчике", отрывки из которого использовались, или в других его произведениях, где не было уготовано место для Дюймовочки. Надо отдать справедливость балетмейстеру: при довольно слабом либретто задуманное воспроизведение на балетной сцене этой очаровательной сказки само по себе интересно. Балет получился, по модному выражению, зрелищным, но неизбежно дивертисментным. Танцев много, может быть, как это ни странно звучит, слишком много. Кое-где даже хочется избежать повторов музыкальных и танцевальных, но зато какое раздолье в танце ребятишкам! С каким упоением танцуют они, каким восторгом светятся их глаза, и это прекрасно!

В последнее время довелось немало посмотреть работ детских балетных коллективов, причем в разных российских городах, и, не умаляя достоинства столичных, я должна признать, что в так называемой провинции не отдельные спонсоры или организации (хотя очень хорошо, когда они есть) делают погоду, а те неравнодушные люди, что волею судьбы руководят городом, его хозяйством, жизнью, учреждениями культуры, искусством.

И когда перед тобой возникает поразительной красоты ансамбль Вологодского кремля или Софийского собора, когда ты знаешь, что специально приехать экскурсия, чтобы увидеть в Ферапонтовом монастыре фрески Дионисия, когда в городе открываются выставки местных художников (как не вспомнить гражданина Вологды блестящего Верещагина!), когда удивительные кружевницы плетут тут изумительные кружева, а в прелестном деревянном особняке находится отделение Союза театральных деятелей России, где устраиваются вечера творческой интеллигенции города, начинаешь думать, а может быть, прав был Антон Павлович Чехов, сказавший, что провинция спасет нас?

Ну, а теперь самое время назвать имена тех неравнодушных людей. Это — мэр города Николай Михайлович Подгорнов, заместитель мэра Евгений Анатольевич Парамонов и их помощники (да простят мне незнание их имен), ибо не забывают они о культурной жизни горожан — выставках и библиотеках, памятниках старины и сохранности прекрасного де-



Здание Центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина в 1900-х годах.

Сто лет со дня своего основания отмечает Центральный театральный музей имени А.А. Бахрушина.

Он стал такой же неотъемлемой частью культурной жизни Москвы, как Большой театр, Московская консерватория, Третьяковская галерея... Любовь к нему москвичей-театра-

театральная культура. О нем читайте в одном из ближайших номеров нашего журнала.

Поздравляем бахрушинцев со славным вековым юбилеем и твердо верим, что, войдя во второе свое столетие, музей сохранит свою главную заповедь — сеять РАЗУМНОЕ, ДОБРОЕ, ВЕЧНОЕ!

Вологда:  
спасибо неравнодушным людям!

Что за прелесть эта Вологда! Едешь по прямехоньким улицам, а вдоль тротуаров аллеи берез. Сейчас ранняя весна, и кроны деревьев как бы светятся в своем зеленом уборе.

Дома невысокие — в два, реже — в три этажа, кое-где с деревянными колоннами, фризами, легкими карнизами, великолепными резными наличниками на окнах.

Проезжаем дом, где жил поэт Константин Николаевич Батюшков. А вот и он сам: на высоком берегу реки в полный рост стоит бронзовая фигура, перед ним конь, опустив голову. Поэт в офицерской форме,

а мне его поэзия кажется такой штатской с его обожанием Тасо и Петрарки.

Подъезжаем к домику. Так, ничего особенного, а внутри — очарование... Прелестная деревянная лестница ведет на второй этаж, длинный коридор-фойе с мягко ниспадающими занавесями на окнах. Входим в уютный зрительный зал. Высокий потолок, кресла обиты красным материалом, и в глубине — сцена. Настоящая сцена, на которой танцуют дети коллектива, что называется Театр детского балета Вологды. И удивляет, что в таком небольшом доме отличные репетиционные залы с балетными стан-

ревянного зодчества, о музыкальных и балетных школах и, конечно, о Театре детского балета, которым может гордиться Вологда.

И в заключение сообщу читателям журнала добрую весть. В день премьеры балета "Дюймовочка", что шел в драматическом театре (отдел культуры во главе с В. Кудрявцевым предоставил детскому коллективу возможность провести спектакль на большой сцене, что опять же свидетельствует о внимании к искусству), пришло известие: балетмейстеру и педагогу С.Г. Воиновой присвоено звание заслуженного работника культуры России.

Нам остается только пожелать Светлане Георгиевне успехов, радости, нежности к тем маленьким существам и конечно, к тем, кто постарше, кто, может быть, не считает танец делом своей жизни, но наверняка навсегда сохранит любовь к прекрасному искусству, что называется балет.

#### Ольга ЛЕПЕШИНСКАЯ

народная артистка СССР,  
лауреат Государственной премии,  
президент Российской  
хореографической ассоциации

### Харьков: из летописи событий

Премьера нового балета украинского автора для Харькова — явление уже традиционное. Именно на харьковской сцене увидели свет рамп спектакли на музыку Б. Яновского, М. Вериковского, В. Нахабина, Д. Клебанова, И. Ковача, Ю. Щуровского, шли произведения, написанные для балетного театра М. Скорульским, К. Данькевичем, В. Губаренко и другими отечественными авторами. Но рождение спектакля национальной темы, в котором оживали бы герои большого украинского литературного произведения — значительно уже само по себе.

На этот раз таким событием стала премьера балета киевлянина А. Ка-

нерштейна, созданного по мотивам одного из романов о Киевской Руси — "Евпраксия" П. Загребельного (либретто А. Стельмашенко и А. Асатуряна, постановка А. Асатуряна). Трагическая судьба женщины, чьим уделом стала разлука с родной землей, утрата любви, имеет прямые аналогии с днем сегодняшним, когда испытаниям подвержены людское благородство, достоинство, честь.

Популярный романист, П. Загребельный однажды заметил, что легенда бывает правдивей истории. Сама история, то есть летописи, говорят о Евпраксии немного. Известно, что она в полонетстве была выдана замуж из политических соображений, уехала на чужбину и вернулась умирать на родину. Западноевропейские хроники свидетельствуют, что за границей Евпраксия нашла в себе силы поднять бунт против мужа, императора Генриха IV, которого сравнивают с кровавым маньяком Нероном, и добилась его отречения от престола у самого папы Римского. Сюжет вполне балетный, если учесть, что этот жанр шел всегда рядом с легендой, поэтическим вымыслом, одновременно отстраивая и свои интересы.

Создатели балетного спектакля (а к ним с равным правом можно отнести молодого дирижера Викторию Жадью и художников А. Злобина и А. Ипатьеву) настаивают на поэтической версии судьбы Евпраксии, отдавая ее от исторических хроник, но приближая к легенде, преданию...

Бенифис Светланы Кольвановой пришелся почти что на Международный день танца. И этот праздник придуманный в честь великого француза, "отца современного балета", справедливо стал ее торжеством, свидетельством авторитета академической школы, неуязвимого мастерства (тридцать пять лет на сцене!) и силы лучших исполнительских традиций.

Кольванова была первой украинской балериной, завоевавшей звание лауреата на международном конкурсе, а ее поездки за границу с труппой Большого театра происходили тогда, когда чести такого представительства удаивались единицы. Она и ее постоянный партнер Т. Попеску стали любимцами рецензителей балетного академизма Н. Дудинской и К. Сергеева, участвуя в постановках этих петербургских мастеров. Вслед за уроженками Харькова Н. Дудинской и И. Рубинштейн Кольванова стала настоящей, не заезжей, знаменитостью, чей творческий путь заслуживает приобщения к славным именам отечественного танца. А первой харьковской "звездой" стала безымянная "маляривна", то есть дочь харьковского маляра, покорившая всех "легкостью в танцах и привлекательной наружностью", как о том писал историк театра XVIII века.

В свой бенифис, собравший множество восторженных поклонников,

Кольванова танцевала Сильфиду, Мавку из "Лесной песни" (по Лесе Украинке) и Кармен из балета Бизе-Щедрина, пришедшего на сцену Харькова двадцать лет назад. "Антуража" в привычном понимании этого слова на бенифисе не было — все, начиная от премьеры харьковского балета И. Стецюра-Мовы до маленьких "снежинок" были либо партнерами Кольвановой, либо ее учениками в Харьковской детской хореографической школе и хореографическом отделении музыкального училища. Так вечер танца, посвященный замечательной артистке, приобрел символический смысл — возможно, среди юной смены зреют новые таланты, будущие знаменитости. Во всяком случае, им есть у кого учиться.

В нынешнем году Харьковский институт культуры впервые выпустил балетмейстеров народного танца. Этого события будущие выпускники ждали пять лет, а четыре года назад на базе хореографического отделения был создан ансамбль, впоследствии получивший название театра народного танца "Заповит", что в переводе означает "завещание", "завет".

О том, что название ансамбля — не просто дань актуальным явлениям, говорит награда республиканского Центра народного творчества — приз и грамота "За возрождение украинской культуры".

К театру программу "Заповита" приближает сюжетность танцевальных номеров, их композиционная структура, полижанровость, актер-

ские способности молодых артистов, театрализованный стиль оформления. Наиболее популярны в программе "Заповита" хореографическая композиция по мотивам народных обрядов Слобожанщины "Необычное сватовство", шуточная картинка из украинского вертепа, лихой танец "Парубки шутят", развернутая танцевальная сцена "Весна в Карпатах". Некоторые номера подготовлены специально для показа за рубежом и, судя по откликам, стали там не просто экзотическим зрелищем, а своеобразным "окном в Европу", с помощью которого зрители Бельгии, Италии, а также Соединенных Штатов Америки смогли познакомиться с нравами, обычаями, фольклором Украины.

"Заповит" под руководством заведующего кафедрой хореографии Бориса Колногузенко выступал в разных городах Украины и России, а на международных конкурсах, фестивалях искусств, как правило, отмечался в числе лучших. Однако лауреатские звания не обременяют молодых балетмейстеров и танцовщиков. Поскольку в "Заповите" выступают не только выпускники, но и студенты младших курсов, есть основания надеяться, что театр танца и дальше будет значить, сохраняя молодость и творческий энтузиазм.

Александр ЧЕПАЛОВ

*Солисты Харьковского балета  
С. КОЛЫВАНОВА и И. СТЕЦЮР-МОВА  
сполняют адажио из балета  
"Лебединое озеро"*

Фото В. Гордина



## Новосибирск: конкурс сибирских школ

Второй межрегиональный конкурс хореографических училищ Сибири — так официально называлась вторая встреча трех сибирских школ, — состоялась, как модно сейчас говорить, в тяжелое для нас время. И это замечательно: никакие трудности и сложности не могут остановить деятельность творческих людей.

Это не конкурс в обычном понимании. Его цель не только в выявлении способных детей, а скорее в объединении усилий трех школ для поддержания традиций русской балетной школы в Сибири. Гостеприимство прославленной сцены Новосибирского театра оперы и балета позволило конкурсантам, будущим артистам балета, с трепетом почувствовать всю значимость происходящего в их жизни момента, наполнить свое исполнение одухотворенностью и мастерством.

Надо отметить одну из особенностей данного конкурса: первый тур, который был заявлен как отборочный, проходил на местах. Число допущенных ко второму туру — 36 человек, к третьему — 20, при разделении всех участников на три возрастные группы.

Столь серьезный подход в отборе определил отношение, которое соответствовало целям и задачам, заложенным в контекст этого конкурса.

Ничто не нарушило традиционной программы конкурса. Прошла жеребьевка, маленькая пресс-конференция для местной прессы, а также знакомство с членами жюри.

Жюри второго конкурса возглавляла замечательная в прошлом балерина, солистка Новосибирского театра оперы и балета Л. Крупнина, в его состав вошли известные артистки Л. Сахьянова (заместитель председателя), Л. Матюхина-Василевская, Н. Фуралева, а также художественный руководитель Новосибирс-

кого театра оперы и балета В. Владимиров, педагог Красноярского хореографического училища Г. Гурченко и другие.

Несмотря на "школьность" данного состязания, педагоги старались сохранить подлинность хореографического текста, не приспособливая раз к физическим данным того или иного ученика. А члены жюри судили строго и объективно.

По драматургии каждого конкурса должны быть взлеты и открытия. Таким открытием стала младшая группа. Строгий, академичный, владеющий не по годам сложной техникой Андрей Яхнюк (первая премия) из Красноярска. Открытый эмоциональный Анатолий Ставров (вторая премия) из Новосибирска, утонченная лиричная Виктория Терешкина — вторая премия (Красноярск).

Позволю себе заметить, что члены жюри возможно пошли на маленький компромисс, пропустив на третий тур больше конкурсантов, чем предполагал регламент конкурса, но их действия были оправданы тем, что они дали возможность многим участникам ярче раскрыть свою индивидуальность, так как третий тур включал также исполнение современной хореографии.

Тонким лиризмом, поэтическим диалогом прозвучала хореография К. Голейзовского в миниатюре "Утешение" на музыку Ф. Листа в исполнении Оксаны Шестаковой (первая премия) и Максима Фомина (вторая премия) из Красноярска.

Острым по концепции прозвучал номер "Сарказм" на музыку Энд Хола в хореографии М. Большаковой в исполнении Дмитрия Лысенко (первая премия, Красноярск).

Хорошую школу, чистоту, открытость продемонстрировали И. Шаболда и Л. Жарова (первая премия) из Новосибирска (средняя группа).

Все участники конкурса оказались на редкость открытыми, эмоциональными. Молодость говорила сама за себя.

**Татьяна ДЗЮБА**



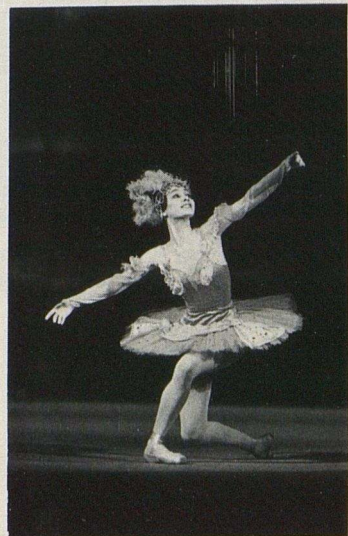
Руслан СПОРЫХИН, Максим ФОМИН  
Дмитрий ЛЫСЕНКО исполняют  
Фрагмент из балета  
"Наяда и рыбак".

## Красноярск: училище — пятнадцать

Красноярское хореографическое училище отметило свое пятнадцатилетие. За эти годы десять раз покидали его стены выпускники — будущие мастера балета. В юбилейном году училище окончило одиннадцать человек. Любители балета города встретились с юными артистами на выпускном вечере. Его программу составили фрагменты из произведений классического наследия — картина "Свадьба Авроры" из балета "Спящая красавица", сцена "Подводное царство" из балета "Конек-Горбунук" (оба восстановлены Н. Долгушиным), а также "Наяда и рыбак" (в редакции П. Гусева). Ниже мы предлагаем фоторепортаж с этого концерта.



Оксана ШЕСТАКОВА и Максим ФОМИН  
танцуют дуэт из балета  
"Свадьба Авроры".



Наталья ПОЗДНЯКОВА в картине  
"Подводное царство" из балета  
"Конек-Горбунук".

## ЛЮБИТЕЛИ БАЛЕТА — ВНИМАНИЕ!

Если в Вашем собрании журналов "Балет" не хватает отдельных экземпляров, обращайтесь к нам в редакцию. Мы поможем Вам приобрести недостающие номера.

В редакции продаются также полный комплект журналов "Балет" за 1993 год, сборник "Вариации из балетов русских композиторов", карманные календари и открытки.

Тем, кто изучает английский язык, мы предлагаем журнал-дайджест "Балет в России" на английском языке.

Напоминаем телефоны редакции:  
299-50-67 и 299-64-78



## ПРЕДСТАВЛЯЕМ НОВЫЕ КОЛЛЕКТИВЫ

### Название — "Аполлон"

В наше время, когда стало возможным возрождение российского меценатства, генеральный директор фирмы "Роника" Андрей Комаров помог объединиться двум талантливым людям — композитору Валерию Струкову и балетмейстеру Елене Богданович, способствуя осуществлению их мечты — созданию музыкального театра, получившего название "Аполлон".

В буклете, выпущенном театром к своему открытию, профессор В. Клюев, характеризуя В. Струкова, возглавившего театр, как человека многогранно одаренного, проявившего себя в разных сферах — в изобразительном искусстве, филологической науке, в литературе, сценическом искусстве, музыке (как композитор он уже получил признание за границей), подчеркивает, что он — незаурядный руководитель — инициативный, имеющий четкую художественную программу.

Хореограф Е. Богданович закончила Российскую академию театрального искусства (ГИТИС), где ее педагогом была профессор Ольга Тарасова, затем создала студию, с артистами которой подготовила серию интересных работ. Показанные на Межгосударственном конкурсе балетмейстеров в Москве (1992), Международном фестивале современной хореографии в Витебске (1993) и на Международном конкурсе артистов балета "Арабеск" в Перми (1994), они были удостоены наград и премий.

"Ей ниспослан великий дар чувствовать музыку всем телом, видеть внутренним взором рождающуюся в душе пластику его движения, слиться с ним воедино и поведать об этом зримо другим. То, что переживаю я, можно услышать. То, что переживает она, можно увидеть. Когда мы переживаем вместе и одинаково, мы станем более убедитель-

ными", — пишет о Елене Богданович В. Струков. По его приглашению она стала работать в театре "Аполлон" с частью своего коллектива.

Минувшим летом на сцене Московского театра имени Моссовета состоялся первый спектакль нового театра. В его программу вошли — дивертисмент и одноактный балет "Шаги любви" (на музыку Фортепьянного концерта Валерия Струкова).

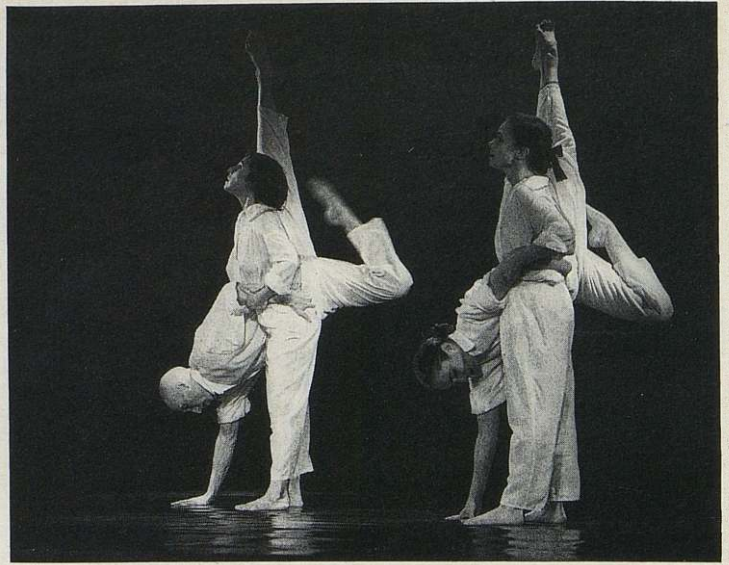
Дивертисмент составили хореографические миниатюры "Тотем" (на музыку В. Артемова и К. Чавеса), "Монолог" и "Элегия" (на музыку С. Рахманинова), "Послеловие" (на музыку А. Шнитке, Ф. Листа, И. Баха), "Акварель" (на музыку Дж. Ласта), "Пробуждение" (на музыку Л. Бернштейна) и "Юмореска" (на музыку И. Штрауса). Все номера программы первого отделения за исключением "Акварели" (балетмейстер Б. Мягков) поставлены Е. Богданович. В ее хореографии движения классического танца даются в неожиданных и оригинальных комбинациях, они органично сочетаются с элементами современной пластики. В композициях ощущается способность автора к образному видению музыки, вкус, фантазия.

Содержание балета "Шаги любви" — поиск счастья: люди встречаются, любят, ссорятся, расходятся, кто-то вновь влюбляется, кто-то остается одиноким. Но все это звучит оптимистично — жизнь прекрасна во всех своих проявлениях.

Костюмы художника Светланы Сладковской современные, по-балетному легки, красивы, изящны. По цвету они или созвучны настроению танцевального образа, или идут в разрез с ним, как в "Элегии", где серая облегая фигуру одежда исполнителей и плотная серая ткань их соединяющая, воспринималась, как видимая всем скучная жизненная обыденность, за которой скрываются потаенные высокие и нежные чувства влюбленных.

Первый спектакль "Аполлона" имел успех. Хочется надеяться, что за ним последует второй, десятый, сотый...

### С. РОЖДЕСТВЕНСКАЯ



Композиция "Концерт в белом" исполняют артисты Театра танца Александра Кукина С. Горайко, М. Иванов, О. Кочергина, Ю. Кузнецова.

Фото В. Луповского

## Театр танца Александра Кукина

Театр танца Александра Кукина основан в ноябре 1991 года. Артисты труппы изучают наиболее фундаментальные системы американского танца модерн Грехэм, Хэмфри-Вайдмана, Кеннингема, однако при этом труппа стремится к выработке собственного танцевального языка. В труппе преподавали специалисты из Соединенных Штатов Америки и Швейцарии.

Александр Кукин после окончания Ленинградского института культуры изучал, а затем преподавал сначала джазовый танец, а затем с 1983 года — танец модерн. В 1990 выступал с сольными импровизациями в концертах композитора-авангардиста Сергея Самойлова. В том же году получил второй приз на фестивале современной хореографии имени Л. Якобсона в категории солистов. Летом 1992-го А. Кукин был приглашен на Американский фестиваль танца АДФ в группу международных хореографов. После окончания фестиваля прошел курс обучения в школе Мерса Кеннингема в Нью-Йорке.

В театре танца Александра Кукина шесть танцовщиков. За годы своей сценической деятельности театр подготовил несколько программ, составленных из одноактных балетов и композиций. Труппа принимала участие в фести-

валях современной хореографии в Витебске, получила специальный приз за поиски в современной хореографии в Москве.

Балетовед Ольга Розанова так оценивает творчество Александра Кукина: "Хореография для него — прикосновение к тайнам музыки, потребность вступить с ней в диалог, сказать о ней нечто свое. Поэтому ему так дорог танец модерн, где движение служит непосредственным проводником внутреннего импульса, мысли, чувства, а исполнительское творчество просто невозможно без сосредоточенности, погружения в себя".

Весной 1994 года состоялись выступления труппы А. Кукина и показ премьерных работ на сцене Санкт-Петербургского театра на Литейном.

В. ЛУПОВСКИЙ

## У истоков стояли художники

История этой труппы началась необычно — с рождения в 1986 году кооператива "Ленок", который стал специализироваться на изготовлении балетных костюмов и поставлять свою продукцию и в Большой театр, и в Московский театр балета, руководимый Н. Касаткиной и В. Василевым, и в "Русский балет" В. Гордева и во многие другие балетные труппы.

Собственно работники костюмерных мастерских и стали инициаторами создания своего коллектива — Театра балета классической хореографии. Таким образом, труппа выросла, толкаемая идеями художников, их представлениями о классическом балете как о синтезе изобразительного, музыкального, танцевального, театрального искусств, их желанием непосредственно сотрудничать со специалистами данных областей. Цель они ставят перед собой чисто творческую. Как говорит об этом директор театра Э. Меликов: "Хотелось создавать что-то свое, а не на заказ, и чтобы в этом танцевали наши артисты, в содружестве с которыми и на которых шились костюмы".

Труппа у нас молодая и пока только обретает собственное лицо. Мы не стремимся соперничать с другими коллективами. Ставим перед собой пока более камерные, чисто творческие задачи".

Сам Элик Меликов — художник-монументалист, член Союза художников России. Главный балетмейстер и основной педагог-репетитор — А. Воротников, выпускник Воронежского хореографического училища, который затем закончил балетмейстерский факультет Государственного института театрального искусства имени А.В. Луначарского. Музыкальный руководитель театра — главный дирижер В. Богорад.

В труппе — сорок артистов. С коллективом выступают из-

**Солистка Московского театра балета классической хореографии А. ДМИТРИЕВА в балете "Золушка".**

Фото Д. Куликова



вестные мастера, приглашаемые из других театров. Например, солистки Большого театра Алла Михальченко, Надежда Павлова.

В самой труппе сейчас есть два дуэта, которые могут достойно вести балетные спектакли. Это — А. Дмитриева и В. Филимонов, Е. Каменских и А. Мусорин. Они и танцуют главные партии в спектаклях труппы. Среди них — "Щелкунчик" П. Чайковского в постановке В. Вайнонена (редакция В. Ковтуна и А. Воротникова) и "Золушка" С. Прокофьева (постановка В. Литвинова, редакция А. Воротникова), а так же второй акт из "Лебединого озера", гран па из "Пахиты" в постановке Н. Долгушина, которого театр благодарит за приятное сотрудничество и помощь, сцена "Вальпургиева ночь" из оперы "Фауст", фрагменты из других балетов. Одна из важнейших задач театра — создание обширного и серьезного репертуара, его профессионально грамотное исполнение. Но даже уже накопленный репертуар позволяет артистам демонстрировать его на сценах Великобритании, Франции, Испании, Италии, Марокко, Египта, Австрии, Китая, Японии и других стран. Но одним из самых приятных и волнующих событий в жизни труппы стали гастроли в Санкт-Петербурге, на сцене Театра имени М.П. Мусоргского. Их организацию взяло на себя артистическое агентство "Визит". "При активной и заинтересованной работе таких агентств, — говорит Э. Меликов, — можно было бы регулярно выступать в разных городах Содружества. Мы очень благодарны агентству "Визит".

Театр Оперетты — престижная площадка в центре Москвы. Показывая здесь москвичам "Золушку" и "Щелкунчик" артисты, как говорится, взяли на себя большую ответственность — ведь оба балета украшают и афиши знаменитых московских трупп. И надо сказать, исполнители обнаружили достаточно крепкий профессиональный уровень стремление постичь глубину и красоту музыки Чайковского и Прокофьева. К сожалению, не все звучало на должном уровне у Московского филармонического оркестра, которым дирижировал В. Богорад.

Из исполнителей хотелось бы отметить А. Дмитриеву и В. Филимонова, которые танцевали в обоих спектаклях центральные партии. А. Дмитриева закончила Московское хореографическое училище, В. Филимонов — Пермское, потом выступал в Одессе. Обратила на себя внимание В. Поташкина (испанский танец в "Щелкунчике" и Фея в "Золушке"), ко-

торая тоже закончила Пермскую школу и выступала на пермской сцене. И другие солисты также демонстрировали крепкую хореографическую подготовку. Все это свидетельствует о том, что у труппы есть возможности при большой и целеустремленной репетиторской работе сформироваться в интересный творческий ансамбль, обрести единство стиля и неповторимость художественного почерка.

**Анна УРМАНЦЕВА**

## Академия "Ренессанс-балет"



**Сцена из балета "Пахита". Солисты - О. КОНОБЕВА и Д. БУЛГАКОВ (Московский театр "Академия Ренессанс-балет").**

Фото Л. Педенчук

Еще один балетный коллектив объявил своем рождении в Москве. Его имя — Академия "Ренессанс-балет". Название определяет и содержание репертуара труппы — она стремится пропагандировать шедевры корифеев балетов прошлого. Произведения из них бесценного наследия и составили программу дебютного спектакля Академии. На вечере мы увидели выходную вариацию Авроры и ее адажио с четырьмя кавалерами из балета "Спящая красавица", па де сис из балета "Эсмеральда", большое классическое па из балетов "Венский карнавал", "Пахита", "Праздник цветов в Чинзано", а также фрагмент из спектакля "Фея кукол", композицию "Вешние воды".

Над программой работали известные мастера Н. Фадеечев, Г. Прибылов, Н. Осипян. В кон-

церте были заняты О. Конобева, Н. Тинякова, Т. Транквилицкая, Татьяна Глазова, Л. Васильева, Т. Беренова, Ю. Такума, А. Гацуков, Д. Дадишкилиани, А. Веремеев, А. Макашин, А. Галямов, А. Фатхелисламов, Д. Шаповалов, Э. Бурнаев, Д. Булгаков, А. Макашин, Я. Смирнова, А. Брунницына, Тамара Глазова, Ю. Арзамасцева.

Генеральный директор труппы Е. Шиган, технический директор В. Кутеев, педагоги-репетиторы Нина Осипян, Герман Прибылов, Николай Фадеечев.

Художник-постановщик Вла-

дислав Костин. И маленькая цитата из предисловия к концерту: "Особенностью этой программы является то, что вся она подготовлена с привлечением только личных средств поклонников балетного искусства, выступивших в роли инвесторов проекта возрождения мирового классического наследия русской хореографической школы".

**В. ЛЬВОВ**

**ИНФОРМ-  
БАЛЕТ  
СООБЩАЕТ:**

**Н**епозволительно сравнивать, думал я про себя, непозволительно, но не мог не сравнить, два таких разных, непохожих один на другой танцевальных коллектива, посетивших Москву почти одновременно.

О Карин Сапорта мы уже что-то знали. На Втором фестивале французского "Танц-фильма" смогли видеть кинофильмы, снятые по ее театральным постановкам — "Невеста с деревянными глазами" и "Ожог", и фильм, в котором она сама выступила кинорежиссером — "Слезы Норы".

Тревожный, грустный, проникнутый щемящей тоской и безысходностью фильм "Невеста с деревянными глазами" запомнился особенно. Он смотрелся на грани срыва, крика, истерики. Деревянное однообразие пластики, отдаленно напоминавшей пластические открытия М. Фокина и его "Петрушку", режиссерская, балетмейстерская выстроенность, пронзительно-русское, надрывное звучание картины оставляли неизгладимое впечатление. Как могла француженка, никогда не знавшая России, так ее понять и почувствовать! Материал Е. Карасевой (он опубликован в № 4 журнала за 1994 год) рассказывает о русско-испанских корнях Сапорта. Но недоуменный вопрос — как? — все равно саднит в голове. Как, каким невероятным образом Карин Сапорта смогла понять и передать в фильме большую русскую жизнь, которая пульсировала, билась, плакала и плясала. За внешней одеревенелостью, механичностью, скупым однообразием пластики жила живая кровотокающая, грустная русская действительность. А главной ее героиней становилась обыкновенная и прекрасная русская женщина.

В этом году мы смогли непосредственно познакомиться с Карин Сапорта и ее театром. Она привезла на гастроли спектакль "Быки Химены". В связи с этими гастролями стоит отметить хорошую их организацию, в чем заслуга ГОСКО, Министерства культуры России и, конечно, Французского культурного центра в Москве, серьезная и заинтересованная работа которого дарит нам счастливую возможность, не выезжая из России, знакомиться с лучшим, что есть во Франции.

Мировая премьера спектакля "Быки Химены" состоялась в 1989 году. Наконец, увидели его и мы. Если "Невеста с деревянными глазами" — скудость, лаконизм, аскетизм, то "Быки" — роскошь, богатство, пиршество.

Владимир  
КОТЫХОВ

## ПОЭЗИЯ ШОКА



Валери СУЛАП в спектакле  
"Нина, или Похитительница духов".

Спектакль одурманивает и держит в своих наркотических объятиях весь вечер. Для некоторых эти объятия оказались слишком жесткими, крепкими, злыми, они не выдерживали густоты, насыщенности танцевально-театраль-

но-живописного зрелища Сапорта. Мне же эти объятия казались бесконечно сладостными и прекрасными.

В спектакле соединились Франция и Испания. "Сид" Корнеля — символ французского театра, его высокий знак, и коррида — символ Испании, ее кровавая мета. Мир аристократической Испании, увиденный глазами француза, соединился с грубой, жесткой, страшной бойней, корридой.

Из черноты сцены, как видение, как мираж, в сизом призрачном тумане возникают ряды кресел, обитые темно-вишневым бархатом, с бронзой спинок и подлокотников. Они занимают почти всю сцену, уходя вверх к колосникам и оставляя пространство почти на авансцене. Место для корриды, для танца, для смерти.

Спектакль разворачивается на разных уровнях, в разных точках, на полу, между рядами, где кресла, где-то наверху. Тела свободно плавают и парят в этом сценическом пространстве. А сам спектакль завораживает объемом, живописностью мизансценических построений, повторяемостью пластического рисунка, пышностью сценографии. Декорации создал художник Жан Боэр, костюмы Эрве Фодлье, свет — Максим Рамос.

Мир классицистской трагедии, выстроенный, строгий, с высоко и надменно звучащими стихами, с изысканной пластикой, заточенный меж правильных рядов кресел и мир кровавой бойни, драки, плоти, земли. Два этих мира, соединяясь, дополняют друг друга.

Сразу после К.Сапорта в Москву приехал Клод Брюмашон и несколько артистов его труппы. Гастроли были организованы Государственным театром Наций и Французским культурным центром в Москве.

Клод Брюмашон, как сообщал выпущенный к гастролям пресс-релиз, 34-летний нормандец, не учился классическому танцу. Восемь лет в своем родном Руане он занимался живописью, после чего неожиданно стал танцовщиком, постигая азы ремесла непосредственно в труппах современного танца. В 1982 году судьба свела его с Карин Сапорта. "Это была одна из самых важных дат в моей жизни, — признается он впоследствии. — Наш союз был очень бурным и мучительным, однако Карин открыла мне глаза на хореографию, дала ключи к ее пониманию".

Другая, не менее важная дата для него — 1984 год, когда Брюмашон завоевывает приз на престижном конкурсе хореографии в Баньоле, а затем вместе со своим постоянным партнером



Сцена из балета "Девятый вал".

Фото В. Луповского

и другом Бенжаменом Ламаршем основывает собственную труппу. Подлинное признание приходит к его коллективу в 1987 году, благодаря танц-пьесе "Тексан", навеянной воспоминаниями о собственном детстве. Парижская премьера спектакля, состоявшаяся в Центре имени Жоржа Помпиду, стала триумфом. "В труппе Брюмашона умеют не только танцевать, но и поддерживать в течение часа интерес публики исключительно за счет хореографических средств", — писала газета "Монд".

За этим спектаклем следуют два других — "Пьедестал девственниц" (1988) и "Безумство" (1989), которые заставят критиков говорить о Брюмашоне как об одном из самых интересных представителей новой плеяды хореографов.

В 1990 году труппа Брюмашона получает от муниципалитета Нанта (Бретань) приглашение обосноваться в этом городе, где в их распоряжение предоставляется здание бывшей церкви Капуцинов, переоборудованное под комфортабельный репетиционный зал со множеством административных помещений. Труппа получает новый статус и именуется "Национальным хореографическим центром Нанта", где, по словам самого Брюмашона, он обрел идеальные условия для творчества. За три года в Нанте выпущены подряд две части балетного диптиха "Дворец ветров" — "Брызги абсента" и "Хищники"; балеты "Девятый вал" и "Нина", спектакль для детей "Алиса в стране чудес", а также ряд хореографических миниатюр. Брюмашон сам оформляет свои спектакли и выступает в них как исполнитель.

Пресс-конференция с Клодом Брюмашоном, как ранее с Сапорта, также проходила в атмосфере взаимного интереса, иногда и взаимного непонима-

ния. Например, оказалось, что вместе с Брюмашоном и его другом Ламаршем над спектаклями еще работает и Аньез Изрин, которая пишет к его постановкам тексты. Журналисты стали интересоваться, что же с ними происходит потом. "Ничего", — отвечал удивленный Брюмашон. "Как ничего? Они становятся основой спектакля, его либретто, вы их используете в качестве сопутствующего текста?", — допытывались журналисты. "Нет, нет, — отвечал Брюмашон. — Они рождаются вместе со спектаклем, и принадлежат ему, вот и все". Что касается музыки, то Клод Брюмашон приглашает на постановку композитора, показывает ему возникающие пластические замыслы, и тот сочиняет музыку, отталкиваясь от них.

Не раз возникал вопрос о влиянии К. Сапорта на его творчество. Клод, отвечая, подчеркивал, что он самостоятелен в своих поисках. И то, что он некоторое время проработал у Сапорта, не дает повода для сравнений. "Меня интересует прежде всего движение, — отмечает он. — Ставить танец — это вызывать эмоции с помощью движений, без каких-либо дополнительных ухищрений. Все должно быть в "чистом виде", все должно выражаться чувствами танцовщиков, их телами".

Спектакли, увиденные во время гастролей явились ярчайшим доказательством тому.

Мы открыли тонкого, лаконичного, ироничного хореографа, умеющего создавать незабываемые по изобретательности, пластической выразительности танцевально-драматические композиции. Хореографа и шокирующего, и потрясающего, и удивляющего, и восхищающего. Если "Быки Химены" К. Сапорта — это живопись, красочная, сочная, светящаяся, то композиции Брюмашона — графика, выразительная, четкая, притягательная

с введением нежных, чувственных, пастельных тонов.

"Нина, или Похитительница духов" (музыка Брюно Биллодо, костюмы Патрика Теруатена) — небольшая хореографическая композиция продолжительностью десять минут создана под впечатлением русского художественного авангарда. Валери Сулар в коллоквиальном костюме и Клод Брюмашон не танцуют, а двигаются, напоминая механистическую пластику кукол-марионеток. Геометрически-линейно угловатый рисунок, внешняя бесстрастность. И спрятанная за внешней паутиной условностей страстность и страсть. Стремление обняться, соединиться. Но этого не происходит. Неприступный каркас-решетка, который срывается и отбрасывается в сторону, все-таки оказывается несорванным, неприступная повелительница духов, злая богиня, ироничная, капризная, надменная, захватывает в плен, но не дарит любви.

В "Хищниках" Клод Брюмашон и Бенжамен Ламарш проживают за десять минут (какая концентрация времени!) яростный дуэт-бой двух возлюбленных, где есть все, и нежность, и дикая ревность, и оскорбленное самолюбие, и горечь разлуки, и страсть, страсть, страсть. Где два тела вливаются, вырастают друг в друга, где их горячие объятия, желания, чувства обжигающе яростны и прекрасны, столь яростны, что сжигают, превращая в пепел этот чувственный союз.

Тему страсти, любви, чувственности и одиночества продолжил спектакль "Девятый вал" (музыка Кристины Грульт). И вновь (разнообразие пластических и режиссерских приемов, ритмических, темповых всплеском, переходов, различных комбинаций и смен настроений.) Две женщины и два мужчины. Что может быть прозаичнее, и кровать — посередине сцены, самый, что ни на есть бесхитростный, избитый до зевоты символ. И столь поэтично, неожиданно преподнесенный Клодом Брюмашоном и артистами Валери Сулар, Вероник Редукс, Бенжаменом Ламаршем, Эрве Мэгре. Кровать притягивает к себе, дарит минуты забвения, отталкивает, вновь манит. Вокруг нее, рядом с ней, на ней разыгрываются драмы, разбиваются сердца.

Это спектакль-танец, спектакль-игра, спектакль-колдовство, спектакль-жизнь, в которой все так сложно, что проще не бывает и все так запутано, что и не стоит распутывать...

Постановки Брюмашона, как и создания Сапорта, поражали легкостью, особой изысканной красотой, стильностью, шокирующей откровенностью и искренностью чувств. Конечно, непозволительно сравнивать, но я и не сравнивал, а просто наслаждался, бездумно и восторженно наслаждался этими столь разными, столь непохожими, но пьяняще притягательными танцевальными театрами.

## Анжлен ПРЕЛЬЖОКАЖ:

# ”Меня интересует танец...”

**О**ткрыв буклет, выпущенный к гастролям французской труппы Анжлены Прельжокажа в России, вы прочтете там слова хореографа: ”Удивите меня!” — говорил Дягилев, обращаясь к Кокто. Если бы сегодня нам удалось хоть немного заинтриговать великого Сергея, я был бы на вершине счастья!”. Но — увы! — великого Сергея уже много лет нет в живых и потому Анжлену Прельжокажу остается одно — заинтриговать нас, его зрителей. И он, выступая в Москве, в Центральном театре Российской армии, сделал это: после просмотра его спектакля ”В честь русского балета Сергея Дягилева” мы тщетно пытались разобратся в своих впечатлениях, стремились найти всему увиденному какое-то определение — сознательный ли это эпатаж зрительского восприятия или смелый рывок в неизвестное, полное пренебрежение музыкой или открытие в ней каких-то новых глубинных слоев... Наверное, самое правильное здесь было бы — услышать разъяснение самого хореографа. Такая беседа, вернее, встреча, с журналистами состоялась в Московском доме актера. Желающих обратиться к Анж-

лену Прельжокажу оказалось не так уж много, а жаль: разговор состоялся весьма содержательный.

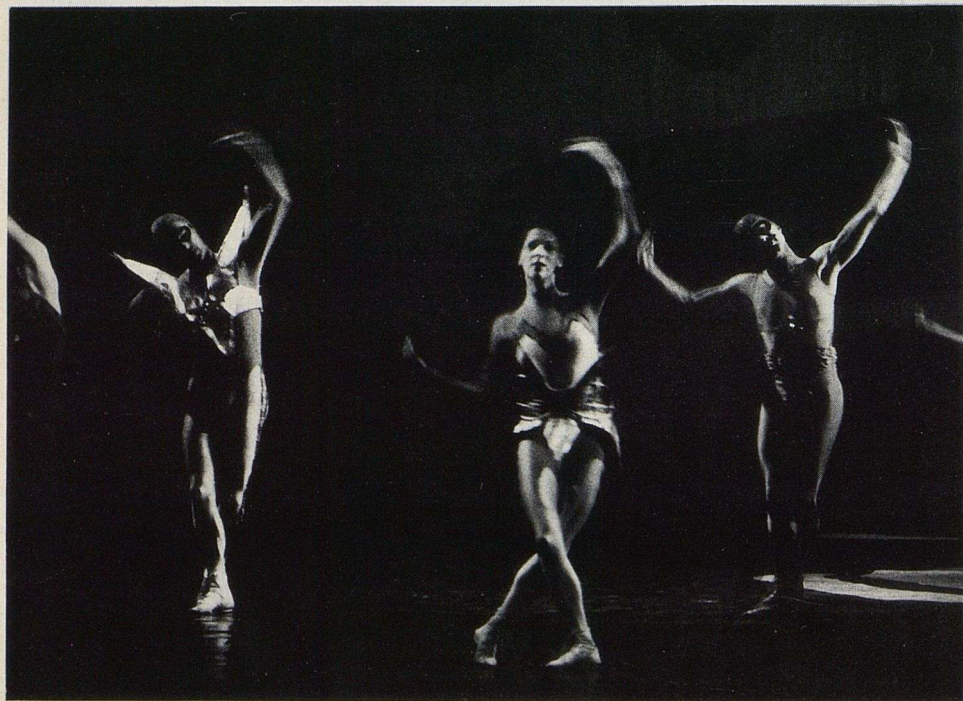
Напомним, что программу вечера составили три спектакля, поставленные хореографом, — ”Парад” Э.Сати (декорации Аки Курода), который, по словам автора, ”построен как бесконечное дефилирование взад-вперед, напоминающее то, что происходит на улице...”, ”Призрак розы” на музыку К.Вебера (сценография Анжлены Прельжокажа), где, как сообщает балетмейстер, ”основной акцент сделан... на погружение в сон, на спящем теле, которое оказывается наделенным едва ли не мистическим смыслом”, ”Свадебка” И. Стравинского (сценография Анжлены Прельжокажа), чья ”музыка несет в себе потрясающую энергию, не позволяет делать на сцене что-то, идущее с ней вразрез”.

Собравшиеся задали хореографу немало разных вопросов, на которые он отвечал подробно и основательно. И первым был вопрос — о том, как воспринимали артисты реакцию зрителей во время представления. Анжлен Прельжокаж ответил, что ему и артистам показалось, что публика ”входила” в спектакль постепенно

(Окончание на стр. 48.)

Сцена из балета ”Парад”.

Фото Д. Куликова



## Международный балетный конкурс в Хельсинки

III Международный балетный конкурс в Хельсинки пройдет с 11 по 21 июня 1995 года. Конкурс в Хельсинки принадлежит к тем балетным соревнованиям, что проходят при поддержке Международного института танца ЮНЕСКО. Художественный руководитель и председатель жюри конкурса господин Джорма Уотинен, директор Финского национального балета.

Конкурс в Хельсинки — это конкурс и артистов, и хореографов. Исполнительский конкурс делится на две группы: младшую (от 15 до 18 лет) и старшую (от 19 до 26 лет), которые представляют на конкурсе и классическую, и современную хореографию.

Заявки принимаются до 28 февраля 1995 года. Те артисты, которые не проходят на второй тур, могут показать современные работы, созданные не ранее 1 января 1990 года на специальном вечере.

Всем участникам (артистам и хореографам), партнерам и концертмейстерам предоставляется бесплатное проживание и питание в гостинице ”Интерконтинентал” с 9 по 22 июня, даже если они не проходят на следующий тур.

Также оплачивается и медицинская помощь. Всем участникам конкурса предоставляется возможность бесплатно посещать уроки классического танца и танца модерн, даже если они не проходят на следующий тур. В рамках конкурса будет проведен симпозиум ”Танец и медицина”, посвященный медицинским, социальным и психологическим аспектам танца.

### Условия конкурса.

I тур пройдет с 11 по 14 июня, участники исполняют две вариации из классического репертуара;

II тур пройдет с 16 по 17 июня, участниками исполняются фрагмент или соло из работ современных хореографов, созданных после 1970 года.

Хронометраж — от 3 до 10 минут. 18 июня состоится вечер, посвященный современной хореографии, в котором

отсматриваются все современные номера, представленные на конкурс и артистами, и хореографами, созданные не ранее 1 января 1990 года.

Длительность — до 10 минут. III тур пройдет с 19 по 20 июня.

Участники показывают и классический и современный репертуар. Для дуэтов — одно па-де-де, для солистов — две вариации. И современный номер, созданный не ранее 1 января 1980 года (длительностью до 10 минут). Приз за лучшую хореографию присуждаться будет только тем номерам, которые созданы после 1990 года.

Вручение призов и гала-концерт — 21 июня.

# HELSINKI INTERNATIONAL BALLET COMPETITION 1995



IN THE NEW HOUSE OF THE FINNISH NATIONAL OPERA HELSINKI, FINLAND,  
JUNE 11-21, 1995.

BOTH CLASSICAL AND MODERN DANCE.

JUNIOR DIVISION AGE 15-18. SENIOR DIVISION AGE 19-26.

CHOREOGRAPHY AWARDS.

PRIZES FROM 1000 TO 10.000 USD.

## INTERNATIONAL SYMPOSIUM

"DANCE AND MEDICINE - MEDICAL, SOCIAL AND PSYCHOLOGICAL ASPECTS OF DANCE",  
JUNE 19-21, 1995, IN CONNECTION WITH THE INTERNATIONAL BALLET COMPETITION.

DEADLINE FOR APPLICATIONS: 28 FEBRUARY 1995.

FOR MORE INFORMATION WRITE TO:

FINNISH CENTRE OF THE ITI

TEATTERIKULMA,

MERITULLINKATU 33,

FIN-00170 HELSINKI

TEL +358-0-135 7887, 135 7889, 135 7861

FAX +358-0-135 5522

## Игорь Юшкевич - джентльмен в балете

После продолжительной болезни скончался в нью-йоркском госпитале известный русский танцовщик Игорь Юшкевич. С его именем связан расцвет Русского балета Монте-Карло и рождение американского балетного театра как такового. Танцовщик необычайной сценической целостности, великолепно сложенный, блестящий партнер, он был одним из лучших воспитанников школы русского балета в эмиграции.

Игорь Иванович Юшкевич родился 13 марта 1912 года под Киевом в семье городского головы. В 1920 году его семья эмигрировала в Югославию. Уже в отроческом возрасте Игорь обращал на себя внимание своим атлетическим сложением. Будучи членом патриотической организации "Сокол", он много занимался спортом, выступал в цирке на трапеции и не гнушался тяжелой черной работы. Замечательные пластические способности и атлетические мышцы юного Юшкевича вскоре обратили на себя внимание Ксении Грундт, известной танцовщицы, которая в 1932 году предложила Игорю стать ее партнером. Уже через год в Париже Юшкевич показался с Грундт в спектакле. Петербургская прима Ольга Преображенская взяла Юшкевича в свою знаменитую школу, откуда молодой танцовщик попал сначала в труппу Брониславы Нижинской, а затем, в 1935 году, к дягилевскому танцовщику Леону Вуйциковскому. В его труппе Игорь исключительно удачно выступал в балетах "Видение розы", "Сильфиды", "Карнавал". Особенно заметны были выступления Юшкевича в балетах Вуйциковского "Порт Саид" и "Заколдованная любовь". В тридцатые годы Юшкевич давал представления в берлинском мюзик-холле "Ла Скала".

С 1936 года Игорь Юшкевич гастролировал с труппой полковника де Базиля в Ав-

стралии и в Новой Зеландии. Его партнерами были Тамара Чинарова, Валентина Блинова и Елена Кирсова. Гастрольный успех Юшкевича, его дар интерпретации балетных образов привели танцовщика в одну из лучших в те годы труппу — Русский балет Монте-Карло, куда его приняли в качестве ведущего солиста. Там Юшкевич стал одним из лучших исполнителей главных ролей в балетах Леонида Мясина. В частности, им были созданы яркие роли Офицера в "Парижском веселье", Бога в "Седьмой симфонии", Героя в "Красном и черном". Танцовщик много работал тогда с Мией Славенской и Тамарой Тумановой. С последней в 1941 году он потряс нью-йоркскую публику в дуэте "Черный лебедь". Особенно значительно раскрылся талант артиста в партиях классического репертуара.

С 1944 по 1945 год Юшкевич служил в американском военно-морском флоте. После окончания службы он взшел на американскую сцену. В 1946 году его пригласили в Американский балетный театр, где он стал партнером знаменитой кубинской балерины Алисии Алонсо. Дуэт Алонсо-Юшкевич стал всемирно известен, они много гастролеровали по Северной и Южной Америке. Выступление Алисии Алонсо и Игоря Юшкевича в балете "Жизель"

один из критиков сравнивал с исполнением партии Лючи ди Ламмермур Марией Каллас. "Это была лучшая "Жизель" из всех ранее поставленных", — писал критик. Именно этот романтический балет стал символом высокого искусства прославленного танцовщика.

Вместе с Алонсо Юшкевич явился одним из создателей кубинского балета. Известный балетный критик Ирэн Лидова, видевшая Алонсо и Юшкевича в Венесуэле в 1950 году, отмечает необычайно высокий уровень их танца, элегичность дуэта и блестящее партнерство танцовщика. Юшкевич был настоящим героем сцены — мужественным и элегантным одновременно. В пятидесятые годы он выступал также в балетах "Трамвай "Желание"", "Темы и вариации", "Ромео и Джульетта", "Елена Троянская" и многих других. В эти годы он много работает с Джорджем Балачиным. В 1955 году Юшкевич вернулся в Американский балетный театр уже не только как танцовщик, но и как художественный консультант. Лучшими его достижениями стали выступления с Ириной Боровской в балетах

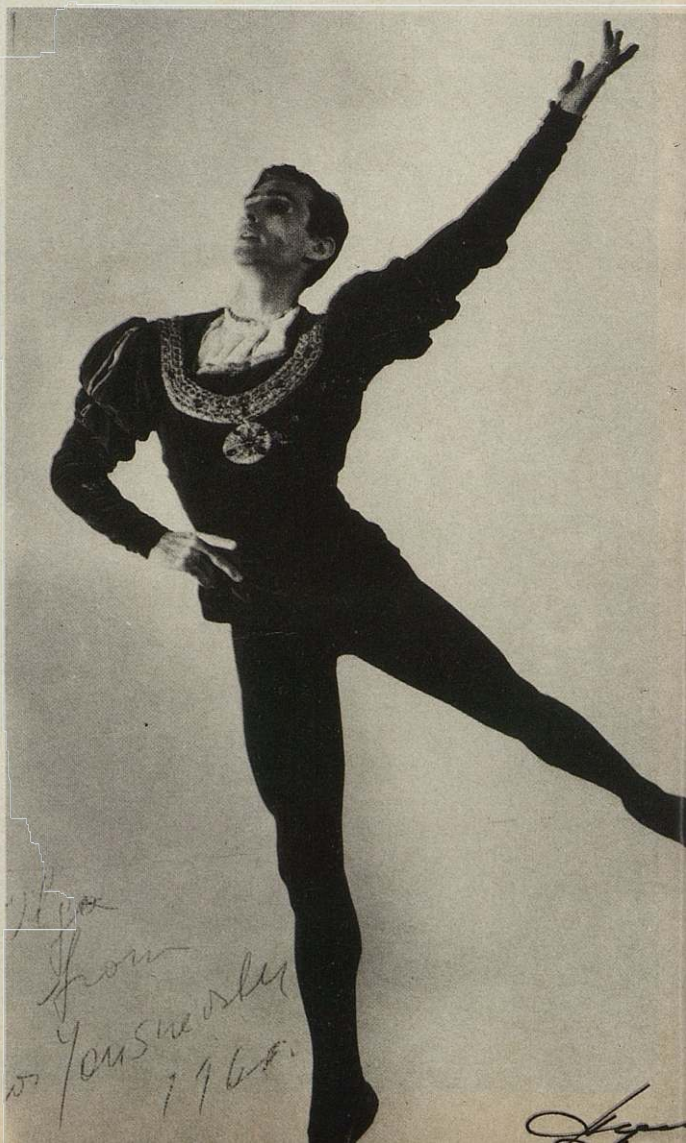
"Дама и единорог" и "Арлекинада" (постановки Бориса Романова). В это время он много гастролеровал в США. Юшкевич вспоминал: "Русский балет помог тысячам зрителей в Америке развить интерес к искусству. Интерес, необходимый для создания искусства любой формы". И все же до конца своих дней Юшкевич оставался поборником драматургического начала в балете, всегда предпочитая его абстрактному.

В 1963 году он выступил на сцене Метрополитен-опера в спектакле "Адриенна Лекуверр". Покинув сцену, Юшкевич много времени уделял преподаванию танца. В этом ему помогала его балетная семья: жена — Анна Скарпа (Скарпова) и дочь Мария. Они также восстанавливали старые балеты во многих американских театрах.

От нас ушел замечательный классический танцовщик своего времени, хранитель традиции русского балета за границей.

Александр ВАСИЛЬЕВ  
(Париж)

Игорь ЮШКЕВИЧ.



# Жизнь, прожитая красиво

Трагически неожиданно ушла из жизни Тамара Варламова — солистка Большого театра, чье искусство еще недавно определяло высоту и значимость характерного танца в репертуаре коллектива. Ее испанские, цыганские, польские и другие танцы отличались не только возвышенной красотой и совершенством формы, но главное, в них воплощалось идеальное представление о свободном и гордом человеке. Ниже мы публикуем воспоминания тех, кто выступал вместе с Тамарой Варламовой, кто рядом с ней в одной артистической готовности к выходу на сцену.

## Камилла ЮЖИНА:

"Впервые Тамара появилась на сцене Большого в поставленном для нее, выпускницы Московского хореографического училища, балетмейстером В. Варковицким миниатюре "Непокоренная". Выбор исполнительницы оказался точным: образ юной партизанки был так выразителен, что остался в памяти именно балетный вариант, хоть сюжет о Зое Космодемьянской был растроган во множестве сценических и экранных версий.

Удивительно, но в этом ученическом этюде уже сфокусировалась основная творческая тема артистки. В дальнейшем тема человеческого достоинства, гордой женственности, неподкупности варьировалась, развивалась, поворачивалась разными гранями в зависимости от репертуара и исполнительских задач. Обладая огромным темпераментом, Тамара Варламова никогда не выплескивала его, "не рвала страсть в клочья". Она как бы чуть приоткрывала душу, позволяя заглянуть в нее и подивиться ее глубине и богатству. Оттого в ее танце всегда присутствовала какая-то неразгаданная и манящая тайна.

Балет "Дон Кихот". Сцена в таверне. Среди искрометного веселья — ее испанка. Все бурлит, а взоры притягивает неподвижная фигура с непроницаемым лицом и величественной осанкой. Тамара выстраивала здесь целую новеллу — пока танцуют две ее подружки, она ведет страстный безмолвный разговор с Эспадой. Сколько нежности и пылкости в этих стремительных, как электрический разряд, взглядах, в чуть слышном, дробном звуке кастаньет! Но вот она вступает в магическую стихию танца. Гордо выпрямлен стан, чуть откинута голова, на отрешенном, прекрасном лице затаенная полуулыбка. Она движется к авансцене как бы влекомая силой страсти, и зрительный зал замирает — кажется, сейчас, в этом сдержанно-страстном монологе суждено узнать то, о чем никогда не знал, может быть, лишь догадывался...

Героини Тамары Варламовой во многом были схожи с той Тамарой, которую мы знали в жизни. Та же бескомпромиссность и независимость характера, гордый нрав и необыкновенно щедрая душа с обостренным чувством справедливости и сострадания.

Тамара жила ярко и красиво, постоянно зажигая какой-либо идеей или чувством, освещая и воодушевляя все вокруг. Тратила себя без остатка, но и от жизни требовала многого. А жизнь, увы, в последние годы ее не баловала...

Тамара ушла рано, не дожив до шестидесяти. Ушла, непокоренная немощью

и болезнями, оставив в памяти лучезарный образ великолепной танцовщицы и красивого, гордого человека".

## Наталья КАСАТКИНА:

"Шестая артистическая Большого театра... Более двадцати лет вместе гримировались, переодевались, готовились выйти на сцену, возвращались, задыхаясь, счастливые или разочарованные, недовольные собой. Нас было восемь — Наталья Садовская, Камилла Южина, Элла Костерина, Рената Разоренкова, Калерия Студенкина, Нина Кусургашева, я и Тамара Варламова.

Тамара еще в школе — самая красивая девочка в классе, в театре — самая талантливая в нашем поколении характерных балерин. Высокая, статная, гордая, со своей неповторимой манерой в каждом движении, всегда счастливая на сцене, даже в драматических ролях. Этим счастьем Тамара заражала зал, партнеров.

Мы не были особенно близки. Иногда встречались в спектаклях, как, например, в "Дон Кихоте". Мерседес и Карменсита. Я очень любила это сценическое соперничество, специально готовилась. Знала — получу всегда неожиданный эмоциональный сигнал, на который нужно достойно ответить прямо там, в таверне Ламанча.

Случалось: вслед за Тамарой танцевала те же роли. Глядя на нее, получала творческий заряд — желание стать по-своему неповторимой и так же, как она, отдать за минуты танца всю душу и все силы.

Когда она ушла из театра, надо мной будто небо опустилось. После узнала, что Тамара тоже относилась ко мне с интересом... По нескольким сдержанным репликам после просмотренного ею моего спектакля, по тому, что вдруг принесла два тома русских летописей: "Я подумала, что тебе это может пригодиться"... Взяла перед отъездом в Германию балетный учебник, а в ответ привезла роман, который нельзя было в то время купить у нас.

Закончив танцевать, Тамара стала таким же талантливым страстным педагогом и балетмейстером. Из разных концов России доносились вести о том, как заряженная ею труппа делала невозможное.

Жаль, мало сохранилось видеозаписей с ее танцами. К счастью, есть "Половецкие пляски" гениального К. Голейзовского с изумительной Персидкой — Тамарой Варламовой.

Светлая память..."

## Наталья САДОВСКАЯ:

"Срок службы в балете краток. Это известно всем. И лишь немногие знают, какие душевные муки, не проходящие порой долго-долго, сопряжены у артиста балета с окончательным отрывом от сцены, спектаклей, танцев, ежедневного класса, выходом, наконец, из той актерской ауры, коей дышал немало лет. Почти с детства. И так, пенсия. Тяжело.

Дивная танцовщица, на сцене королева, Тамара Варламова, больно переживала уход из Большого театра. Но трон, на котором она "восседала", не пошатнулся. Воля, энергия, чувство театра, талант вывели ее на стезю балетмейстерства. Нет, она не сочинила оригинальных спектаклей. Варламова воссоздала классические версии балетов "Дон Кихот" в Красноярске и "Щелкунчик" в Нижнем-Новгороде, Казани, Перми. Ценнейший вклад в жизнь театров периферии.

Я видела эти спектакли, наблюдала труппу, солистов, тот энтузиазм, с которым были восприняты культура пластики, движения, опыт мастера Варламовой, пропущенной через себя — а это, ох, как важно! — большинство ярчайших партий. Артиста не проведешь — он отличил мастера от подмастерья, художника от ремесленника. Недавняя танцовщица обернулась властным, требовательным, терпеливым масте-



Тамара Варламова.

Фото Г. Соловьева

ро сцены. Тамара стала Тамарой Ивановой, ничуть при этом не потеряв присущей Варламовой стройности и элегантности. Но произошла поразительная метаморфоза. Блистательно она демонстрировала контрастные образы: виртуозно владея площадом и статью тореодоров, она зажигала темпераментом еще "неоперившихся" юнцов, а то высилась художочным Рыцарем Печального Образа или приземлялась в комедийную фигуру Санчо. О показе ее "коронных" партий — Цыганского, Мерседес, Испанка, Болеро — говорить не приходилось, он вызывал огромное сожаление — больше не увидишь на сцене Варламову — артистку.

И "Щелкунчик". В руках Варламовой он обрел достойный вариант. Она обратила свой взор к Василию Вайнону, впервые поставив балет в городе Горьком. Располагая труппой, скромной по своему количеству, не имея в составе детей, она создала спектакль, где сохранились лучшие фрагменты незабвенного хореографа.

В Нижнем-Новгороде до сих пор идет этот спектакль. Его показывали в дни Рождества в Санкт-Петербурге, на сцене Александринского театра. Варламову помнят, было желание пригласить ее для обновления с годами ушедшего. Увы, ушла из жизни сама Тамара Варламова. Человек незаурядный, профессионал высокого класса. Таких людей сегодня мало".



# ... В МОСКВЕ

Летом нынешнего года в Москве состоялся 12-й Всемирный конгресс Международной федерации театральных исследований. В секции "Актерское мастерство, танец и движение", которую возглавляла датчанка Янне Ризум, одно из заседаний было посвящено Айседоре Дункан. Три докладчика — Гунхильда Оберцаухер-Шюллер (Австрия), Селма Джин Коэн (США) и Елизавета Суриц (Россия) посвятили свои выступления проблеме восприятия искусства Дункан в разных странах и разных общественных условиях, а также тому влиянию, которое оно имело на танец каждой из этих стран. Редакция публикует изложения этих докладов.

Елизавета СУРИЦ

## Причины успеха — разные

**Г**оворя о восприятии искусства Айседоры Дункан в России и его влиянии на балет и танец, надо различать два периода: ее гастроли до первой мировой войны, в особенности ранние (1904 — 1905 и 1907 — 1908 годы), приезд и открытие школы в 1921 году. За это время все изменилось: политическая общественная ситуация в стране, русское искусство, в том числе балет и танец, и, наконец, сама Дункан.

Применительно к первым выступлениям Дункан в России, задаешь себе два вопроса: в чем причина ее успеха и каково было ее влияние на танец в России?

Первый концерт Дункан в Петербурге состоялся в декабре 1904 года. К этому времени она уже привлекала к себе внимание выступлениями в Западной Европе, о которых писали и в русских газетах. Первая большая статья с описанием ее танцев появилась в газете "Русь" в мае 1904 года. Автором ее был известный литератор Максимилиан Волошин. И это не случайность. Взглянув на список людей, писавших об Айседоре Дункан в пору ее первых гастролей в России, а также тех, кто упоминает ее в письмах и мемуарах, убеждаешься, что ее искусство привлекло внимание прежде всего поэтов, философов, историков, художников. О Дункан писали Андрей Белый, Александр Блок, Сергей Соловьев, Федор Сологуб, Василий Розанов, Аким Волынский, Александр Бенуа, Сергей Волконский, Андрей Левинсон и многие другие<sup>1</sup>. И публиковались отзывы на ее выступления в таких солидных изданиях, как "Весы", "Золотое руно", "Аполлон", "Студия". Дело в том, что танец Дункан не воспринимался как новация только в области хореографии, он приобрел значение эстетической программы. В нем нашло воплощение новое мироощущение.

Во всех сферах общественной жизни на рубеже веков совершались революционные перемены. Старые нормы отменялись, возникали новые течения в литературе, живописи, музыке. Они порождались, с одной стороны, стремительным развитием науки и техники, с другой — как анти-

теза натиску урбанизма и механизации. То, что предлагала Дункан, обладало особой притягательностью, потому что отвечало потребностям времени. Ее отказ подчиняться условностям, призыв следовать естественным побуждениям и велениям природы находили отклик в самых широких кругах интеллигенции.

В России Дункан приветствуют прежде всего те, кто восстает против традиционных форм художественного мышления, кто протестует против рационализма современного человека, кого не удовлетворяют старые нормы общественной морали. В культуре "раскрепощенного" гармонически развитого тела они видели предпосылку формирования свободной личности, попытку восстановить в правах природу. Художников, примыкавших к течению "Мир искусства", привлекала кажущаяся музейность ее искусства, отвечающая потребности извлекать новую красоту из забытых форм искусства. К. Станиславский, реформировавший русский театр, исходя из новых художественных принципов и эстетических побуждений, во многом близких Дункан, также ощущал в ней союзницу. Поклонниками Дункан стали и те мастера балета, кому претило искусство казенной сцены, вся система академического "старого" балета, начавшая расшатываться к началу XX века. М. Фокин в Петербурге, А. Горский в Москве — оба говорили о влиянии, которое оказала на них Айседора Дункан.

У Дункан скоро появились в России подражательницы, исполнявшие танцы в ее вкусе, были и последовательницы, перенявшие на первых порах ее манеру и репертуар, позднее развивавшие ее направление. Дункан указала путь тем, кто искал новые формы телесной выразительности. Перед танцем открылись новые возможности, что способствовало рождению множества школ и систем. Развиваясь, они стали так же мало похожи друг на друга, как и на танец Дункан. Но было у них и общее. Их объединяло не только неприятие традиций балетного театра, не только обращение к серьезной музыке, но — прежде всего — принципиально иное, чем раньше, отношение к танцу. Танец стал

восприниматься не как развлечение, а как искусство, способное, наравне с другими, откликаться на запросы времени. Танец отражал умонастроения и чувства, которые владели современниками.

В России одной из первых последовательниц Дункан стала Э. Книппер-Рабенек, преподававшая пластику и ставившая танцы в Художественном театре. После 1909 года ее студия стала одной из самых знаменитых в Москве. Ученицы Рабенек, в свою очередь, стали создавать собственные школы, постепенно уходя все дальше от чистого дунканизма, обогащая его новыми приемами. Шел процесс взаимодействия танца с ритмической гимнастикой. Гимнастика обогащалась танцевальными движениями, танец заимствовал выразительные средства у спорта. Возникали новые формы — танец пластический, ритмический, синтетический и т.д. Это движение достигло наибольшего развития к 1920-м годам, когда Дункан снова появилась в России.

Как же относились к самой Дункан эти танцовщики и хореографы, представители нового поколения "свободного танца"?

В качестве примера я хочу воспользоваться материалом, ранее еще не использованными исследователями. Это дневники и записки Людмилы Алексеевой, одной из видных представительниц русского пластического танца, сохранные ее ученицами и последовательницами И. Родионовой, Н. Алексахиной, О. Кулагиной и любезно предоставленные мне последней.

Что же думала Алексеева о Дункан?

О самой Дункан она записала: "На ее стороне было право первого слова, неоспоримая прелесть личного (сценического) обаяния и большое чувство танца" (дневник 1933 года). Но в то же время Алексеева не скрывала, что искусство Дункан далеко не во всем удовлетворяло ее. "Чего я хотела, когда начала заниматься движением сама? Очень много. Трагического танца, передачи движениями музыки, танца равного поэзии и музыке... Что же, Айседора Дункан? О, нет! Она мне нравилась, но мы хотели гораздо большего. Айседора Дункан не казалась нам ни достаточно трагичной, ни даже вакхичной. Это была эпоха 1910-х годов, когда Дункан улыбалась, порхала в веночке и веяла легкими одеждами. Мы хотели трагедии в фуриях Глюка, а она улыбалась и поднимала пальчики вверх на слове "NON!!!" (дневник 1934 года, тетради, обозначенные I-X, стр. 53).

Что думала Алексеева о русских дунканистках, о Рабенек, у которой училась сама?

"Дунканизм и рабенековщина — тоже не то... Я искала, отказываясь и от палочности и напряженности балета, и от старой гимнастики и от усиленного расслабления, вялости, проваленной грудной клетки "московской Эллады", т.е. московского дунканизма, соединенного с пережитками декадентства..." (дневник 1939 года, тетрадь 4). "Не вдумываясь в идею, не разрабатывая свое дело ни теоретически, ни технически, она (Э. Рабенек — Е.С.) втаптывала новое искусство в грязь дилетантизма" (дневник 1933 года). И, наконец, о московской школе Дункан: "Московский ансамбль Айседоры Дункан гораздо больше музейное воспоминание о прелести самой Айседоры, чем путь к новому танцу" (дневник 1933 года).

К моменту, когда Дункан приехала в Москву, чтобы открыть школу, там уже работали, кроме студии Алексеевой, группы, принадлежавшие Инне Чернецкой, Вере Майя, Валерии Цветаевой, Льву Лукину, Николаю Позднякову и др. А в Петрограде — "Гептахор", студии Зинаиды Вербовой, Тамары Глебовой. Большинство этих групп, будучи ветвями единого дерева, выросшего из того же корня — дунканизма — имели уже мало общего с ним. И, как правило, дунканизм отрицали. Он казался им устаревшим. Да и впрямь

танец о Дункан в 1920-е годы мало чему уже мог научить артистическую молодежь, воспитанную на искусстве супрематизма, конструктивизма, на спектаклях Мейерхольда, на новой музыке.

За восемь лет, прошедших между двумя приездами Дункан (1913 — 1921) все изменилось. Изменился мир, переживший войну и революцию, изменилось искусство, в том числе и танец, обогащенный, в частности, исканиями тех, кто пошел дальше Дункан. Изменилась и сама Дункан, в которой уже никто не узнал бы прежнюю "юную нимфу Ионии" (Сергей Соловьев). Пережившая тяжелейшую личную трагедию (гибель детей), постаревшая, погрузневшая, она много потеряла, хотя и обрела монументальность облика, патетику жеста, драматизм, которые продолжали импонировать в таких ее танцах, как "Интернационал". Профессионалы по-прежнему ощущали обаяние большого таланта<sup>2</sup>, но у широкого зрителя ее танец, теперь более напоминавший мимирование, вызывал недоумение. Даже Юрий Бахрушин, знаток балета, не принял эту новую Дункан. В письме от 8 января 1922 года Денису Лешкову он пишет, что, танцуя в Большом театре, Дункан "опозорилась". Его коробит ее внешность, тяжеловесность, неэстетичным кажется вид обнаженной груди уже далеко не молодой женщины. И, отмечая "невероятную пластичность движений" Дункан в жизни, Бахрушин пишет: "Но для сцены она безусловно кончилась..."<sup>3</sup>.

Между тем, просматривая отзывы на выступления Дункан в московских и петроградских газетах 1920-х годов, обращаешь внимание на их восторженный тон. Объяснение нам дает опять же архив. В архиве Д. Лешкова в ЦГАЛИ находится его не опубликованная в момент ее написания (в феврале 1922 года) рецензия<sup>4</sup>, на которой автор сделал следующую надпись: "... Ни одна из петроградских газет не решается принять к печати касательно тов. Дункан ничего, кроме дифирамбов и восторженных отзывов..."<sup>5</sup>.

Действительно, есть основания утверждать, что выступления Дункан и все связанное с открытием ее школы, воспринималось в те годы как событие скорее политического, чем художественного порядка. Важно было то, что Дункан объявила на весь мир о своем желании работать в Советской России, что она отказалась приехать в эту разоренную страну, что она хотела воспитывать детей рабочих эстетически и физически, чтобы, как писал Луначарский в газете "Известия", "сделать из них существа необычайно духовной, интересной грациозности, благородства, полные братской любви ко всем"<sup>6</sup>.

Дункан приветствовал не один Луначарский. Ей аплодировал сам Ленин, когда 7 ноября 1921 года она выступила в Большом театре в программе Октябрьских торжеств. Ей посвящали статьи, неизменно с гордостью именуя ее "нашей гостьей", ведущие советские критики.

Дункан между тем, вслед за "Марсельезой", вслед за "Интернационалом", все чаще обращалась к другим революционным мелодиям, к песням бунта и протеста. Серию таких танцев вслед за ней поставила для учениц школы также Ирма Дункан. Строго говоря, для танцевального искусства 1920-х годов и в этом тоже не было особой новизны. Еще в 1918 году Людмила Алексеева создала свою танцевальную композицию "Мрак. Порыв. Марсельеза", революционные песни использовали для танца и в художественной самодеятельности, и в студии Веры Майя и Н. Александрова, занимаясь ритмикой. И даже балетный театр не прошел мимо них: достаточно вспомнить "Вечно живые цветы" А. Горского в училище Большого театра. Но, конечно, имя всемирно знаменитой Айседоры Дункан, этой американки, поющей славу коммунизму, придавало всему, что делалось под ее эгидой, особое значение.

И еще одно доказательно тому мы находим опять же

в архиве, но на этот раз в архиве Государственной академии художественных наук (ГАХН).

В мае 1927 года Хореологическая лаборатория ГАХН провела обсуждение, посвященное школе Дункан с демонстрацией танцев в постановке Ирмы Дункан. Любопытно, что это обсуждение было приурочено к теме "Художественная пропаганда движением"<sup>7</sup>. Руководитель лаборатории А. Ларионов заявил: "Настоящее заседание имеет специальной темой углубление вопроса о художественной пропаганде и агитации. Ярким представителем этого течения является школа им. А. Дункан". Директор школы И. Шнейдер сказал: "Танцы для нас являются не театральным предприятием, но существуют для целей революционно-эмоционального воздействия на массы". Школа незадолго до этого побывала в Китае, где выступала перед солдатами армии Чан Кайши, танцевала на музыку Гоминдановского гимна. "Для китайской массы, — говорил Шнейдер, — была понятна та динамическая агитация, которая заключена в наших постановках". На заседании в ГАХН демонстрировались танцы, в том числе на музыку песен "Смело, товарищи, в ногу", "Кузнецы", "Варшавянка", "Интернационал", а также "Памяти Сун Ятсена", "В борьбе за народное дело ты голову честно сложил", "Гимн Гоминдана". И даже в том случае, когда использовалась музыка Моцарта, танец китайских девушек был "посвящен раскрепощенным женщинам Востока".

Еще одной из задач школы Шнейдер считал "создание обрядности на место вытесненных религиозных обрядов, замена религии искусством". "Нами созданы стандарты октябрин и гражданских панихид", — говорил он.

Неверно было бы утверждать, что школа Дункан не знала трудностей. Их было много, особенно финансовых, и Шнейдеру приходилось из года в год изыскивать способы продлить существования этого детища Айседоры и Ирмы Дункан. Но все же эта школа сохраняла до некоторой степени привилегированное положение. Когда 28 августа 1924 года

был обнародован приказ о закрытии всех танцевальных школ, то исключением являлись: балетное училище Большого театра, школа Дункан и классы Веры Майя и Франчески Беата при Театральном техникуме имени Луначарского. Позднее, в 1930-х годах, постепенно упраздняются все пластические и ритмопластические классы и отделения в учебных заведениях например, ритмопластическое отделение возглавляемое Н. Поздняковым, в школе "Острова танца" и другие, но ансамбль имени А. Дункан, чуть ли не единственный, продолжает жить вплоть до 1949 года. Лев Лукин ставит здесь композицию "Буревестник" в 1930-х годах, а Леонид Якобсон — танцы патриотического содержания "Подвиг" и другие в 1940-х годах. Впрочем, вероятно, другого способа выжить в то время и не было...

Но, возвращаясь к основной теме данного сообщения, хочется повторить, что совершенно разными причинами был обусловлен успех успешнейший Дункан в два разных периода ее жизни — во время ее первых гастролей в России и позже — после революции. И если ее влияние в 1900 — 1910-х годах на русское искусство было огромно, то в 1920-х годах определяющим стал момент идеологический, даже политический.

*Продолжение следует.*

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> См. Айседора. Гастроли в России (составитель Т. Касаткина), М., 1992.

<sup>2</sup> См. воспоминания И. Чернецкой в кн.: "Айседора. Гастроли в России", стр. 353, 355.

<sup>3</sup> ЦГАЛИ, ф. 794, оп.1, ед. хр. 177, л. 19 об.

<sup>4</sup> Сб. "Айседора. Гастроли в России", с. 226-228.

<sup>5</sup> Там же, с. 398.

<sup>6</sup> Там же, с. 293-294.

<sup>7</sup> См. стенограммы обсуждения: ЦГАЛИ, ф. 941, оп. 17, ед. хр. 14, лл. 76 — 79.

Разнообразна и насыщена была тематика четвертых научных чтений, состоявшихся на кафедре хореографии Санкт-Петербургской консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова.

Все равны перед лицом науки, считают организаторы чтений, поэтому и собрались в одном зале и те, кто уже давно занят научными изысканиями, имеют опыт, труды, имя, и те, кто только делает свои первые научные открытия. Педагоги и студенты, приглашенные исследователи — все вместе. Чтения не были ограничены ни тематическими, ни хронологическими рамками, главный критерий в отборе — введение в активный оборот новых фактов из истории балета.

С приветственным словом к собравшимся обратились проректор консерватории по научной работе А. Белоненко, зав. кафедрой хореографии, профессор Н. Долгушин. А затем начались и сами чтения, которые провела их главный идеолог и вдохновитель Н. Дунаева (в ее ведении — курс источниковедения).

Длились чтения один день, график был плотным, сжатым, что не давало возможности ввязаться в бой, "попытать" докладчиков вопросами, тем более, что некоторые из докладов, концептуально обостренные, на такой спор напрашивались. И это, наверное, единственное замечание с моей стороны. Вообще же было необыкновенно интересно узнавать новое, неизвестное, неопубликованное. Н. Дунаева посвятила свое выступление новым материалам, об Иде Рубинштейн, найденным ею на родине артистки — в Харькове. О. Розанова рассказала о жизни и деятельности Энрико Чекетти в России. Московский гость чтений Р. Власова познакомил присутствующих с главами из своей книги о Симоне Вирсаладзе. Родственник Тамары Карсавиной Е. Заболотский (кстати, геолог по профессии) построил свое сообщение о родственном окружении балерины на архивных данных и семейных преданиях. В. Старк, обратившись к поэзии В. Набокова, исследовал в ней темы танца, о чем и поведал собравшимся. Но педагоги, как чувствовалось, не только готовили собственные сообщения. Доклады их подопечных показали, какая серьезная предварительная работа была проведена со студентами, сколь тщательно и сами потрудились они над выбранными темами. Перечислим и их доклады, тем более, что именно их выступления явились основой чтения, — "Люсиль Гран в России" (Е. Демьянович), "Два года из жизни Сен-Леона в Петербурге" (А. Свешникова), "Балет М. Петипа "Ненюфар" (О. Ведехина), "Петроградское хореографическое училище в первое десятилетие после Октябрьской революции" (О. Федорченко), "Леонид Якобсон в Туркмении" (Г. Хумаева), "Хореографическое училище в годы войны и эвакуации. Фрагменты литературной обработки неопубликованных воспоминаний Т. Базилевской-Буяновской" (Г. Ашимбаева). Студентка Академии театрального искусства Л. Безкотова выбрала темой своего исследования пластические этюды леди Гамильтон.

А завершились чтения чаепитием на кафедре хореографии консерватории. Все друг друга поздравляли, спорили, мечтали о будущем, которое, конечно, не за горами. Кафедра планирует в мае будущего года провести вновь очередные чтения. Приглашаются все желающие. Так что — быстрее в читальные залы, библиотеки, в архивы, есть шанс отличиться. Успехов!

Редакция предполагает опубликовать некоторые из прочитанных докладов. В этом номере вниманию читателей предлагается сообщение Е. Демьянович "Люсиль Гран в Петербурге".

**В. КОТЫХОВ**

# ...В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

Елена ДЕМЬЯНОВИЧ

## ЛЮСИЛЬ ГРАН: ГАСТРОЛИ В ПЕТЕРБУРГЕ

"Посмотрим теперь на наш балет!.. Он потерпел огромную, ничем незаменимую потерю. Тальони уже нет!..", — горестно восклицал критик "Северной пчелы" 9 марта 1843 года и продолжал: "[...] Дирекция, чтобы оживить зрителей, выписала г-жу Гран, и все бросились с жадностью смотреть на новую гостью /../'<sup>1</sup>.

Датская балерина Люсиль Гран в сопровождении своей матери Христины прибыла в Петербург 26 декабря 1842 года. Приезд ее был намечен двумя годами ранее. Но травма ноги помешала танцовщице прибыть в срок. Согласно заключенному с ней контракту, Люсиль Гран должна была танцевать на императорской сцене в течение трех лет. При этом Дирекция оставляла за собой право уволить танцовщицу после одного года работы. В контракте оговаривалось также, что артистка "сама выбирает себе роли и па для дебюта"<sup>2</sup> (имелось в виду спектакли из репертуара театра). Артистке был выплачен большой аванс<sup>3</sup>.

Через месяц после приезда 30 января 1843 года Гран впервые вышла на сцену Большого театра. В этот вечер шла "Жизель".

Расчет Дирекции оправдался. Как писала "Северная пче-

ла", "[...] в театре съезжалось все, что петербургское общество имеет лучшего или, как в Вене говорят, сливки общества"<sup>4</sup>. По сравнению с предыдущей "Жизелью", которую танцевала Е.Андреянова, количество посетителей возросло почти вдвое. "Полицейские ведомости" тщательно фиксировали количество зрителей, а также докладывая эти сведения своим читателям. Поэтому известно, что 18 января, когда танцевала Андреянова, посетителей в театре было 645, 30 января на спектакле Гран — 1175; карет у театра 18-го — 50, 30-го — 225;

наконец, прочих экипажей 18-го — 19, 30-го — 50<sup>5</sup>.

Всего лишь год минул с тех пор, как покинула эту сцену Тальони. И Люсиль Гран была первой из иностранных гастролерш, рискнувших выступить в ее репертуаре.

Интерес зрителей к гастролям балерины был подогрев весьма частыми публикациями в русской периодической печати. Газеты и журналы помещали отклики зарубежной прессы на ее выступления. "Северная пчела" и "Репертуар и пантеон" опубликовали сценическую биографию балерины.

И вот на сцене Большого театра явилась датская



*Lucile Gran*

Люсиль ГРАН.  
Со старинной  
литографии.

Жизель. Но как же мало была она похожа на ту, чей образ еще хранили в память петербургские любители балета! Высокая суховатая фигура, "бесконечно" длинные руки — так охарактеризовал Гран известный критик В. Зотов. Это впечатление, впрочем, сглаживало миловидное курносое личико и большие выразительные глаза. Эти "лазурные глаза" Т. Готье сравнивал с северными фиордами.

Но публика встретила Гран, столь непохожую на свою великую предшественницу, довольно прохладно. И, "несмотря на прекрасно исполненную сцену сумасшествия и смерти, [...] не торопилась с вызовом дебютантки после первого акта"<sup>6</sup>. Однако ко второму акту зрители то ли привыкли к госте, то ли танцы здесь более соответствовали ее дарованию... Во всяком случае, к концу спектакля балерине была устроена шумная овация. Если верить В. Межевичу, "публика проводила ее со сцены такими же рукоплесканиями, с такими же вызовами, с какими провожала Тальони"<sup>7</sup>.

Вторично Гран выступила в том же балете через два дня — 1 февраля. Активность зрителей заметно снизилась. Сбор со спектакля упал примерно на треть (с 1602 до 1192 руб.), а у подъезда театра стояло лишь 140 карет (против 225 во время предыдущего представления).

Быть может, чтобы поддержать танцовщицу 5 февраля Р. Зотов в "Северной пчеле" так откликнулся на ее первое выступление: "Не будем сравнивать г-жу Гран с нашей незабвенною Тальони. Это было бы несправедливо. Тальони одна и нейдет ни с кем в сравнение". Впрочем, далее критик высказывал надежду, что и Гран вскоре сможет "сделаться первоклассною европейскою танцовщицею"<sup>8</sup>, если будет продолжать трудиться.

Впереди были другие спектакли, которые безусловно могли возродить интерес петербуржцев к балерине. Но случилось непредвиденное. Уже 9 февраля в "Северной пчеле" они читали: "Дальнейшие дебюты г-жи Гран отложены по ее болезни, которая как должно надеяться, не будет продолжительна. С нетерпением ожидаем ее выздоровления, чтобы полюбоваться восхитительными танцами ее и в других балетах, кроме "Жизели"<sup>9</sup>.

Но минуло два с половиной месяца прежде, чем балерина вернулась на сцену. О ней успели забыть. Быть может, это обстоятельство и вызвало к жизни ошибку исследователя М. Борисоглебского, который в своей знаменитой книге "Материалы по истории русского балета" указывает, что в Петербурге "Люсиль Гран выступила только два раза, заболела и в конце сезона подала прошение об увольнении"<sup>10</sup>. В ошибочности такого утверждения нетрудно убедиться, обратившись к афишам императорских театров и главное, к материалам о Л. Гран, хранящимся в РГИА (Российском государственном историческом архиве).

Наконец, 16 апреля балерина после длительной болезни вновь предстала перед петербургской публикой. На этот раз в "Сильфиде"... И что же? Сбор со спектакля составил чуть более половины по сравнению с ее последним (февральским) выступлением. Пресса безмолвствовала...

А между тем имя балерины было известно всей Европе. И Сильфида была — ее роль. Именно для Люсиль Гран Август Бурнонвиль осуществил в Датском Королевском театре свой вариант "Сильфиды" (на музыку Х. Левенскольда). В этом спектакле, по утверждению исследователя А. Фридеричиа, Гран "имела колоссальный успех"<sup>11</sup>. Ей было тогда 17 лет. А в 19 лет Гран танцевала

в "Сильфиде" Ф. Тальони (на музыку Ж. Шнейцгоффера), дебютируя на сцене Парижской Оперы (1838).

Можно лишь предполагать, как была расстроена танцовщица, не получив признания Петербурга в одной из лучших своих партий.

Тем временем выступления Гран продолжались. В течение следующего месяца она станцевала: Елену в опере Обера "Роберт-дьявол" (19 апреля), еще одну "Сильфиду" (24 апреля), дважды вышла в балете Ф. Тальони "Тень" (27 апреля и 1 мая), наконец, еще два раза станцевала "Жизель" (4 и 13 мая). Однако кривая ее успеха круто шла вниз. К последней "Жизели" сбор упал до 199 руб., что уже на порядок отличалось от сбора с ее первого спектакля. Дирекция Императорских Театров несла убытки. Петербург явно не принимал датскую танцовщицу.

Между тем Люсиль Гран привлекла к успеху. На родине ее боготворили. Уже в первом дебюте семилетней Гран датский поэт писал, что "стрелами Амура она ранила все сердца"<sup>12</sup>. Когда же четырнадцати лет она вышла в роли Фенеллы, то как сообщал В. Межевич в журнале "Репертуар и пантеон", "в садах Копенгагена не осталось ни одной розы, все они [...] попадали к стопам царицы цветов, распустившейся на сцене копенгагенского театра [...]. Никогда и не думали, чтобы в Дании было столько роз"<sup>13</sup>. Балерина много гастролировала. Французы находили, "что по [...] меланхолической грации, по эфирной легкости движений она представлялась "валькирией", танцующей на снегу"<sup>14</sup>. Не могли не заметить ее достоинств и русские любители балета. По словам В. Зотова, с первых же движений стало ясно, что Гран — "танцовка хорошей школы, в ней много искусства, чистоты, отчетливости"<sup>15</sup>. А В. Межевич писал о ней так: "Г-жа Гран — актриса превосходная: мимика доведена у нее до совершенства"<sup>16</sup>.

С другой стороны, балерине, по-видимому, не хватало кантиленности, присущей русской школе. Так, В. Зотов свидетельствовал, что ее "некоторые жесты и позы разрушали всякое очарование"<sup>17</sup>. Кроме того, у Гран, очевидно, была манера подавать проходные связующие движения и разнообразные preparation как основные. Критик отмечал бросающуюся в глаза особенность танца Гран — "излишнее приседание перед всяким development и форменное (по его выражению) приготовление к началу па. Непринужденность — первое украшение танцев"<sup>18</sup> поучал он балерину. А К. Скальковский, правда, никогда не видевший Гран и говорящий с чужих слов, писал, что ее "[...] угловатые движения и холодное искусство не могли иметь влияния на избалованный вкус петербургской публики"<sup>19</sup>. Конечно, роковым для нее стало сопоставление с Тальони. В "Хронике петербургских театров" А. Вольфа читаем: "Вряд ли какая-нибудь знаменитость могла понравиться тотчас после Тальони"<sup>20</sup>. Здесь важно отметить, что и в Париже ей приходилось выступать после своей великой современницы. Было это за пять лет до приезда в Россию<sup>21</sup>. Ситуация складывалась подобным же образом. По этому поводу иронизировал корреспондент "Репертуара и пантеона": "Французская Опера [...] отыскала Люсиль Гран, курносенькую тоненькую девушку, надела на ее головку веночек из белых роз, прищипала к пухлым ее плечикам розовые газовые крылья и пустила ее порхать по сцене, говоря: будь Сильфида! Люсиль Гран имела два дня блистательный успех, два дня посредственный, день никакого и обратилась в обыкновенную солистку оперы.

Трудно быть лучше Тальони [...]”<sup>22</sup>. Как видим, Гран, совсем юную, уже пытались сравнивать с Марией Тальони. Во время петербургских гастролей корреспондент “Северной пчелы” возмущенно писал: “Помилуйте! Разве это справедливо? Неужели всякий дебютант должен быть Каратыгин, всякий скрипач — Паганини, всякая танцовка — Тальони?”<sup>23</sup>. Но напрасны были призывы “восхищаться ею без всяких сравнений”<sup>24</sup>. Не сравнивать публика не могла. Между тем, по словам К. Скальковского: “Высокий рост при стройности тела, молодость и свежесть — были ее преимуществом перед Тальони”<sup>25</sup>.

Говоря о неудачных гастролях Люсиль Гран, не будем упускать из виду и того, что в Петербурге она впервые вышла на сцену после “жесточкого воспаления в колене”, которое на два года “приковало ее к постели”<sup>26</sup>. Однако в печати не упоминается о каких-либо технических погрешностях танцовщицы. О Люсиль Гран просто перестают писать... Почему? Была ли она не интересна критикам? Или?.. Или “заговор молчания” прессы был санкционирован свыше? На наш взгляд, это не исключено. Директор императорских театров А. Гедеонов, покровительствовавший Е. Андреевской, быть может, вовсе не был заинтересован в успехе иностранки, выступавшей в том же репертуаре. А, как известно, ни одна статья об императорском театре не могла появиться в печати без ведома Дирекции.

Так или иначе, обескураженная отсутствием энтузиазма императорском театре не могла появиться в печати без ведома Дирекции.

Так или иначе, обескураженная отсутствием у зрителей северной столицы, к концу мая артистка неожиданно подает прошение об отпуске на 18 месяцев. Возможно, она надеялась за эти полтора года компенсировать моральный ущерб, выступая перед более благодарной и не столь взыскательной публикой... А затем с новыми силами явиться для завоевания Петербурга... Получив прошение Гран, А. Гедеонов подал рапорт Министру Императорского Двора, в котором доказывал убыточность для Дирекции дальнейшего пребывания Гран в России. Следовало рассуждение о том, что “оставление ее на службе при увольнении в отпуск может быть полезным единственно в том только отношении, что может быть она приобретет славу на других театрах и после того будет привлекательнее для нашей публики: но предположение сие, — заключил Гедеонов, — весьма сомнительно”<sup>27</sup>. Далее он просил позволения “уволить ее ныне вовсе от службы”<sup>28</sup>. Министр Императорского Двора князь П. Волконский от имени Государя Императора дал такое разрешение. Более того, в связи с убытками Дирекции, потребовал удержать жалование танцовщицы и перспективные за май месяц. А также предложил “на место ее выписать Карлотту Гризи или Фанни Эльслер”<sup>29</sup>. Таким образом, Гран лишалась не только положенного ей по контракту бенефиса, но и жалования за май. Материальное положение балерины в чужой стране оказалось довольно затруднительным. Снисходя к таким обстоятельствам, Гедеонов 2 июня подает еще один рапорт Волконскому, где просит позволения простить долг Люсиль Гран. В ответ следует милостивое разрешение с указанием: “Впредь подобных авансов артистам не делать”<sup>30</sup>.

Гран была уволена от службы 4 июня 1843 года. Но пребывание ее в Петербурге ознаменовалось еще одним эпизодом. Гран продала дирекции 190 пар французских башмаков, о чем было заведено особое дело. Имея ввиду этот случай, М. Борисоглебский обвинил Люсиль Гран в корысти. Весьма возможно, дело было в фи-

нансовых трудностях балерины. К тому же пошлины на русской таможене были весьма велики. Это ясно из письма Люсиль Гран к князю П. Вяземскому, в котором она просит его содействия в деле освобождения ее от налога на ввозимые ею в Россию театральные костюмы и обувь<sup>31</sup>.

Итак, продав свои башмаки, Люсиль Гран пересекла русскую границу, чтобы никогда уже более в Россию не вернуться. Впереди балерину ждали триумфальные выступления в Лондоне, шумный успех в Германии, где она впоследствии проработала много лет. И благодарные немцы, отдавая дань таланту танцовщицы и балетмейстера назовут именем Люсиль Гран одну из улиц Мюнхена...

*Продолжение следует.*

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> “Северная пчела” 1843, 9 марта, с. 210.
- <sup>2</sup> “Дело о службе Л.Гран”, РГИА, ф. 497, оп.1, N 8888, 1842-44.
- <sup>3</sup> Аванс в размере 5626 руб. 46 коп. ассигнациями.
- <sup>4</sup> “Северная пчела” 1843, 5 февраля, с.109.
- <sup>5</sup> Прибавление к “Ведомостям спб городской полиции”, 19 января и 2 февраля 1843.
- <sup>6</sup> “Северная пчела” 1843, 5 февраля, с.109
- <sup>7</sup> “Репертуар русского и пантеон иностранных театров”, 1843, т.1, кн.2, с.255-260.
- <sup>8</sup> “Северная пчела” 1843, 5 февраля, с. 109.
- <sup>9</sup> “Северная пчела” 1843, 9 февраля, с. 123.
- <sup>10</sup> М. Борисоглебский. “Материалы по истории русского балета”, т.1, с. 364.
- <sup>11</sup> А.Фридриchia. Август Бурнонвиль. М., 1983, с. 143.
- <sup>12</sup> К. Скальковский. Танцы, балет, их история и место в ряду изящных искусств. СПб, 1886, с. 209.
- <sup>13</sup> “Репертуар русского и пантеон иностранных театров”, 1843, т.1, кн.2, с.255-260.
- <sup>14</sup> С. Худеков. История танцев. Т.4, Петроград, 1915, с.232.
- <sup>15</sup> В. Зотов. Театральные воспоминания. “Исторический вестник”, 1890, т.39, N 1, с.42.
- <sup>16</sup> “Репертуар русского и пантеон иностранных театров”. 1843, т.1, кн.2, с.255-260.
- <sup>17</sup> “Исторический вестник”, 1890, т.39, N 1, с.42.
- <sup>18</sup> “Северная пчела” 1843, 5 февраля, с.110.
- <sup>19</sup> К. Скальковский. Танцы, балет, их история и место в ряду изящных искусств. СПб, 1886, с.209.
- <sup>20</sup> А. Вольф. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855. Ч.1, СПб, 1877, с.103.
- <sup>21</sup> Речь идет о выступлениях Гран в Париже в 1838 году.
- <sup>22</sup> “Репертуар русского и пантеон иностранных театров”. 1840, кн.1, с.155-156.
- <sup>23</sup> “Северная пчела” 1843, 9 марта, с.210.
- <sup>24</sup> Там же.
- <sup>25</sup> К. Скальковский. Танцы, балет, их история и место в ряду изящных искусств. СПб, 1886, с.209.
- <sup>26</sup> “Репертуар русского и пантеон иностранных театров”, 1843, т.1, кн.2, с.255-260.
- <sup>27</sup> Дело об увольнении от службы танцовщицы Гран. РГИА, ф.472, оп.17, N 38.
- <sup>28</sup> Дело об увольнении от службы танцовщицы Гран, РГИА, ф.472, оп.17, N 38.
- <sup>29</sup> Там же.
- <sup>30</sup> Там же.
- <sup>31</sup> Письма Л.Гран П. Вяземскому. ЦГИАЛ, ф.195, оп.1, N 178

К 50-летию ПЕРМСКОГО  
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО  
УЧИЛИЩА

Юрий СТЕЦЮРА,  
кандидат исторических наук

## Екатерина ГЕЙДЕНРЕЙХ — ЖИЗНЬ И СУДЬБА

Если вам доведется побывать в Пермском хореографическом училище, то вы, конечно, не пройдете мимо удивительного портрета, написанного Зинаидой Серебряковой. Он висит здесь на самом видном месте. Словно живая, внимательно смотрит на вас прелестная молодая женщина. Кажется, еще мгновение, и она скажет вам, приветливо улыбаясь: "Добро пожаловать к нам в школу!" Кто она? Любой первоклашка, пробегающий мимо, сразу ответит вам: "Екатерина Никодимовна Гейденрейх. Она создавала наше училище, была его первым художественным руководителем". Да, Екатерина Никодимовна (в балетных кругах

ее зовут "Екатерина Николаевна") Гейденрейх (1897 — 1982) стояла у истоков становления знаменитой школы, без усталости трудилась, стараясь

*Екатерина НИКОЛАЕВНА (НИКОДИМОВНА) Гейденрейх - солистка Государственного академического театра оперы и балета.*



взрастить в рождающемся творческом организме такие качества, как высокая профессиональная культура, верность традициям русского классического балета, преданность (на всю жизнь!) избранному делу. Именно этими качествами

отличаются лучшие представители Пермской школы, обретшие ныне мировую известность. "Благодаря Екатерине Николаевне Гейденрейх становление пермской балетной школы прошло без ненужных блужданий и бессознательных исканий... Ее умение растить и воспитывать педагогические кадры дало возможность Пермскому хореографическому училищу с первых дней своего существования стать на абсолютно профессиональн

ый путь. Нам и сейчас дороги традиции, завещанные Екатериной Николаевной", — так написала о своем наставнике нынешний художественный руководитель училища Людмила Павловна Сахарова. Пермь стала в жизни артистки своеобразным пограничным этапом — она завершила трагическую страницу ее биографии и, как говорится, помогла ей увидеть свет в конце мрачного туннеля. Об этом — публикуемая ниже статья историка Юрия Стецюры. Но прежде чем вы прочтете ее, редакция хочет напомнить вам, что Е.Н. Гейденрейх окончила Петербургское театральное училище в 1915 году по классу К. Куличевской. И до 1936 года танцевала на Мариинской сцене. Среди ее ролей — феи Виолант, Золота, Сирени ("Спящая красавица"), Повелительница nereид, Царица вод, Царь-девица ("Конек-Горбунок"), Рамзея ("Дочь фараона"), прелюд и вальс ("Шопениана"), Гамзатти ("Баядерка"), Уличная танцовщица ("Дон Кихот") и другие. С 1925 года по 1941 год она преподавала в Ленинградском хореографическом училище, с 1936 по 1941 и с 1957 по 1962 годы работала педагогом-репетитором в Ленинградском Малом оперном театре. 1945-1956 годы — работа в Пермском хореографическом училище.



Весна 1941 года для Екатерины Никодимовны Гейденрейх в творческом отношении складывалась удачно... Директор МАЛЕГОТА 22 марта направил телеграмму в Москву, председателю Комитета по делам искусств при Совете народных комиссаров СССР М. Храпченко, в которой говорилось: "Дирекцией Ленинградского Государственного ордена Ленина Академического Малого театра на должность художественного руководителя балета выдвинута кандидатура педагога Гейденрейх Е.Н., обладающей большим опытом и знаниями в области балетного искусства и пользующейся авторитетом среди артистов балета.

Прошу Вас санкционировать назначение Гейденрейх Е.Н. исполняющей обязанности художественного руководителя.

Директор театра: Г. Тарасенко"<sup>1</sup>

Получив, как говорится, "добро" из Москвы, Г. Тарасенко 7 апреля пригласил к себе в кабинет Екатерину Никодимовну и показал написанный собственной рукой приказ: " Назначить временно исполняющей обязанности художественного руководителя балета т. Гейденрейх Е.Н. с 7 апреля 1941 года с выполнением функций педагога балетного тренажа с окладом 2000 рублей в месяц"<sup>2</sup>.

К работе художественного руководителя Екатерина Никодимовна была готова. В МАЛЕГОТе уже был период, когда ей приходилось фактически осуществлять руководство балетом. Лидия Евментьева в книге "Записки балерины" вспоминала: "Наш художественный руководитель Л.М.Лавровский был приглашен в театр им. Кирова работать над балетом "Ромео и Джульетта". Занятый постановкой в театре Кирова, стал приходиться к нам только на свои балеты, поручив всю работу Е.Н. Гейденрейх"<sup>3</sup>.

Ознакомившись с приказом, Екатерина Никодимовна прошла в репетиционный зал и началась обычная, повседневная работа: репетиции с солистами, кордебалетом, составление репертуарных планов...

7 мая 1941 года, проходя в театре мимо доски объявлений, Екатерина Никодимовна увидела новый приказ директора МАЛЕГОТа, в котором говорилось: "Для усиления связи с активом театра и помощи руководству в творческих и репертуарных вопросах утвердить состав Художественного Совецательного Совета при дирекции". Среди его членов под тринадцатым номером Екатерина Никодимовна увидела свою фамилию...

Однако начавшаяся война перечеркнула все планы. Гитлеровские войска стремительно продвигались к Ленинграду. Из города стали эвакуироваться промышленные предприятия, учебные заведения, театры.

В конце августа выехал в город Чка-

лов ныне — Оренбург и Малый театр. В связи с эвакуацией были уволены по сокращению штатов 77 человек, 71 человеку были предоставлены отпуски без сохранения содержания "до вызова театром"<sup>4</sup>. Среди последних оказалась и художественный руководитель балета Екатерина Никодимовна Гейденрейх, которая по семейным обстоятельствам не смогла уехать с коллективом.

Она на всю жизнь запомнила ночь с 7 на 8 сентября 1941 года, когда в небо взметнулись сотни ракет: немецкие шпионы и диверсанты указывали цели фашистским солдатам. В первую же ночь вражеские бомбардировщики уничтожили Бадаевский склад, лишив огромный город продовольственных запасов.

Началась героическая 900-дневная блокада города на Неве. Восемь ее первых месяцев для Екатерины Никодимовны были как страшные восемь лет и зим. Она, как и все питерцы, жила без хлеба, без воды и тепла...

На базе МАЛЕГОТа 27 сентября 1941 года был создан "объект" по выполнению спецзаказа Управления Военно-Воздушных сил и Красного Военного флота. Согласно приказа на "объекте" было создано четыре бригады из актеров и работников театра, оставшихся в блокадном Ленинграде. Во вторую бригаду была зачислена и Е.Н. Гейденрейх<sup>5</sup>.

Солистка балета Малого оперного театра Вера Михайловна Станкевич рассказывала, как вместе с Екатериной Никодимовной они работали на "объекте": "Театр эвакуировался, я осталась в Ленинграде, а война делала свое кровавое дело. Жить дома стало невозможно: обстрелы, бомбежки, отсутствие света и постоянная потеря сил от голода, а ведь надо было ежедневно ходить в театр на работу, где была мастерская по плетению маскировочных сеток для оборонных объектов. Мы, оставшиеся артисты, работали в одном из репетиционных залов. Сидя на холодном полу мы расползались из середины зала к стенкам, плетя закоченевшими пальцами сетки и пришивая на них нечто похожее на пожелтые листья. С нами вместе ползала и Екатерина Никодимовна Гейденрейх, которая осталась в Ленинграде. Начинали мы работы засветло и заканчивали, когда уже было трудно видеть, что мы делаем. В залах электричества не было. Вечером, кто был в состоянии идти, возвращался домой. Мы же спускались в бомбоубежище, в подвал театра. Здесь вдоль стен стояли нары, доски покрытые тем, что мы могли принести из дома. Была здесь печка-буржуйка. Окно, конечно, не было, они были завалены снаружи мешками с песком. Жить было тяжело и страшно. До трех-четырёх часов утра были бомбежки и лишь когда они стихали, мы старались уснуть. Спали, не раздеваясь, снимали только пальто, да шапки и то, только тогда, когда было



не очень холодно. В этих условиях Екатерина Никодимовна старалась как-то поднять наше настроение. Утром, просыпаясь, она садилась на нары, распускала волосы и начинала делать массаж головы, приговаривая: "...Дама должна за собой всегда следить, если хочет хорошо выглядеть". После утреннего туалета "начинался завтрак". Мы растапливали буржуйку, кипятили воду, жарили хлеб на рыбьем жире, когда удавалось его достать. "Аромат" распространялся на все убежище. Екатерина Никодимовна, а мы все ее звали Николаевна, поедая свою порцию хлеба приговаривала: "Это не только удивительно вкусно, но и полезно. В детстве я рыбий жир ненавидела, так теперь он взял реванш". Выпив так называемый чай, заваренный чем угодно, мы, закончив трапезу, поднимались в зал на работу.

Однако все чаще в убежище не было света, все реже топили буржуйку. В конце-концов убежище пришлось покинуть"<sup>6</sup>.

Блокада прошла на вылет, как пуля, через судьбы многих людей. Одни стали героями, другие навечно остались лежать на Пискаревском кладбище. Ну, а третьи пополнили сталинский "архипелаг гулаг".

Первая блокадная зима оказалась особенно суровой и по-человечески несправедливой к Екатерине Гейденрейх.

"Пришла беда — открывай ворота" — гласит русская пословица. Беда никогда не приходит одна... Начало войны совпало с личной трагедией. Екатерина Никодимовна рассталась с человеком, которого любила и осталась одна, без мужа, без родных и детей... Страшные условия жизни в блокадном городе, личная трагедия, обострение "мужской" болезни — падагры — все это способствовало развитию психологической депрессии. Трудно стало оставаться одной в пустой квартире на улице Жуковского, нельзя было находиться и в бомбоубежище при МАЛЕГОТе.

Екатерина Никодимовна, по настоянию коллег, решила переехать в общежитие хореографического училища, где проживали друзья, коллеги, учащиеся старших классов. И хотя всю зиму Екатерине Никодимовне приходилось ходить на "объект", она была уверена, что здесь, в общежитии, ей легче будет перенести блокадное лихолетье. Если бы знать, что именно этот переезд на улицу Зодчего Росси, где прошло детство и юность, перевернет и искалечит всю жизнь...

30 марта 1942 года. Е. Гейденрейх подала начальнику "объекта" ленинградского Малого оперного театра Н.Н. Горянову заявление, в котором писала: "Ввиду перехода моего на работу по специальности в хореографическое училище, прошу Вас освободить меня от работы в спецмастерских с оставлением в отпуске без сохранения содержания по своей основной должности художественного руководи-

теля балета с 1 апреля 1942 года."<sup>7</sup>

Однако поработать в новой должности Екатерине Никодимовне не пришлось. Да и жить на улице Зодчего Росси не довелось...

По вечерам жильцы общежития собирались вместе, чтобы обсудить сводки информбюро, поделиться слухами, рассказать, о чем говорят в очередях. Екатерина Никодимовна в этих разговорах высказывала свою точку зрения, не боясь, что ее подслушивают, предадут, потому что всегда была честна и открытенна в своих мыслях, словах и поступках. Но ее смелость и независимость высказываний вызывали раздражение и страх. Кто-то донес, о чем говорят в общежитии...

Е.Н.Гейденрейх арестовали днем 2 апреля 1942 года. Три человека конвоя, стуча подкованными каблуками, прошли по коридору общежития. Появление вооруженных военных вызвало переполох. Захлопали двери комнат. Жильцы выходили в коридор смотреть на непрошенных "гостей". Многие были удивлены, когда конвой остановился у комнаты, где жила Екатерина Никодимовна. Младший лейтенант госбезопасности громко сказал: "Возьмите личные вещи и следуйте за нами". Собрав белье, поправив прическу, она пошла за конвоем. Жильцы с недоумением провожали взглядами арестованную. Из двух комнат двери чуть приоткрылись, выглянули мужчина и женщина. Выглянули и сразу захлопнули двери. Они-то знали, что в ее аресте и их вина. Ибо их вызывали в НКВД, и они дали показания, на основе которых и было возбуждено уголовное дело за номером 2690 по статье 58, п. 10, часть II.

Обыск в комнате общежития проходил быстро, в течение двух с половиной часов. За это время в присутствии и.о. директора училища С. Тагер были изъяты драгоценные вещи, облигации, документы.

Во второй половине дня Е.Н. Гейденрейх доставили во внутреннюю тюрьму УНКВД Ленинградского военного округа. И пока заполнялась анкета арестованной, словесный портрет и другие официальные бумаги, три сотрудника УНКВД ЛО в присутствии управляющего домохозяйством № 48 и в отсутствие Екатерины Никодимовны с 16 до 18.30 провели обыск в ее квартире на улице Жуковского. Как и в общежитии, в протокол были включены: документы, записные книжки, различные записи и СЕМЬДЕСЯТ СЕМЬ фотографий артистки.

Через несколько дней младший лейтенант госбезопасности, изучив материалы и переписку, приказал уничтожить все, как не имеющие ценности для следствия. Но какую ценность изъятые вещи имели для арестованной и для истории балета, об этом офицер госбезопасности не думал.

Росчерком пера были уничтожены письма родных, близких, к которым в минуту одиночества обращалась Екатерина Никодимовна. В связи

с тем, что Екатерина Никодимовна привлекалась к ответственности по статье 58 п. 10, части 2 УК РСФСР, то ее имуществу подлежало конфискации. Поэтому за два дня до ареста 31 марта 1942 года зам. начальника специального политического отдела УНКВД ЛО капитан госбезопасности подписал постановление "О наложении ареста на имущество", которое тщательно было переписано сотрудниками УНКВД...

Уже в тюрьме, ровно через сутки, 3 апреля, арестованной объявили постановление "об избрании меры пресечения", где указывалось: "Гейденрейх Е.Н. достаточно изблещается в преступлении по статье 58, п. 10, часть 2 УК РСФСР. Принимая во внимание, что, находясь на свободе, Гейденрейх Е.Н. может скрыться от следствия и суда и продолжать контрреволюционную деятельность, а поэтому, руководствуясь Ст. С7. 145 и УПК РСФСР мерой пресечения в отношении Гейденрейх Екатерины Никодимовны избрать содержание под стражей в тюрьме УНКВД ЛО, о чем объявить арестованной под расписку"<sup>8</sup>.

В чем же заключалась "контрреволюционная деятельность" Екатерины Никодимовны Гейденрейх. Обратимся к материалам ее "дела". В середине февраля 1942 года, вечером, в общежитии хореографического училища при обсуждении интервью председателя Ленгорисполкома П. Попкова о сложившейся обстановке в блокадном городе, которое было опубликовано в "Ленинградской правде", она говорила: "Я ни во что не верю, ни в какие комиссии, якобы, прибывшие из Москвы. В столице отлично знают о положении населения в Ленинграде. Правительство наше сначала само творит разные непорядки, а потом ищет виновных, в виде "стрелочников". Так было с Ежовым, который в своей работе поступал по прямому указанию правительства, а потом выяснилось, что он занимался вредительством. Ведь все директивы исходили не от него лично, а от правительства. После вскрытия факта вредительства, проводимого, якобы, Ежовым, правительству необходимо было кого-нибудь обвинить, ну, оно и выдвинуло фигуру Ежова, как вредителя, а в действительности он же был только "стрелочником" во вредительской деятельности самого правительства. Также поступает сейчас и Попков"<sup>9</sup>. Так показала на предварительном следствии 28 марта 1942 года одна из коллег, проживающая вместе с Е. Гейденрейх в общежитии училища.

В постановлении на арест, подписанном 31 марта, приводятся свидетельские показания еще одного сотрудника училища, который рассказывал следователю, что однажды Екатерина Никодимовна, простояв несколько часов в очереди за хлебом, слышала как рабочие — блокадники реагировали на раздачу Сталинских

премий. "Рабочие были возмущены Сталинскими премиями, — взволнованно говорила Гейденрейх. — Я лично считаю это возмутительным, хотя это исходит лично от Сталина. Этого не должно было быть. Это все разбазаривание государственных средств"<sup>9</sup>.

Многочасовые стояния за продуктами в очередях выматывали силы. Придя с очередной "хлебозаготовки", Гейденрейх в сердцах сказала: "В старое время самый бедный крестьянин жил в несколько раз лучше, чем теперь при Советской власти". И это высказывание, как и высказываемых о Сталинских премиях, стало известно органам госбезопасности. Но, кроме этих высказываний, НКВД стало известно и то, как однажды вечером в беседе о зверствах, чинимых немцами, возражая коллеге, Екатерина Никодимовна заявила: "Я не верю, что немцы издеваются над населением в оккупированных областях. А то, что пишут в газетах и передают по радио — это все вранье"<sup>9</sup>. И об этих словах Гейденрейх фискалы донесли НКВД.

3 апреля 1942 года в 21.00 во внутренней тюрьме УНКВД Ленинградского военного округа состоялся первый допрос.

Вел допрос зам. начальника 10 отделения СПО УНКВД ЛО младший лейтенант. Было задано много вопросов, были получены ответы. Но убежденность и честность ответов до такой степени его удивили, что поставили в тупик не очень образованного младшего офицера. Он впервые столкнулся с живой балериной, которая не кричала, не рыдала, а убедительно, с достоинством и интеллигентностью отстаивала свою точку зрения. Младший лейтенант растерялся и за два часа допроса только и смог записать один вопрос и один ответ арестованной. Вопрос звучал так: "Вы арестованы за контрреволюционную деятельность. Расскажите следствию по существу этого вопроса". Ответ замедлил: "Я не занималась контрреволюционной деятельностью. Больше того — даже не помышляла об этом".

Три дня Гейденрейх после первого допроса никуда не вызывали и ни о чем не спрашивали.

6 апреля в 16.40 ее вновь повели на допрос. На этот раз за столом сидел более опытный следователь, который мучил ее более трех часов. Пожелтевшие протоколы свидетельствуют о том, что для создания дела использовались "теоретические постулаты" А. Вышинского: "Вина доказана, если есть признание самого обвиняемого". Задача следователей состояла в том, чтобы добиться от Гейденрейх признания своей вины. Однако на все обвинения следователей Гейденрейх с достоинством заявляла: "Нет, я человек советский и взгляды антисоветского характера высказывать не могла".

Восемь раз вызывали ее на допросы и очные ставки. Днем, ночью, вече-



Художественный руководитель училища **Е. ГЕЙДЕНРЕЙХ**, директор училища **Н. БАЧИНА**, педагог характерного танца **К. ЕСАУЛОВА** среди первых выпускников Пермской школы. 1950.



**Е. ГЕЙДЕНРЕЙХ.**  
Предвоенный снимок.



**Е. ГЕЙДЕНРЕЙХ**  
в тюрьме.  
1942.

ром. Главное — выбить из нее признание в "контрреволюционной деятельности". Более семнадцати часов провела Е. Гейденрейх на допросах, отвечая на вопросы следователей, пытаясь доказать свою невиновность...

9 апреля зам. начальника специального политического отдела УНКВД Ленинградского военного округа утвердил постановление о предъявлении обвинения, в котором указывалось: "Рассмотрев материалы следственного дела ? 2690-42 по обвинению Гейденрейх Е.Н., найдя, что она в достаточной степени изобличается в том, что в последнее время проживала в общезнания хореографического училища. Среди жильцов высказывала антисоветские взгляды, клеветала на советскую действительность и советское правительство, подвергла критике отдельные мероприятия советского правительства и пыталась сеять недоверия к советской печати, сообщавшей о зверствах немецких фашистов. Постановил: привлечь Гейденрейх Е.Н. в качестве обвиняемой по статье 58, п. 10, часть II УК РСФСР"<sup>11</sup>.

В тот же день Екатерина Никодимовна расписалась в получении постановления. После утверждения обвинения ее активнее продолжают "тащить" на допросы и очные ставки, во время которых личной достоинство обвиняемой заставляло уважительно относиться к ней не только свидетелей, но и лиц давших фискальные показания.

"Свидетели на очных ставках стали отказываться от своих показаний, путаться, говорить, что, наверное, они не так поняли слова обвиняемой... Однако карательная машина, наказывающая за всякое инакомыслие, уже начала работать и остановить ее уже было невозможно.

16 апреля в 23.10 Гейденрейх вновь вызвали в кабинет следователя. На столе лежало дело, состоящее из 77 листов. С ним ей предстояло ознакомиться. Перелистывая страницы, она увидела документ, названный "Характеристика", где говорилось: "Е.Н.Гейденрейх работала в Ленинградском государственном хореографическом училище с 1 марта 1925 года в качестве преподавательницы классического танца и методики преподавания классического танца, являясь работником по совместительству с Малым Оперным театром. Как преподаватель считалась одной из лучших преподавателей по системе народной артистки РСФСР А.Я.Вагановой. Активно участвовала в работе научно-методического кабинета училища по специальным вопросам (методика преподавания и истории возникновения классического танца).

В общественной работе не участвовала и с этой стороны никак себя не проявила.

В частных разговорах проявляла болтливость и с большим апломбом высказывала свое мнение по любым вопросам, даже таким, в которых была совершенно несведуща. В политических вопросах разбиралась слабо. И.о. директора училища Л. Тагер 3.04.1942 г."<sup>11</sup>.

Это был единственный документ, где давалась профессиональная оценка деятельности Екатерины Никодимовны Гейденрейх. Правда, сотрудников НКВД мало интересовали профессиональные качества арестованной. Они больше занимались "болтливостью" и разговорами с женщинами, чем ее отношением к служебному отечественному балету.

В течение 1 часа 10 минут обвиняемая изучала сфабрикованное дело. Прочитав все протоколы допросов, очных ставок Гейденрейх заявила: "Дополнить свои показания нечем. Заявлений и ходатайств нет".

Десять дней она ждала решения своей судьбы. И, наконец, 25 апреля 1942 года военный трибунал войск НКВД Ленинградского военного округа на закрытом судебном заседании в расположении той же внутренней тюрьмы, рассмотрел дело Гейденрейх.

Военному трибуналу потребовалось всего 2 часа 30 минут, чтобы "разобраться" в деле обвиняемой и вынести ей суровый приговор, где отмечалось, что "Гейденрейх Е.Н. в феврале и марте 1942 года по месту жительства, среди своих знакомых, проводила клевету на советскую действительность, советское правительство и советскую печать". На основании изложенного военный трибунал признал "Гейденрейх Е.Н. виновной в совершении преступлений, предусмотренного ст. 58, п.10, ч.2, но не усматривая необходимости применения ВЫСШЕЙ МЕРЫ НАКАЗАНИЯ, по конкретным обстоятельствам дела, и руководствуясь ст.ст. 319 — 320 УПК РСФСР ПРИГОВОРИЛ: Гейденрейх Екатерину Никодимовну подвергнуть уголовному наказанию — лишению свободы сроком на ДЕСЯТЬ ЛЕТ с отбыванием в ИТЛ, с конфискацией личного имущества и с поражением в правах, предусмотренных ст. 31 пунктами "а" и "б" УК РСФСР сроком на ПЯТЬ ЛЕТ.

Меру наказания Гейденрейх исчислять со 2 апреля 1942 года. Приговор окончательный и обжалованию не подлежит"<sup>12</sup>.

Екатерина Никодимовна стоя выслушала приговор, а когда секретарь военного трибунала дочитал его до конца, рухнула как подкошенная. Тю-

ремный врач засвидетельствовал обморок. Через несколько минут Екатерина Никодимовна пришла в себя и ее отправили в камеру...

Судьба была решена... Десять лет в заключении... Новая, непонятная и совершенно чужая жизнь ждала артистку.

Проштамповав приговор, суд не учел, то, что обвиняемая себя виновной не признала, что в деле не было никаких доказательств ее участия в "контрреволюционной деятельности", а были лишь слова уставшей одинокой женщины, сказанные с горечью в кругу коллег.

Дела и поступки Екатерины Никодимовны доказывали обратное. Она честно трудилась в блокадном Ленинграде, в трудных условиях продолжала передавать свой профессиональный опыт ученикам.

Суд не захотел услышать чистосердечное признание подсудимой, которая заявила, что была под впечатлением от страшной зимы в блокадном Ленинграде. Находясь в психологической депрессии, прочитав интервью с руководителем города, который обещал улучшить положение, призывал блокадников потерпеть, давал привычные заверения, что все скоро изменится... Екатерина Никодимовна ему не поверила. Она считала, что в Ленинграде "не такое уж блестящее положение, что трудностей будет еще много". Она повторила это и в суде. Рассказывая к трибуналу, Гейденрейх рассказала, как в очередях жители города отзывались о вручении Сталинских премий артистам. И не отказывалась от своих слов, подчеркнула: "Я считаю, что лучше бы эти деньги пошли на оборону страны".

Отвергая обвинение в том, что она пыталась сеять недоверие к советской печати, Екатерина Никодимовна заявила: "О сообщениях нашей печати об издевательствах немцев я говорила в присутствии женщины, которая сильно беспокоилась за своего мужа, находящегося в оккупированной немцами зоне. Я говорила, что волноваться не надо, что зверства немцев описывают несколько преувеличенно"<sup>13</sup>.

Целый месяц добиралась Екатерина Никодимовна до места отбывания срока. И только 26 июня 1942 года прибыла в Усольский исправительно-трудовой лагерь города Соликамска Пермской области.

В лагере она пробыла недолго. 5 декабря 1942 года на основании определения судебной комиссии Пермского областного суда в соответствии с постановлением Верховного суда СССР от 1 августа 1942 года Гейденрейх была освобождена из Усоль-лагеря...

Освобождение Екатерины Никоди-

мовны покрыто тайной. И на сегодняшний день нет официальных документов, помогающих раскрыть причины столь скорого ее освобождения. Все официальные органы, связанные с освобождением Гейденрейх, на наши запросы, как правило отвечали: "Мотивы освобождения неизвестны". Кто хлопотал, кто взял на себя смелость и мужество добиваться освобождения, мы не знаем. Документов на этот счет у нас нет. Но кто бы ни были эти люди, хочется им низко поклониться!

Ее "вытащили" из лагеря, ссылаясь на решение пленума Верховного суда СССР от 1 августа 1942 года "О порядке рассмотрения дел об освобождении из-под стражи осужденных, заболевших душевной болезнью или тяжелым неизлечимым недугом". Кто-то помог подвести Екатерину Никодимовну к статье "душевно больная" или "больная неизлечимым недугом" и вызволил таким образом ее из Усоль-лага. Реабилитация состоялась значительно позже.

Гипотез о том, кто помог Гейденрейх, было много, но пока документально ни одну подтвердить нельзя.

Первая и самая распространенная — об освобождении Екатерины Никодимовны хлопотала Агриппина Яковлевна Ваганова. Мы обращались в архив Министерства безопасности Санкт-Петербурга с просьбой уточнить были ли ходатайства от представителей театральной общечественности об освобождении Е.Н. Гейденрейх и получили ответ: "Никаких просьб и ходатайств от деятелей искусств о помиловании Гейденрейх Е.Н. в материалах дела не имеется".

Есть и другая версия: в Усоль-лаге Екатерину Никодимовну оберегали как зеки, так и начальство. За ее неординарность, интеллигентность и порядочность. Приемная дочь Гейденрейх А. Морозова вспоминала: "Мама не любила рассказывать о лагере, но однажды она почему-то заговорила на эту тему. В тюрьме она была очень больна: дистрофия последней стадии, подагра, еще много чего. Лежала в медицинском бараке в изоляторе и услышала, как начальник лагеря говорил при обходе высшему начальству: "Здесь в бараке все умерли, осталась одна балерина. Она очень плоха и тоже скоро умрет".

Солистка пермской сцены, известная балерина М. Подкина вспоминала, что как-то Екатерина Никодимовна сказала, что в лагере "меня спасли уголовники. Они выполняли мою рабочую норму, приносили в барак, где я оставалась на день, хлеб и какие-нибудь продукты... И лагерный врач, которому я обязана жизнью..."

20 декабря 1942 года решением

Пермского областного суда Е.Н. Гейденрейх была освобождена из Усоль-лага и около семи месяцев жила в городе Соликамск.

Коллеги, чувствовавшие свою причастность к аресту Гейденрейх, мучались совестью за судьбу Екатерины Никодимовны. Они всячески хотели помочь ей. Об этом В. Каминская 27 июля 1943 года из Свердловска писала А. Вагановой: "Я очень прошу написать мне о том, где Катя? Что с ней? Нельзя ли ей как-нибудь помочь, напишите мне ее адрес. Я собираюсь продать свою шубу. У меня будут деньги, и я смогу ей выслать значительную сумму, может, можно еще как-нибудь помочь ей? Напишите, я буду Вам очень благодарна."<sup>13</sup>

После освобождения из Усоль-лага А. Вагановой были предприняты попытки "вытащить" ссыльную Е. Гейденрейх из Соликамска и перевести ее в Пермь, где находилось Ленинградское хореографическое училище.

По Перми ходит много легенд о том, что Екатерине Никодимовне покровительствовало областное партийное руководство, называют фамилии секретаря обкома партии Н. Гусарова и К. Хмелевского.

По Перми ходит такой рассказ, будто Н. Гусаров на каком-то совещании лично обратился к И.В. Сталину, чтобы он разрешил Гейденрейх работать в Перми и будто бы "отец народов" на просьбу Гусарова ответил так: "Ну, что же, если хороший профессионал, нужный человек области, то пусть работает". Так это было или нет, но 5 июля 1943 года по Ленинградскому хореографическому училищу был издан приказ N 55, в котором говорилось: "Считать Е.Н. Гейденрейх, вернувшейся на работу с 23 июня 1943 г. Сего числа принять на довольствие."<sup>14</sup>

Так для Екатерины Никодимовны начался новый Пермский период, который продолжался на протяжении четырнадцати лет.

Успехи на фронте, прорыв блокады Ленинграда позволили театру оперы и балета вместе с училищем покинуть Урал и вернуться в свой город.

Уехать с Ленинградским училищем Е.Н. Гейденрейх не могла, так как судимость снята не была и "поражение в правах" не отменено.

Живя в Перми, Екатерина Никодимовна стала у истоков создания нового учебного заведения — ныне всемирно известного хореографического училища. Высокий профессионализм, интеллигентность, доброе отношение к коллегам, учащимся снискали ей непререкаемый авторитет художественного руководителя. Е. Гейденрейх заложила основу подготовки учащихся по системе А. Вагановой. Первые ус-

пехи работы Гейденрейх ценило Пермское областное руководство, создавало условия для становления и развития школы.

Однако судимость по статье 58 давала о себе знать на протяжении всех тринадцати лет ее работы в Перми. Так, например, Екатерина Никодимовна не могла выехать из Перми в Москву или Ленинград на методические совещания, конференции без разрешения Комитета по делам искусств при Совете Министров РСФСР.

В 1949 году все газеты писали о так называемом "Ленинградском деле". Клеймили позором руководителей города и области. Отзвуки этого дела докатились и до Перми. На партийных собраниях училища постоянно ставился вопрос об освобождении Е. Гейденрейх от должности художественного руководителя, хотя должной замены в училище не было. Мотивировалось это предложением только одним: "судимостью по статье 58". Борьба с "космополитизмом" после войны рикошетом зацепила и Гейденрейх. Ей припомнили судимость, немецкую фамилию, юридически освободив от занимаемой должности, но фактически она продолжала пользоваться высоким авторитетом и осуществляла художественное руководство.

Екатерина Никодимовна Гейденрейх прожила трудную, исполненную страданий жизнь, но творчество, любовь к балету, к детям, всегда помогали ей. И созданная ею школа, воспитавшая знаменитых звезд мирового балета, — достойный памятник замечательному мастеру.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Объединенный архив Комитет; а по культуре и туризму при мэрии Санкт-Петербурга, ф. 108, оп. 1, д. 132, л. 28.

<sup>2</sup> Там же, л. 32.

<sup>3</sup> Л. Евментьева. "Записки балерины". Л., 1991, с. 138.

<sup>4</sup> Объединенный архив комитета по культуре и туризму при мэрии Санкт-Петербурга, ф. 108, оп. 1, д. 176, л. 1.

<sup>5</sup> Объединенный архив комитета по культуре и туризму при мэрии Санкт-Петербурга, ф. 108, оп. 7, д. 132, л. 14.

<sup>6</sup> Из письма В.М. Станкевич автору 17 февраля 1994 г.

<sup>7</sup> Объединенный архив комитета по культуре и туризму при мэрии Санкт-Петербурга, ф. 108, оп. 1, д. 176, л. 27.

<sup>8</sup> Архив НКВД г. Ленинград. Дело 2690, л. 5.

<sup>9</sup> Архив НКВД г. Ленинград. Дело 2690, л. 3.

<sup>10</sup> Архив НКВД г. Ленинград. Дело 2690, л. 65.

<sup>11</sup> Архив НКВД г. Ленинград. Дело 2690, л. 67.

<sup>12</sup> Архив НКВД г. Ленинград. Дело 2690, л. 82.

<sup>13</sup> Письмо В.Г. Каминской, адресованное А.Я. Вагановой, любезно было предоставлено автору А.В. Морозовой. Письмо находилось в личном архиве Е.Н. Гейденрейх. Видимо, А.Я. Ваганова передала письмо Екатерине Никодимовне.

<sup>14</sup> Текущий архив Санкт-Петербургской академии русского балета имени А.Я. Вагановой. Книга приказов за 1943 год.

## Анжелен ПРЕЛЬЖОКАЖ:

# ”Меня интересует танец...”

Окончание. Начало см. на стр. 32.

— сначала чувствовалось удивление, во втором отделении — интерес, большая сосредоточенность, в третьем — на ”Свадебке” — гостям показалось, что здесь возник настоящий контакт. Наверное, так и случилось — поначалу поистине оглушает необычность происходящего на сцене, потом появляется желание понять, наконец, вникнуть в содержание того, что вам показывают, вы или принимаете или отвергаете увиденное...

Когда Анжелена Прельжокажа спросили, как бы ему хотелось назвать направление, которое представляет он и его коллектив, мастер ответил, что цель его творческих исканий — танец, и на этой основе строится вся его работа. ”Хочу разрабатывать танец как таковой, развивать его потенциал, тем более, что о природе танца, его сути, его ”возможностях мы знаем очень мало, — сказал он. — Другие виды и жанры искусства меня не интересуют. Я сам для себя являюсь зрителем, и многое из того, что мне самому нравится, устраивает и тех, кто приходит на мои спектакли”.

Хореограф сообщил также собравшимся, что он любит классический балет. Для современного художника всегда поучительно знакомство с тем, что создавали его предшественники. Преемственность в искусстве танца очень важна: она создает ту непрерывность течения в процессе его развития, которая необходима для существования любого вида искусства. Но при всем уважении к наследию мастеров прошлого, он, при этом, разумеется, не может ограничиться только тем, что сделали они. Необходимо продолжать идти вперед. ”Считаю себя ответственным за то, — говорил хореограф, — чтобы искусство двигалось вперед. Однако балет с его подчеркнутой техничностью исполнения — это не то пространство, в котором я работаю”.

А как работает хореограф? Новые произведения, как он сообщил, рождаются по-разному: одни являются на свет медленно, трудно, другие — быстро, в зависимости от того, как вызревает замысел, иногда этот процесс длится около года. ”Причем на формирование концепции большое влияние оказывает то, что происходит в окружающей меня действительности, — отмечает Прельжокаж. — Помните, в 1917 году, когда Леонид Мясин сочинял балет ”Парад”, еще шла первая мировая война. Я изучал материалы, документы. Сейчас снова у всех на устах, как и тогда, Сараево: ныне там опять война. И я хотел выразить свои ощущения, связанные с этим. Не будь там того, что сейчас происходит, балет был бы решен по-другому”. ”Затем, — продолжает Прельжокаж, — собираю танцов-

щиков, знакоблю их со своими идеями. Отвожу им неделю на импровизацию на заданную тему. Они разрабатывают материал, а я, наблюдаю за ними, выясняю для себя — чего я хочу и чего не хочу. Одновременно выявляю возможности каждого танцовщика, ищу ему место в будущем спектакле. Когда начинается постановочный процесс, использую опыт, который был накоплен в период импровизации. Сам танец формируется в определенной звуковой материи”.

Спектакли, которые артисты показали в Москве, продемонстрировали достаточно сложные отношения их создателя с музыкой. Поэтому присутствующие попросили Анжелена Прельжокажа рассказать о том, какое место в его творчестве занимает музыка. ”Музыка для меня имеет огромное значение, — ответил он. — В своей работе я стараюсь быть ближе к ней. Но отношения танца с музыкой мне напоминает историю любви. Причем в их отношениях музыка всегда играла диктаторскую роль. Современный танец положил конец этому диктату. Причем сформировалась даже крайняя позиция — танец может существовать самостоятельно, не следуя за музыкой”. Однако, как сообщил далее Прельжокаж, он считает, что музыка и танец могут воссоединиться, но на другой основе — при всем уважении и любви друг к другу, существуя независимо. Этому принципу он и старается следовать в своем творчестве.

В ответ на комплименты по поводу исполнительского мастерства артистов труппы, Прельжокаж сказал: ”Каждый танцовщик в труппе — это звезда. У них есть стимул, есть подлинная любовь к танцу. Когда я смотрю из зала свой спектакль, бываю до слез взволнован работой и задачей своих актеров”.

### Г. ИНОЗЕМЦЕВА

Сцена из балета ”Парад”.

Фото Д. Куликова



Анжелен Прельжокаж родился в 1957 году в парижском пригороде Шампиньи-сюр-Марн в семье албанского иммигранта. Окончив балетную школу, занимается танцем: сначала — у Карин Вейнер в ”Схола Канторум”, затем — у Мерса Кеннингема. В 1984 году создает собственную труппу. Ставит для нее балет ”Черный рынок”, который получает на конкурсе хореографов в Баньоле премию Министерства культуры Франции. В последующие годы завоевывает еще ряд престижных наград. Совершает поездку в Японию, где изучает театр Но.

В 1986 году выпускает балет ”Нашим героям” — одно из этапных произведений, где исследуется природа героизма. Другой важной вехой два года спустя становится ”Ликер плоти”, тема которого — эротизм.

В 1989 году по заказу Национальной Биеннале танца в Валь-де-Марн создает собственную хореографическую версию ”Свадебки” И. Стравинского, которая кладет начало его общению с дягилевским репертуаром.

Год спустя сразу две премьеры: ”Америка” (”Горькая Америка”) — спектакль в собственной труппе об иммигрантах, в начале века хлынувших из Европы в США, и балет ”Ромео и Джульетта” С. Прокофьева на сцене Лионской оперы — очень вольное прочтение шекспировского сюжета и прокофьевской музыки.

В 1993 году осуществлена постановка по заказу Парижской оперы еще двух дягилевских балетов — ”Парад” и ”Призрак розы”, которые вместе со ”Свадебкой” составляют программу ”В честь Русского балета”. Исполнители — труппа Прельжокажа.

1994 год — Постановка для труппы Парижской оперы балета ”Парк” на музыку В. Моцарта.

”Воображение, питающееся рассказами о далекой Албании; отрочество, прожитое в пригородной ”зоне”, где единственным спасением для подростков был рок; при этом как ни странно, безупречная балетная подготовка, огромная любознательность при отсутствии малейшего конформизма мысли; редкая решимость ”атаковать” больные темы, соблюдая при этом аскетизм средств, целомудренность и благоразумие, заботясь о выразительности, но избегая чувствительности. Таковы слагаемые этой личности, вдохнувшей свободу и свежесть в современное хореографическое творчество”, — так определяет характер личности А.Прельжокажа критик Брижитт Полино-Нето.

В 1991 году в N 2 журнала ”Балет” (тогда ”Советский балет”) была опубликована статья В.Игнатова ”... Это было самым большим открытием”, посвященная творчеству Анжелена Прельжокажа.

# Элметацин®

Противо ревматический препарат в аэрозольной упаковке.

Раствор для распыления на кожу.



- ▶ Высокая специфичность действия и интенсивность
- ▶ Оптимальное биологическое воздействие прямо на месте заболевания
- ▶ Отсутствие системной нагрузки
- ▶ Форма применения, удовлетворяющая пациента

О возможности приобретения препарата и другую информацию можно получить в аптеке Института ревматологии Российской академии медицинских наук (РАМН) по телефону: 117-70-92. Адрес: 115522, Москва, Каширское шоссе, 34-а, Институт ревматологии РАМН.



LUITPOLD PHARMA GMBH

**ЛУИТПОЛЬД ФАРМА**  
81366 Мюнхен – Германия  
Тел: 089-78 08.0  
Факс: 089-78 08.267

# Grishko

В НАШЕЙ ОБУВИ И ОДЕЖДЕ

ТАНЦУЕТ ВЕСЬ МИР !

Уважаемые дамы и господа

Фирма "Гришко" производит уникальную балетную обувь и незабываемые сценические костюмы. Сегодня их знает весь балетный мир. Мы с радостью готовы и ВАМ предложить свою продукцию. ЭТО:

● женская балетная обувь (пуанты) трех моделей для высокого и нормального подъема (32-42 размер, 5 полнот), мужская и женская мягкая обувь из хлопка, а также кожи (25-46 размер, 6 полнот), джазовая обувь (33-43 размер), обувь для художественной гимнастики. Все виды обуви выпускаются в 3-х цветах: телесном, черном и белом.

Каждая пара туфель "Гришко" изготовлена вручную на основе старинных секретов русских мастеров и достижений новейшей технологии и имеет идеальную анатомическую форму. По признанию танцоров, обувь "Гришко" облегает ногу "лучше, чем собственная кожа";

● мужские и женские сценические и репетиционные костюмы, одежда для занятий танцем, аэробикой, художественной гимнастикой: купальники, комбинезоны, трико, лосины, бандажи, изготовленные по последней моде в лучших мастерских города Бари (Италия);

● специальные костюмы для похудения;

● превосходный английский тюль (средний и жесткий) любых расцветок для пошива балетных пачек.

ПРОДУКЦИЮ  
ФИРМЫ "ГРИШКО"  
МОЖНО КУПИТЬ  
В ТАКИХ СТРАНАХ, КАК:

АВСТРАЛИЯ,  
АВСТРИЯ,  
БОЛГАРИЯ,  
ВЕЛИКОБРИТАНИЯ,  
ГЕРМАНИЯ,  
ГОНКОНГ,  
ДАНИЯ,  
ИЗРАИЛЬ,  
ИТАЛИЯ,  
КАЗАХСТАН,  
КАНАДА,  
КУБА,  
ЛИТВА,  
МЕКСИКА,  
НИДЕРЛАНДЫ,  
НОРВЕГИЯ,  
ПОЛЬША,  
РОССИЯ,  
СЛОВАКИЯ,  
СЛОВЕНИЯ,  
США,  
ТУРЦИЯ,  
УКРАИНА,  
ФИНЛЯНДИЯ,  
ФРАНЦИЯ,  
ЧЕХИЯ,  
ШВЕЙЦАРИЯ,  
ШВЕЦИЯ,  
ЮАР,  
ЯПОНИЯ

Применение  
натуральных материалов  
делает  
нашу продукцию  
экологически  
чистой  
на 100 процентов.

*Разместив заказ  
в фирме "Гришко",  
ВЫ легко убедитесь  
в несомненных  
преимуществах  
наших изделий  
и в их умеренных  
ценах.*

Мы гарантируем  
точное и быстрое  
выполнение  
**ВАШИХ**  
заказов  
и всегда готовы  
удовлетворить  
любые  
индивидуальные  
пожелания.

Можно ли желать  
большого ?

*Николай Гришко,  
Президент фирмы "Гришко"*

За информацией о ценах и условиях поставки  
обращайтесь по:

Тел: (095) 229-72-39 229-03-61 Факс: (095) 230-06-83



Почтовый адрес: 117526, Москва, Проспект  
Вернадского д. 93,  
корп. 1, кв. 40.

Индекс 70947

ISSN 0869-5199