

БАЛЕТ

6'96



*В этом номере
публикуется очерк,
посвященный
балетной труппе
Пермского театра
оперы и балета
имени П. И. Чайковского,
календарь на 1996 год*

Grighko

ДАМЫ И ГОСПОДА!

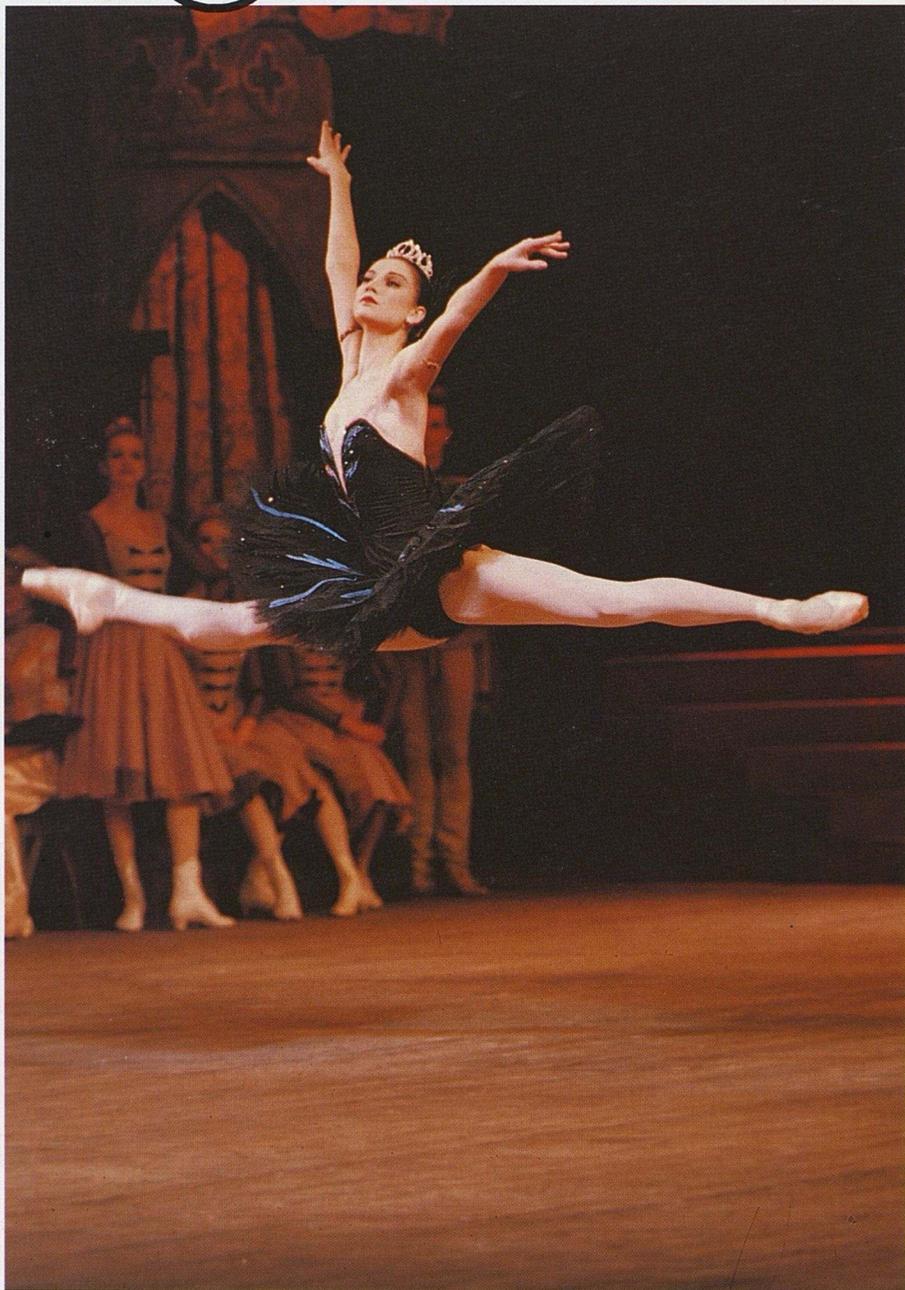
Салон фирмы **GRISHKO**
с радостью готов предложить
Вам следующие товары:

- женская балетная обувь
(пуанты) трех моделей,
танцевальная мужская
и женская обувь из хлопка и кожи,
джазовая обувь;
- широкий ассортимент продукции,
известной в 30 странах мира,
мужские и женские сценические
и репетиционные костюмы,
одежда для занятий танцем,
аэробикой,
художественной гимнастикой;
- ткани, бижутерия и аксессуары
для театральных костюмов;
 - английский тюль
для балетных пачек,
гиюр, бархат, парча,
шифон, спаркл-креп;
 - фиксажная лента,
отделочная тесьма,
шнуры, бахрома;
 - блески, камни,
полосы в ассортименте, бисер,
стеклярус, стразы, «жемчуг»;
- изделия из пера, искусственные
цветы, головные уборы.

*Мы гарантируем точное
и быстрое выполнение
ваших заказов!*

*Вы легко убедитесь
в несомненных преимуществах
наших изделий
и в их умеренных ценах.*

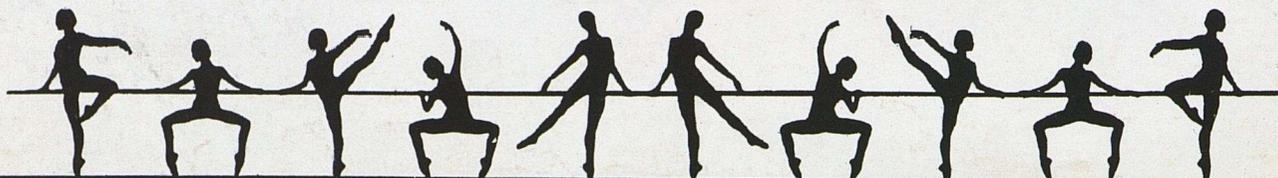
*Мы всегда готовы удовлетворить
ваши индивидуальные пожелания.*



Наш адрес: г. Москва, м. «Пушкинская», Страстной
бульвар, д. 4, помещ. 127 (в арку у кафе «Лакомка» и тут
же направо).

Телефон: (095) 229-72-39
229-03-61
229-48-73

Факс (095) 230-06-83





На первой странице обложки:

солистки Пермского театра оперы и балета имени П. И. Чайковского Елена КУЛАГИНА, Юлия МАШКИНА, Галина ФРОЛОВА и Наталья ГУСЕВА в балете «Па де катр».

На четвертой странице обложки:

приз журнала «Балет» «Душа танца».

Сдано в набор 24.10.95
Подписано в печать 5.12.95
Формат 60×90 1/8
Бумага импортная
Печать офсет.
Усл. печ. л. 7,0
Усл. кр.-отт. 20,25
Уч. изд. л. 8,24
Заказ 992

АО «Типография «Новости»
207005, Москва,
ул. Фр. Энгельса, 46

ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИЙ,
ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ,
ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ.

Выходит шесть раз в год
на русском языке,
дайджест на английском языке
— один раз в год.
Основан в 1981 году.

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

В НОМЕРЕ:

Nota bene	2
ПРЕМЬЕРЫ	
Е. Белова. Призрачное счастье печального бала	3
В. Ромм. Каждая версия имеет право на жизнь, но	5
Л. Линькова. Танцуем «Чуккокалу»	7
Э. Шумилова. Пигмалионы для Башкирии	7
Т. Бакиханов. Художник против хаоса	8
Н. Колесова. «Октаэдр» у разбитого зеркала	9
В. Иванов. Когда часы пробили полночь	10
Л. Линькова. В мире детских грез	10
ПОРТРЕТНАЯ ГАЛЕРЕЯ	
Л. Деменева. Балетная труппа Пермского театра оперы и балета имени П. И. Чайковского	12
НАУЧНЫЕ КОНФЕРЕНЦИИ	
А. Соколов-Каминский. Знаменательная встреча двух культур	19
КОНКУРСЫ, ФЕСТИВАЛИ, БЕНЕФИСЫ	
ИСТОРИЯ: ИССЛЕДОВАНИЯ, ДОКУМЕНТЫ, ВОСПОМИНАНИЯ	
В. Костровицкая. Лирические заметки (продолжение)	29
ВИЗИТНАЯ КАРТОЧКА КОЛЛЕКТИВА	
В. Львов. Иваново-балет	32
ЮБИЛЕИ	34
ИСКУССТВО РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ	
В. Киселев. Одна, но пламенная страсть	36
ПАМЯТИ УШЕДШИХ	40
БАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ... ПРИМЕТА ВРЕМЕНИ? Ведет рубрику О. Чернов	43
ИНФОРМ-БАЛЕТ СООБЩАЕТ:	46
НОВЫЕ КНИГИ	51
РИТМ, ТЕЛО И ДУША	
Б. Феликсдал. Школа джаз-танца	53
ВЕРНИСАЖ	
Г. Гуляева. Пластика мысли, грация формы	56

Главный редактор
В. И. УРАЛЬСКАЯ

Редакционная коллегия:
Г. В. БЕЛЯЕВА-ЧЕЛОМБИТЬКО
В. В. ВАНСЛОВ
В. Я. ВУЛЬФ
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
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
Р. С. СТРУЧКОВА
Г. С. УЛАНОВА
М. А. ЭСАМБАЕВ

Художник
Т. М. РАНКОВА

Художественный редактор
Е. И. КОЗЛЕНКОВА

Адрес редакции:
103050, Москва, К-50,
ул. Тверская, 22-б
Телефоны: (095) 299-50-67,
299-64-78
Факс: (095) 299-51-76



Этот сборник
«Вариации из балетов
русских хореографов»
вы сможете приобрести
в редакции журнала «Балет»

ВМЕСТО НОВОГОДНЕЙ СКАЗКИ

Мы надеемся, уважаемый наш читатель, что вы прочтете это открытое письмо, держа в руках № 6 журнала «Балет» за 1995 год. Мы надеемся, что сумеем его издать, так как редакционные работы по его подготовке, то, что непосредственно зависит от редакционного коллектива, завершены. Если нет, мы постараемся опубликовать его с помощью коллег в других изданиях.

Мы имеем право писать это письмо, так как № 4-5 нашего журнала вышел в свет. А теперь рассказ о том, как это было (да простят нас те, кого мы не добром помянем).

История началась раньше и высоко... В документе называемом «Закон о бюджете». В нем «забыли» запланировать ранее выплачиваемые редакциям журналов культуры так называемые средства на покрытие повышения цен на полиграфические расходы и бумагу (многословно, но малоденжно). В приложении № 10 к закону в перечне изданий, чье дотирование разрешается, нет журнала «Балет», как нет и других журналов культуры.

...«Если бы мы не составляли этот список ночью...», — сказал нынешний руководитель компечати Иван Дмитриевич Лаптев, очень внимательно беседовавший с главным редактором журнала. Но ведь после этого было много светлых дней и вечеров... В Законе перечислены те, кого действительно не может не быть: издания литературно-художественные, детские и инвалидов по зрению. Справедливо. А дальше: «Вы же понимаете, — продолжал хозяин компеча-

ти, — что есть издания, которые не могут не выходить в стране». Мы то же это хорошо понимаем и потому предпринимая все от нас зависящее, так как весь год государством не дотируемся. А издание наше не дешовое и окупаться за счет подписчиков и покупателей не может, так как наш читатель приобретает журнал может только по ценам ниже его себестоимости.

Но это все в общем и целом, так сказать, тот фон, на котором развивались события по подготовке № 4-5.

Номер, как известно, печатается на бумаге, а ее нужно купить. И мы купили в фирме «Берег», куда согласно счету перевели деньги 12 сентября со своего счета в банке «Деловая Россия», о чем получили платежную квитанцию (в просторечии «платежку») и банковскую выписку о снятии денег с нашего счета в названном банке. Продав несколько дней для совершения операции, мы попросили агентство «Берег» завезти, согласно договору, бумагу в типографию «Новости», в соответствии с производственным графиком. И тут выяснилось, что денег в агентстве нет, а после похода в банк мы поняли, что их и не будет.

Коротко о банке. Наш банк — «Деловая Россия». Нужно ли говорить, какая ответственность лежит на тех, кто выбрал это гордое имя, и тех, кто его утвердил (так как право на слово «Россия» в названии дает только правительственная комиссия). При выборе банка нас привлекло именно сочетание таких многообещающих слов, как «деловая» и «Россия». Прошло всего несколько лет и вме-

сто вежливых приветливых лиц мы встретили тупые ответы согласованных «роботов»: «Нет денег», «Мы бережем ваши вклады». «Какие вклады?» — спрашиваем мы. Процедуры, которые мы ведем через банк, совсем не похожи на вклады. Кроме того, нам неделю назад сняли деньги со счета и перевели. «Они повили», — был ответ (богатый русский язык удивительно пополнился подобным сочетанием слов). Итак, деньги на счету есть и их нет. И никакие доводы о культуре, о небольшой для банка сумме — «мертвые» лица (мы об этом раньше только читали в иностранных романах).

Не будем описывать, как доставались новые средства: мир не без добрых людей. Но деньги еще предстоит вернуть или «отработать». Ура! Платежка в руках, едем в агентство «Берег». Пятница. Вечер — машин нет. Будут в понедельник утром. Он наступает, а с ним — информация, что склад агентства залило водой. «Бумага плавает»... Чуть позднее выясняется, что не вся. Но на пол-номера нужно искать 90-граммовую для печати. Алло! Алло! — 12 адресов. «Сегодня такой нет!» Три дня нет. Типография без комплекта бумаги сняла с графика, то есть остановила, процессы. К четвергу бумагу достали. Победа — в руках сигнал. Остается не многое: выкупить тираж, не много-не мало 16 миллионов рублей и отсутствие работающего счета.

Обращаемся к постоянным партнерам с просьбой оплатить работы напрямую типографию (в счет взаимных расчетов). Одним отказал их банк. Двоим разрешили. Прошла неделя. Уверенные, имея копию платежа, едем в типографию. Машина ждет, оформляем документы: денег по платежной квитанции не получено. Понурые покидаем типографию без тиража.

Работа творческая никому не идет в голову. В редакции почти траур. Коллеги Московского театра классического балета уезжают в Китай без журнала, а так хотелось иметь с собой номер с очерком о труппе.

Директор типографии

соглашается выдать тираж при наличии квитанции об оплате с печатью банка (за что большое спасибо господину Льву Элевичу Немецу). За оплатой наших коллег следит президент их банка. Тираж в машине. И тут... «Задержать!» «Не выпускать!» «Недоплата!» Ошибка, недоразумение, плохо пропечатанные цифры... Главный редактор остается в заложниках. Машина с тиражом покидает территорию типографии.

* * *

Банки не доверяют друг другу. Кто-то борется с их количеством. Кто-то забывает о культуре.

Мы помним о вас, наши уважаемые верные читатели, коллеги, профессионалы и любители балета. Мы делаем все, что мы можем. Наш рассказ — не новогодняя сказка. Это быль. Мы очень надеемся, что сил хватит и дальше.

«Балет и журнал «Балет» — будет жить вечно!» — сказал наш уважаемый министр культуры Евгений Юрьевич Сидоров два года назад. И мы ждем делового подкрепления этих слов и надеемся. Надеемся, но не сидим сложа руки.

Но хватит ли терпения ждать чьего-то понимания, что культура дело не отдельных лиц, что издание журналов культуры, как и сама культура, дело государственное и людское. И свидетельствует о государстве и людях, отвечающих за этот раздел политики.

А если нельзя помочь, то хоть не мешайте своими спорами, борьбой, неумными амбициями. И дайте хоть какие-либо права. И мы выдюжим: ведь кругом — простые и добрые люди.

Р.С. Иногда грустные были завершаются как новогодние сказки — счастливым концом. Так случилось на этот раз с нами: банк «Деловая Россия» выплатил долги нашему журналу. И вы, дорогой читатель, теперь держите в руках его шестой номер. Как хочется, чтобы сказки со счастливыми концами случались в нашей жизни чаще...

«Призрачный бал» разительно не похож ни на один из предыдущих балетов Дмитрия Брянцева. Многие критики и зрители восприняли новый спектакль как некий совершенно неожиданный поворот в творчестве балетмейстера. Но истоки «Призрачного бала» — давние, возможно, неосознанные «подступы к теме», начались гораздо раньше, еще четырнадцать лет назад, когда в Ленинграде для солистки Кировского театра Елены Евтеевой Брянцев поставил хореографическую миниатюру «Офелия» на музыку Б. Марчелло. Там, в завораживающей текучести движений героини, плывущей по реке словно огромная лилия, в плавных изгибах ее корпуса, невесомо-бесшумной поступи и поникших позах впервые родилась та удивительная, пронзительно-лирическая, казалось бы, совершенно не «брянцевская» (если судить по его ранним телевизионным и театральным работам — «Галатее», «Старому танго», «Гусарской балладе», «Коньку-Горбунку») «хореографическая интонация», которая потом, уже в ином ракурсе преломилась в адажио из балета «Девять танго и... Бах», продолжилась в номере «Романтический дуэт» на музыку Ф. Шопена, получила развитие в трех изумительных адажио «Одинокого голоса человека» и достигла своей кульминации в «Призрачном бале».

Петербургско-ленинградские «гены» и «корни» Брянцева, выросшего в этом непостижимом городе-мифе, городе-легенде, городе-судьбе, выявились в новом спектакле со всей неоспоримой отчетливостью. «Призрачный бал», сочиненный на излете XX века, отсылает нас к его началу. Причем к началу века именно в России, а не во Франции или в Польше, хотя музыкальной основой балета стали ноктюрны, мазурки и вторые части фортепианных концертов Шопена. И все-таки ассоци-

ПРИЗРАЧНОЕ СЧАСТЬЕ



Н. ЛЕДОВСКАЯ и В. КИРИЛЛОВ в балете «Призрачный бал».

ПЕЧАЛЬНОГО БАЛА

ации с Петербургом тут оказываются наиболее очевидными. Их настойчиво «подсказывает» не только стилистически-безупречная лексика Брянцева, но и вся атмосфера спектакля, его лаконично-строгое оформление, созданное художником Владимиром Арефьевым из обычной тюлевой занавески, разрезанной на широкие полосы-ленты, которые мерно развеваются от ветра, колышутся, «дышат», самостоятельно существуя в своем неспешном ритме. Что это — «зимние грезы» о Петербурге, увиденном сквозь

пелену густого снегопада в серебристом сиянии луны, или прозрачная дымка «задумчивых» белых ночей, причудливо размывающих границы между сном и явью?.. В мерцании высоких свечей, горящих над сценой, угадывается торжественное великолепие бальных залов старинных дворцов и приглушенный свет уличных фонарей, отражающихся в темной воде петербургских каналов. Сцена то погружена в таинственный полумрак, скрывающий очертания фигур, то вдруг наполняется воздухом, светом, волшебной

игрой лучей, бликов, разнообразием цветовых оттенков (художник по свету Александр Кельганов).

Критики (и автор этих строк в том числе) назвали «Призрачный бал» бессюжетным балетом. Конечно, если сравнивать новый спектакль Брянцева с его другими постановками, где на первый план, как правило, выходила литературная основа произведения, где почти всегда присутствовал оригинально интерпретированный в танце «быт», вполне конкретные ситуации, происходящие с не менее конкретными героями, то в «Призрачном бале» мы увидим сознательный отказ ото всего, что раньше составляло внешнюю суть его работ. Мы увидим, как в поэзии хореографической кантилены раскрываются изменчивые настроения шопеновской музыки — то мечтательно-просветленные, то тревожные, то овеянные необъяснимой печалью. И все-таки «Призрачный бал» — скорее бесфабульный, бессобытийный, но ни в коем случае не абстрактный спектакль. Своя канва, свой сюжет тут, безусловно, есть. Правда, его почти невозможно пере-сказать словами (и в этом — магия сочиненного Брянцевым балетного действия): он эфемерен, неуловим и неосязаем как сама хореографическая ткань спектакля.

...На сцене, словно в сомнамбулическом сне медленно кружатся в танце пять пар. Женщины одеты в одинаковые по покрою, воздушные бальные платья, отличающиеся друг от друга лишь едва различимым бледным цветом — голубым, розовым, зеленым, желтым, сиреневым. Эти же самые цвета зеркально отражают рубашки с широкими, сужающимися к запястью рукавами, в которые облачены мужчины. В общем бальном танце костюмы пар не совпадают по цвету. И только в дуэтах, когда на опустевшей сцене остаются он и она, платье

балерины соответствует по цветовой гамме одеянию танцовщика. Цвет одежды, как ни в одном другом балете, становится здесь неким таинственным «кодом», «знаком» избранничества разъединенных светским праздником партнеров, заведомой предначертанностью их будущих союзов.

ретаает свою изменчивость. Одна из героинь, словно повинувшись неведомому голосу, медленно подходит к чужому избраннику и, приникая к нему с нескрываемой нежностью, заставляет его отвернуться от прежней возлюбленной. А к покинутой героиней возлюбленной приближается

теперь покажется призрачной и обманчивой, поскольку снова может быть разрушена внезапно нахлынувшими чувствами, ломающими устоявшийся порядок. Перед самым закрытием занавеса заворуженно кружащиеся в танце фигуры, как фантастические видения прошлого,

всех пяти дуэтов. Даже ведущие солисты Мариинского театра А. Асылмуратова и М. Вазиев (это специально для них балетмейстер сочинил последний, «пятый» дуэт) не выглядели там «премьерными-гастролерами». Они сумели полностью «раствориться» в общей романтической ат-



Фото А. Степанова

Л. ШИПУЛИНА и В. ДИК
в балете «Призрачный бал»

И постепенно, от дуэта к дуэту, прослеживается эта связующая героев «цветовая» нить судьбы, венчающая их в хореографическом «двухголосье», но почему-то не дарующая счастья и желанной гармонии. И потому так остро ощущимо у каждой пары предчувствие неизбежности грядущего расставания, а изысканная красота дуэтов кажется напоенной горьковатым ароматом увядающих роз, у которых уже нет будущего...

Но вот все пары, наконец, соединились, цвета их костюмов безошибочно совпали, образов тончайшую гамму; влюбленные нашли друг друга, замерли в долгом объятии. Казалось бы, — вот он, финал. Но картина вдруг вновь об-

кавалер другой дамы, склоняясь к ее коленам с рыцарской преданностью и небывалой страстью. Сложившиеся было пары — распадаются, цвета их костюмов снова не совпадают: чувства остаются невысказанными, иллюзии — утраченными. Эта «перемена избранников», эта измена каждого — каждой, воспринимается как наваждение, длящееся какое-то мгновение, но высветившее зыбкость и непостоянство образовавшихся союзов. И хотя потом «сиреневая» девушка снова соединится с «сиреневым» юношей, дама в розовом вернется к своему «розовому» кавалеру, мужчина в зеленом тоже найдет свою пару, возникшая видимость гармонии

растворяются, истаивают в наступающей темноте...

Брянцев в конце своих балетов (пожалуй, за исключением только «Старого танго») всегда ставил весьма определенную точку или торжествующе-веселый восклицательный знак. Здесь же спектакль заканчивается «хореографическим многоточием», рождая ощущение загадочной недосказанности, ностальгической печали об утраченном.

...«Призрачный бал» сначала был поставлен Брянцевым в Петербурге — в недавно созданном Театре камерного балета: его премьера состоялась в феврале нынешнего года. Тот спектакль покорял своим ансамблем, поразительной ровностью исполнения

в атмосфере балета, которая в равной степени подчинила себе и известных мастеров (помимо А. Асылмуратовой и М. Вазиева в «Призрачном бале») участвовали солисты Мариинского театра Н. Павлова и Е. Нефф), и совсем молодых танцовщиков новой труппы — М. Вахрушеву, П. Рассадину. Н. Цыплакову, И. Баймуратова, В. Трубникова и И. Шепелева. Но неукоснительная приверженность всех исполнителей петербургскому академизму Вагановской школы, пожалуй, слишком «оклассичивала» хореографию Дмитрия Брянцева, выявляя ее утонченно строгий рисунок и завершенную стройность композиции. А свойственная большинству петербургских артистов внутрен-

няя холодноватая отрешенность усиливала тему одиночества героев.

Танцовщики Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко (куда через три месяца после петербургской премьеры был перенесен «Призрачный бал») оказались более чуткими к хореографии Брянцева, благо росли и формировались на его балетах последние десять лет. Безошибочно почувствовав самобытность его лексики, они с помощью педагогов-репетиторов — Галины Крапивиной (именно она восемь лет назад была первой замечательной исполнительницей «Романтического дуэта», ставшего неким «родоначальником» всего «Призрачного бала» и вошедшего теперь в контекст нового спектакля) и Аркадия Николаева — по-новому высветили множество интереснейших пластических нюансов. Солисты московской труппы актерски индивидуализировали героев, сделав каждый дуэт самостоятельной новеллой о любви — о несостоявшемся, утерянном или так и не обретенном счастье.

В дуэтах здесь полновластно царит балерина: танцовщица (за исключением пластически-выразительного В. Кириллова и В. Дика) пока слишком отступила на «второй план». Наверное, «Призрачный бал» вряд ли мог бы идти на сцене какого-либо другого московского театра, кроме Музыкального, поскольку ни в одной труппе сегодня нет таких пяти ведущих балерин, выступающих в спектакле на равных друг с другом, придавая особую значительность каждому из пяти дуэтов. Миниатюрная, изящная С. Кожанова вносит в дуэт с О. Кожановым элегически-мечтательное настроение. Л. Шипулина неожиданно сообщает красоте плавных движений нервную экспрессию, заостряя графичность ломких линий. Ее дуэт с В. Ди-

ком наполнен эмоциональными всплесками и горечью предстоящей разлуки героев. С. Цой окрашивает танец с обаятельным юным кавалером (С. Орехов) в праздничные тона, представляя блистательной королевой бала. На устах ее героини появляется чуть надменная, обольстительная улыбка искушенной покорительницы сердец (другие же героини спектакля не даруют возлюбленным своих улыбок, лишь печально потупляя глаза и сдерживая легкий вздох). Е. Голикова, находя новые пластические акценты в лексике Брянцева, усиливает драматизм хореографического диалога с партнером (Г. Шалтырев). Грациозно-капризная Н. Ледовская придает виртуозному танцу акварельную прозрачность. По-детски пугаясь неистовых порывов страстей своего избранника, героиня Ледовской смягчает ноты подлинного отчаяния в дуэте с В. Кирилловым. Ее движения, словно обволакивая возлюбленного, даруют ему недолгое утешение и пленительные грезы о призрачном счастье.

Специально для московского спектакля музыкальный руководитель постановки П. Сальников (он же дирижер) с редким тактом, вкусом и высочайшим мастерством оркестровал фортепианные произведения Ф. Шопена. Оркестр лишь создает необходимый «фон» для рояля (пианист А. Андреев), нигде не заглушая и ни в коей мере не нарушая приоритет солирующего инструмента.

...С момента вступления в должность главного балетмейстера Дмитрий Брянцев поставил на сцене Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко девять спектаклей: «Браво, Фигаро!», «Девять танго и... Бах», «Оптимистическая трагедия», «Скифы», «Лебединая песня», «Ковбои», «Корсар», «Одиноким голос человека», «Отелло». («Конек-Горбунок», до сих пор идущий

в репертуаре, был перенесен им из Ленинграда в Москву в 1983 году, когда Брянцев работал еще в Кировском театре). «Призрачный бал» стал десятым по счету спектаклем, созданным хореографом за десять лет своего руководства балетной труппой. Небывалый успех этого хореогра-

фического сочинения Брянцева оказался одновременно неожиданным, долгожданным, и в чем-то закономерным для труппы Музыкального театра, которая постоянно совершенствуется в новых спектаклях.

ЕКАТЕРИНА БЕЛОВА

КАЖДАЯ ВЕРСИЯ ИМЕЕТ ПРАВО НА ЖИЗНЬ, НО...

Прожектора высвечивают красочную группу застывших персонажей. Дроссельмейер в центре этой группы начинает танцевать. Он оживляет и «настраивает» на действие каждую пару кукол. А на авансцене танцует маленькая Мари. Эта роль в новом спектакле достаточно насыщена различными танцевальными па, и артистка Н. Шифрина с ними справлялась, хотя выглядела, правда, не намного младше Мари-принцессы.

В апреле 1995 года в Новосибирске состоялась премьера балета «Щелкунчик» в постановке Г. Алексидзе. Желанием иметь постановку, в которой бы не участвовали дети, которых трудно вывозить на зарубежные гастроли, объясняет руководство театра причину появления нового спектакля взамен прекрасного полотна В. Вайнонена. Решить эту задачу оказалось достаточно сложно. Взрослые артисты в детских партиях выглядели неестественно, а подчас и просто фальшиво. Но перемены коснулись не только детских партий. Изменилась сама концепция спектакля. Первый акт был посвящен Дроссельмейеру, партию которого на премьере блестяще исполнил А. Сайков. Несмотря на очаровательную улыбку этого обаятельного и техничного актера, главный персонаж нынешнего «Щелкунчика» вызывает какую-то тревогу, даже страх. Дроссель-

мейер программирует каждое движение актеров — механических кукол. Этот таинственный герой руководит играми детей, действиями Мари и Фрица, направляет решения хозяев дома, командует танцами родителей... Дроссельмейер настолько плотно «освоил» сцену, что знакомая сказка стала приобретать черты и коллизии совсем, казалось бы, ей не присущие. Трудно не поддаться ощущению, что и появление Мари-принцессы и принца — результат мрачно-колдовских опытов Дроссельмейера.

Во втором акте основным персонажем является Фея. Сразу после открытия занавеса она танцует большую многочастную вариацию. Небольшими, но сложными вариациями Фея затем предвещает почти каждый номер. На премьере в этой партии выступила Л. Зайцева, балерина с прекрасными внешними данными. Она исполнила сложные движения партии выразительно, выглядела красиво, как и положено сказочной фее. Но ее место в драматургии спектакля четко не определено, да и специальной музыки для этого персонажа в партитуре не предусмотрено. Возможно поэтому танцевальная лексика партии казалась насильно вставленной в балет из другого спектакля.

Самое яркое в постановке Г. Алексидзе — это хореографические миниатюры первого

и второго акта. Они ставят сопоставительные технические трудности перед артистами. У мужчин множество очень сложных прыжков, у женщин предельное количество быстрых пальцевых движений. Иногда даже возникают опасения, что их количество в каждом номере превышает возможности, отпущенные актерам музыкальным материалом.

Па де трау второго акта трактуется как традиционная пастораль двух пейзажников в красивых шляпках и пастушка (Е. Еронова, Н. Сушкова, В. Слатвицкий). Испанка (Л. Воробьева) танцует в окружении двух маленьких забавных обезьянок. Трепак представлен балетмейстером как дуэт Ивана-царевича с Коньком-Горбунком (А. Храмцов и Я. Владимиров). На музыку китайского танца на сцене появляется золотой божок, похожий на индийского божка из «Баддерки». А. Седов заслуженно имел самый большой успех на премьере. Восточный танец отдан персонажам «Тысячи и одной ночи». Здесь появляется суровый султан (А. Беспалов), страдает под присмотром двух евнухов покорная рабыня (М. Цымбал). На втором спектакле выразительная актриса И. Мисюркева внесла в трактовку этого танца яркую трагическую окраску.

На премьере наблюдался некий дисбаланс — мужчины блестяще справились со всеми трудностями партий, актрисы производили впечатление менее подготовленных к премьере. Очень хорошо танцевали А. Седов (Арлекин, китайский), А. Мартиянов (Черт), М. Тамат (Щелкунчик-кукла), А. Храмцов (Трепак), В. Слатвицкий (па де трау), А. Беспалов (восточный танец).

Прекрасно выглядел и танцевал Е. Гращенко. Его принц красив, благороден, уверен в себе даже в самые трудные моменты вариаций. А вот интересной балерине А. Даниловой (Мари-принцесса), очевидно, не хватило времени для более тщательной подготовки партии, так же как и другой исполнительнице Н. Алимовой. Впрочем, вариации Принца и Мари нельзя причислить к удачам балетмейстера: у Принца она невыигрышно облегчена, а у Мари излишне усложнена. Кажется явно лишним добавление в продолжительной вариации еще одной музыкальной части для финального круга темповых вращений. Поддержки в дуэте Принца и Мари выглядели несколько надуманными, нелогичными, часто неудобными по подходам, а главное — не являлись естественной вершиной номера или эпизода. Кстати, и в других эпизо-

дах (в танце Черта с Чертовкой, Восточном танце) некоторые элементы подержек, взятые из арсенала акробатического рок-н-ролла, тоже нередко «выпадают» из стилистики музыки Чайковского.

Вызывает возражение и решение знаменитого адажио последнего акта. Его начинается на пустой сцене Фея. Затем появляются Мари-принцесса и Принц. К музыкальной кульминации Фея исчезает, появляется Дроссельмейер и маленькая Мари. В музыке — фортиссимо, а на сцене — полное отсутствие действия. Мари-принцесса и Принц неподвижно стоят на коленях, на них смотрит маленькая Мари. Затем Мари-девочка и Дроссельмейер исчезают, появляются четыре кавалера и лишь после этого на сцене возобновляется движение. Уходы и приходы героев, остановки действия внутри изумительно-цельного музыкального эпизода кажутся необоснованными.

Вообще восприятие музыки у Г. Алексидзе весьма своеобразно. Первое впечатление от его хореографических решений — они музыкальны, изобретательны, разнообразны. Но балетмейстер стремится «отанцевать» буквально каждую ноту, и потому постепенно танцевальное действие начинает выглядеть излишне суетливым. И если попробовать охватить пластическую интерпретацию номера в целом, то вдруг обнаруживается ее несоответствие музыкальной образности и содержанию. В партитуре Чайковского, за исключением дивертисментов, нет жесткого деления на номера. Композитор-симфонист, он подготавливает в финале предыдущего эпизода органичный переход к музыке последующего. Балетмейстер же ставил каждый номер отдельно с явными швами между ними, иногда заметно и противоречие с эмоциональной тональностью музыки, что, в частности, ощущается в Восточном танце, когда на пианиссимо оркестра у солиста начинаются большие прыжки, делаются кульминационные поддержки.

Проникновенно исполнен был оркестром Новосибирского театра оркестровый пролог. Но с открытием занавеса тонкий дирижер А. Людмилиш шел за действием, происходящим на сцене. Возможно, от этого знакомая музыка «Щелкунчика» получила совершенно неожиданную трактовку, везде звучала громче обычного, с «выпячиванием» тревожащего голоса медных. Такая трактовка явно входила в противоречие с тем изложением либретто, что было напечатано в буклете, выпущенным к премьере. Оно

не предполагало больших изменений в сюжете по сравнению с казенной версией.

В спектакле все по-иному. Девочка Мари и ожившая кукла Щелкунчик не стали главными персонажами, не ради них развивалось действие, «закручивалась» интрига. Это замечательно почувствовал художник И. Гриневиц. Он создавал на сцене таинственный мир мастера «механических людей» Дроссельмейера, оставив в оформлении стиль, найденный при оформлении оперы «Сказки Гофмана» и балета «Копелия». Вычурные живописные узоры переходили в шестеренки, зубчатые колесики и колеса. Какая-то очень условная елка во втором акте взмывала вверх превращаясь в серебряный колокол. Над планшетом повисло множество объемных предметов — какие-то таинственные домики, башенки, полупущенные светящиеся изнутри шары. То ли это елочные игрушки, то ли фантазии Дроссельмейера...

Балет П. И. Чайковского «Щелкунчик» в постановке Льва Иванова появился в Санкт-Петербурге 6 декабря 1892 года. Он просуществовал до 1929 года, когда Ф. Лопухов сделал свою акробатически-модернистскую версию. В 1934 году в Ленинграде появилась редакция В. Вайнонена, ставшая советской балетной классикой. Но признавая многие достоинства спектакля, музыковеды и балетоведы упрекали Вайнонена в том, что ему не удалось до конца раскрыть заложенную в музыке многоплановость переживаний, тревожность и даже трагичность звучания кульминационного адажио последнего акта. Вот и делаются многочисленные попытки исправить этот отдельный недостаток. Спектакль Г. Алексидзе в Новосибирске — одна из них. Его произведение могло бы называться «Дроссельмейер», но не «Щелкунчик». Доброй сказки для детей не получилось. Про детей, о Мари и ее взрослении забы-

ли. Содержание спектакля непонятно, сумбурно, иногда двусмысленно, но всегда тревожно. Впрочем — все так, как и происходит чаще всего в нашей сегодняшней жизни. Сейчас после этого эксперимента с особой силой убеждаешься — насколько важно сохранить творение В. Вайнонена, который сделал добрый, умный, красивый, с явно русским адресом балет о детях и для детей.

Каждая версия имеет право на существование. Только зачем ради этого уничтожать самую точную, последнюю редакцию В. Вайнонена, которую он сделал в Новосибирске в 1961 году. Руководство театра широкообещательно обещало, что редакция Вайнонена будет восстановлена сразу же после окончания ремонта театра. Это обещание звучит странно. Премьера «Щелкунчика» совпала с празднованием 50-летия Новосибирского оперного театра, который вот уже десятый год находится в стадии капитального ремонта. Торжественный вечер проходил в огромном зале театра, до которого за девять лет строители еще не добрались. Когда будет завершён ремонт? Даже щедрые на обещания руководители разных рангов не смогли в своих выступлениях на юбилейном вечере решиться назвать дату окончания капитального ремонта. В шутку некоторые из них обещали закончить ремонт к столетию театра. Шутка очень мрачная, но очень похожая на правду! Теперь новосибирский театр нацелился переставлять «Спящую красавицу». Если так пойдет, то в репертуаре одного из крупнейших театров страны в ближайшие пятьдесят лет балетной классики вовсе не окажется.

ВАЛЕРИЙ РОММ,
председатель комиссии
по балетоведению
и критике
Российской
хореографической
ассоциации

Вниманию читателей!

Продолжается подписка на журнал «Балет», на первое полугодие 1996 года.

Она производится в почтовых отделениях России, в агентстве «Книга-сервис».

В редакции вы сможете также приобрести номера журнала «Балет» за прошлые годы.

Контактные телефоны:

(095) 299-50-67

(редакция журнала «Балет»),

(095) 129-29-09

(агентство «Книга-сервис»).



ПИГМАЛИОНЫ ДЛЯ БАШКИРИИ...

ТАНЦУЕМ «ЧУККОКАЛУ»

На сцене театра оперы и балета города Сыктывкара воспитанниками Детской хореографической школы республики Коми был показан балет для детей «Чуккокала».

Инициатива создания балета по произведениям любимого всеми поколениями детского писателя Корнея Ивановича Чуковского принадлежала Т. Когану, известному композитору, чьи сочинения входят в репертуар Петербургского хореографического театра под руководством Б. Эйфмана (среди них балет «Легенда»), Музыкального театра при Санкт-Петербургской консерватории (опера-сказка «Огниво») и др. Постановка балета осуществлена выпускницей кафедры хореографии Санкт-Петербургской консерватории по классу Н. Боярчикова Ольгой Арининой.

Сценарий балета складывается из переплетения сюжетных линий «Доктора Айболита» и «Тараканища» с включением персонажей из многих стихотворений Чуковского. В балете заняты все воспитанники Детской хореографической школы от первых до выпускного классов, более шестидесяти (!) человек. Созидательная работа талантливой балетмейстера с заинтересованными учениками, ставшими перво-создателями ролей, способствовала выявлению индивидуальности будущих артистов балета, пробужде-

нию в них творческого начала. Активность и увлеченность исполнителей в небольшой степени содействовали успеху: остроумный, не лишенный драматизма, но веселый спектакль сопровождался оживленной реакцией детской аудитории. Для взрослых этот балет также представлял интерес, привлекая юмором и современными острыми аллюзиями.

Спектакль состоялся благодаря инициативе, организаторским способностям и исключительной энергии директора Детской хореографической школы Г. Ширяевой. В творческом руководстве школы Ширяева продолжает лучшие традиции ведущих хореографических училищ, находя для регулярных годовых отчетов школы новые, оригинальные спектакли. Ею был найден балет «Чуккокала», с неисполнявшейся еще музыкой, привлечена к постановке О. Аринина. Ею найдены — что самое трудное в настоящее время — около тридцати (!) спонсоров, финансировавших школьный балет. После постановки «Чуккокалы» школа не прекращает поисков по обогащению репертуара. В настоящее время в школе начались репетиции нового балета «Русалочка» на музыку петербургского композитора С. Баневича. А в будущем сезоне планируется новый балет на музыку Т. Когана «Каштанка».

ЛЮДМИЛА ЛИНЬКОВА

«Пигмалионом, вселяющим жизнь в угасающее тело театрального коллектива» — назвал старый уфимский театрал Борис Миркин в своей эссе выдающегося музыканта-дирижера Ярослава Воцака, что ставил в Уфе в 1983 году «Дона Карлоса» Верди, а потом еще в 1988 году — «Салавата Юлаева» Исмагилова. И оказался провидцем, закончив статью словами: «Я верю, что в наш театр придут новые Пигмалионы...»

Трагическим парадоксом обернулся конфликт в Большом театре — из театра ушел Юрий Григорович и стал свободным художником.

Конечно, весьма благородно, что мы по-прежнему щедро раздаем наши балетные кадры Европе и Америке. Но, слава Богу, что и в российских театрах случаются праздники! Григорович решил помочь уфимскому театру. За пять месяцев интенсивной работы он поставил здесь три балета — «Дон Кихот», «Щелкунчик» и «Лебединое озеро». Побывав в Уфе только на одном из названных спектаклей — «Лебедином озере» Чайковского, я поняла, что такое волшебство магии истинного таланта! Театр попал в другое измерение! Юрий Николаевич заразил всех своим восприятием музыки Чайковского. «Лебединое озеро», казалось бы, всем известный, самый популярнейший балет, воистину, как мечтал когда-то Асафьев, здесь «волнует как драма действительности, а не как символическое действие».

Театр бережно возобновил романтическую сценографию С. Вирсаладзе (художник Дм. Чербаджи).

Оркестр не просто аккомпанирует действию. Молодой дирижер Валерий Платонов с удовольствием и как бы впервые входит в мир музыкальной драматургии балета, заново читает партитуру и восхищается своими открытиями и дает возможность исполнителям и слушателям разделить его озарения.

В «Лебедином озере» оживает сложный мир переплетений реальной действительности и фантазии, человеческих переживаний, страстей в столкновении с идеальной меч-

той, конфликта человека с судьбой в конечном итоге.

В атмосфере абсолютного доверия и свободы Григоровичу удается осуществить в уфимском спектакле многое из выношенного, выверенного, выстраданного за тридцать лет общения с «Лебединым», теперь акты (их два), как бы зеркально (в каждом по две картины) отражают друг друга, и балет звучит как симфоническая поэма о любви, спетая на одном дыхании. Я думаю, что и сам Чайковский не возражал бы против этого.

Огромное счастье выпало молодой уфимской труппе (в спектакле заняты и учащиеся местного хореографического училища) приобщиться к этому великому сотворчеству Чайковского — Григоровича и получить возможность ощутить, что такое истинная балетная драматургия.

Я присутствовала на премьере, когда в театре состоялось рождение балерины. Величайшая ответственность становить Одетту в восемнадцать лет! Татьяна Краснова — умная девочка, она никому не подражает, никого не повторяет (нужно отдать должное такту и вкусу художественного руководителя балета Ш. Терегулова, репетиторов З. Насреддиновой, Э. Куватовой, О. Рачковского) Краснова — совсем особенная Одетта: нежная, хрупкая, поэтичная, чистая как утренняя росинка, незащищенная, почти ребенок... Красивые, удлинненные линии, графически чистый арабеск, при этом мягкая певучесть, пластичность движений, как нельзя лучше помогли ей оправдать доверие Григоровича. Вслушиваясь в музыку, Таня словно спела своим танцем лирическую песню Одетты — песнь торже-

ствующей любви во второй картине вместе с поэтичным Зигфридом — Ю. Васюченко (солистом Большого театра), в заботливых руках которого юная балерина чувствовала себя особенно надежно.

Ну, а как же Одиллия? Нет, ничего демонического, тем более, inferнального в Одиллии Татьяны Красновой не было. Скорее всего, она здесь — эффектная игрушка в руках злого гения Ротбарта, до автоматизма исполняющая предназначенную ей коварную роль... А он у Айдара Шайдуллина — властный, сильный, экспрессивный — подлинный гений зла.

В па де трау обратил на себя внимание Н. Олюнин — очень юный, высокий, стройный, хорошо выученный танцовщик и внимательный партнер. Артистичный Азат Кубагушев легко справился с техническими трудностями в партии придворного шута. Прекрасно, что в ролях невест на балу выступали юные солистки — сами в возрасте невест, может быть, только хотелось бы пожелать Испанской, Польской и Венгерской невестам чуть побольше характерных красок... В «лебединых» картинах кордебалет танцевал с полной отдачей, очень старательно, светло, поэтично аккомпанируя Одетте, поражал чистотой линий, слаженностью рисунка...

Человек не сентиментальный, я расплакалась во время финальной сцены, вместе с душевной бурей смятения, протеста, всепоглощающей силы любви и верности, что звучали в спектакле, мои чувства смешались с переживаниями за молодых в башкирском театре и за Юрия Григоровича, хореографа, который так бесконечно талантлив и предан своему искусству и так велик в этом рыцарском ему служении. Это были слезы стыда за наше поколение — современников Григоровича, что не сумели помочь ему (и себе, особенно) в этой нелепой ситуации и слезы благодарности совсем молодой труппе и такой юной балерине Татьяне Красновой, которая показала мне очень хрупкой, а в финале такой неожиданно сильной, способной защитить любимого и, распахнув руки, закрыть его своим телом от злой силы. Нет ничего трогательнее и значительнее и по-своему символичнее, чем такое торжество Любви в финале!

ЭМИЛИЯ ШУМИЛОВА

Более десяти лет Бакинский «Камерный балет» показывает свои спектакли на сценах Оперной студии при Музыкальной академии имени У. Гаджибекова и Центрального Дома офицеров, где существует Детский театр балета. Сегодня здесь премьера — хореографическая фантазия «Баллада о ветре» Ильгама Кафарова (по сценарию художественного руководителя коллектива Рашида Ахмедова).

От мрака — к свету — этой знаменитой бетховенской формулой можно вкратце охарактеризовать данную постановку. Хотя спектакль и имеет свою сюжетную канву, его драматургическое решение все же носит обобщенный, программный характер. В действии балета участвуют силы природы — Ветер, Молния, Лава, Магма. И весь этот мощный спектр драматургических возможностей ассоциируется прежде всего с процессом творческого созидания, рождения произведения искусства. Художник — главный герой «Баллады о ветре». Его образ балетмейстер-постановщик Рашид Ахмедов «лепит» из материалов двух пластов средств хореографической выразительности — модерна и неоклассики.

Фигура художника у хореографа — это сильная личность, наделенная даром прорицания, магическими способностями, посредством которых из хаоса первоначальных праэлементов создается, выкристаллизовывается произведение искусства. Оно как бы волей творца вызывается к жизни из небытия. К сказанному добавим, что произведение имеет второе название — «Рапсодия о Вулкане» и посвящено памяти известного азербайджанского певца и художника Али Ахвердиева. Его живой облик словно возникает перед нами в отдельных эпизодах спектакля — его воображение будто воплощает в зримой пластической форме «картины», «пейзажи», то патетически возвышенные, то эмоционально утонченные. В них просматриваются то по-мefистозельские зловредный гротеск из «Фауста», то черты портрета обманутого горбуна Риголетто, а то и просто бесхитростные лирические «акварели». Все это и стремится отразить в нервно-заостренном, порывистом и вместе с тем — элегантно танце-медитации Рашид Ахмедов в его дерзкой хореографии.

Интересно сочинены партии и других участниц спектакля — учащихся Бакинского хореографического училища — С. Горбунковой (Молния), З. Пашишевой (Лава).

ХУДОЖНИК ПРОТИВ ХАОСА

Добрых слов заслуживает исполнение солисток «Камерного балета Баку» Рены Алиевой (Ветер), Тамары Селимхановой (Хаос), Гамэр Мамедовой и Юлии Горобей (Огонь), которые внесли свою лепту в рождение на сцене атмосферы напряженного творческого поиска, какая окружает мастера.

Музыка молодого композитора И. Кафарова своей остротой, подчас резкостью звучания, воплощает образы такой мощи и величия, что порой их можно назвать созвучными мифологическим героям древней Эллады. И хотя главный герой проходит, казалось бы, через все круги «чистилища» и даже «преисподней», а в конце концов гибнет, финальный

эпизод восхода солнца и рождения цветка творчества (О. Дирябина) вносит в общую картину мрачного разгула темных сил ноты просветления, гармонии, поэзии.

Хочется верить, что стабильно работающий коллектив Рашида Ахмедова — «Камерный балет Баку» и впредь будет радовать поклонников хореографического искусства новыми интересными постановками, в которых начинающие свой путь в профессиональном искусстве юные исполнители помогут рождению новых самобытных балетных произведений.

ТОФИК БАКИХАНОВ,
народный артист
Азербайджана,
профессор

ПЛАСУНОВ ЖДУТ В САМАРЕ!

Министерство культуры Российской Федерации, Администрация Самарской области, Всероссийское музыкальное общество, Российская хореографическая ассоциация и Российский дом народного творчества с 1-го по 7-ое апреля 1996 года, проводят в г. Самаре ставший традиционным III Всероссийский конкурс артистов — исполнителей сольного народного танца и балетмейстеров-постановщиков. Наряду с профессиональными артистами, в нем могут принять участие студенты вузов и училищ искусств, а также одаренные исполнители художественной самодеятельности, от 16-ти лет и до 30-ти у женщин и до 35-ти лет у мужчин. Возраст балетмейстеров-постановщиков не ограничен.

На конкурс представляются два законченных концертных номера в одном из трех направлений: соло, дуэты и малые ансамбли (3-5 человек), длительностью не более 6-ти минут каждый. Один из номеров должен быть создан не ранее 1993 года.

Заявки принимаются до **31 января 1996 года.**

По всем вопросам следует обращаться:

143010, Самара-10, ул. Красноармейская 17,

Управление культуры.

тел. (846-2)32-12-70. **ТИТАРЕНКО Татьяна Васильевна**

103009, Москва, Малый Кисловский (быв. Собиновский) пер., дом 9, правление ВМО.

тел. (095)203-63-97. **ШИЛИН Алексей Иванович**

**Оргкомитет конкурса
«Самара-96»**

«ОКТАЭДР» у разбитого зеркала



Сцена из балета «И разбитое зеркало...»

Фото В. Луповского

В годы расцвета студийного движения 70—80-х театр Гедрюса Мацкявичюса «Ансамбль пластической драмы» будоражил воображение театралов и балетоманов, неизбалованных впечатлениями от современного танца и пантомимы. Спектакли Мацкявичюса тех лет — «Преодоление» (посвящение Микеланджело), «Красный конь», «Звезда и Смерть Хоакина Мурьеты» — страстные, самобытные и выразительные, ушли в прошлое. Последним всплеском фантазии постановщика стал спектакль «Желтый звук», посвященный русскому авангарду 20-х годов, немного надуманный и излишне серьезный по сравнению с первоисточником.

Нынешняя труппа Мацкявичюса — театр «Октаэдр» — исповедует совершенно иные творческие принципы. Навек расставшись с идеями преломления новых форм танца сквозь призму пантомимы Гедрюс Мацкявичюс переключился на «сугубо балетные постановки». В этом ключе созданы его спектакли «Песнь песней», «Печаль цвета» и последняя премьера «И разбитое зеркало...» (Айседора).

По сравнению с прошлыми победами, когда хореограф создавал свой индивидуальный стиль в сфере пластики, когда постановки его были неожиданны и свежи, балетный язык теперешних спектаклей серьезно проигрывает. И премьера спектакля, посвященного Айседоре Дункан, высвечивает их с безжалостной очевидностью.

Как и эстетская «Печаль цвета», соотносящаяся с колористическими поисками русских символистов, балет «И разбитое зеркало...» красиво расцвечен и освещен, изящно оформлен и далек от эстетики «бедного» авангардного театра. Помимо бесстрашной и непокорной Айседоры в спектакле солируют две экзотические особы. В роскошных белых тюниках «порхают» по сцене Муза танца Терпсихора (Виктория Богомольная) и Богиня любви Афродита (Светлана Аляутдинова), две путеводные звезды главной героини, ее рок, ее надежда и проклятие. Сама же Айседора в исполнении молодой одаренной балерины Марианны Ячменевой — огневолосая красавица-вакханка с резким изумительным профилем — поначалу действительно захватывает зрителя. В ее любви-ненависти к Богине и Музе, в ее противобор-

стве с парой темных сил (Светлана Мошенец и Николай Кармацкий) характер героини только начинает приоткрываться, но, лишенный хореографической поддержки, не получает полноценного развития. Кульминацией первого действия становится траурный марш Шопена — скорбное шествие, рекем по погибшим детям великой артистки. После этого эмоционального и художественного всплеска режиссура оказывается бессильной. Эстетическая разбросанность и потерянная отличают образ Айседоры. Вплоть до финала оказывается характер его главной героини «пробуксовывает» на месте. К сожалению, даже эффектная внешность молодой балерины, ее несомненный талант не обеспечивают успеха хореографии, не без труда преодолевающей собственную банальность.

Сам же спектакль более всего напоминает легкомысленный и популярный пересказ эпизодов биографии самой скандальной артистки XX века. Музыка (за исключением Арво Пярта) — это коллаж класси-

ческих шлягеров: «Лебедь» Сен-Санса, «Мелодия» Глюка, симфония соль-минор Моцарта, седьмой вальс Шопена. Да, Дункан танцевала под эти мелодии, еще она танцевала под «Марсельезу» и Бетховена. Но, как ни грустно это признавать, даже используя ту музыку, которая сопровождала жизнь и судьбу великой Айседоры, артисты театра «Октаэдр» не в силах передать магию и неповторимость ее танца. По-видимому, предупреждение лукавого романтика Жана Кокто: «Публика предпочитает узнавание познанию», — Гедрюс Мацкявичюс крепко усвоил и решил не напрягать своих зрителей интеллектуальными изысками и сложными логическими ходами.

Для публики, тем не менее, не потерявшей еще памяти и знакомой с мемуарами самой Дункан и ее окружения, спектакль «И разбитое зеркало...», думается, не может представлять серьезного интереса. В особенности, для тех, в воспоминаниях которых прочно воцарилась бесподобная Майя Плисецкая из балета Мо-

риса Бежара «Айседора». Печально, что известный и одаренный хореограф Гедрюс Мацкявичюс не ориентируется в своих поисках на вдумчивых и интеллигентных театралов. Только обыватели игнорируют критерии настоящего искусства, но не для обывателей же ставится балет про Айседору.

Тень Сергея Есенина, которому отведено место в постановке, проясняет для непонятливых загадку названия премьеры, поскольку разбитого зеркала вам там найти не удастся. Она кроется в последних строках трагической поэмы Есенина «Черный чело-век»:

*«...Месяц умер,
Синеет в окошке рассвет,
Ах ты, ночь!
Что ты, ночь, наковеркала?
Я в цилиндре стою.
Никого со мной нет.
Я один...
И разбитое зеркало...»*

Проблема одиночества творца и его нескончаемой погони за призраками тревожит, не смотря на то, Сергей Есенин больше походит на рафинированного Гордона Крэга, одного из первых неофициальных мужей Дункан. Актер Александр Анохин, таким образом, воплощает собирательный идеал мужчин Айседоры. В сопровождение ему дается русская музыка, в качестве характеристики — бесшабашная удаль. Необъятный зеленый полог, покрывающий безжизненное тело поэта, становится символом смерти. Он же играет и роль рокового шарфа, оборвавшего жизнь Айседоры. И помимо прочих мучительных вопросов (каковы же все-таки отношения между танцовщицей и пресловутыми музами и богинями, при чем здесь в конце концов зеркало), вы еще будете недоумевать, куда исчезла красная косынка, навязчиво, с первой сцены преследовавшая героиню спектакля? Как известно, гибель Айседоре принесла алая шелковая шаль. Ну да Бог с ней, с шалью, главное, не уподобляться «развесистой клюкве» западных режиссеров и кинематографистов, представляющих роман Дункан и Есенина в свете пошлого адюльтера на фоне русской зимы, комиссаров и самовара с коньяком. А вот это, оказывается, труднее всего.

НАТАЛИЯ
КОЛЕСОВА

КОГДА ЧАСЫ ПРОБИЛИ ПОЛНОЧЬ...

Именно «Золушка» стала долгожданной — после двухлетнего перерыва — премьерой в Самарском театре оперы и балета. Постановщик спектакля И. Чернышев внес существенные коррективы в сценарий балета. Поклоняясь своей музе, он, как это было уже не раз, сместил драматургический акцент действия: на первый план в «Золушке» выведена Фея, которой фактически принадлежит ключевая роль в спектакле. Порою создается впечатление, что другие персонажи балета — игрушки в ее руках. И счастливая развязка — не награда за доброту, трудолюбие, любовь к людям, а милость всемогущей Феи. В финале перед ней в глубоком поклоне склоняются все его герои.

В такой интерпретации сюжета вольно или невольно происходит подмена ценностей: не так уж важно быть добрым, честным, преданным — достаточно иметь благосклонного и сильного покровителя и все будет в порядке. Даже абсолютный символ добра и света — фея Сирени в «Спящей красавице» — не обладает таким властным началом.

Еще одна неожиданность спектакля — совсем «небалетная» партия Мачехи, в которой выступает солистка оперной труппы. Это вносит достаточно ощутимую стилистическую эклектику в зрелищный ряд спектакля. Дело даже не в том, хорошо или плохо исполняет певица свою роль, но в применяемых ею выразительных средствах и приемах: они — из спектакля другого жанра.

Что же касается хореографии, в целом она решена в классических традициях, хотя здесь есть и развернутые пантомимно-игровые эпизоды, особенно в первом акте, в котором сосредоточены основные сюжетные «узлы». Из наиболее ярких эпизодов спектакля не могу не отметить финал первого действия. Запомнилось музыкальное и пластическое решение эпизода, где как бы сгущается ат-

мосфера трагической необратимости уходящих в вечность мгновений — при каждом ударе часов на живом их циферблате падает как подкошенный очередной волшебный гномик, что воспринимается как неумолимое приближение чего-то рокового и неизбежного (вот вам и беззаботность детской сказки!).

Если говорить о композиционном построении спектакля, то следует отметить, что хореограф обнаружил немало выдумки и фантазии, в частности, в работе с воспитанниками существующей при театре студии, без участия которых спектакль вообще вряд ли мог бы быть осуществлен. Маленькие артисты — это и свита Феи, и волшебные гномы, которые выскакивают из часов, напоминая Золушке о быстротекущем времени, и оживающая на глазах у зрителей кухонная посуда... Ребята постарше — полноправные участники кордебалета. В спектакле занято около полусотни таких юных исполнителей, что само по себе замечательно, но требует тщательной и скрупулезной репетиторской работы.

В партиях Золушки и Принца выступают и совсем молодые М. Дворянчикова и С. Прохоров, и опытные — Н. Шикарева и М. Козловский. В исполнении каждого есть свои достоинства, есть и недостатки. Наиболее удачно показалась в спектакле Н. Шикарева. Первое же появление Золушки-Шикаревой подобно прорвавшемуся сквозь тучи солнечному лучу. Партия

очень «идет» балерине. Она награждает свою героиню такими качествами, как искренность, непосредственность, одухотворенная восторженность. Шикарева танцует легко, свободно, раскованно.

В решенных остро гротесковыми приемами партиях сестер Золушки выступили О. Гимадеева и В. Пономаренко, которые продемонстрировали здесь новые грани своего дарования. Характеры, созданные артистками, — безусловно актерские удачи, и все же хотелось бы предостеречь танцовщиц от излишнего «нажима» и игры на публику.

Фея И. Румянцева лишена главного — душевного тепла, ее улыбки напоминают холодную маску. Танцевальная партия роли в интерпретации артистки выглядит бледной и недостаточно выразительной. Развернутый монолог Феи, фактически завершающий спектакль и отодвигающий главных героев на второй план, в таком исполнении не становится кульминацией балета.

Художник А. Фролова нашла, кажется, оптимальный вариант легкого и выразительного, хотя и далеко не пышного оформления, которое воссоздает на сцене мир сказки и не нарушает динамики развития действия. Колоритны и стильны выполненные в сдержанной цветовой гамме костюмы. Претензии — к световой партии, и на этот раз не способствующей поддержанию эмоционального тонуса спектакля.

Стройно и слаженно играет оркестр под управлением В. Белякова. Многие страницы партитуры звучат свежо и проникновенно. И все же хотелось большей эмоциональной отдачи дирижера, которая непременно передалась бы и музыкантам и танцовщицам.

Появление нового балетного спектакля — несомненно заметное событие в культурной жизни Самары.

**ВАЛЕРИЙ
ИВАНОВ**

На весеннем смотре «Театры Санкт-Петербурга — детям» был удостоен премии балет «Щелкунчик», созданный в Музыкальном театре консерватории балетмейстером Никитой Долгушиным.

За столетие существования «Щелкунчик» привлекал внимание многих хореографов. Стремление отразить непостижимую глубину гениальной музыки П. Чайковского и сохранить таинственную атмосферу сказки Э. Т. А. Гофмана, послужившей основой для сценария, породило много разнообразных сценических воплощений.

Постановка Долгушина оригинальна, хотя в ней учтен опыт ряда предшествующих интерпретаций, а также достижения хореографического искусства XX века в целом. Балетмейстер создал новую актуальную концепцию, цельную и убедительную. Он отказался от истолкования темы балета как перехода из детства в юность и от традиции превращать героиню в девушку, а Щелкунчика в принца. В спектакле Долгушина Мари и во сне остается девочкой, а Щелкунчик, подобно другим игрушкам, ожившей куклой. Но не взрослея годами Мари меняется духовно. «Щелкунчик» Долгушина — балет о путях нравственного совершенствования человека через облагораживающее действие любви, добра и возвышенной мечты.

Безусловным достижением постановки является благовоительное отношение балетмейстера к партитуре, которая сохранена в полной неприкосновенности, без перестановок и купюр. Отдавая должное лиризму Чайковского, Долгушин в то же время проникается мироощущением Гофмана с его социальным гротеском и неожиданными волшебными превращениями. Сказочная интонация задается с первых тактов музыки вступления, когда на сцене в изысканной хореографической полифонии являются Добрые феи. Их классические танцы обрамляют насыщенные действием сцены бюргеров, оттеняя пластический гротеск «бытовых» эпизодов. Феи сопровождают Мари и Щелкунчика из хаоса действительности в мир гармонии и красоты.

Гофмановская сказочность пронизывает гротесковые сцены. Самодовольные бюргеры хлопочут над покупками, злословят, сплетничают, бахвалятся, флиртуют. Надев карнавальные маски, они превращаются в чудовищ. Так наглядно представляется сущность прагматизма и бездуховности.

В МИРЕ ДЕТСКИХ ГРЕЗ



Сцена из спектакля «Щелкунчик»

В этом мире не сразу заметна среди детей героиня балета девочка Мари. В новогоднюю ночь она переживает трудный процесс становления души. От мещанской среды она уходит в мир своей мечты, мир по-детски наивный, но гармоничный и возвышенный.

Проводником Мари в волшебную страну грез становится Дроссельмейер, самый загадочный персонаж балета. Появившись грозным звездочетом, он преобразуется в чудачковатого бюргера. Но несмотря на простоватый вид, он несет в себе тайну. Дроссельмейер выделяет Мари среди детей и испытывает ее. Драматические ситуации, «спровоцированные» Дроссельмейером на елке, и в фантастическом сне девочки требуют от Мари проявления настойчивости, воли, сострадания, подвига. Они становятся ступенями роста ее духовности, ведут в мир гармонии и счастья, где Дроссельмейер превращается из дирижера ночного кошмара в доброго гения.

Путь к мечте начинается встречей со снежинками. У Долгушина это игривые духи при-

роды. Они не только забавляют Мари и Щелкунчика, но бездумно разъединяют их, порождая новое испытание. Встречи с ангелами, смиренно семенящими среди вихрей с молитвенно сложенными руками, умиротворяют снежинок. Мари и Щелкунчик достигают Конфитюренбурга. В выразительной мизансцене (кстати, Долгушин не боится включать в балет развернутые мизансцены, чаще всего на фоне продолжающихся танцев) Щелкунчик рассказывает о подвиге Мари, спасшей его от мышей.

В честь гостей устраивается праздник. В нем участвуют шоколад, кофе, чай, пряники, пастила. Это дивертисмент парных виртуозных классических танцев с национальными и характерными движениями. Каждый танец сопровождается пластическим аккомпанементом всех участвующих. В постановку Долгушина органично вписывается китайский танец «чай» с хореографией В. Вайнонена. Дивертисмент сладостей завершается общим танцем, в который включается Мари с развеселившимися куколками и Щелкунчик, прохо-

дящий по авансцене из кулисы в кулису в бравой, захватывающей присядке.

На музыку «Вальса цветов» поставлен секстет Дроссельмейера и фей. Это поэтический образ творческого созидания, где хореографическая полифония со сложным голосоведением сочетается со стилизацией типичных для Петипа «живописных групп» и сольными эпизодами вдохновенно творящего гения. Наконец-то раскрывается тайна Дроссельмейера! Это образ художника, неприязнательного и заурядного в быту и чудодейственного в волшебном мире грез. Секстет является пьедесталом к венчающему праздник па де де феи Драже и принца Оршада в постановке Льва Иванова. Это па де де, в котором некогда блистали А. Дель-Эра и В. Никитина, О. Преображенская и М. Кшесинская, О. Спесивцева и Е. Гердт, было показано Н. Долгушину Пьером Лакоттом, получившим его от Ольги Иосифовны Преображенской. Оно явилось открытием для современного зрителя, поражающая плотностью движений, виртуозностью хореографичес-

кой разработки основной темы, близостью возвышенной хореографии к образности музыки. В нем внезапно можно обнаружить столь знакомые детали гениальных лебединых сцен и исток некоторых фрагментов в хореографии В. Вайнонена и Ю. Григоровича. Включение в балет па де де в постановке Льва Иванова продолжает установку Долгушина на хранение в репертуаре утраченных хореографических шедевров.

Спектакль исполнен силами балетной труппы Музыкального театра консерватории и воспитанниками хореографической студии при театре. В роли Дроссельмейера мистичный и слегка ироничный Н. Долгушин чередуется с чудачковатым добряком Дроссельмейером М. Черкашиным. В па де де Льва Иванова участвуют исполненная торжествующей радости С. Ефремова и излучающая свет Т. Котченко, аристократичный С. Басалаев и мужественный Ю. Андреев. Роль Мари весь сезон принадлежала одиннадцатилетней Соне Соколовой. В спектакле ученики студии исполняют разные роли: детей на елке, мышей и солдатики в кошмарном сне Мари, снежинок и ангелов на пути в Конфитюренбург, кукол и полишинелей на волшебном празднике. Сочиняя для них танцы, Н. Долгушин не столько показывает технические достижения маленьких студийцев, сколько воспитывает в них стремление к образному переплощению, прививает артистичность и свободу сценического поведения. Благодаря участию детей в сравнительно немногочисленной труппе театра, получился монументальный спектакль с яркими музыкально-хореографическими кульминациями. Таковы сцены битвы с мышами, финальный вальс. При этом сохраняется жанр балета-феерии, чему способствуют декорации, освещение и особенно изысканные костюмы, впечатляющие вкусом и изобретательностью (художники А. Фролова и Н. Долгушин).

«Щелкунчик» в Музыкальном театре консерватории останется одной из примечательных страниц в сценической истории этого балета.

ЛЮДМИЛА
ЛИНЬКОВА

БАЛЕТНАЯ ТРУППА ПЕРМСКОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Сколько лет пермскому балету? Ответы у историков разные. Одни относят его рождение к 1926 году, другие находят истоки в более отдаленных временах.

... В записках пермского летописца, учителя местной гимназии Ф. Прядильщикова мы находим рассказ о проводах бывшего Пермского и Вятского генерал-губернатора. Тогда артисты Очерского крепостного театра Строгановых в честь отъезжающего тайного советника К. Модраха дали представление, где поэтичные русские хоры-оды соседствовали с танцами «на европейский манер»...

Однако позже интересы жителей города обрели «оперный уклон», в чем немалую роль сыграла поистине подвижническая просветительская деятельность семьи Дягилевых. В доме родителей Сергея Павловича Дягилева постоянно собирались любители музыки и музицировали. Оперные интересы жителей города оказались настолько значительными, что в конце XIX века в городе возникает единственное в России уникальное явление — Пермская городская дирекция, которая содержала театр на средства бюджета, утвержденного местной Думой. В оперных спектаклях «Майская ночь» и «Снегурочка» здесь начинает участвовать и местный балет. А в газете «Пермские губернские ведомости» мы находим материал, рассказывающий о бенефисе прима-балерины Троянновской и балетмейстера Барбо. В бенефис давались опера А. Рубинштейна «Демон» и балет Р. Дриго «Волшебная флейта», и он, как сообщает «Ведомости», «прошел с блестящим успехом». Это — пока что единственное известное нам сообщение о балетных спектаклях в Перми в прошлом веке.

Позже, уже в XX веке, в городе появлялись различные балетные труппы, однако надолго эти коллективы здесь не задерживались. Лишь после Октябрьской революции, уже в советское время, появились реальные перспективы сделать наш театр — театром оперы и балета.

Становление Пермского балета тесно связано с попытками основать в городе собственную балетную школу.

Мало кто сейчас помнит о первой балетной студии, созданной у нас в 1925 году. Одним из его организаторов был балетмейстер театра Б. Щербинин. Образованный танцовщик-педагог (искусством хореографии Щербинин овладел в Московском училище Большого театра), он с увлечением передавал свои знания ученикам. Наконец, второго февраля 1926 года — знаменательный день в истории пермского балета — день его рождения: вечером состоялся спектакль, и перед взволнованными зрителями зазвучала музыка бессмертной «Жизели» А. Адана.

В заглавной партии выступила балерина Е. Соколова, Альберта (или, как написано в программке, Альфреда) танцевал сам балетмейстер. В эпизодических ролях пантомимного характера по старой традиции приняли участие актеры оперы. В спектакле состоялся дебют «экстернов хореостудии». Боевое «крещение» творческой молодежи оказалось удачным.

Успех окрылил молодежь. Постепенно выпускники студии становятся основным ядром кордебалета Пермского театра.

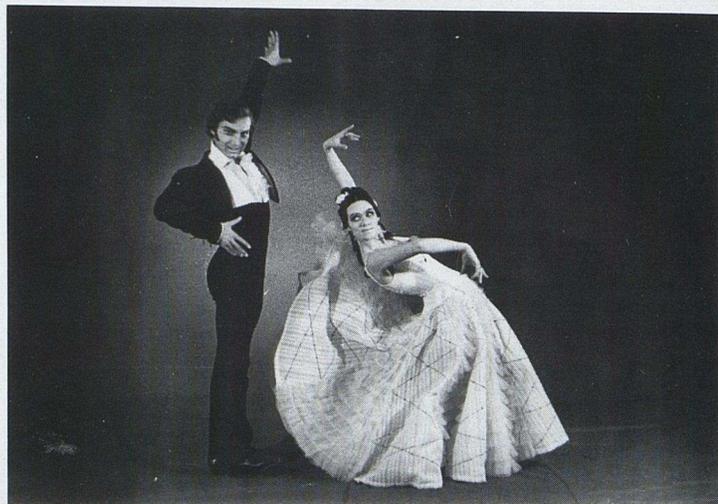
Через год руководство студией перешло к балетмейстерам Н. Кузнецовой и Б. Кирхгейму.

А еще через год пермские любители балета могли видеть выпускников студии в балете Лео Делиба «Коппелия» в постановке балетмейстера и педагога студии Кирхгейма. После спектакля была показана хореографическая композиция «Пляска смерти» на музыку известной симфонической поэмы К. Сен-Санса.

Премьера балета «Коппелия» состоялась 22 февраля 1927 года. Сванильду танцевала балерина Н. Кузнецова, обладавшая хорошей техникой танца и драматическими способностями. Партию ее жениха Франца исполнял М. Иванов. Образ Коппелиуса создал сам балетмейстер Кирхгейм. Сблистки И. Тимме, Т. Павлова, Р. Минаева и Н. Динская выступили в партиях подруг Сванильды. Кордебалет состоял из 12 человек.

Обращение к классике было вполне закономерным и нужным для творческого становления молодого коллектива. Сцена становилась продолжением учебных занятий для начинающих танцовщиков, шлифовала их балетную «форму», помогала постижению тонкостей и секретов хореографии. Работа над произведениями классического наследия укрепляла веру в собственные силы, будила инициативу.

Вместе с тем, коллектив балета, откликаясь на желание зри-



Н. ДЬЯЧЕНКО и И. ШАПОВАЛОВ исполняют испанский танец.

Фото Ю. Силина

Р. ШЛЯМОВА и Л. АСАУЛЯК в балете «Спящая красавица».

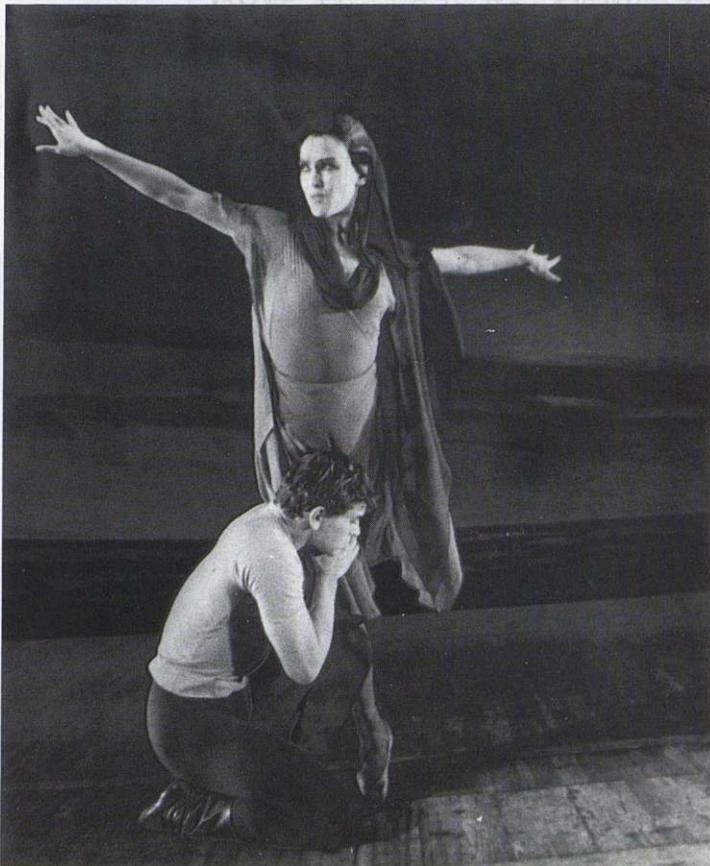




Н. ПАВЛОВА в балете «Коппелия».

Р. КУЗЬМИЧЕВА и **А. МУЛЬМЕНКО**
в спектакле «Ромео и Джульетта».

М. ПОДКИНА (Мать) и **К. ШМОРГОНЕР** (Сын)
в балете «Берег надежды».



телей видеть на сцене своих современников, ставит в 1929 году под руководством балетмейстера Е. Пушкиной балет «Красный мак» Р. Глиэра.

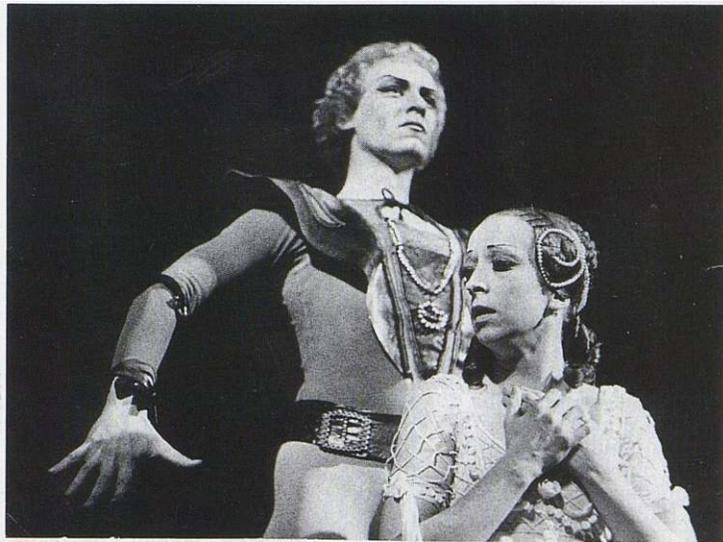
Спектакль вызвал широкий интерес у рабочей Перми. И хотя балет показывали чуть ли не через день, билеты приобрести было невозможно, а в кассах пришлось установить пост милиции.

В своей постановке Е. Пушкина исполняла роль героини спектакля Тао Хоа. Ее танец был лиричен и женственен, пронизан элементами восточной экзотики. Талантливая балерина Е. Пушкина демонстрировала высокий уровень ленинградской балетной школы, воспитанницей которой была, ее одухотворенную пластику и четкость классических линий. Сказался и большой сценический опыт танцовщицы, работавшей до Перми в Одессе и Новосибирске.

Однако с отъездом ряда ведущих солистов и закрытием студии у нового балетмейстера труппы О. Чаплыгиной возникли серьезные трудности в пополнении труппы квалифицированными исполнителями. Особенно не хватало танцовщиков. Как всегда, помощь приходила от оперной труппы. Многие певцы охотно «мимировали» в балетах, выступая в несложных, «нетанцевальных» партиях.

Несмотря на трудности, балетмейстеру Чаплыгиной в 1931 году удалось осуществить постановку балета «Лебединое озеро». С этой премьеры началось знакомство пермяков с творчеством нашего гениального земляка, великого русского композитора Петра Ильича Чайковского, чье имя носит ныне театр. «Лебединое озеро» уже много лет неизменно украшает репертуар театра. С того времени осуществлено 12 редакций произведения. Сегодня на афише театра — все балетные произведения композитора, а «Лебединое озеро» было первым спектаклем, показанным труппой Пермского балета зарубежному зрителю.

Но труппа, оставаясь верной традициям классического наследия, в балетных спектаклях начала тридцатых годов в то же время старалась отразить в своем творчестве и поиск известных советских балетмейстеров — К. Голейзовского, Ф. Лопухова и других.



Более всего изменение во взглядах на цели и задачи хореографии выразилось в постановке «Красного мака», осуществленной О. Чаплыгиной в 30-е годы.

Театр продолжает успешно осваивать произведения классического наследия. Поставленные в начале 1933 — конце 1934 годов московским балетмейстером А. Томским балеты «Корсар» А. Адана и «Тщетная предосторожность» П. Гертеля подтвердили правильность выбранного пути.

У каждого балетмейстера есть среди исполнителей балерина, в расчете на которую, как правило, выбирается репертуар, танцовщица, способная наиболее тонко воплотить замыслы постановщика, раскрыть его художественную мечту. Такой единомышленницей А. Томского на сцене была прима-балерина Т. Кутасова.

В «Корсаре» она танцевала партию Медоры, в «Красном маке» — Тао Хоа, в «Тщетной предосторожности» — Лизы. За банальными похвалами авторов газетных рецензий можно увидеть образ артистки, чей труд и любовь к искусству балета, радость общения с чутким зрителем стали источником творческого вдохновения.

Конечно, в 30-е годы выразительные средства балета были весьма ограниченными, но в своих работах балетмейстеры стремились, как умели, отразить дух времени, незабываемую эпоху

гигантских свершений нашего народа. Как никогда важными становились вопросы мастерства в искусстве, полноценного владения выразительными возможностями балетного театра. Только неустанная учеба и дерзновенный творческий труд могли обеспечить высокий художественный уровень постановки. Поэтому с такой настойчивостью и терпением добивается вновь приехавший в Пермь главный балетмейстер театра А. Монковский возрождения в городе балетной студии, способной пополнить поредшую труппу, поднять общий уровень подготовки актеров. Ведь тот, кто учит и помогает другим, — сам неизбежно учится и творчески становится более зрелым.

Открыв в конце 1934 года студию, Александр Эразмович стремится к установлению в театре атмосферы взаимопонимания и художественной взыскательности.

Первая же премьера старинного классического балета «Корнек-Горбунок», адресованная юным зрителям, подтвердила верность творческих установок балетмейстера.

Спектакль, поставленный с участием студийцев 30 января 1933 года, вызвал положительные отзывы прессы, укрепил профессионализм труппы.

Умение А. Монковского выстраивать действие, его незаурядный талант «лепить» выразительные мизансцены особенно ярко проявился в новой (четвертой на пермской сцене) постановке «Красного мака».

Ветеран Пермского балета В. Дягилева, вспоминает о спектакле как об интересном, отмеченном изобретательными балетмейстерскими находками и яркими актерскими работами представлении.

По свидетельству балерины сама театральная атмосфера тех лет была весьма благоприятной для творчества и повышения уровня актерского мастерства:

«Отношения между балетной и оперной труппами были на редкость добросердечными и дружественными. Мы во всем стремились помогать друг другу. И это поощряли наши руководители.

Помню, что в балете «Красный мак» с успехом выступал солист оперы Глаголев, игравший советского капитана, партию больше мимического плана, а бас Стефанович выходил в балете «Лебединое озеро», изображая Злого Гения. Артисты хора выступали в балетных массовках, а балет был непременным участником всех народных сцен в оперных спектаклях».

Как уже говорилось, произведения замечательного русского композитора Петра Ильича Чайковского издавна пользовались в Перми заслуженной любовью как зрителей так и актеров, но в довоенные годы на местной сцене не удалось осуществить постановку «Спящей красавицы» и «Щелкунчика». Зато «Лебединое озеро» прочно удерживалось в репертуаре. Каждый из приходивших в труппу балетмейстеров считал своим долгом осуществить шедевр русского балетного искусства в своей редакции, привнес в хореографическое решение спектакля частицу своего восприятия музыки великого композитора, штрихи своего видения сюжета.

В интерпретации балета 1935 года у балетмейстера А. Монковского действие разворачивается в 30-х годах прошлого века, то есть сто лет назад. В соответствии с замыслом композитора Одетту и Одиллию исполняла одна и та же балерина — Н. Гончарова, танцовщица большого сценического обаяния. Выдвинувшийся еще при А. Томским танцовщик А. Езерский воплотил образ принца Зигфрида.

За дирижерский пульт впервые встал молодой музыкант А. Шморгонер, впоследствии на много лет связавший свою творческую биографию с пермским театром. Оформлял балет способный и тоже молодой художник Е. Шуйский. Финал спектакля заканчивался торжеством любви Одетты и Зигфрида. Они навсегда покидали берега озера. Разбушевавшаяся стихия была бессильна помешать их счастью.

Лебединой песней в жизни А. Монковского стал спектакль «Эсмеральда» — страстный протест против мракобесия и зла, против сил, унижающих достоинство человека.

Состоявшаяся 9 апреля 1936 года премьера «Эсмеральды» стала последней в трагической судьбе балетмейстера.

В конце 30-х годов репертуар театра новыми названиями не пополнялся.

Отсутствие балетмейстера-лидера в труппе пагубно сказалось на всей ее дальнейшей работе. Не спасла положения и осуществленная в 1937 году «Тщетная предосторожность», за постановку которой взялись танцовщики А. Замчевский и Н. Кузнецов, дирижер П. Славинский. Партию Лизы поручили Н. Гончаровой, а роль — находчивого весельчака Колена исполнял Н. Кузнецов.

Кризисное состояние Пермского балета несколько разрядилось осенью 1938 года после восстановления Пермской области. Вновь созданные областные советские и партийные организации помогли театру в решении неотложных задач укрепления балетной труппы. Уже в следующий сезон 1939—1940 годов состав хореографического коллектива был доведен до пятидесяти человек. Возглавил его молодой балетмейстер Я. Романовский.

В апреле 1940 года состоялась премьера «Эсмеральды» Ц.

Е. КУЛАГИНА и В. ПОЛИЩУК
в балете «Спящая красавица»



Пуни (в обновленной редакции Р. Глиэра). Я. Романовский заново написал сценарий балета, углубив его антиклерикальную направленность, подчеркнув гуманистические идеи Виктора Гюго, заложенные в романе «Собор Парижской богородицы», послужившем литературной основой для балета.

В партии Эсмеральды выступали З. Стоянова и Н. Чкония, Флер де Лис — В. Коршунова. Очевидцы отмечают также Ю. Черкасского, И. Глебова, А. Турова, А. Прокофьева, С. Кривошеина, В. Дягилеву, Ю. Монковского.

В том же году новый балетмейстер театра Г. Язвинский создал четвертую редакцию «Лебединого озера».

Последняя семнадцатая предвоенная премьера пермского балета — «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева, поставленный за три месяца до нападения фашистов на нашу страну.

Во время Великой Отечественной войны Пермский театр, уступив свою сцену эвакуированному в наш город Ленинградскому театру имени Кирова, работал в сложнейшей обстановке — гастролируя по области. Потерявший многих своих исполнителей, коллектив балета обеспечивал, главным образом, художественную полноценность оперных спектаклей, но в то же время вел весьма активную концертную деятельность.

Пробы в годы войны на Урале Ленинградского театра имени С. М. Кирова оставило глубокий след в культурной жизни Прикамья, что, конечно, наложило на тех деятелей пермского театра, которые призваны были возродить и местный балет, особую ответственность.

Еще не закончилась война, а перед коллективом поставили задачу — укрепить балетную труппу квалифицированными кадрами актеров. Большая организационная работа легла на плечи нового директора театра С. Ходеса, который вместе с балетмейстером Г. Язвинским сумел добиться решения об открытии при театре балетной студии, позже преобразованной в Пермское хореографическое училище.

Единство стиля ансамблей, которыми ныне восторгаются зрители и критики всего мира, создается тем, что с того времени труппа пополняется только выпускниками одного училища — Пермского хореографического.

Фото Ю. Силина

Л. КУНАКОВА и С. АЛЕКСАНДРОВ
в балете «Лебединое озеро».





Ю. МАШКИНА и Р. ГЕЕР в балете «Пахита»

Фото В. Машковцева

«Половецкие пляски» из оперы Бородина «Князь Игорь» и третий акт «Бахчисарайского фонтана» Асафьева стали первыми премьерами обновленного творческого коллектива осенью военного 1944 года. На потемневших от времени афишах можно прочесть имен артистов балета: И. Воронина, А. Горшкова, Н. Чайвановой, А. Горбунова, А. Егорова, Панова, Л. Таубе, Т. Гласс, С. Рудиной, В. Дягилевой, А. Турова, Любченко и других первых исполнителей этого знаменательного спектакля.

Весна Победы принесла новые радости Пермскому балету. Пришло правительственное распоряжение за подписью замести-

теля председателя Совета Народных Комиссаров СССР А. Н. Косыгина о реорганизации студии в Пермское государственное хореографическое училище. С особой теплотой и вниманием принимали зрители участие детворы в первом послевоенном «полнометражном» спектакле Ц. Пуни «Конек-Горбунок», где будущие артисты с упоением танцевали «Славянский танец» и другие номера. Готовила детей к выступлениям на сцене Екатерина Николаевна Гейденрейх, художественный руководитель и одна из основательниц училища.

Послевоенные годы — значительный и важный этап в становлении и развитии коллектива Пермского балета. Наряду с постановками произведений классического наследия — балетами «Дон Кихот» Л. Минкуса, «Коппелия» Л. Делиба и возрождения «Лебединого озера» П. Чайковского, «Эсмеральды» Ц. Пуни и «Бахчисарайского фонтана» Б. Асафьева, начинается период вдумчивой кропотливой работы театра над созданием новых советских балетов.

Первой ласточкой, проложившей дорогу современным произведениям на пермскую сцену, была «Милица» Б. Асафьева, поставленная в 1947 году московским балетмейстером А. Шатиным.

Творческий поиск коллектива в формировании своего репертуара продолжил балет «Каменный цветок» на музыку композитора А. Фридендера. Либретто спектакля по мотивам уральских сказов П. Бажова «Горный мастер» и «Медной горы хозяйка» написал главный режиссер театра И. Келлер.

Автор сценария так объясняет свой выбор: «В них Павел Петрович Бажов необычайно образно и глубоко раскрыл тему взаимоотношения искусства и жизни, мастера-художника и народа».

Премьера состоялась 28 мая 1949 года. Через два месяца на гастролях в Челябинске пресса высоко оценила этот уральский балет, назвав его большой творческой удачей коллектива. Особых похвал заслужили И. Воронин (Данила), С. Потемкина (Хозяйка Медной горы), С. Тулубьева (Катерина).

Пройдет пять лет, и пермяки покажут «Каменный цветок» на гастролях в столице, где наряду с ветеранами спектакля выступили представители творческой молодежи — М. Подкина, А. Шикеро и другие.

Начало пятидесятых годов — важный рубеж в истории Пермского балета. С этого времени хореографическое училище начинает регулярно посылать своих питомцев в труппу театра, что подготавливает тот качественный «взрыв», который со временем позволит специалистам считать пермскую труппу высокопрофессиональным коллективом, имеющим свое творческое лицо, свой хореографический почерк.

С успехом выступая в таких классических премьерях как «Эсмеральда» (1952), «Лебединое озеро» (1951), «Спящая красавица» (1953), «Щелкунчик» (1955), молодые актеры не менее охотно пробуют свои силы в современных спектаклях, где нередко им выпадает возможность воплотить на сцене образы своих современников.

Одна из таких работ театра — постановка молодым хореографом Т. Литвиновой балета М. Чулаки «Юность» (1951), где удач-



**Н. ГУСЕВА
в балете «Анюта»**

но показались молодые артистки С. Тулубьева, М. Подкина. Этот балет, написанный по мотивам романа Н. Островского «Как закалялась сталь», тесно связан с другой премьерой театра того же 1951 года — «Берегом счастья» А. Спадавецкиа, повествующем о событиях Великой Отечественной войны, где комсомольцы сороковых годов приняли эстафету славных героических дел от своих старших товарищей из легендарных двадцатых.

В этом спектакле М. Подкиной посчастливилось воплотить на сцене образ другой своей современницы, можно сказать, «младшей сестры» Павки Корчагина — Наташи Калинцевой, которая, как и тыщи ее соотечественников, защищая Родину, стала солдатом.

В пермской редакции балета, созданной балетмейстером А. Кобзевой, дирижером Э. Гольдбергом и художником Н. Ситниковым, участвовали юные ученики местного хореографического училища. В главных ролях Наташи и Петра выступали также С. Тулубьева, И. Воронин.

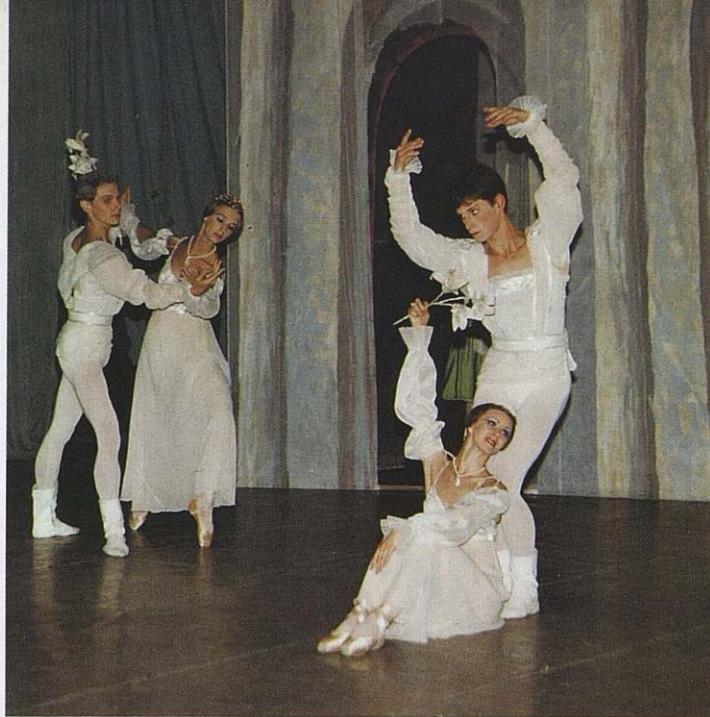
В 40-е—60-е годы с труппой активно работала замечательный балетмейстер и педагог Ксения Есаулова. Ею поставлены на сцене театра балеты «Эсмеральда», «Щелкунчик», «Пер-Гюнт».

Не все успешно складывалось в работе над современным героическим репертуаром. Неудачной оказалась, к примеру, постановка балета А. Крейна «Лауренсия» (1950).

Существенными погрешностями обладала и другая премьера театра — балет «Пламя Парижа» Б. Асафьева (1954).

Гораздо больших успехов труппа достигла, сотрудничая с современными композиторами над созданием новых произведений лирико-драматического плана.

Сцена из балета «Ромео и Джульетта»



Н. ГУСЕВА, Г. ФРОЛОВА, Е. РОГОВ в спектакле «Серенада».

Фото В. Машковцева



Яркой творческой вехой пятидесятих годов в истории Пермского балета навсегда останется рождение на уральской сцене двух балетов Б. Мошкова — «Бэла» (1955) и «Грушенька» (1957), созданных на основе литературных шедевров — романа М. Лермонтова «Герой нашего времени» и повести Н. Лескова «Очарованный странник». Эти хореографические поэмы открыли новую страницу в творческой биографии труппы.

Постановщик и соавтор либретто спектаклей балетмейстер Т. Рамонова сумела создать необходимую творческую атмосферу на репетициях, зажечь коллектив работой, поиском художественной образности танца.

«Полночь... и только наш дорогой «мучитель» Тамара Евгеньевна Рамонова еще полна творческого энтузиазма... — вспоминает о «днях и ночах» работы над «Бэлой» Марианна Подкина. — Мы же от усталости едва держимся на ногах. Сотый раз повторяем одну и ту же сцену — встречу сестер... Наконец, обнялись так, что сами поверили в нежную сестринскую любовь... Такой правдивости «вживания» в образ раньше от нас никто не требовал».

Балеты «Бэла» и «Грушенька» создавались в основном приёмами «хореодрамы», но это не значит, что театр, балетмейстер и актеры интуитивно не стремились преодолеть жесткие рамки укоренившихся понятий о задачах балетного представления. Немало сцен балета было решено средствами действенного танца.

Сцена из балета «Ромео и Джульетта».

Фото П. Агафонова



Г. СУДАКОВ
в балете «Царь Борис».

Фото П. Агафонова

Л. ШИПУЛИНА, В. МАРКОВ
и **В. ДИК** в балете «Спартак»

Фото Ю. Силина

Пресса и критика отмечали интересные актерские работы Т. Кушаевой и молодой Р. Шлямовой. Живой, запоминающийся характер сестры Бэлы — Тамары создали М. Подкина, А. Кукурина, О. Хоменко. Менее удался образ Печорина. Исполнявший эту важную в спектакле роль И. Воронин не смог побороть схематичность партии, зато Л. Таубе, воплотивший образ Казбича, оставил незабываемое впечатление.

Несмотря на недостатки, спектакль убеждал высоким духом творческого горения, яркостью, эмоциональной приподнятостью, глубоким драматизмом.

Развитию той же темы «загубленной безжалостной холодной рукой человеческой жизни» была посвящена и другая премье-

ра — «Грушенька», состоявшаяся через два года (18 апреля 1957 года).

Удачей спектакля стал образ Грушеньки, воплощенный М. Подкиной. Ее героиня, раскрывала главную идею спектакля — «моральное превосходство гордой и вольной цыганки над окружающим ее миром стяжателей и титулованных туенядцев». Таким несломленным человеком богатой души, борющимся за свои достоинство и любовь и остался образ Грушеньки в памяти любителей балета.

Пятидесятые годы завершил на пермской сцене балет Р. Глиэра «Красный цветок» (новая редакция «Красного мака»), «перенесенного» из Большого театра балетмейстером Н. Авалиани. Премьера состоялась 8 декабря 1959 года.

В 1960 году в театр приходит балетмейстер Марат Газиев. Уже первые его работы свидетельствовали о том, что емкая тема созревания человеческой личности волновала и привлекала талантливого балетмейстера.

Такую возможность ему предоставил балет «Берег надежды» композитора А. Петрова. Решение этого спектакля средствами действенной хореографии на пермской сцене открыло интересные творческие пути перед труппой. Светлые идеи произведения пронизаны пафосом высокой гражданственности, патриотизма, ответственности человека за судьбу мира. От «Берега надежды» лежал прямой путь к «Шахматам» Артура Блисса — балету своеобразному и сложному, о котором стоит поразмышлять...

Марат Газиев осуществил постановку «Шахмат» на пермской сцене в 1963 году. Освободив спектакль от мистической предопределенности развития действия, балетмейстер сосредоточил внимание на обрисовке в сказочной ситуации вполне конкретных событий недавнего прошлого.

Важен и преисполнен благородного достоинства Белый Король, конечно, образ собирательный, но не слишком удаленный от реальных прототипов — государственных деятелей, которые своей политической ублажения и «умиротворения» фашизма на деле способствовали поощрению его волчьих appetitov.

Белый рыцарь, наследник, призванный охранять и защищать царство от врагов, оказывается в трудном положении. Трижды он побеждает беснующихся врагов, и трижды вмешательство Короля спасает «черных» от полного разгрома.

В партии Белого рыцаря очень удачно выступили Лев Асауляк и Кирилл Шморгонер. Их герой, раздираемый противоречиями, сумел остаться верным присяге и погибал от коварного удара ножом.

Партия Черной королевы, решенная во многом приемами свободного танца модерн и рассчитанная на возможности Марианны Подкиной, неожиданно открыла новую блестящую исполнительницу этого сложного образа.

Королева Риммы Шлямовой — не просто исчадие зла, а хитрый и изворотливый противник, с успехом пользующийся женской привлекательностью для достижения своих жестоких замыслов.

В партии Монарха, решенной в основном средствами действенной пантомимы, выступали Н. Орешкевич и сам балетмейстер.

Созвучным балетмейстерскому решению стало лаконичное оформление балета, предложенное художником М. Корягиным. Не то кровавый закат, не то лужа крови алая в глубине серой сцены. Два станка-спуска, расчерченные на шахматные квадраты, черная и белая короны на бархате и атласе — вот и вся декорация спектакля. Такая же скупая гамма в решении костюмов. Световая партитура балета, разработанная Г. Моховым, всецело вытекала из художественного замысла спектакля.

Живые нити протянулись от «Шахмат» к спектаклям более позднего времени «Выстрел», «Подвиг», «Спартак» и «Орфей» — произведениям, различным по художественной форме выражения авторских мыслей, но во многом схожим по внутренней идейной позиции их создателей. В каждом из них — протест против порабощения людей, извечные бескомпромиссные вопросы: с кем ты, человек, делишь свой хлеб? каким идеям служишь? где твое лицо? чего ты хочешь от мира и что ты сам ему можешь дать?

Путь развития балетного театра от древности до наших дней тесно связан с эстетическими взглядами людей. И, пожалуй, очень остроумно и сжато историю балетного искусства взялся рассказать балетмейстер Марат Газиев в «Сотворении мира» А. Петрова. Забавная пародия на старину, балет начальный устроенным в небесных чертогах грандиозным спектаклем, по поводу сотворения всего живого на Земле. Он строился в форме традиционного для классики времен Петипа развернутого парада дивертисментных номеров, причем не связанных внутренне, но вместе выражающих радость жизни, солнцу.

Появление Адама и Евы прерывает размеренность и однообразие «райских буден». Черт пытается внести свою лепту в хореографическое воспитание Евы и Адама.

Однако в «небесной академии» иные направления, кроме чистой классики, не признаются...

Переосмысление балетмейстером либретто Н. Касаткиной и В. Василева и введение в спектакль темы материнства переводит балетное действие в иную плоскость развития, обосновывает отбор нужных хореографических средств.

Интересный замысел, изобретательная композиция... Хореограф остроумно использовал историю развития танца для раскрытия сложного духовного сотворения человека со всеми противоречиями роста и формирования личности.

Однако спектакль весьма недолго прожил на сцене. Начиная с 1968 года пермская труппа работает в ленинградских хореографами Н. Маркарянцем, Н. Боярчиковым, Г. Алексидзе, В. Салимбаевым. Все они — воспитанники балетмейстерского факультета Ленинградской консерватории, ученики его вы-

дающихся корифеев — Ф. Лопухова, Б. Фенстера, И. Бельского... Н. Маркарянц оставил о себе память новой редакцией «Лебединого озера», постановками «Спящей красавицы» (вместе с Н. Камковой), «Спартак» «Франческа да Римини», Г. Алексидзе — спектаклями «Золушка», «Моцартиана», «Испытание Дамиса, или Барышня-служанка», «Блудный сын», «Сильвия»...

В 1971 году в театр приходит молодой Н. Боярчиков. В Пермь годы его сотрудничества с коллективом называют «золотым веком», «пятилеткой Боярчикова». Этот период ознаменован появлением оригинальных новаторских постановок — «Орфея и Эвридики», «Три карты», «Царь Борис», «Слуга двух господ», «Ромео и Джульетта»... Балеты, сочиненные Боярчиковым, не только обрели признание местного зрителя, но как тогда говорили, имели всеобщий резонанс. В Пермь смотреть их приезжали специалисты со всех концов страны, о них много спорили и при всей неоднозначности отношения к ним все признавали их неординарность, несомненную талантливость их создателя, самобытность его пластического мышления. А во время гастролей в Италии зарубежная критика назвала Боярчикова «надеждой советского балета». У пермской балетной труппы складывается репутация одного из самых интересных творческих организмов страны.

Именно в Пермь сформировался тот облик театра Николая Боярчикова, о котором позже петербургский критик М. Ильчева напишет: «При всей развитости художественных компонентов в театре Боярчикова безраздельно господствует хореография. Ее создатель опирается прежде всего на основу основ искусства танца — изначально данную человеку связь между чувством и движением. Широта художественного кругозора позволяет балетмейстеру находить для каждого спектакля оригинальную образность, особую структуру хореографической драматургии. Индивидуальное отличие пластических образов Боярчикова заключается в том, что они несут не только эмоциональный, но и сильный интеллектуальный заряд».

При Боярчикове в Пермь начались творческие биографии признанных ныне «звезд» — Н. Павловой, О. Ченчиковой, Р. Кузьмичевой. В спектаклях хореографа интересно раскрылись дарования признанных мастеров — Г. Шляпиной, И. Шаповалова, Л. Кунаковой, М. Даукаева, Г. Судакова, К. Шморгонера.

Восьмидесятые годы в жизни Пермского балета связаны с именем ученика Н. Боярчикова — Владимира Салимбаева. Так осуществлялась творческая преемственность — новый главный продолжает ту линию ее развития, которую определил его учитель своими постановками. О том свидетельствовали балеты, осуществленные В. Салимбаевым, — «Семь красавиц» Кара Караева, «Спартак» А. Хачатуряна, «Каменный идол» Д. Суворова, «Холодное сердце» Н. Ануфриева.

После премьеры балета «Спартак» журнал «Советский балет» писал: «В постановке балета «Спартак» А. Хачатуряна, подготовленной В. Салимбаевым, явственно определились особенности балетной режиссуры, свойственной этому художнику, с его постоянным желанием в осуществленных им сочинениях искать «философский корень» — материал для размышлений о жизни, о времени, о людских судьбах...» В спектаклях Салимбаева наряду с мастерами Р. Кузьмичевой, Л. Шипулиной, С. Александровым успешно выступали молодые артисты Е. Кулагина, В. Дик, А. Гуляев, Д. Асауляк.

Искания в области современной хореографии — это лишь одна сторона творческой деятельности труппы, другая, не менее важная — постоянное совершенствование прочтения спектаклей классического наследия, что нискало пермским мастерам танца славу блистательных исполнителей классического репертуара. Это подтверждается их успешными выступлениями на самых престижных балетных конкурсах.

Сейчас балетной труппой руководит К. Шморгонер. Выпускник местной школы, он долгое время выступал на пермской сцене, участвовал в спектаклях М. Газиева, Н. Маркарянца. Н. Боярчикова, преподавал. Окончив Государственный институт театрального искусства имени А. В. Луначарского, в Москве, где занимался под руководством В. Васильева, Шморгонер вернулся в Пермь и возглавил балетную труппу.

В это трудное время он старается расширить балетный репертуар театра. Среди спектаклей осуществленных им, — «Раймонда», «Шахматы»... Кроме того, в Пермь увидели свет рампы также спектакли «Анюта» (в постановке В. Васильева), «Пер-Гюнт» в хореографии Бена Стивенсона (США).

Театр, как уже говорилось, зарекомендовал себя строгим хранителем классического наследия, ныне он — база престижного международного конкурса «Арабеско».

Балетная труппа много гастролирует за рубежом. Англия, Германия, Италия, Япония, Китай, Корея, Голландия, Бельгия, Австрия, Польша, Чехословакия — это далеко не полный перечень неоднократных успешных гастролей коллектива. И на будущее запланированы и подписаны контракты о выступлениях театра в престижных залах стран мира.

ЛЮДМИЛА ДЕМЕНЕВА



международный симпозиум

ИСТОКИ
ХОРЕОГРАФИИ
ДВАДЦАТОГО
СТОЛЕТИЯ:
РУССКОЕ
ВЛИЯНИЕ

7-10 июня 1995
Санкт-Петербург

an international symposium

THE ROOTS
OF 20th
CENTURY
CHOREOGRAPHY:
THE RUSSIAN
INFLUENCE

June 7-10 1995
St. Petersburg



АРКАДИЙ
СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ

ЗНАМЕНАТЕЛЬНАЯ ВСТРЕЧА ДВУХ КУЛЬТУР

В Санкт-Петербурге состоялся международный симпозиум на тему: «Истоки хореографии XX века: русское влияние». Его дискуссии проводились по трем разделам — «Дягилев и эпоха перемен», «Баланчин в эпоху Дягилева», «Бронислава Нижинская и ее балеты». Содержание первого составили доклады и сообщения «Наследие Дягилева» А. Киссельгоф (США), «Кто революционер: Дягилев или Фокин» Д. Горвиц (США), «Золотой петушок» как предтеча «Свадебки» Г. Добровольской (Россия, Санкт-Петербург), «Фольклорная тема в дягилевской антрепризе» А. Соколова-Каминского (Россия, Санкт-Петербург), «Шопениана» М. Фокина» В. Гаевского (Россия, Москва), «Возобновление и аутентичность?» Р. Гресковича (США), «Взаимное влияние «Русских сезонов» и художественных направлений европейского модернизма» Т. Кузовлевой (Россия, Санкт-Петербург), «Московские истоки творчества Л. Мясина» Е. Суриц (Россия, Москва), «Театр Б. Романова» М. Ратановой (Россия, Санкт-Петербург), «Ида Рубинштейн. Начало пути» Н. Дунаевой (Россия, Санкт-Петербург). Во второй раздел вошли сообщения «С. Дягилев и Дж. Баланчин» О. Левенкова (Россия, Пермь), «Размышления о Ф. Лопухове» А. Соколова-Каминского (Россия, Санкт-Петербург), в третий — «Свадебка» в ряду балетов Стравинского» М. Ильичевой (Россия, Санкт-Петербург), «Нижинская в Петербурге» О. Ведехиной (Россия, Санкт-Петербург), «Свадебка» А. Кригсмана (США), «Балеты Б. Нижинской» Р. Джонсона (США), «О материале и движении: попытка подхода к творчеству Б. Нижинской» Г. Оберцаухер-Шюллер (Австрия).

Одновременно с дискуссиями проходили презентации фильмов и книг, велись публичные интервью, проводились пресс-конференции. Кроме того, присутствующие получили счастливую возможность познакомиться на сцене Театра имени М. П. Мусоргского со спектаклем «Свадебка» (музыка И. Стравинского, хореография Б. Нижинской) в постановке Говарда Сайета, костюмы и декорации воспроизведены Джоном С. Гилкерсоном по оригиналам Наталии Гончаровой.

возможности общаться с интереснейшими и авторитетнейшими людьми; мистицизм белых ночей и, конечно же, аура Эрмитажного театра, где встречи в основном проходили. Парадный интерьер придворного театра, осененного многими значительными событиями балетной истории, сознание, что

именно на этом месте располагалась в прошлом первая балетная школа России, наконец, ощущение того великолепия, что присутствовало рядом в Эрмитаже с его уникальными коллекциями зарубежного и русского искусства, — все это придавало заседаниям праздничность, как бы раздвигало

узкие рамки сугубо профессиональных интересов, помогало воспринимать проблемы балетные на широком фоне общего развития мировой культуры.

Жесткий регламент, вызванный чрезвычайно насыщенной программой симпозиума (докладчику предоставлялось пятнадцать минут), требовал компактности мысли, предельной внутренней собранности. Наличие синхронного перевода предвещало дополнительное условие к выступлению — отчетливость мысли прежде всего — и, к сожалению, не всеми было учтено вполне. Поэтому некоторые интересные, в основном, своей литературной формой доклады в переводе, увы, проиграли. Докладчики, представлявшие Россию, как правило, доверялись письменному тексту. Более раскованно чувствовали себя члены американской делегации, демонстрируя нам склонность размышлять вслух, отсутствие страха высказать спорную точку зрения, подчеркнуто личное отношение к любым проблемам.

Первый день симпозиума был посвящен теме «Дягилев и эпоха перемен» и затрагивал как общие темы (А. Киссельгоф «Наследие Дягилева»; Р. Грескович «Возобновление и аутентичность?»; Т. Кузовлева «Взаимное влияние «Русских сезонов» и художественных направлений европейского модернизма»), так и ряд частных (Д. Горвиц «Кто революционер — Дягилев или Фокин?»; Г. Добровольская «Золотой петушок» как предтеча «Свадебки»; В. Гаевский «Шопениана»; Е. Суриц «Московские истоки творчества Л. Мясина»; А. Соколов-Каминский «Фольклорная тема в дягилевской антрепризе» и др.). Оригинальной задумкой выглядело выступление С. Бейнс, прокомментировавшей прощанные выступления и тем самым предложившей еще одну точку зрения на заявленное докладчиками. Интерес гостей вызвала тема сохранения классического наследия — они попросили «хозяев» высказаться по этому поводу. Председательствующие (Д. Горвиц, А. Соколов-Каминский) поддержали эту инициативу, развернувшись в весьма содержательный разговор о том, что в наследии является устойчивым и сохранению подлежит, а что допускает коррективы. В разговоре приняли участие П. Карп, В. Уральская, а затем в него включилась И. Баронова. Известная английская балерина и педагог, уроженка Петербурга, сразу обратившая на

Петербург стал свидетелем неординарного и давно ожидаемого события: отечественные и зарубежные специалисты собрались вместе, чтобы выразить огромную благодарность неопределимому вкладу русской хореографии начала века в сокровищницу мировой культуры. Встреча так и называлась «Истоки хореографии XX века: русское влияние» и включала воссоздание знаменитой «Свадебки» Брониславы Нижинской и приуроченной к премьере научной конференции. Теоретическая мысль должна была расширить рамки события художественного, чтобы представить шедевр Игоря Стравинского — Брониславы Нижинской — Натальи Гончаровой в контексте дягилевских поисков и, шире, художественных новаций мировой культуры XX века. А те, действительно, во многом питались открытиями, свершавшимися при деятельном энтузиазме деспотического гения Сергея Дягилева. Именно созданная им «ярмарка талантов», то объединявшая, то разводящая художников самых разных направлений и пристрастий, оказалась по сути прорывом в искусство будущего. Русские идеи, ориентированные на западный спрос, неожиданно обретали и атакующую смелость, и почти пугающую глубину, и провидческую прозорливость. Все это выплескивалось с бесшабашной нерасчетливостью нумеруша, разрабатывалось позднее и другими. Дягилевская антреприза не только знакомила с русским искусством и его достижениями: здесь активно протекали процессы взаимодействия национальной культуры с мировой. Эти процессы, бурно начатые в первые десятилетия нашего века («Парижскими сезонами», обрели особую значимость в конце столетия, когда искусственные границы, подобно «берлинской стене», оказались снесены. Вот почему пристальный интерес ко всему, в той или иной мере связанному с эпохой Дягилева и художественными исканиями той поры, не только дань истории — он отвечает желанию разобраться в происходящем ныне, понять причины апатии и логику метаний современных художников танца.

Встреча теоретиков, к счастью, обошлась без суховатого педантизма академических собраний. Многое ситуацию оживляло. Взаимное любопытство — встретиться глазами с теми, кто в лучшем случае знаком понаслышке или по нескольким попавшимся случайно на глаза статьям; восторг от обрушившейся неожиданно воз-

себя внимание в знаменитом трио «Бэби-балерин» у Д. Балланчина, оказалась на редкость увлекательным собеседником, к тому же прекрасно говорила по-русски. Живая образная речь, блистательное мастерство скупыми движениями точно обозначить пластическую задачу, редкостное обаяние — все вместе сделало Ирину Баронову украшением американо-русской встречи. Выбор организаторов, пригласивших этого блестящего человека, был точен и мудр. Судьба Ирины Бароновой, учившейся в Париже у О. Преображенской, работавшей со многими крупнейшими русскими и западными хореографами, в том числе с М. Фокиным, сама служит воплощением плодотворности пересечения разных национальных традиций и хореографических культур.

Второй день встречи проходил в помещении Российского института истории искусств, который предоставил возможность познакомиться с редкими и уникальными видеозаписями, привезенными участниками американской делегации. Интересно было все — даже несовершенные любительские кадры, запечатлевшие ускользающие мгновения балетной истории. Многие концентрировались вокруг творчества Д. Балланчина. Поразил документальный фильм о Б. Нижинской — пронзительностью интонации, осязаемостью неординарности таланта и сложностью изрытого ухабами жизненного пути. Представляли видеозаписи Д. Горвиц и Н. Рейнолдс. Здесь же состоялась презентация книги «Рудольф Нуреев. Три года на Кировской сцене» (составители Т. Зархжевская, Л. Мясникова, А. Сторожук; «Пушкинский фонд», СПб, 1995) — о начале еще одной непростой творческой судьбы, связавшей русскую культуру и мировую.

Заключительное заседание снова проходило в Эрмитажном театре и тематически продолжало объявленные ранее темы: круг Дягилева и круг обозначенных «Русскими сезонами» проблем (О. Левенков «С. Дягилев и Балланчин»; дискуссия на тему «Возрождение постановок «Ballet Russe» с участием Н. Боярчикова, Г. Сайет, Н. Рейнолдс, И. Бароновой, ведущая — Д. Горвиц). Живой формой общения привлекло интервью, взятое Р. Джонсоном у И. Бароновой. Участие практиков, носителей хореографической культуры, в разговоре теоретиков еще раз подтвердило редкостную плодотворность. Интерес гостей к русской балетной истории последнего, советского периода, был активен и велик. По их просьбе автору этих строк довелось поделиться своими размышлениями об одной из

интереснейших личностей в балете XX века — Ф. Лопухове. Завершила встречу дискуссия «Бронислава Нижинская и ее балеты» с ведущим Р. Джонсоном (А. Кригсман «Свадебка»; Р. Джонсон «Балеты Б. Нижинской»; Г. Шюллер «О материале и движении: попытка подхода к творчеству Б. Нижинской» и др.). Презентация крупнейшего современного историка танца В. Красовской, осуществленная Н. Морозовой, познакомила с перепиской Веры Михайловны с Нижинской. Обсуждение возникших в ходе заседаний проблем провела А. Киссельгоф. И в заключение Е. Суриц и А. Кригсман подвели итоги первого в истории масштабного российско-американского балетоведческого симпозиума, отметив как положительное явление участие в нем начинающих специалистов — студентов и аспирантов Петербургской консерватории и Института истории искусств.

Особую масштабность этой встрече придавала, конечно, премьера «Свадебки». Спектакль, созданный за рубежом (13 июня 1923 года, Париж) талантом русских художников в труппе «Русский балет» С. Дягилева, наконец, проделал, подобно блудному сыну, обратный путь — к родным берегам. Путь, который, увы, не дано было совершать его творцам. Возобновил хореографию знаток творчества Нижинской Говард Сайет (Оклендский балет), участвовавший в реконструкции постановки, предпринятой дочерью Брониславы Ириной. Теперь эта версия, неоднократно повторенная на западе, осуществлена труппой Санкт-Петербургского академического театра оперы и балета имени М. Мусоргского. Восстановлена также скупая и выразительная сценография Н. Гончаровой.

Действие захватывает сразу своей целомудренной сосредоточенностью. Отброшено все суетное, наносное, все радужное многоцветье индивидуального существования. Богатством нюансов и оттенков пожертвовано ради осознания главного. Не зависящего ни от одного из нас. Лишенного прихоти воли и мечтаний. Вечное и только оно обнаруживает здесь непреложные законы. Жизнь предстает как магический ритуал, как непреложный долг живого перед живым, связывая тем самым всех участников воедино.

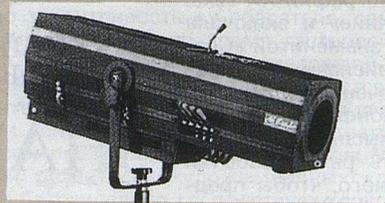
Спектакль аскетичен и мудр. Он неярко светится затаенной мощью, словно весенняя пахта напоен уверенной силой. Краски этой голый просыпающейся земли — черное и коричневое, оттененные мертвенно белым — определяет суровый колорит. Пространство лако-

(Продолжение на стр. 38)

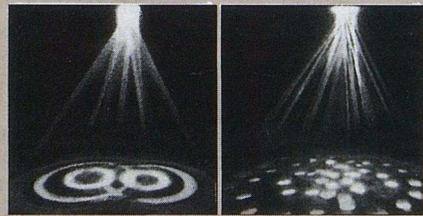
Уважаемые господа!



ТВОРЧЕСКОЕ СОДРУЖЕСТВО «ЛЮРИТ» ПРЕДЛАГАЕТ:



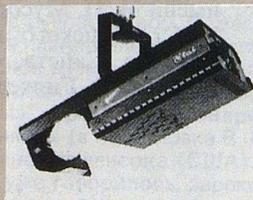
* Поставку, монтаж и гарантийное обслуживание высококачественного светового, звуковоспроизводящего и звукоусиливающего оборудования ведущих европейских фирм для сценических площадок концертных залов, дворцов культуры, дискотек, казино, баров, ресторанов и т. д. (пульт управления постановочным освещением, прожекторы с различными оптическими характеристиками ламп, генераторы дыма, специальные световые эффекты, светофильтры, микрофоны, акустические системы, усилители, обработка звука).



* Разработка, изготовление и прокат театральных костюмов и декораций.

* Проведение концертов, фестивалей, презентационных (включая сценарную разработку и постановочную работу) и рекламных мероприятий (включая изготовление аудиовизуальной и печатной продукции).

* Проведение пиротехнических шоу и реализацию изделий для них.



Если Вас заинтересовали наши предложения, обращайтесь по телефону: (095) 248-40-82 или в наш офис по адресу: Москва, Ст. Арбат, 35, ком. 370.

БОРИС ИЛЛАРИОНОВ

«ВАГАНОВА-PRIX»:

проблемы и перспективы

Третий Вагановский конкурс прошел после значительного, пятилетнего перерыва. Можно даже сказать, что он возродился в несколько ином качестве и под новым названием — нынче он назывался Третий Международный балетный конкурс и фестиваль хореографических училищ стран Содружества «Ваганова-prix». Новое название связано прежде всего с изменением географии участников: в конкурсе и внеконкурсной фестивальной программе (тоже новшество) приняли участие представители почти всех хореографических училищ бывшего СССР, за исключением Таллинна, Вильнюса и Москвы (правда, от московской школы был один из членов жюри). Приезд в Петербург представителей балетных школ, объединенных общей методикой и системой обучения, еще недавно работавших «в одной связке», возможность встретиться, показать свои достижения, обменяться опытом и просто пообщаться, безусловно, нужно отнести к числу главных результатов нынешнего конкурса. А вот идею международной открытости видимо следует считать только заявкой на будущее, так как участников из стран «дальнего» зарубежья было совсем немного, и они не составили достойной конкуренции основной массе.

Выход конкурса из весьма локальных рамок полузакрытого, узкопрофессионального мероприятия на уровень крупного события в культурной жизни — также отличительная черта «Ваганова-prix III».

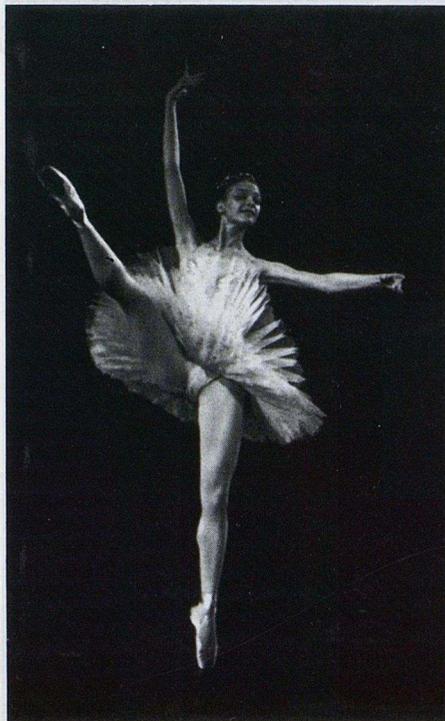
Внешне Вагановский конкурс сохранил основу своей программы: первый тур — урок, второй тур — две вариации по «обязательной» программе, из произведений русского классического наследия, третий тур — две вариации или классический дуэт. Но если учесть, что урок для первого тура сочинялся педагогами Академии Русского балета «по методике Вагановой», но исходя из современных требований, что подбор репертуара для второго и третьего туров был гораздо шире, а для третьего тура впервые предусматривались произведения зарубежной классики, то можно утверждать, что уже на уровне программных

критериев сама идея конкурса стала более либеральной, а в чем-то даже и расплывчатой.

Существенной проблемой представляется разноречивость в использовании редакций классической хореографии, своеволие исполнителей и педагогов в изменении хореографического текста. Проблема эта выходит за пределы традиционного «общего места» конкурсных обзоров. Для Вагановского конкурса — это потеря собственного лица, отказ от того прогрессивного, что было внесено в балетные состязания. Вероятно, при подготовке к следующему конкурсу стоит возродить практику предварительного уточнения редакций конкурсных произведений, а также выработать более четкие ориентиры для построения и оценки конкурсного урока. При всех организационных и финансовых сложностях методические семинары и встречи педагогов в процессе подготовки — необходимое условие успеха, выполнения той объединяющей роли, которую придают Вагановскому конкурсу его организаторы.

Светлана ЗАХАРОВА, вторая премия (Киев).

Фото Д. Куликова



Значение конкурса лежит в большей степени в области проблем балетной педагогики и утверждения принципов русской балетной школы. Поэтому закономерно видится сохранение его классической ориентации.

«Ваганова-prix III» показал актуальность вагановской методики, единство школ в ее использовании и отсутствие большого различия в уровне подготовленности участников. Именно такое впечатление произвел первый тур. И хотя на втором туре обозначился разрыв между лидирующей группой и арьергардом, здесь на первый план вышли вопросы сценической культуры, отсутствия образного наполнения танца, непонимания стилистических нюансов.

Из проблем в обучении можно отметить (в который уже раз) почти сплошь и рядом плохие руки — напряженные или «разбросанные» и невыразительные, утрату кантиленности танца, во многом возникающую из-за грубых подходов к сложным па, и неаккуратные, вялые стопы. Педагогам и методистам стоит серьезно подойти к последней проблеме, причем с точки зрения соотношения активной работы стопы с принципами русской школы — дабы при разработке стоп не утрачивалась выразительность корпуса и рук.

«Ваганова-prix» — конкурс учащихся, а не артистов. Потому возрастает значение труда и мастерства педагогов. Их роль и ответственность в успехе или неуспехе едва ли не выше, чем у ученика. В связи с этим стоило бы подумать об оценке вклада педагогов — в этом могла и должна быть одна из особенностей данного конкурса.

Также хотелось бы большей направленности на выявление талантливых и просто способных студентов. Вероятно, стоило наряду с главными премиями в три, две и одну тысячу долларов, учредить больше специальных призов, дающих стипендиальную и иную перспективную поддержку.

А то, что талантливых детей и хороших педагогов у нас по-прежнему немало, «Ваганова-prix '95» показал наглядно.

«ВАГАНОВА-PRIX»:

сюрпризы, сюрпризы, сюрпризы...

Конечно, главный сюрприз заключается в том, что конкурс вообще состоялся — ведь слишком много проблем и материального, и духовного порядка препятствовали его проведению... Но не будем о грустном, ибо «Ваганова-prix» подарил массу приятных впечатлений и участникам, и зрителям. И, кроме того, он не отнял у нас надежд на будущее...

Первый тур особых сюрпризов не преподнес: урок — он всегда урок. Странным было лишь большое количество участников, пропущенных во второй этап соревнования: все юноши и почти все девушки, за исключением слишком уж явных аутсайдеров.

Впрочем, подобный, так сказать, «отсев» совершил только благое дело. (Вспомним прошлогодний конкурс «Майя», когда на второй, наиболее интересный тур жюри оставило менее половины участников, уменьшив тем самым шансы зрителей познакомиться с неординарными исполнителями, оригинальной хореографией и современными балетмейстерами). На нынешнем соревновании судьи рассудили иначе: урок — в рамках подобного конкурса рассматривается как некий «квалификационный норматив», если будет позволено выражаться спортивной терминологией. Так пусть же максимальное число юных танцовщиков выйдет в следующий круг, и даже если кто-то не осилит установленную для третьего тура высоту, то может быть, установит «личный рекорд»... Не следует забывать и хрестоматийного высказывания Вагановой: «Ты мне вариацию станцуй. Тогда и балерина!»

И вот, вопреки опасениям, что второй тур затянется невероятно и утомит всех — ведь выступает 44 участника, и у каждого по две вариации, — этот этап соревнования прошел весьма быстро, мобильно и организованно. И так же быстро он высветил многочисленные проблемы. Это и проблемы школы: постановка рук, стопы, переходы к комбинациям, весьма огорчительная техника мелких движений и, что стало, к сожалению, уже привычным для всех конкурсов, — произвольная трактовка хореографического текста. На этой проблеме, думаю, нет даже смысла останавливаться — настолько она же «проговорена», а явных сдвигов так и нет.

На втором туре сформировалась и «лидирующая группа», и основной «пелотон», который следовал тесной кучкой на почтительном расстоянии от потенциальных лауреатов. Действительно, плотность результатов в этой группе была высокой — участников разделяли сотые доли балла.

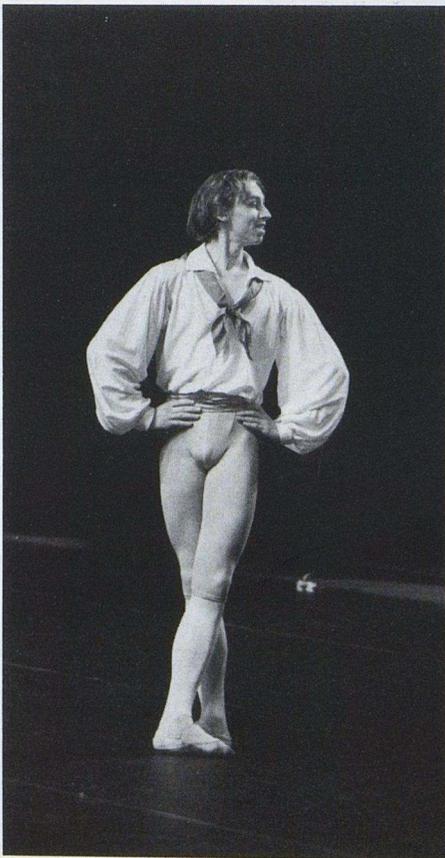
Впрочем, третий тур практически не изменил расстановки танцовщиков: сотые доли балла, что их разделяли, сохранились. Но никакими тысячными, никакими десятитысячными не оценить те художественные порывы, артистические флюиды, которые источали со сцены лучшие конкурсанты, впоследствии и ставшие победителями. Для «пелотона» третий тур и остался последним, за-

вершающим этапом соревнования. Ушедшая же в отрыв лидирующая группа, казалось, позабыла о самом факте соревнования. Ее участники не состязались, не боролись: они — выступали, танцевали... Именно их стараниями (нет, не стараниями, это слишком примитивное определение) — их вдохновением (а это определение чересчур расхожее, но достаточно точное) конкурс вышел на новый качественный уровень. В этих танцовщиках мы видели будущих мастеров, уже сейчас ищущих и предлагающих новые трактовки всем хорошо знакомого материала, мастеров, которые испытывают радость от своих поисков и щедро дарят ее присутствующим. Это, я считаю, и было главным достижением вагановского конкурса — появление незаурядных личностей.

Третий тур имел и свою интригу, и свои кульминации. Эмоциональный пик пришел на выступление Алисы Соколовой и Андриана Фадеева (Академия Русского балета), которые танцевали па де де на музыку Чайковского в хореографии Дж. Баланчина. Вариация Зигфрида в исполнении минчанина Игоря Колба стала лирической кульминацией. Истинно петербургский стиль танца Майи Думченко (в па де де из балета «Спящая красавица») словно соединил в себе эмоциональную приподнятость

Игорь КОЛБ, третья премия (Минск).

Фото Д. Куликова



и лирическую тональность предшествующих выступлений и по праву был удостоен первого места.

Майя Думченко владеет удивительным даром очаровывать и пленять своим танцем. Ее манера исполнения, лишенная ярких внешних эффектов, словно мысленно возвращает нас в прошлый век, когда зрителями превыше всего ценились естественность и простота. Суть искусства Думченко можно определить одним простым, но чрезвычайно емким понятием — лирика. Лирика Майи проникновенна и камерна, во всем, что бы она ни исполняла на конкурсе — ликующую ли вариацию Сванильды из балета «Копеллия», фокинскую ли «Мазурку» из «Шопенианы», классичнейшее ли па де де из «Спящей красавицы», — везде она танцевала с девичьим благоговением, молитвенной сосредоточенностью и искренностью.

Победитель среди юношей — Андриан Фадеев, напротив, представляет иной тип танцовщика: он выходит на сцену полным отваги сорвиголовой. И выбранный им конкурсный репертуар — вариации Франца из «Копелии», Базиля, па де де в хореографии Баланчина — способствуют этому восприятию. Манера Фадеева — воинственная и атакующая, но ее при всем желании не назывешь безразводной. Андриан напоминает полководца, который просчитал все варианты предстоящей битвы, но в решающий момент не выдерживает бесстрастного наблюдения за ходом сражения и врывается в самую гущу событий. Так и юный танцовщик с головой бросается в пучину танца, с лихим упованием покоряя одну вершину за другой (тут так и хочется привести строки: «Есть упоение в бою...»), не теряя, однако, ни на мгновение безукоризненной формы.

Вспомним известное изречение: «Королеву делает ее окружение» и обратим теперь к «свите» победительницы. Второе место судьи поделили между двумя девушками — Алисой Соколовой и киевлянкой Светланой Захаровой. И, право, эти танцовщицы на равных соперничали с победительницей и составили ей достойную конкуренцию, а значит, и великолепнейшее окружение.

Одаренная Алиса Соколова с ярко выраженным амплуа инженно постаралась раздвинуть его рамки и выступила в бравурной, «вагановской» вариации из «Пахиты», лирической из «Царя Кандавлы» и маленьком классическом шедевре Баланчина — па де де на музыку Чайковского. Обладающая высокой исполнительской культурой и так редко сейчас встречающимся чувством вкуса и меры, Алиса прекрасно справилась со своим конкурсным репертуаром. Но именно в хореографии Баланчина она раскрылась наиболее интересно: ее грация (такое забытое понятие!), естественность, кокетливость, великолепная координация идеально велики с прихотливыми пластическими изысками гениального балетмейстера. И если бы был учрежден

приз «Мисс конкурса», несомненно, его вручили бы Алисе.

Незатейливой мелодией, прозрачной и чистой, что негромко, но ясно слышится в многоголосой «симфонии» конкурса, казались выступления юной Светланы Захаровой. Весьма выгодная, благодарная внешняя форма ученицы, несомненные задатки внутренней культуры обещают, что в будущем Светлана может стать интересной танцовщицей.

Обладатель третьей премии Игорь Колб обратил на себя внимание еще на первом туре — достоинство и несуетливость, с которыми он выполнял заданные упражнения на уроке, предполагали нестандартное исполнение конкурсной

«произвольной программы». Четыре разноплановые вариации, которые он показал на втором и третьем турах (Франц из «Коппелии», Альберт из «Жизели», Зигфрид и соло из «Праздника цветов в Дженцано») выявили его тяготение к лирическому репертуару. И, как я уже говорила выше, несомненной удачей стала исполненная им вариация Зигфрида. В ней-то и высветилось мастерство начинающего танцовщика: величавость и благородство манер, исключительное качество отделки всех мельчайших деталей, редкая красота линий.

Шумные овации всегда вызвали выступления петербуржца Михаила Ильина, самого юного из всех участников, которому вручили специальный приз от

газеты «Пионерская правда». Своим чересчур юным возрастом Михаил отнюдь не козырял; напротив, он, словно не требуя к себе ни малейшего снисхождения, настойчиво, по-взрослому (на зависть иным более старшим коллегам) успешно преодолел один пик техницизма за другим, что воздвигнуто в сложнейших вариациях классического мужского репертуара: Актеон, Раб и Купец из «Корсара», Базиль.

Сюрпризы, сюрпризы... Их в соревновании было много. В сущности, выступление каждого конкурсанта было сюрпризом. И не за горами сюрпризы IV международного конкурса хореографических школ имени А. Я. Вагановой. Так будем их ждать!

МАЙЯ КРЫЛОВА

«ВАГАНОВА-PRIX»: Все, как у взрослых

Третий вагановский конкурс из внутреннего мероприятия хореографических училищ России стал международным. При всех изменениях организаторы конкурса стремились к главному: он должен демонстрировать соответствие теории — системы А. Я. Вагановой — повседневной практике.

В свое время К. Сергеев четко сформулировал задачи: «Мы хотим продолжить линию отбора и редакции классического наследия, хотим расширить репертуар, взять те образцы классического наследия, которые наименее подверглись изменениям времени». Еще более жестко выразился Олег Виноградов: «должен отличаться от множества других чистотой и академизмом, иначе нет смысла его проводить».

Направленность на соблюдение точности ощущались уже в конкурсных программках: имена композиторов и балетмейстеров в них были приведены в соответствии с истиной (имена П. Ольденбургского и Ф. Бургмюллера как авторов музыки к вариации купца из «Корсара» и вставного па де де из первого акта «Жизели», Ф. Лопухова как создателя пиччатого Раймонды, а В. Чабукиани — вариации корсаровского Раба). Этой добросовестностью не только восстанавливалось авторское право, но и подтверждался неоспоримый факт: неизбежные по ходу времени изменения в классическом балете должны восприниматься только с эстетической, а не с формальной точки зрения. Лучшее остается, случайное отвергается.

Однако с «редактурой классического наследия», с «чистотой и академизмом» дела, увы, обстоят неважно. Конкурс учеников повторил все недостатки многочисленных «взрослых» смотров. Если на предыдущих двух смотрах конкурсантам заранее рассылались тексты исполняемых вариаций и па де де, то ныне (по причине, как я поняла, финансового порядка) этого сделано не было, что неизбежно усилило «разнобой» исполнения.

Конкурсная практика всех международных смотров балета — отражение практики сценической: изменений, внесенных в вариации и па де де — не меньше, чем разнообразных редакций

спектаклей классического наследия. На втором и третьем турах проблема волонтеристского отношения к старым балетам стала основной и наиболее трудно поддающейся решению.

Конкурс продемонстрировал вполне функциональное понимание классического танца у молодого поколения танцовщиков. Танец — это не основная «смысловая ось» балетного спектакля, не определенная эстетика, а возможность показать профессиональные навыки. Еще одна «ахиллесова пята» в подготовке танцовщиков — невнимание к тем мелочам, которые в конечном счете и делают танец танцем, а не формальным набором физических упражнений. Не сдвинулась с мертвой точки проблема со стопами, как в мужском, так и в женском танце. Партерная техника, как правило, удавалась участникам хуже прыжков и вращений. Правда, были счастливые исключения: Вероника Парт (Санкт-Петербург) порадовала красивыми, а Светлана Захарова (Украина) и Софья Гумерова (Санкт-Петербург) — еще и хорошо разработанными стопами. Похоже, что на сегодня — это проблема не учеников, а педагогов.

Многие конкурсанты показывали не классический танец, а нечто невразумительное, «некрасивое», распадающееся на отдельные движения, без кантилены, без ощущения целого: следствие невнимания к связующим движениям, к переходам. Результат — танец без полутонов и нюансов, без пластических модуляций: большинство норовит «кричать», мало кто умеет «шептать» и «говорить».

Отсутствие на конкурсе (в третий раз!) учеников Московской академии хореографии не дало возможности увидеть объективную картину российского молодого балета. Из всех конкурсантов петербуржцы показали наиболее «поставленные» руки и корпус, владение вагановской школой (как и должно быть у питомцев Академии балета, которая носит имя великого педагога). Хотя процесс нивелирования разных школ, «подтягивания» к некоему общему знаменателю продолжается.

Что касается упомянутой К. Сергеевым задачи расширения репертуара, то здесь

картина более благополучная. Мы увидели не только «хиты» конкурсов — «Корсар» и «Дон Кихот», но и «Сильфиду», «Эсмеральду», «Шопениану» и даже «Царя Кандавля» с «Коньком-Горбунком».

Конечно, кроме неудач и промахов конкурс подарил немало моментов настоящего искусства, когда совпадали различные факторы — способности ученика, мастерство педагога, точно выбранный репертуар. Так было у Майи Думченко из Санкт-Петербурга, что, кстати, и принесло ей первую премию. И, наоборот, из-за непродуманно, на мой взгляд, составленной конкурсной программы способная И. Новикова (Санкт-Петербург) выступила ниже своих возможностей.

Если победа юной танцовщицы и второе место Алисы Соколовой (Санкт-Петербург) не вызвали особых споров в кулуарах конкурса, то танец двух других неординарных участниц обрел как убежденных сторонников, так и противников.

Татьяна Некипелова — обладательница редкого апломба (который она усиленно демонстрировала) и огромного шага а ля Сильви Гилем. Ее природные данные вызвали восторги зрительного зала, но Некипелова выступала на академическом конкурсе, имеющем другие приоритеты и, наверно, следовало считать с его требованиями. Жюри посчитало минусом броско-виртуозные увлечения Некипеловой.

Софья Гумерова в конкурсе участвовала лишь в качестве партнерши, выступив в те же дни и перед той же аудиторией в выпускном спектакле Академии русского балета. Второй акт «Жизели» с ее участием прозвучал непривычно и даже вызывающе. Гумерова отказалась от общепринятой трактовки. Ее Жизель — неординарная личность, по силе характера выходящая на один уровень с Миртой. Как бы ни относиться к такой Жизели, несомненно, что дарование Софьи Гумеровой из разряда тех, что «обрекают балерину на поиски личных средств выразительности», «выталкивают» из тесных для нее рамок общепринятого.

Мужская часть конкурсантов не порадовала особенно яркими талантами, хотя уровень лауреатов достаточно высок.



Лауреаты и дипломанты конкурса.

Фото Д. Куликова

Хорошо показали пятнадцатилетний Михаил Ильин (Санкт-Петербург), которому прочат большое будущее, и Павел Михалев (к сожалению, из-за травмы ноги этот петербургский танцовщик, успешно прошедший на третий тур, не смог выступить в финале). Завоевавший третью премию Игорь Колб (Белоруссия) обладает очень хорошими природными данными, и награду, как мне кажется, он получил именно за это: танцу Колба пока не хватает чистоты и законченности. Андриан Фадеев (Санкт-Петербург, первая премия) и Дмитрий Пыхачев (Санкт-Петербург, третья премия) пополнят ряды балетных принцев, обладая всем необходимым — хорошей школой, сценической внешностью и мягкой мужественностью. В обычной своей манере выступили японские танцовщицы: они предпочитали чистую энергетику, когда во главу угла ставится удаль и «накручивание» виртуозности, сводящей балеты к общему знаменателю.

В рамках конкурса прошли мероприятия, на которых обсуждались насущные проблемы современного классического исполнительства. Большой интерес вызвала научно-теоретическая конференция «Итоги конкурса и методика А. Я. Вагановой в современном балетном образовании». Выступали И. Колпакова, Н. Дудинская, И. Бельский, А. Осипенко, Г. Замуэль. Мне удалось записать их основные высказывания. (В текст выступления И. Колпаковой и А. Осипенко включены фрагменты интервью, данных ими автору этой статьи после окончания конкурса).

Ирина КОЛПАКОВА:

«Очередной вагановский конкурс замечателен тем, что он помогает восстановить связи между хореографическими училищами СНГ, выявлению реального положения дел в балетных школах.

Один из главных вопросов конкурса — точность балетных текстов. Конечно, утрата и изменения неизбежны, процесс идет во всем мире. Я тоже не работала непосредственно с Петипа. Но есть допустимая степень изменений. Жюри испытывало радость, когда видело правильную вариацию. И соответствие тексту закладывалось в систему оценок.

Необходимо требовать творческую дисциплину и профессиональную строгость с педагогов. Они должны воспитывать у учеников внутренний самозащитный механизм на изменения хореографии, чувство меры, которое не позволит арти-

сту «панибратствовать» с классической хореографией.

Несмотря на издержки, конкурсы нужны, они помогают узнать, «кто есть кто» и формируют у начинающих артистов очень нужные в нашей трудной профессии бойцовские качества.

Герман ЗАМУЭЛЬ:

«Мы много говорим о верности классическому наследию. Но главная проблема — какой именно текст считать оригиналом? Мне кажется, что при всех изменениях, вносимых временем, необходимо сохранять структуру вариации и смысл стиля хореографа. На конкурсе мы, увы, наблюдали именно структурные разрушения. Смотришь и не понимаешь, что именно танцуют, потому что выступающие сами этого не понимают.

Те, кто разрушает структуру, ничего от этого не выигрывают: непонимание всегда заметно, все усилия разбиваются о сам классический танец. Конкурс имени Вагановой поможет разобраться с тем, что сегодня считать классикой, с критериями оценок и границ допустимых изменений. Талантов в отечественном балете по-прежнему много, весь вопрос — в уровне профессиональной подготовленности».

Алла ОСИПЕНКО:

«Мы увидели нерадостную картину: педагоги сплошь и рядом меняют вариации «под учеников». И воспроизводят одни и те же недостатки: танец на пальцах далек от совершенства.

В 1989 году я встретила за границей Рудольфа Нуреева (мы не виделись 28 лет). Он предложил мне преподавание в Опера де Пари, сказав: «Пока мы живы, будем стараться соединить достижения французской школы (безукоризненную работу стоп) и русской (поставленные, выразительные корпус и руки). Видимо, назрела необходимость активного обмена педагогами. Не только наши специалисты — на Западе, но и западные — у нас».

Наша беда в том, что мы не любим смотреть по сторонам. Запад, набрав виртуозности, теперь поворачивается лицом к тому, от чего мы уходим, чем мы славились. А у нас в спектаклях кордебалет слаб, но всегда одинаков: что невидимы, что лебеди... Это идет от школы, от неточного понимания и трактовки движений. На конкурсе мне порой трудно было разобрать, когда исполняется глоссод, а когда па де ша: оба движения делались на одной высоте. И с одной длительностью,

что неверно. Нас Ваганова учила: глоссод на счет «раз», а прыжок — «ра-а-аз».

Игорь БЕЛЬСКИЙ:

«Конкурс имел свои плюсы и свои минусы. К достижениям можно отнести то, что основы методики сохранились во всех балетных школах, хотя в классе это выглядело лучше, а на сцене — хуже. Несмотря на тяжелые экономические условия, во всех странах СНГ школы продолжают работать.

Минусы: увлечение «техникой верчения», подменяющей технику исполнения, — делают разве что не сальто. Плохо передают стиль различных хореографов, особенно это заметно при исполнении Бурнонвилля и Баланчина. Небрежные подходы к прыжкам, особенно к большим; плохая третья позиция рук (их закидывают за голову).

Редакции искажены до крайности. На фестивальной концерте мы увидели (точнее, так было объявлено) повелительницу дриады из «Дон Кихота». Но от Горского там не было ничего: купочки из «Спящей красавицы», «Пахиты» и кода из «Раймонды». Пожалуй, Андриан Фадеев — единственный, кто исполнял правильные редакции».

Наталья ДУДИНСКАЯ:

«Обсуждать наследие Вагановой и легко и трудно. Легко — потому что есть глубоко продуманная, разработанная система. Трудно — потому что это не раз навсегда заданный метод, а, как не уставаля повторять сама Агриппина Яковлевна, самосовершенствующее действие, изменяющееся в каждую новую эпоху.

Система Вагановой предполагает прежде всего «танец всем телом», единую координацию тела. Ваганова отвергала нарочитую «декоративность» танца, позирование на сцене, стремилась в то же время на основе общего выявить частное, индивидуальность каждой балерины.

Мы в Петербурге должны давать образцы классического наследия, должно-го отношения к нему. Этого от нас ждут во всем мире. Вспоминаю, как во время гастролей в Лондоне мне довелось показывать английским коллегам начало вариации Белого Лебедя — два рон де жамба на экарте. И коду, которая должна исполняться в два раза быстрее, чем танцуют сейчас. Это вызвало восхищение англичан, они очень сожалели, что не знакомы с такими подробностями, без которых искусство классического балета теряет главное».

«Я дарю вам свое сердце...»

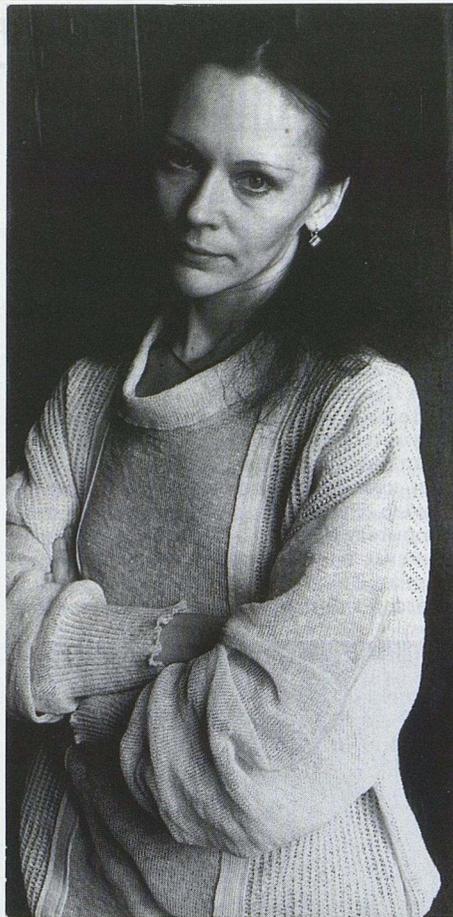
Большим событием в культурной жизни Казани стал бенефис prima-балерины театра оперы и балета имени Мусы Джалиля Ирины Хакимовой. Вечер проходил в рамках традиционного IX Международного фестиваля классического балета имени Рудольфа Нуреева. Это был третий за последние годы бенефис артистки, отдавшей сцене двадцать пять лет жизни. Но программа нынешнего восхитила своими хореографическими сюрпризами. Ни один из номеров этого вечера ранее никогда жадной до новинок балериной не исполнялся. Уникально!

Режиссером, идейным вдохновителем программы, а также автором буклета выступила известный московский критик Наталия Садовская, бессменный организатор всех девяти казанских фестивалей.

Бенефис был посвящен Ирине Хакимовой, и никто из танцовщиц не приходил ей «на помощь». Наталия Садовская так написала о замечательной артистке: «...Не техника суть дарования балерины. Известное изречение Пушкина «душой исполненный полет» дано лишь избранным. Хакимова — избранница». И как избранница балерина царила на сцене лишь в окружении рыцарей-кавалеров, съехавшихся на праздник из разных стран и городов. Партнеры из Казани — В. Яруллин, Д. Мочалов, а также неизменный партнер — муж, педагог В. Бортяков, московские артисты В. Кириллов, В. Бреусенко, Н. Церингер, киевлянин Е. Бондаренко.

Вечер открылся произведениями, ставшими своеобразной данью прошлому. «Минувшее проходит предо мною...» — в кратких танцевальных зарисовках друзья-коллеги воссоздавали многоликие роли Хакимовой. Из красочного и поэтического «букета» образов появилась и сама бенефициантка в дуэте-романсе из татарского балета «Зюгра» Н. Жиганова в постановке Дины Ариповой, трогательное обращение — воспоминание о первых в театре партиях.

...Задорно, легко и с присутствием



Ирина ХАКИМОВА.

балерине лиризм отплясывала Хакимова «Русскую» К. Голейзовского на фоне березок, в ярко бирюзовом сарафане и такого же цвета туфельках. Казалось, всем танцем она говорила: «Вот так это танцуют, а иначе нельзя!..»

Дух природы витал и в последующих двух танцевальных новеллах из репертуара Анны Павловой: «Ночь» (на музыку А. Рубинштейна) и «Калифорнийский мак» (на музыку П. Чайковского). Зритель был буквально потрясен увиденным, когда раскачивающаяся алая головка мака вдруг открылась, и цветок «ожил» в танце до удивления бесхитростно, просто. Но сколько в нем грации, поэзии и божественной красоты! В трепетном волнении зал «жил» вместе с цветком, «кружился» и уносился за лепестками» до тех пор, пока в преддверии сумерек они вдруг не закрылись, музыка и движение закончились, но ощущение прекрасного и неповторимого не исчезло. В мерцании звезд, с гирляндами блеклых цветов, окутанная дымкой серого хитона появлялась дева-мечта в миниатюре «Ночь» и уносила зрителя в далекие времена искусства незабвенной Павловой. Эти номера, восстановленные по гравюрам, кино- и фотодокументам Никитой Долгушиным, были подарены им Ирине Хакимовой в честь ее бенефиса.

Затем, предвосхищая московскую

премьеру «Призрачного бала», был исполнен Романтический дуэт (на музыку Ф. Шопена) в постановке Д. Брянцева. Через весь концерт «прослойкой» между балеринскими явлениями, не нарушая музыкальной канвы и стилистики танца, шли мужские монологи из «Бабочки» и «Сатаниллы» (В. Бреусенко), «Прелюд», «Маугли» Б. Мягкова (Н. Церингер), «Тотем» Е. Богданович (В. Яруллин), фрагмент из спектакля «Одиноким голос человека» Д. Брянцева на музыку Вивальди в исполнении В. Кириллова. Известному артисту особые слова благодарности. За два дня до бенефиса заболел танцовщик, с которым Хакимова провела немало репетиций в подготовке сложного для интерпретации дуэта из балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» в хореографии Р. Нуреева. Этот дуэт в России не исполнялся, желание станцевать было велико — дань памяти артиста, имя которого носит наш фестиваль. И вот ЧП. Травма ноги у партнера, звонок в Москву, к Владимиру Кириллову. Он лишь спросил: «Очень нужно?» — «Очень». Утром Кириллов в Казани. Полторы репетиции, и текст выучен. Истинный артист, друг, коллега!

Сценой «У балкона» завершилось первое отделение. На фоне ночного неба и кущи зелени был исполнен бессмертный дуэт — гимн молодости, чистоты, вечной весны.

Во втором отделении балерина выступила в иной творческой ипостаси — как педагог хореографического училища. Фрагмент урока «Класс-концерт» показали ее ученицы: Гуля Турдиева, Оля Алексева, Ира Волкова, дочь Катя Бортякова и другие. И когда зритель вроде бы и не ожидал увидеть вновь танцующую Хакимову, артистка «обманула» его, вылетев на сцену с Е. Бондаренко в ликующе-жизнерадостной «Тарантелле» Дж. Баланчина. Взрывы оваций сопровождали эту феерию танца — заключительный аккорд вечера.

Успех вечера поддержали дирижер-пианист Толгат Ахметов, пианистка консерватории Нелли Курбатова; с присущим ему блеском и мастерством провел концерт артист Большого драматического театра имени В. И. Качалова Вадим Кешнер. Финал — поздравления от руководства театра, творческих коллективов, хореографического училища, телеграммы от художественного руководства балета Большого театра России Вячеслава Гордеева, педагога Пермского хореографического училища Людмилы Сахаровой, коллег из Башкортостана. Был забавный и остроумный «капустник»... Снова цветы...

С ощущением необыкновенного счастья балерина поблагодарила коллег, друзей, зрителей, всех, кто многие годы был рядом с ней. И сказала: «Я дарю вам свое сердце».

ВЕНЕРА ГАЙНУЛЛИНА,
президент Казанского
Общества любителей балета
«Фюэте»

ЕЖЕГОДНО — В ЧЕСТЬ НУРЕЕВА

В третий раз Уфа — город детства Рудольфа Нуреева — принимала участников и гостей ежегодного фестиваля имени Нуреева. Программа праздника всякий раз меняется. Ныне ее за пару недель до дня официального начала хореографической фиесты открыли выступления Молодого балета Франции. Артисты, средний возраст которых не превышает восемнадцати лет, прибыли в Уфу не на обычные для себя гастролы. С их приездом пошло реальное воплощение интереснейшего проекта культур-

ного обмена «От Урала до Атлантики», инициированного бескорыстной поклонницей балетного искусства Надеждой Львовой-Рикарто.

Возможно, решающее слово сказала драматургия самой жизни, но уфимский фестиваль отнюдь не формально принял имя своего земляка. Когда-то Рудольф Нуреев сказал: «Я был первым строителем моста — танцовщиком, связавшим исполнителей-классиков и модерн». Однако вклад Нуреева прежде всего ассоциируется с другим мостом,

может быть, более величественным. Ибо этот мост соединил два мира.

Как бы то ни было, Уфа — город, где Нуреев осознал призвание к танцу. В Париже — расцвел его талант. Здесь он пожелал обрести и вечный покой.

Выяснилось, что и творческий путь Молодого балета Франции имел перекрестия с судьбой Нуреева, который став директором танца Парижской оперы одобрил и напутствовал первые шаги только зародившейся труппы. А ныне Молодой балет Франции, который уже обрел свое лицо, привез уфимскому зрителю произведения стиля модерн: хореографические сочинения Реда («Проходя мимо» на музыку Ванжели и Дида), Жака Гарнье («Онис» на музыку Мориса Паше), Ивониса Сати («Шогун» на музыку Мильтона Насименто и Фернандо Бранта), Джиджи Качулеану («Фолья» на музыку Антонио Вивальди)...

Впрочем, артисты из Франции показали и чистую классику от Тальони и Бурнонвиля до Петипа, Горского и Фокина, представили произведения Баланчина («Тарантелла» на музыку Готшаллка) и Вайнонена (*pas de deux* из балета «Пламя Парижа»).

Но поведаем немного о самом коллективе. Существующие в нем порядки весьма любопытны. В Молодой балет Франции попадают выпускники балетных училищ и частных школ разных стран. Главное условие — кандидаты не должны иметь ни дня стажа работы в профессиональной труппе. Таким образом, по словам создателя и президента Молодого балета Франции Робера Бертье (педагога-словесника по профессии), труппа выполняет функцию «теплицы», где молодая балетная поросль должна набрать силу и подготовиться к перегрузкам театральных коллективов.

Ежегодно состав Молодого балета Франции полностью обновляется. Финальную точку двенадцатимесячного контракта ставит фестиваль танца в Ля-Болле, проводимый каждое лето.

Артисты выступают во Франции, но много времени проводят и на гастролях, именуемых «резиденциями». За двенадцать лет своего существования они побывали в сорока странах мира.

В коллективе существует замечательная традиция — отовсюду, где он бывает, артисты стараются увезти хореографический сувенир. В Уфе их репертуар обогатился жемчужиной башкирской хореографии — фрагментом балета Л. Степанова — Н. Анисимовой «Журавлиная песня». Того самого, который перевернул сознание одиннадцатилетнего Рудольфа, а позже ввел его в профессию. Хореографию дуэта показала Зайтуна Насретдинова — патриарх башкирской хореографии, некогда очаровавшая маленького Рудика в партии Зайтунгуль.

Как известно, принять большое количество гостей, избежав сбоев в работе всех фестивальных механизмов, дело совсем не простое. Но уфимцам это удалось. Театральный оркестр под управлением главного дирижера Башкирского театра оперы и балета Валерия Платонова в кратчайшие сроки «озвучил» новые для себя патритуры. Декора-

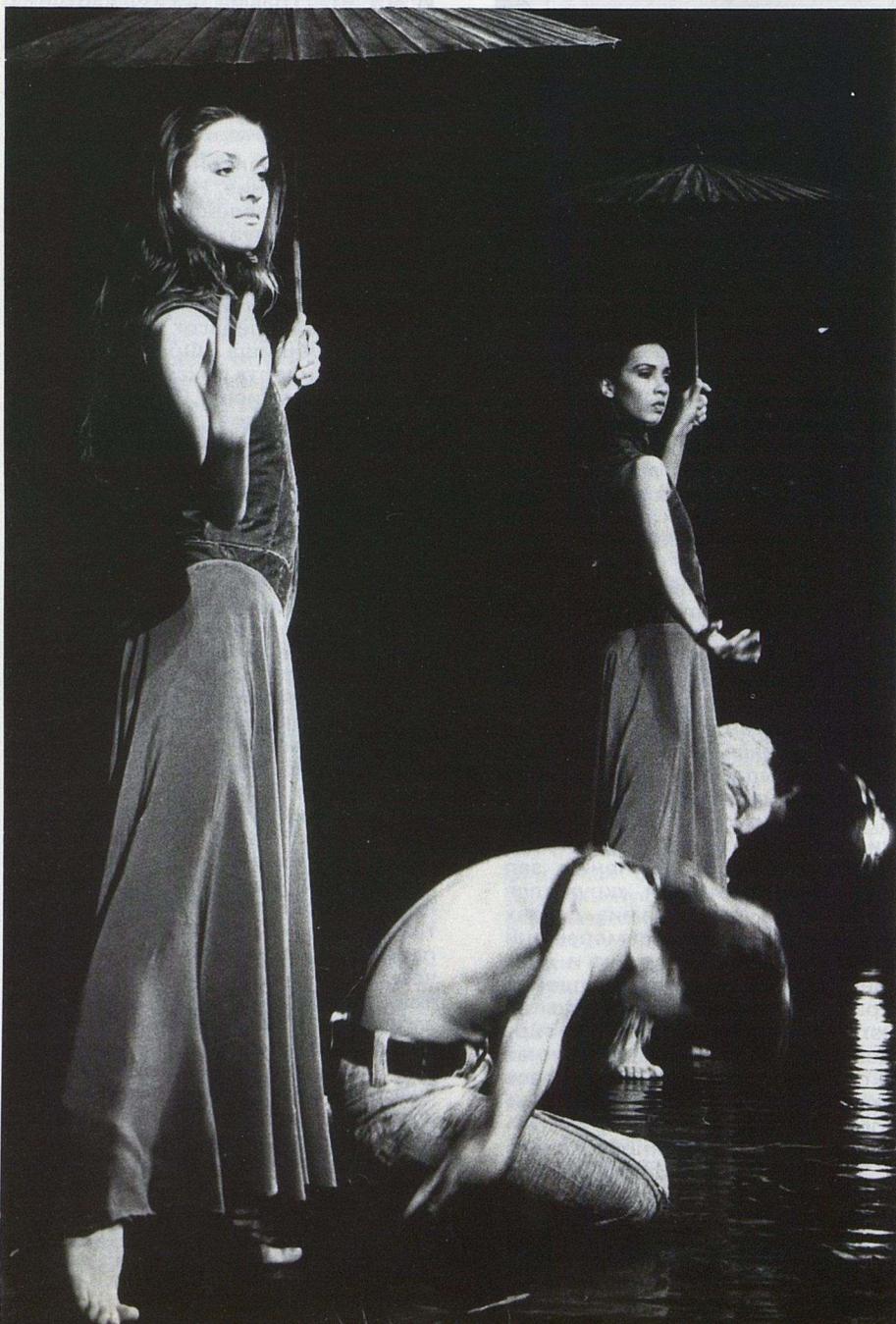


Фото Э. Зинатуллин

Сцена из спектакля труппы «Молодой балет Франции» «Проходя мимо».

ФЕСТИВАЛЬ ЮНЫХ ТАНЦОВЩИКОВ ИЗ ШКОЛ ИСКУССТВ

ционный цех в экстренном порядке изготовил добротный интерьер фокинско-го «Видения розы». Пошивочная «смастерила» костюм национального балета, так понравившийся французским гостям, что они выкупили его для дальнейшего проката фрагмента «Журавлиной песни».

Проведение III фестиваля имени Руфольфа Нуреева стало результатом усилий многих организаций: Министерства культуры Башкортостана, Посольства Франции в Москве, Отдела по делам молодежи и спорта Министерства внешних сношений Франции, башкирской компании «Башнефтехим», предприятий ТЕКНИП-УРАЛ и французских фирм ТЕКНИП, ЛИНДЕ, ПРОКАТАЛИЗ, ЕВРОКАТ, ЭЛЗАГ БЕЛЕ, КОПЕШИМ, ИПЕДЕКС. И прежде всего Башкирского театра оперы и балета.

Французские артисты начали праздник, а продолжали его отечественные мастера танца. Главные партии в спектакле местной труппы «Лебединое озеро» танцевали уфимцы Людмила Шапкина и Роман Рыкин, который специально прилетел в Уфу из Лондона, где работает по контракту в Английском национальном балете. А его одноклассник Азат Кубагушев, ныне представляющий московскую труппу «Фестиваль-балет», выступил в роли Шута. Дирижировал москвич Дмитрий Котов.

Следующей в фестивальной афише значилась «Сильфида», подготовившая сюрприз: для участия в спектакле были приглашены солисты Большого театра России Алла Михальченко и Евгений Керн, а также дирижер из Казани Медет Тургумбаев.

Известная балерина по-своему трактует романтический образ. Ее увлекли не прыжки и невесомые полеты Сильфиды, а капризные рас мелкой техники. Свою «деву воздуха» балерина наделила живой женственностью с ее открытостью в выражении чувств, кокетством, изменчивостью настроений.

У Евгения Керна благородная внешность классического премьера, увлеченность танцем и сохраняющее деликатность желание выказать все свои достоинства. А их немало: хорошее природное вращение, впечатляющий прыжок, осмысленность и одновременно темпераментность сценического поведения.

«Тщетную предосторожность» в постановке Андрея Меланьина вновь танцевали свои — Людмила Шапкина (Лиза), Константин Иноземцев (Колен), Владимир Шапкин (Марцелина), Чынг Дык Тхо (Никез), Альберт Валеев (Паша Мишо)...

А в финале фестиваля вместе с уфимцами танцевали артисты Московской труппы «Ренессанс-балет». Среди них особое внимание привлек Айрат Фатхелисламов — выпускник Уфимского хореографического училища по классу Ш. Терегулова — исполнивший два дуэта из «Фестиваля цветов в Дженцано» (с Татьяной Транквелицкой) и «Венецианского карнавала» (с Татьяной Глазовой).

В заключение добавим, что на протяжении всех праздничных вечеров театр великолепно посещался заинтересованной публикой. Благородная идея почтить память выдающегося артиста обрела реальное воплощение и дала людям художественные впечатления.

АЛЕКСАНДР МАКСОВ

Нынешнее время — время реформ и преобразований. Они проходят — иногда с пользой для дела, а чаще, наоборот, без нее — везде, во всех областях нашей жизни, в том числе и в хореографическом образовании. Здесь появилось множество всевозможных альтернативных — частных и получастных — лицеев, колледжей, академий. И в этом роскошном букете громких названий слова «хореографическое отделение детской школы искусств» звучат как-то уж очень буднично. И создается такое впечатление, что в этой пышной модной компании они будто ступевались, поблекли, утратили популярность. Однако практика свидетельствует об ином: хореографические отделения детских школ искусств живут активной, насыщенной напряженным художественным трудом, действенной жизнью. И педагоги, и дети работают увлеченно, демонстрируя влюбленность в свое дело, с энтузиазмом постигая тайны профессии: ведь только любовь и энтузиазм заставят ребенка после напряженных занятий в общеобразовательной школе ехать через всю Москву на уроки танца, а педагогов (за очень маленькую зарплату) — щедро делиться с детьми своими знаниями и опытом. Об этом свидетельствует прошедший весной нынешнего года Первый Московский фестиваль хореографических отделений детских школ искусств, который был посвящен великому празднику — 50-летию Победы.

Но прежде о самих детских школах искусств или, как их сокращенно называют, ДШИ. Датой их рождения считается 1974 год, цель их деятельности поначалу определялась так — начальное обще-эстетическое воспитание, отсюда и три отделения — музыкальное, художественное и хореографическое. Предполагалось, что они в воспитании детей будут действовать сообща, дополняя и обогащая друг друга. Но если преподаватели музыки и изобразительного искусства могли воспользоваться имеющимся опытом соответствующих специализированных школ, то у педагогов хореографов таких аналогов не имелось, да и сама специфика хореографического образования требовала серьезного профессионализма от воспитанников, иначе — любительство, дилетантизм, дублирование художественной самостоятельности. Тем более, что в школы пришли работать специалисты высокой квалификации, которые хотели трудиться и начали трудиться с полной самоотдачей. И постепенно хореографические отделения в своей деятельности от решения обще-эстетических задач стали поворачиваться к решению задач серьезного профессионального обучения. Это дает возможность школам за небольшую (скажем — символическую) плату учить детей, помогая им проявить свои способности, выявляя наиболее талантливых и перспективных с тем, чтобы они могли продолжать свое профессиональное образование

и в дальнейшем. Думается, что школы искусств могут стать своеобразной кадровой базой для наших средних и высших хореографических учебных заведений, хотя, конечно, самый эффективной «подпиткой» для них был бы собственный специальный техникум (по типу существовавшего в двадцатых годах хореографического техникума имени А. В. Луначарского). Трехступенчатая система профессионального образования (школа-училище-вуз) уже доказала свою плодотворность при подготовке музыкантов. Правда, пока это мечты, но то, что они могут оказаться явью, свидетельствует прошедший фестиваль. В нем участвовали ученики хореографических отделений шести московских школ — №№ 8, 2, 3, 5, 6, 21, а также воспитанники ДШИ из подмосковного города Химки — всего более трехсот человек.

Выступление каждой школы на фестивале имело какую-то свою «изюминку», «особинку». Педагоги школы № 8 заявили о своих интересных поисках в области создания разнопланового детского танцевального репертуара, представив на суд зрителей «Хореографическую сюиту» на музыку произведения из «Детского альбома» П. Чайковского (постановка Л. Ротчевой), решенную в академическом стиле, русский народный танец «Сени» и композицию в стиле диско «Вася» (обе миниатюры — в постановке Е. Ротчева) и другие аналогичные номера. Сочиненные с учетом возраста исполнителей, их возможностей и интересов, они внесли самобытную яркую краску в фестивальную палитру. А программа ДШИ № 3 продемонстрировала стремление к оригинальной трактовке балетной музыки П. Чайковского, А. Глазунова, Л. Минкуса, в исполнении этих композиций участвовали большие группы детей. Конечно, вальс из «Спящей красавицы» Чайковского в постановке А. Косенковой не претендовал на воспроизведение пластических решений М. Петипа, скромными были и технические возможности юных интерпретаторов, но собранные вместе в одном номере дети разных возрастов учились слушать музыку великого композитора, вникать в ее эмоциональный настрой, учились пропускать ее через свои движения. Трудную задачу решали педагоги, но как важна она для формирования вкусов и интересов будущих танцовщиков. Столь же самобытно и интересно выглядели и предложенные маленькими артистами «Фарандола и крестьянский танец» на музыку А. Глазунова (постановка О. Савинковой). А как тонко, с каким вкусом танцевали семиклассники этой школы шопеновский «Вальс» Лидии Тюттиной, подготовленный под руководством Д. Дьяковой. И еще один номер в программе этой школы хотелось бы отметить — речь идет о картинке «Хохлома» (постановка О. Савинковой), где плясунам аккомпанировал ученический оркестр народных инструментов (руководители Т. Кондыба, Н. Булдакова). Вот где на деле проявилось подлинное сотрудничество юных музыкантов и плясунов!

Детская музыкальная школа № 21, где на хореографическом отделении работают Т. и В. Сердюковы, показали обширную серию номеров, в которых четко просматривается пристрастие постановщика (Т. Сердюковой) к свободной пластике. Это сказалось и в массовой

композиции «Весна» (на музыку А. Вивальди), и в сольной — шопеновской «Мазурке», которую с большим настроением станцевала А. Бикмуллина, и в камерных ансамблях — дуэте «Петля» (на музыку Бизе-Щедрина), исполненном ею же вместе с Н. Лезиной, русском танце из балета Р. Щедрина «Конек-Горбунук». Вместе с тем, произведения, показанные детьми на празднике (фрагменты из «Лебединого озера», «Щелкунчика», «Дон Кихота») свидетельствуют о том, что в школе ведется серьезная работа и над постижением образцов наследия.

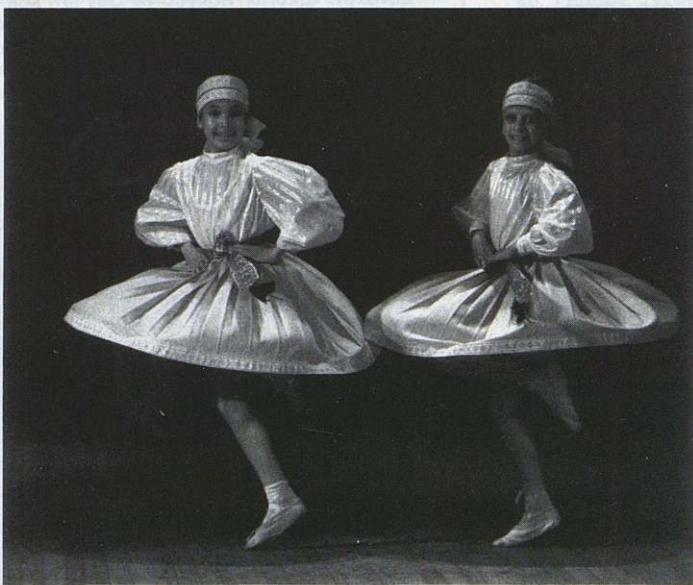
Разнообразием отличался фестиваль-ный репертуар школы № 2, который составили сочинения, осуществленные на музыку Чайковского, Баха, на народную музыку с учетом технических возможностей их юных интерпретаторов. Но наибольшее признание и у зрителей, и у членов фестивального жюри получил хоровод «Горенка» (постановка Т. Алешкиной). Высокой оценки заслужила и сама композиция, сочиненная в лучших традициях отечественного ансамблевого искусства, и ее сценическое прочтение: дети отлично передавали манеру данного хоровода, тонко чувствовали настроение номера, тактично аккомпанировали солистам (С. Шаровой, В. Простаку).

Воспитанники Химкинской школы «привезли» на фестиваль две миниатюры — «Красноуфимская плясовая» и «Татарские узоры» (обе — в постановке Л. Егжовой). Эти яркие красочные действа увлекали своей естественной игровой стихией.

Вовлечь в участие в концертном номере наибольшее количество исполнителей — эта тенденция ощущалась в программе, показанной на фестивале школой № 6, что особенно наглядно демонстрировали постановки С. Федотовой — в сибирском танце «Кудерушки» выступало, например, 18 девочек, густонаселенными выглядели и «Сиртаки», и «Выходили красны девицы», и «С праздником, Италия!». И дело не только в количестве исполнителей, но и в качестве предлагаемого им для интерпретации пластического материала — чувствовалось, что он увлекает детей оригинальностью замысла, трактовкой традиционных движений в необычных ракурсах, своеобразием композиционных рисунков. Тщательно подбирает хореограф и цветовые гаммы для костюмов.

Из серии разноплановых миниатюр, представленных школой № 5, выделялись живая веселая «Тарантелла» (постановка Г. Яновой), исполненная крошечными второклассницами с подлинно жгучим темпераментом, а также жанровые картинки «Матрешки» (постановка В. Осиповой) и «Маленькие шалуны» (постановка Ю. Крастиной), выразительно сыгранные ученицами 3 и 4 классов.

Фестиваль, хотя и проходил всего один день, вылился в большой и яркий праздник. Он выявил как достоинство детского хореографического образования, так и его недостатки. К первым, прежде всего, следует отнести интерес педагогов и их подопечных к русским народным танцам — на концерте они сверкали самыми разнообразными красками, демонстрируя богатый спектр понимания, трактовок, прочтений. Порадовала и многозначность творческих почерков балетмейстеров, вышедших на суд зрителей огромное количество ком-



Выступают юные участники Первого Московского фестиваля хореографических отделений детских школ искусств.

Фото Д. Куликова



позиций и миниатюр, их стремление работать с серьезной музыкой, их умное видение возможностей юных артистов. Камнем же преткновения для всех школ является пока классический танец. Видимо, необходимо что-то менять в учебных программах, в методике, в характере построения занятий, поскольку желание постичь основы академической хореографии у детей огромное, но отдача, как говорится, оставляет желать...

В заключение назову учредителей фе-

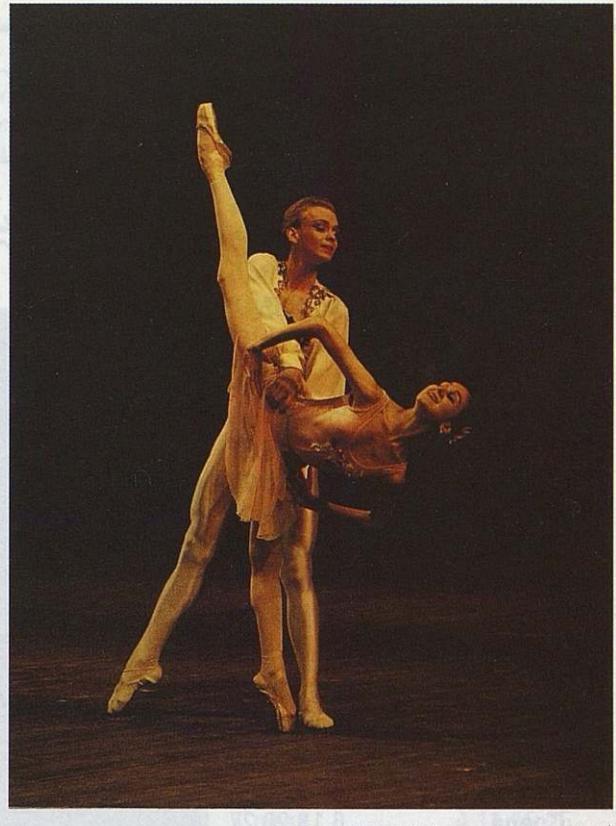
стиваля, это — Комитет по культуре Москвы, Методический кабинет по учебным заведениям искусств (где подлинной душой праздника стала Л. Черкасова), Управление культуры Зеленограда, Зеленоградский Дворец культуры и ЦДКЖ, детская школа искусств № 8, директора которой Е. Ротчева можно назвать настоящим «мотором» фестиваля.

Пусть такой праздник станет традицией!

Г. ИНОЗЕМЦЕВА



*М. ДУМЧЕНКО (первая премия)
и Д. ПЫХАЧЕВ (третья премия).*

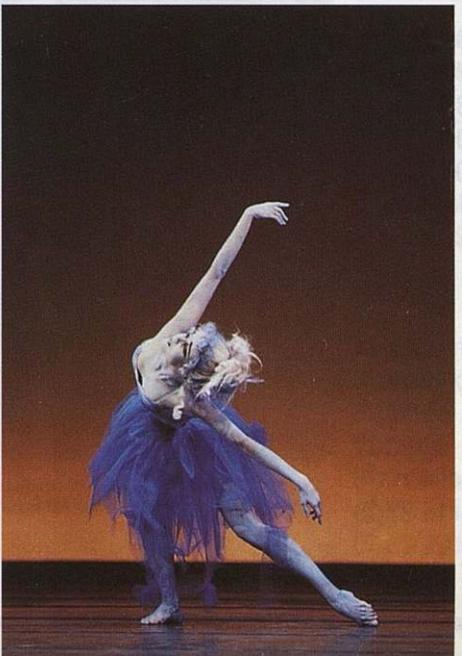


*А. СОКОЛОВА (вторая премия)
и А. ФАДЕЕВ (первая премия)*

**Лауреаты международного конкурса «Ваганова — priх»
(Санкт-Петербург)**

Фото Д. Куликова.

*Миниатюру «Голубая балерина», постановщик которой хореограф Ерма УОТИНЕН
удостоен на Международном балетном конкурсе в Хельсинки первой премии,
исполняет Нина ХЬЮБЕРИНЕН (Финляндия).*



БАЛЕТ

Ballet

1996

«Шопениана» —
«та же музыка, что в стихе, в песне
без слов, та же осмысленность...»
Ф. ЛОПУХОВ



Сцена из балета «Шопениана»
(в постановке труппы «Московский Ренессанс-балет»).

Фото Л. Педенчук.

ЯНВАРЬ

Понедельник	1	8 15 22 29
Вторник	2	9 16 23 30
Среда	3	10 17 24 31
Четверг	4	11 18 25
Пятница	5	12 19 26
Суббота	6	13 20 27
Воскресенье	7	14 21 28

ФЕВРАЛЬ

Понедельник	5	12 19 26
Вторник	6	13 20 27
Среда	7	14 21 28
Четверг	1	8 15 22 29
Пятница	2	9 16 23
Суббота	3	10 17 24
Воскресенье	4	11 18 25

МАРТ

Понедельник	4	11 18 25
Вторник	5	12 19 26
Среда	6	13 20 27
Четверг	7	14 21 28
Пятница	1	8 15 22 29
Суббота	2	9 16 23 30
Воскресенье	3	10 17 24 31

АПРЕЛЬ

Понедельник	1	8 15 22 29
Вторник	2	9 16 23 30
Среда	3	10 17 24
Четверг	4	11 18 25
Пятница	5	12 19 26
Суббота	6	13 20 27
Воскресенье	7	14 21 28

МАЙ

Понедельник	6	13 20 27
Вторник	7	14 21 28
Среда	1	8 15 22 29
Четверг	2	9 16 23 30
Пятница	3	10 17 24 31
Суббота	4	11 18 25
Воскресенье	5	12 19 26

ИЮНЬ

Понедельник	3	10 17 24
Вторник	4	11 18 25
Среда	5	12 19 26
Четверг	6	13 20 27
Пятница	7	14 21 28
Суббота	1	8 15 22 29
Воскресенье	2	9 16 23 30

ИЮЛЬ

Понедельник	1	8 15 22 29
Вторник	2	9 16 23 30
Среда	3	10 17 24 31
Четверг	4	11 18 25
Пятница	5	12 19 26
Суббота	6	13 20 27
Воскресенье	7	14 21 28

АВГУСТ

Понедельник	5	12 19 26
Вторник	6	13 20 27
Среда	7	14 21 28
Четверг	1	8 15 22 29
Пятница	2	9 16 23 30
Суббота	3	10 17 24 31
Воскресенье	4	11 18 25

СЕНТЯБРЬ

Понедельник	2	9 16 23 30
Вторник	3	10 17 24
Среда	4	11 18 25
Четверг	5	12 19 26
Пятница	6	13 20 27
Суббота	7	14 21 28
Воскресенье	1	8 15 22 29

ОКТАБРЬ

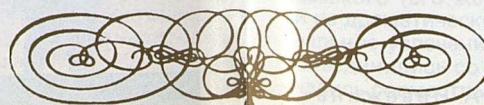
Понедельник	7	14 21 28
Вторник	1	8 15 22 29
Среда	2	9 16 23 30
Четверг	3	10 17 24 31
Пятница	4	11 18 25
Суббота	5	12 19 26
Воскресенье	6	13 20 27

НОЯБРЬ

Понедельник	4	11 18 25
Вторник	5	12 19 26
Среда	6	13 20 27
Четверг	7	14 21 28
Пятница	1	8 15 22 29
Суббота	2	9 16 23 30
Воскресенье	3	10 17 24

ДЕКАБРЬ

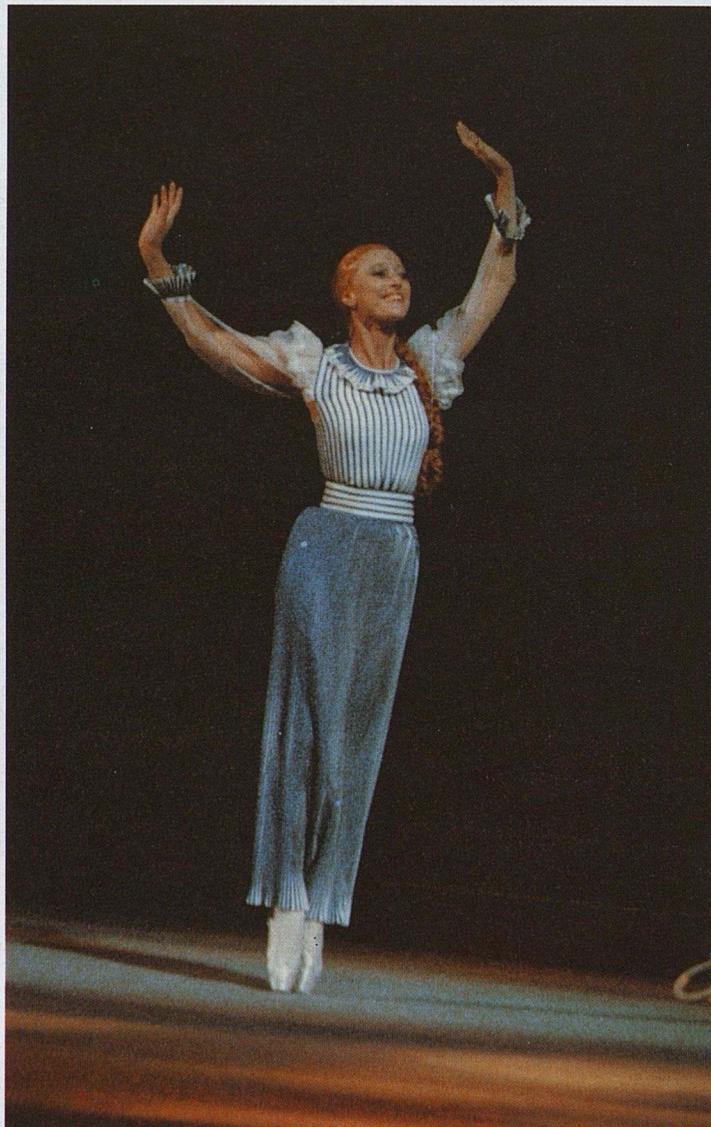
Понедельник	2	9 16 23 30
Вторник	3	10 17 24 31
Среда	4	11 18 25
Четверг	5	12 19 26
Пятница	6	13 20 27
Суббота	7	14 21 28
Воскресенье	1	8 15 22 29



ПОЗДРАВЛЯЕМ С ЮБИЛЕЕМ ВЫДАЮЩИХСЯ БАЛЕРИН



Раиса
СТРУЧКОВУ



Майю
ПЛИСЕЦКУЮ



ВЕРА КОСТРОВИЦКАЯ

ЛИРИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

(Окончание. Начало в № 4—5 за 1995 год)

Я описываю кое-что из того, что не имеет прямого отношения к Жоржу, но что, однако, имело большое и почти единственное влияние на его последующую работу и создание группы «Молодой балет». Из этих робких и наивных спектаклей под влиянием Облакова, а позднее художников В. В. Дмитриева и Б. М. Эрбштейна, и выросло наше творчество, творчество Баланчивадзе.

В первой половине 1919—1920 учебного года был создан ученический комитет. Он занимался как хозяйственными делами, так и творческими.

Приехала АРА¹¹, несколько женщин, американских евреек, поставивших условие, что наши экономка и кухарка ни во что не вмешиваются. Продукты поручили на хранение мальчикам — комитету; маисовую кашу, клецки в сгущенном молоке, какао, булочки эти женщины готовили и раздавали раз в день, в количестве неограниченном. Мы отъелись, повеселели, стали учиться танцевать с еще большим жаром. Наш комитет, наевшись до отвала, складывал кое-что в баночки для студентов драматического отделения и для баянщи и пианиста. Для Исаенко и Облакова комитет «заначил» мешок муки, а когда представительница АРА это обнаружила (в их обязанности входило кормить только детей), то мальчики заявили, что готовы снова голодать, но муку обратно не принесут. Так она и пролежала до лета, а Исаенко и Облаков об этом ничего даже и не узнали. Так, сначала на почве материальной, завязалась у мальчиков дружба со взрослыми студентами. Затем появилось общение творческое. Наш педагог А. В. Ширяев преподавал студентам пластику и характерный танец. Случалось, что урок пластики давал вместо Ширяева кто-нибудь из комитета.

Славянинов стал увлекаться драмой, разучивал целые роли из классических пьес и водевилей, нелегально ходил на уроки актерского мастерства. Леня Балашов упивался поэтами-символистами и без конца рисовал. Он же разбирал мешки со старым хламом, то есть костюмами, отданными нам Мариинским театром, и приспособлял их для наших маленьких балетов. Он также подкрашивал декорации, придумывал и изготовлял бутафорию. Жорж перекладывал на музыку стихи Гумилева, Блока, не записывая, а просто импровизируя; сочинял стихи, очень лирические, а в соавторстве с Гусевым — сатирические. Но Жорж сам никогда ничего не читал вслух — стеснялся.

Вышло так, что однажды Облаков дал старшим мальчикам томик стихов Маяковского (его же в это время проходили и на драматических курсах). Началось по-вальное увлечение Маяковским. Старшие объединились со студентами драмы и начались совместные спектакли в школьном театре. Первое отделение — драма, второе — балет. У нас появилась своя публи-

ка — студенты, взрослые воздыхатели, балетоманы.

В эту же зиму к школе «пришвартовались» два молодых художника, ученики Академии художеств по классу Петрова-Водкина. Пришвартовались — это самое верное определение, ибо они просачивались в школу буквально через стенки. Стали завсегдатями наших спектаклей, дневали и ночевали у Исаенко и Облакова, а по субботам стерегли меня и Нину Стуколкину¹² на улице, чтобы проводить домой. Мы витали где-то среди облаков, не хотели даже самых рыцарских ухаживаний и старались улизнуть задними дворами. Но «рыцари» все же настигали нас и, ссылаясь на «мистические» обстоятельства, теософию, антропософию и еще Бог знает что, вели нас домой, декламируя Рудольфа Штейнера, Андрея Белого и ... Маяковского. Это были В. В. Дмитриев и Б. М. Эрбштейн, в будущем известные театральные художники, а тогда — студенты Академии художеств. Они жили в ту пору в большом пустом зале, где обзавелись печкой-буржуйкой и отгородились от холода ширмами из холстов. На холстах были эскизы для спектакля «Театр Клары Гасуль», зарисовки нас — танцующих или просто идущих в парах в уродливых казенных пальто и шляпах. Были наброски «Московские зимы», «Красные богородицы» в стиле Петрова-Водкина. Но главное для нас заключалось в долгих беседах и спорах об искусстве.

В конце этой, насыщенной событиями и встречами, зимы, произошло исключительное для нашей школы событие: Баланчивадзе, ученик старшего класса, поставил свой первый номер — романс «Ночь» на музыку Рубинштейна для Мунгаловой и Гусева. Номер шел под рояль и скрипку. Танец превратился в певичий и одновременно страстный дуэт, где каждое движение и переходы движений подчинялись мысли музыкальной и мечте будущего великого балетмейстера, видевшего эту музыку внутренним оком. Зачаровывали полутона движений — легкие поддержки, едва осязаемые прикосновения, воздушный бег на пальцах. Этот номер долго жил в репертуаре, как школьных, так и городских концертов. Почти одновременно Лида Иванова, по совету и с помощью Жоржа, поставила для себя «Вальс трист» на музыку Сибелиуса. В прозрачном длинном хитоне, с распущенными волосами, необыкновенно талантливая и остро эмоциональная, Иванова в начале просто шла по сцене, но шла так, что зал замирал, не дышал. Далее — танец, который невозможно передать словами. Из далекой тьмы надвигались страдания, грозила смерть, в борьбе с которой побеждала чистая и сильная душа девушки. Был еще один номер, поставленный Жоржем, — «Испанский танец» на музыку Альбениса, его исполняли Нина Стуколкина и Михаил Михайлов.

Весною Облаков вызвал к себе по очереди нескольких учениц моего класса, меня в том числе, и робко заверил нас, что мы тоже можем ставить. Он раздал нам ноты для самостоятельной работы: Мазиковой¹³ — «Порыв» Шумана, Млодзинской¹⁴ — «Лебедя» Сен-Санса, мне — «Экстаз» Гана и «Весну» Мендельсона. Работу надо было приготовить для летних концертов на даче в Детском селе.

А на даче, вокруг ампириного небольшого Юсуповского дворца, где мы жили, раскинулся сад. В высокой траве попадались одичавшие розы, кусты сирени простирали ветки на подоконники наших окон. В глубине сада прудок с остатками цветных тритонов, столетние деревья, старый птичник в стиле швейцарских домиков, Варвара Ивановна под зонтиком и таинственные белые ночи. Утром, на заре, я вылезала через окно в сад и придумывала свой «Экстаз», проносясь по кустам и частенько попадая в крапиву.

Днем — урок танца, репетиция маленьких балетов, опять суп из селедочных голов и изредка кислое молоко, раздобытое комитетом на какой-то ферме. Мальчики жили через дорогу от нас в простой деревянной даче. Облаков устроил так, что репетиции наших собственных номеров проходили только с пианистом Василием Васильевичем. Он лично следил за нашей «безопасностью», пока мы работали. Наконец, все было готово, и наши номера будут показаны во втором отделении концерта.

Первый спектакль мы давали в Доме ученых, только что открывшемся и помещавшемся около маленького озера по дороге в Павловск. Перед настоящей, серьезной, пожилой публикой мы выступали впервые. Волновались! На длинной застекленной веранде в одном конце стоял рояль, здесь поместились седовласые ученые, на другом конце была сцена. Мы ходили со «сцены» прямо в сад, переодевались в беседке.

Прошла «Волшебная флейта», и начался дивертисмент. С большим успехом прошел «Испанский», «Ночь» Рубинштейна, «Лебедь». Настала и моя очередь. Василий Васильевич дал вступительные аккорды, и вдруг запела скрипка: это был сюрприз, приготовленный мне Облаковым, играл кто-то из молодых ученых. Это было самое настоящее счастье!.. По окончании танца чьи-то руки втащили меня в зрительный зал... Звучали аплодисменты... Я танцевала свой «Экстаз» еще раз. Нечего и говорить, что на этом концерте контрбандой присутствовали Дмитриев и Эрбштейн, которые, чтобы не пропустить концерт, переночевали где-то на окраине нашего сада. Менялся состав отдыхающих в Доме ученых, менялась и наша программа, но успех концертов оставался неизменным.

Мы постепенно становились взрослыми, меньше озорничали, но не могли от-

казать себе в удовольствии во время дождя сбросить тяжелое казенное платье и нагишом побегать по саду, будучи уверенным, что ни мальчики, ни Варвара Ивановна в сад не придут. По вечерам Лида Иванова вызвалась дополнительно заниматься танцами со мною. После окончания урока мы ударили в поля, на старые заброшенные огороды, где можно было натаскать турнепса. Набив им карманы, мы возвращались домой.

Вот из этой шальной, восторженной, но одновременно и серьезной компании и состоялась впоследствии «Ассоциация молодого балета».

Прошла еще одна зима. Баланчивадзе, Славянинов, Михайлов, Иванова, Данилова окончили училище. Через три года, пройдя в старших классах суровую и умную школу Агриппины Яковлевны Вагановой, окончили училище и мы. В последнем классе (общеобразовательные науки закончились в предпоследнем) мы учились только танцевать, и Облаков организовал специально для нас цикл лекций. Молодой (в будущем — профессор) Алексей Александрович Гвоздев читал нам историю искусства, Николай Павлович Извеков (впоследствии — директор Института театра и музыки) — историю театра и драматургии, юный Иван Иванович Соллертинский (впоследствии — профессор-музыковед) в рваной шинели, только что оправившийся от серьезного заболевания, читал историю литературы, начав курс прямо с «Песни о Роланде». На эти лекции часто приходили артисты — Баланчивадзе, Гусев. Что еще помогло формированию Жоржа как художника? Да, наверное, все вместе — и атмосфера, и люди, и Петроград с его архитектурой, музыкой, поэзией, музеями...

Самый момент организации группы «Молодой балет» я не помню, но, безусловно, было совещание между Баланчивадзе, Гусевым, Михайловым и Эрбштейном. Репетировали мы по вечерам, когда репетиционный зал Государственного Мариинского театра был свободен. Собрать большой концерт из совершенно новых номеров мы не могли, поэтому Жорж предложил нам выучить номера из старых балетов, какие мы сами захотим, а также показать собственные постановки. В состав группы входили: Михайлов, Гусев, Балашов, Коля Ефимов, Ширяев (сын А. В. Ширяева), Стуколкина, Мазикова, Базарова¹⁵, Фабер¹⁶, Костровицкая, Мунгалова, Млодзинская, Лидия Иванова, Данилова¹⁷, Жевержеева¹⁸.

А вот приблизительный перечень номеров: па де трау из балета «Пахита» (Стуколкина, Костровицкая, Михайлов), па де де из балета «Ручей» (Мунгалова, Гусев), «Лебедь» Сен-Санса (Млодзинская), «Вальс» (не помню, чья музыка, — Базарова, Ширяев), «Поры» Шумана (Мазикова) адажио на греческую тему в постановке Михайлова (Костровицкая, Михайлов), «Экстаз» (Костровицкая), «Вальс трист» (Л. Иванова), классический вальс (Жевержеева, Баланчивадзе), «Поэма» Фибиха в постановке Баланчивадзе (Данилова, Баланчивадзе). «Траурный марш» Шопена исполняла вся труппа.

На репетициях царил очень дружная и радостно приподнятая атмосфера. Жорж, по-прежнему мягкий, простой, тихим голосом делал иногда замечания. Но,

в основном, он предоставлял нас самим себе, стараясь не мешать никаким индивидуальным порывам и проявляя настойчивость лишь в случаях расхождения с музыкой.

Особенного внимания заслуживает его «Поэма» Фибиха. Сейчас подобных номеров встречается много, именно подобных, так как обычно они размельчены, то есть чересчур многослойны и плохо обычно запоминаемы. «Поэма» Баланчивадзе, скупая в движениях, запомнилась, как заминается подлинно большое произведение искусства. По жанру она, безусловно, принадлежала к лирическому адажио. И впервые здесь были введены поддержки, впоследствии многократно использованные балетмейстерами и ставшие, в конце концов, банальными. У Баланчивадзе были «воздушные» поддержки, но без тени акробатизма, который несколько лет спустя заполнил эстраду. Данилова танцевала на пальцах, и вдруг в одной из поз, замирая на пальцах, она оказывалась в воздухе, без видимого усилия поднятая Баланчивадзе. Не было того, что мы часто видим теперь в дуэтом танце: поднял, опустил, снова поднял — трюк ради трюка. Данилова находилась как бы в двух измерениях — земном и воздушном. Идеально сложенная, холодноватая, с точеным мраморным лицом и золотистыми волосами, одетая по эскизу Эрбштейна на светло-синюю прозрачную тунику, она была удивительно хороша и пластична. Не менее красив и пластичен был стройный, худощавый Баланчивадзе — в каждом движении воплощенная музыка. В конце номера он уносил Данилову в арабеске за кулисы, но как уносил! Легко и невесомо двигаясь сам, он как бы сопровождал ее, плывущую в воздухе. Исполняемый под рояль и скрипку, этот номер пользовался неизменным успехом, бисировался при любой аудитории.

Ставил ли Баланчивадзе перед собою какие-то деловые определенные задачи? Я думаю, в современном смысле этого слова, — нет. Полагаю, что все это возможно в более зрелом возрасте, при наличии опыта жизненного и творческого.

Баланчивадзе не придумывал трюков, чтобы поразить нас или публику, его номера, его хореография естественно вытекали из музыки и его настроения, из чисто его, Баланчивадзе, восприятия этой музыки. На наших репетициях не было никакого разглагольствования от лукавого. Чистота прекрасной человеческой души и ее проявление в танце... Вот единственное тогдашнее кредо Баланчивадзе, высказываемое им совсем робко и ненавязчиво: извечная борьба добра и зла, света и тьмы, где всегда, по его концепции побеждали добро и свет. Именно так был поставлен и «Траурный марш» Шопена, первое большое произведение Баланчивадзе. Мы знали, что первый вечер «Молодого балета» состоится на круглой площадке, в здании бывшей Государственной Думы, где выступал Маяковский, читал свои стихи Есенин, произносил речи Луначарский.

Вот «Траурный марш», каким он мне запомнился...

На сцену друг за другом, по очереди выходили медленными шагами (простые шаги на пальцах) печально склонившиеся фигуры со скрещенными руками. Распределялись по наружной дуге круга, опуска-

лись на колени, принакали к земле. Затем двое юношей на вытянутых руках несли лежавшую навзничь девушку (Данилову). Бережно опускали на пол и замирали, склоняясь над ней.

Появлялась девушка в светлом хитоне (Жевержеева), обегала застывшие фигуры, легкими движениями касалась их, как бы призывая к жизни. Следовали перепрограммировки, менялись позы — просыпались от печального сна человеческие души. Вставали с колен, поднимали вверх руки.

Марш первой части: снова шествие, но в нем уже нет ничего страшного, трагического — души освобождены.

Костюмы по эскизам Эрбштейна — гладкие, чуть скошенные внизу облегчающие юбки, простой открытый лиф. На голове — облегчающая шапочка с двумя плоскими кружками по бокам. Мы сами шили их из простого тонкого холста и по эскизу раскрашивали серыми и черными тонами, чуть добавляя серебро. Получались графические плоскости — дань кубизму того времени. Большую афишу также писали сами — самую простую, без всякой рекламы. Прикрепив ее к двум палкам, приставили к стене Государственной Думы. Заготовили билеты, бесплатные, только для того, чтобы в амфитеатре не было давки, споров из-за мест.

Первое отделение состояло из смешанных номеров. Фрагменты и номера из старых балетов Петипа чередовались с постановками Михайлова, Ивановой, Баланчивадзе. Из старых балетов мы танцевали все, что нам нравилось и что мы никогда бы не получили для исполнения в театре. Не обладая еще достаточной техникой, мы иногда облегчали себе некоторые технические трудности, смело насыщая хореографию Петипа своеобразием и эмоциональностью трактовки.

Публики на первом концерте было полно. Пришли наши старые детскосельские друзья из Дома ученых, студенты из Школы русской драмы, рабочая молодежь, случайная публика с Невского, студенты, пришли, конечно, Исаенко и Облаков, художники, которых притащили с собой Дмитриев и Эрбштейн... И никого из балетного мира...

Зато пришла Ваганова. В антракте, внезапно появившись среди нас, она сказала: «Ну и смелые! За балеринские партии беретесь, а о технике не думаете! А все-таки молодцы — способные, и новые номера у нас интересные». В устах Вагановой это была настоящая похвала. Успех у зрителя был большой, особенно хорошо принимали новые номера.

Второе отделение: «Траурный марш». Взволнованная тишина насторожившегося зала. Финальный уход и ... снова тишина... Теперь насторожились мы... И вдруг аплодисменты и крики: «Браво! Здорово! Дашь еще!» Мы вышли, постояли, нельзя же было раскланиваться по-балетному после такого номера. Снова уходили и снова возвращались несколько раз.

О нас заговорили в городе, нас стали приглашать с отдельными номерами и с полной концертной программой на разные концертные площадки. Но всегда просили показать «Траурный марш». Если концерты попадались платные, то деньги



ТЕАТР «РУССКИЙ КАМЕРНЫЙ БАЛЕТ «МОСКВА»

Центр Современной Хореографии

Художественный руководитель-директор **Николай БАСИН**

I. Студия хореографа **Эдвальда СМИРНОВА**

Репертуар:

- Балет *«Вечерок»* на музыку В. Гаврилина
 - Балет-мозаика *«Новеллы о любви»* на музыку русских и зарубежных композиторов
 - Балет *«Лавка чудес»* на музыку Дж. Россини
 - Хореографическая драма *«Театр времен Нерона и Сенеки»* на музыку А. Шнитке
 - Балет *«Арлезианка»* на музыку Ж. Бизе
 - Хореографическая фантазия *«Темные аллеи»* на музыку С. Рахманинова, А. Вертинского, Р. Стэгга
 - Балет-сказка *«Золотой ключик»* на музыку М. Вайнберга
- Хореография **Эдвальда Смирнова**
В труппе 25 артистов балета



II. Студия хореографа **Елены БОГДАНОВИЧ**

Репертуар:

- Хореографические миниатюры *«В пространстве любви»* на музыку русских и зарубежных композиторов.



Хореография **Елены Богданович**
В труппе 10 артистов балета

III. Студия хореографа **Геннадия Песчаного**

Репертуар:

- Хореографический divertissement *«Графический балет»* на музыку современных композиторов
- Хореография **Геннадия Песчаного**
В труппе 8 артистов балета



107078, Москва, ул. Ново-Рязанская,
16, кв. 46.
Тел.: (095) 267-23-88, 267-40-42
Факс: (095) 267-23-88
«РУССКИЙ КАМЕРНЫЙ БАЛЕТ»

До недавнего времени в Иванове балета не было. Город прославился другим — здесь зарождались первые Советы, здесь выпускался известный во всем мире ивановский ситец. Был музыкальный театр, в труппе которого числилась и небольшая группа артистов балета.

Но в 1989 году, в Перми, на Всесоюзном фестивале одноактных балетов заговорили о Валентине Лисовской и возглавляемой ею балетной труппе из Иванова. Молодой балетмей-

стер его строгой красоте, усвоила азы балетного искусства именно здесь, где живы его лучшие традиции. Но уехала в 1989 году: предложили место балетмейстера в Иванове. Почему?

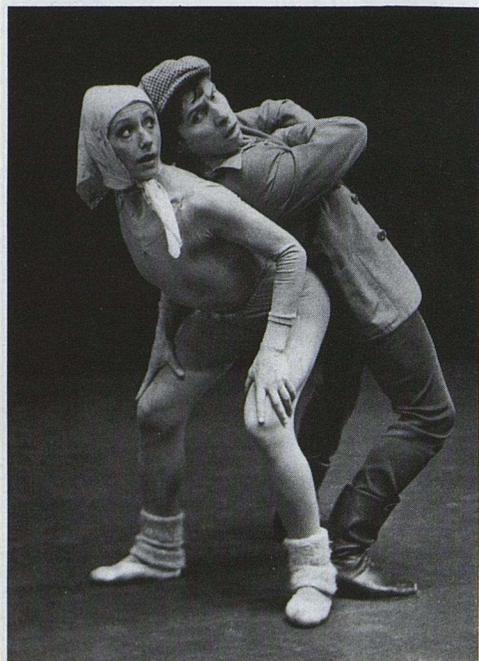
— Чего ждать? В Ленинграде все места заняты. Я не хотела ждать, когда где-то что-то перепадет. Мне хотелось работы, дела. Мне хотелось ставить. Мне хотелось иметь свой театр.

И здесь в Иванове она все это получила. Без дела, без забот, без хлопот не

возможность проявиться ярко и неординарно (Л. Лакомская, В. Белихов, И. Дмитриева, Е. Титова, В. Серов, А. Бабурин), и теми, кто в театре совсем недавно.

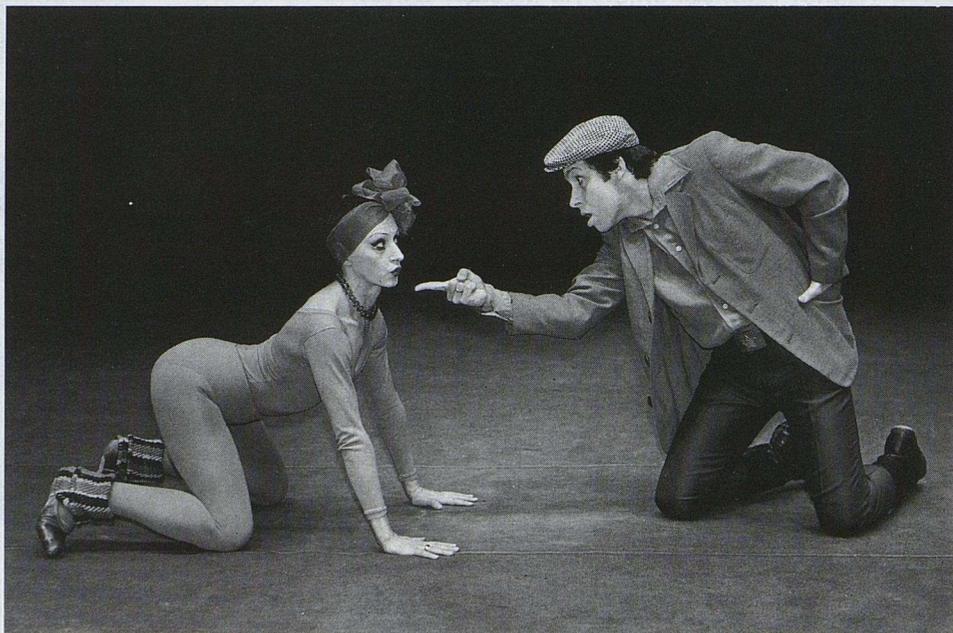
Спектакли В. Лисовской сюжетны и четко выстроены режиссерски и хореографически. И при этом они очень разные. Балетмейстера отличает стремление обращаться к темам

Валентина ЛИСОВСКАЯ, главный балетмейстер Ивановского музыкального театра.



Л. ЛАКОМСКАЯ и В. СЕРОВ в спектакле «Бег иноходца».

ИВАНОВО-БАЛЕТ



стер показала свой спектакль, созданный в Иванове, «Звезда Парижа» — о прославленной Эдит Пиаф. Спектакль вызвал живой интерес у публики и у критиков.

Вообще, как признается сегодня В. Лисовская, она и подумать не могла, что когда-то уедет из Ленинграда. Она родилась в Ленинграде, окончила академическое хореографическое училище имени А. Я. Вагановой, а затем — консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова. Хореограф влюблена в свой родной город, привыкла

проходит и дня. Ее маленький кабинет буквально бурлит, взвинченный событиями, делами, работой. Лисовская энергично, неутомимо, азартно, любовно строит свой театр.

Со дня ее прихода в театр прошло не так уж много времени, но сделано — немало. Сегодня она в театре и хореограф, и постановщик, и репетитор. Приходит первая, уходит последняя. Выпускает премьеры, проводит бенефисы балета, ставит спектакли для детей. Под ее художественным руководством в Ивановском областном училище

культуры при кафедре хореографии открыто новое отделение, где готовят артистов балета, а при театре создана детская профессиональная балетная студия «Лисенок».

В репертуаре театра десять балетов, созданных В. Лисовской за годы работы в Иванове, и среди них наиболее полюбившиеся зрителям «Звезда Парижа», «Грешницы», «Бег иноходца», «Цветы Дуная», «Падший ангел». Созданных в содружестве с артистами, теми, кто и до ее прихода работал в театре, но только в ее спектаклях получил

сложным, небалетным, как, например, спектакль «Грешницы», где действие разворачивается в женской колонии для несовершеннолетних, или рок-зонг-балет «Падший ангел», созданный по картине скандинавского художника Синберга «Раненый ангел», а рядом с ними — смешной детский балет «Доктор Айболит», веселый, легкий, живой спретабль «Прекрасная Елена» на музыку Жака Оффенбаха.

За несколько лет Лисовской удалось сделать кажется невозможное: не только возглавить театр, не только

усердно выпускать премьеры, но увлечь балетом город, собирать зрителей на свои спектакли, сделать балет притягательным и необходимым в Иванове искусством.

В. ЛЬВОВ

*И. РУМЯНЦЕВА и В. БЕЛИХОВ
в спектакле «Бег иноходца».*



ПОЗДРАВЛЯЯ КОЛЛЕГУ

*Исполнилось
75 лет
американской
исследовательнице
танца
Селме
Джин КОЭН.*



Селма Джин КОЭН

Селма Джин Коэн родилась в Чикаго. В этом городе находится один из самых известных американских университетов, где она и обучалась, получив образование в области философских наук и где защитила в 1946 году докторскую диссертацию. В то же время Чикаго уже накануне второй мировой войны располагал многими школами и студиями танца, здесь гастролировали самые знаменитые балетные труппы. Селма тоже пыталась постичь основы танцевального искусства, но, как признает она сама, особых талантов к исполнительству не выказала. Зато университетское образование побудило ее к другому виду деятельности — занятиям историей и эстетикой танца.

На первых порах ее привлекло преподавание. В конце 1940-х годов она преподавала в Лос-Анжелесе, в Калифорнийском университете, и в Школе танцев Юджина Лоринга; с 1952 — Нью-Йорке, в частности, с 1953 по 1956 в знаменитой Школе зрелищных искусств, где в числе ее учеников были Артур Митчелл, Элиот Фелд, Брюс Маркс. Одновременно Коэн училась сама, постигая системы записи танца, знакомясь с техникой Марты Грэхем, Хосе Лимона, Ханьи Хольм. В 1950 году начинает выступать со статьями в периодических изданиях, одновременно у нее оформился замысел, который стал одним из главных дел жизни Селмы Джин Коэн: создать периодическое издание, где печатались бы труды по истории и теории танца. Так возник «Данс перспективс». В течение 1959—1976 годов в свет выходило в среднем по четыре выпуска в год великолепно иллюстрированных монографий,

посвященных самым разным темам — балетному театру разных стран, «танцу модерн», теории танца, хореографическому искусству стран Азии и Африки, танцу в изобразительном искусстве, балетным либретто, воспоминаниям. Всего таких выпусков состоялось 66, и все их редактировала Селма Джин Коэн, — неоднократно выступая и как автор.

В период издания «Данс перспективс» родился интерес к балету в России, русской культуре, русскому языку, который Селма Джин начала изучать. Один из ее любимых поэтов — Пушкин, и она охотно цитирует его знаменитое описание Истоминой: «Блистательна, полувоздушна...» И в «Данс перспективс» стали публиковаться исследования, связанные с русским балетом Натальи Рославлевой и Веры Красовской.

Одновременно ни на год не прекращалась педагогическая работа Селмы Джин Коэн — она регулярно проводит семинары по танцу. Ее многообразная деятельность была отмечена различными наградами. В частности, она единственный на сегодняшний день историк танца, который был удостоен (в 1981 году) особой престижной премии журнала «Данс мэгэзин», ежегодно присуждаемой деятелям искусства.

В 1976 году Селма Джин Коэн решила прекратить издание «Данс перспективс», но при этом сохранив Фонд «Данс перспективс», который оказывает поддержку исследователям танца. На протяжении последних двадцати двух лет он ежегодно отмечает премией имени Де Ля Торре Буэно (по имени ныне покойного сотрудника и друга Коэн) вышедшую в текущем году лучшую книгу, посвященную хореографическому искусству. Что касается издания «Данс перспективс», то оно должно было уступить место другому, не менее масштабному проекту — подготовке многотомной Международной энциклопедии танца. Работа над ней идет с 1980-х годов и окончательный срок ее выпуска — осень 1996 года.

Энциклопедия по замыслу ее создателей должна коренным образом отличаться от привычных балетных справочников и словарей, где преобладают статьи, посвященные танцовщикам, спектаклям, отдельным труппам. Здесь собран материал, связанный с самыми разными аспектами искусства танца практически во всех регионах земного шара, статьи по теории танца, методологии его изучения и т. п. К участию в Энциклопедии Селма Джин Коэн привлекла и многих исследователей из России и других государств бывшего Советского Союза.

Селма Джин Коэн — большой друг нашей страны. Благодаря ей стала возможной публикация статей отечественных исследователей в США, их участие в международных конференциях и семинарах, ею организованных. Она — постоянная участница также проводимых у нас научных мероприятий.

Селма Джин Коэн не раз была гостьей журнала «Балет». Она — постоянный его автор.

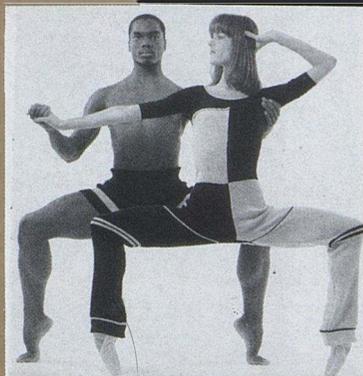
ВСЕМИРНО ИЗВЕСТНАЯ ФРАНЦУЗСКАЯ ФИРМА

Впервые на Российском рынке предлагает со склада в Москве и на заказ пуанты и мягкую балетную обувь любых размеров и полнот из хлопчатобумажной ткани повышенной прочности, атласа и кожи.

Надев нашу обувь,

Вы получите незабываемое сочетание высокого качества и удивительного комфорта

Наш адрес: 101000, Москва
Армянский переулок,
дом 7, вход со двора,
через арку справа.



SANSHA

В нашем магазине Вы сможете приобрести профессиональную одежду для занятий балетом и любыми видами танца, а также все необходимые аксессуары

Наши цены

приятно удивят Вас.

Наш телефон/факс:
(095) 921-7667

2S
D
L
L
ANSHA
IN FIRST POSITION

Rus-Bal (Moscow) Ltd.

Компания "Русь-Бал"

*Пуанты, мягкая обувь, купальники, кофты, трикотаж,
колготы, трико, аксессуары, ткани и тюли.*

Официальное представительство и дистрибьютор в России и СНГ фирм:
ФРИИД и Камелот Дансвер, Англия

Ведущие производители и поставщики специализированной обуви и одежды для балета.

Легендарное английское качество — наша гарантия.

Все для профессионалов и учащихся.

Ул. Вятская, д. 41а,
ком. 21 (ДК Горького)

НЕ ИЩТЕ — ЗАХОДИТЕ !

Тел/факс: (095) 198 1530
Тел.: (095) 285 7674

Одна,
но пламенная страсть —
коллекционирование.
Этюд к портрету:
потомок древнего
русского княжеского рода,
восходящего
к самим Рюриковичам,
**Никита Дмитриевич
ЛОБАНОВ-РОСТОВСКИЙ**
(его родовые имена:
в Москве на Мясницкой,
ныне занимаемый
военной прокуратурой;
в Петербурге —
знаменитый дом со львами,
на которых спасался
Евгений во время наводнения
в пушкинском
«Медном всаднике» —
на Исаакиевской площади);
говорит
на старомодном русском
с чуть заметным
твердым болгарским
оттенком,
а также владеет
английским, французским,
испанским, немецким языками.
Безукоризненные манеры,
галстуки, костюмы;
американская деловитость;
одна, но пламенная страсть —
коллекционирование
русской театральной
живописи.



ОДНА,

Никита Дмитриевич ЛОБАНОВ-РОСТОВСКИЙ.

Фото Н. Лаврентьева

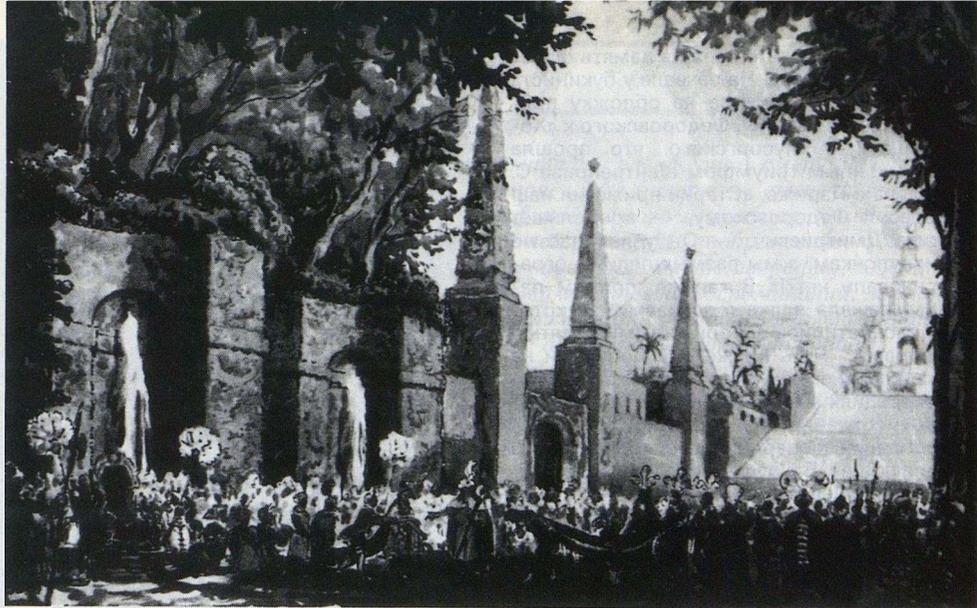
НО ПЛАМЕННАЯ
СТРАСТЬ

Никита Дмитриевич Лобанов-Ростовский, американский подданный, живет в Лондоне, и является советником фирмы «Де Бирс» и аукционного дома «СОТБИС». Вместе с женой Ниной является обладателем самой крупной коллекции русского театрального дизайна, включающей более тысячи листов выдающихся художников из 148 имен, и оцениваемой в двадцать миллионов долларов.

Никита Дмитриевич Лобанов-Ростовский — частый гость в Москве и Петербурге. На рубеже 1994—1995 годов он «зачастил» к нам, ибо в Музее личных коллекций состоялась грандиозная выставка раритетов из его собрания, 340 листов из которого было представлено в Москве для обозрения. Впрочем, это — третий, самый внушительный «визит» коллекции Лобанова-Ростовского в Россию. Когда-то, в начале восьмидесятых, состоялся камерный показ, почти тайный, в резиденции американского посла в СССР «Спасохаус», наконец, в 1988 году, уже официально, удалось экспонировать весомую часть коллекции в Музее образительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве. И то была подлинная сенсация. На исходе 1994-го, на этот раз в Музее личных коллекций, входящего в комплекс музея имени А. С. Пушкина, мы увидели 340 произведений из собрания Нины и Никиты Лобановых-Ростовских, которые ранее были известны знатокам и специалистам по многочисленным каталогам, выпускавшимся к выставкам в Старом и Новом свете, и репродукциям, вошедшим в первый том книги, которую выпустило издательство «Искусство» в 1990-м. На торжественном открытии в Музее личных коллекций появился роскошный волюм — каталог-резоне, тотчас ставший бестселлером и подлинным событием в книжном деле, театральном мире и библиофильстве. Выставка в Москве и два тома научного каталога собрания Лобановых-Ростовских итожат тридцать лет коллекционирования и ... создания огромного собрания.

Страсть к собирательству у Никиты Дмитриевича — наследственная черта: предки его были завзятыми коллекционерами. На более ранние сведения о роде восходят к 1530-м годам. В «Русском биографическом словаре» сообщается о двадцати предках, большинство из которых прославилось на ратном поприще. Но известно, что один из них составил внушительную коллекцию раритетов эпохи Марии Стюарт и Петра Великого и передал их Эрмитажу и Публичной библиотеке, другой собрал коллекцию русских портретов XVIII века, которая вошла затем в состав Русского музея. По собирательской увлеченности и сердечному тяготению к отечественному искусству Никита Дмитриевич достойный потомок славного рода. Его страсть разделяет его супруга Нина, профессиональный редактор, знаток советского агитационного фарфора. Именно она, тогда еще дочь французского посланника в ООН (в Нью-Йорке), в 1962 году приобрела эскиз занавеса к балету И. Стравинского «Петрушка»: то было свадебное подношение супругу и начало совместной коллекции...

Никита Дмитриевич Лобанов-Ростовский родился в 1935 году в Софии. Его родители — князь Дмитрий Иванович и его супруга Ирина Васильевна, урожденная Вырубова. После Октябрьской революции они эмигрируют в Болгарию, а когда страна была освобождена Советской Армией, снова пытаются бежать, но при попытке пересечь границу нелегально семья была арестована и попала в пересыльную тюрьму в Софии. Мальчик Никита заболел дистрофией, был освобожден, жил на заработок чистильщи-



А. БЕНУА.
Эскиз декорации «Сады Армиды» к балету «Павильон Армиды».



Н. ГОНЧАРОВА.
Эскиз костюма Волхва к балету «Литургия».

ка сапог. В 1948 году отец бесследно исчез, мать распродала вещи и посылки от родственников из Парижа, на что они и существовали. Никита занялся спортом, чтоб выжить, и стал чемпионом Болгарии в плавании на 100 и 200 метров стилем «брасс», и мечтал переплыть в Турцию из Варны... Дед Вырубов выхлопотал разрешение покинуть Болгарию.

В Париже оказались в 1953-м, а в 1954-м юношу отправили учиться в Оксфордский университет, и тогда же Никита Дмитриевич увидел в Лондоне выставку театральных художников круга Дягилева, и это стало началом «болезни». В 1958 году он продолжил обучение в Колумбийском университете, окончив который получил степени магистров экономической геологии и банковского учета. Ветер странствий и требования профессии «гоняли» его по свету и везде он сталкивался с русскими художниками и их коллекционерами. Никита Дмитриевич уверен, что будь он специалистом в искусстве, ему никогда бы не удалось составить такое внушительное собрание. Супруга Нина приписывает успех Никиты Дмитриевича на поприще коллекционирования его невежеству: он не пропадал в роскошных лондонских музеях и не бредил сокровищами Древней Греции и Египта, голландскими и французскими школами, а усердно посещая многочисленную родню русских художников и балерин из Дягилевской антрепризы. Визиты будоражили воображение...

Никита Дмитриевич одновременно стал собирать и систематизировать информацию о русских художниках сцены. Родня охотно расширяла его связи и знакомства. В геометрической прогрессии в собрание вовлекался все более широкий круг масте-

ров. В 1960-е годы, когда Никита учился в Америке, русская живопись не выставлялась в музеях, а также и на аукционах, хотя многие художники переехали во время второй мировой войны из Европы в Новый Свет, нищенствовали, и с этими бессребренниками Никите пришлось пить бесконечные чаи в пределах большого Нью-Йорка. Нина разделила страсть супруга, в их доме последовательно появились шедевры Л. Бакста, А. Бенуа, С. Судейкина, М. Добужинского... Первенцы всегда самые дорогие... В 1967 году Лобановы участвовали в первой выставке Дягилевской антрепризы «Русские сезоны» и первом аукционе «СОТБИС», посвященном русской сценографии. В 1954 году Никита Дмитриевич приобрел эскизы великих мастеров Н. Гончаровой и М. Ларионова всего по два доллара за штуку (на эти деньги в ту пору можно было купить десяток газет или двадцать кружек пива)... На «блошиных» рынках Парижа и у букинистов на набережных Сены можно было приобрести истинные раритеты.

В бурной и детективной истории собирательства Нины и Никиты Лобановых-Ростовских изобилуют увлекательнейшие и забавные, порой драматические эпизоды. В 1965 году в Афинах, в страшную жару они забрели освежиться в кафе «Петроград», на стенах которого заметили эскизы Павла Челищева. Официант вызвал хозяина, он оказался русским, и чета еле сдержала удивление, обнаружив в его покоях акварели В. Кандинского, эскизы Н. Гончаровой, К. Коровина. Хозяин запросил за 80 шедевров всего 10 тысяч долларов, но у них нашлось всего 100 долларов, что и позволило им приобрести эскиз Челищева.

Другой эпизод, что запал в память фанатичных следопытов. На развале у букиниста они обратили внимание на обложку программы с эскизами Ф. Федоровского к «Хованщине» М. Мусоргского, что прошла с неслыханным триумфом в антрепризе С. Дягилева в Париже. «Старик заметил наш интерес к Федоровскому, — продолжает Никита Дмитриевич. — Он увлек нас по узким улочкам, а мы размышляли — ограбят нас аль нет?!» В гараже, полном паутин, лежала папка с эскизами, за которую расплатились запрошенными десятью долларами... Чуть позже они побывали на спектакле «Хованщина» в Большом театре в декорациях Федоровского, и узнали костюмы, созданные по эскизам собственного собрания, соперничающего по емкости с коллекцией Бахрушинского музея в Москве или музея Большого театра.

Я не единожды спрашивал Никиту Дмитриевича, как он совмещает бизнес с искусством, страсть к собирательству. Он неизменно пояснял, что бизнесмен извлекает разные удовольствия, одно из которых — деньги. Коллекционирование не приносит прибыли, напротив, постоянно требует расходов на страховку, уход, реставрацию, вернисажи, каталоги. Мода и цены на живопись постоянно меняются, и особо на театральную. Коллекционер увлечен долговременными целями накопления ценных предметов искусства в отличие от дилера, надеющегося на обогащение. И потому собирательство не бизнес, а хобби. Супруги не предполагают поселиться в России, хотя очень часто гостят в Москве, но, несмотря на изобилие деловых и творческих контактов, до известной степени чувствуют себя здесь чужаками. У Никиты Дмитриевича сложная и глубокая связь с Россией, и он преисполнен ответственности за судьбы многострадальной родины, ведь иначе бы они с Ниной не составляли свою знаменитую коллекцию русской театральной живописи.

Завершившаяся выставка в Музее личных коллекций вобрала эскизы русских художников, творивших после 1917 года во Франции, Германии, Турции, Греции, Англии, России, США, где их и отыскали собиратели. Парад работ Н. Гончаровой, М. Ларионова, К. Малевича, М. Шагала, С. Чехонина, А. Экстер, П. Челищева, Л. Поповой, В. Мухомовой, Д. Стеллецкого — всех не перечислить, у знатоков дух захватывает, — скрещенье судеб, сплетенье национальных традиций и европейских форм — драматическая панорама движения искусств. Проступает азарт истинных следопытов, с неизменной ориентацией на непреходящие художественные явления, широту поисков в решении духовного пространства сцены, жизни актера и танцовщика, певца в ярком декоративном и ритмическом измерении. Десятилетия русской культуры декорирования в новейших течениях примитивизма, лучизма, супрематизма, кубизма, конструктивизма — внутренняя содержательность недавней экспозиции Нины и Никиты Лобановых-Ростовских, подкрепленной грандиозным томом каталога-резюме.

Музей изобразительных искусств А. С. Пушкина, его директор И. А. Антонова возмечтали не расставаться с собранием Лобановых, и с помощью Министерства культуры и московских бизнесменов и банкиров хлопочут о приобретении части или всей коллекции в тысячу эскизов. Будем уповать на то, что Москва будет обладать этой коллекцией.

КАЛЕЙДОСКОП

● В бразильском городе Рио-де-Жанейро работают три старейшие школы русского балета. Одной из них руководит киевлянка, последовательница метода Вагановой **Евгения Федорова-Шипловская**, которая оказалась за рубежом во время Второй мировой войны. Две другие школы принадлежат двум бывшим прима-балеринам Русского балета полковника де Базилля — **Нине Вершининой** и **Татьяне Лесковой**, правнучке известного русского писателя. В настоящее время Татьяна Лескова работает над книгой своих воспоминаний, которые вскоре будут опубликованы в Бразилии.

● Прима-балерина Боннской оперы **Галина Панова** этим летом гастролировала в Болгарии, в Варне и в швейцарском городе Аскона. Вместе со своим лодым партнером, бывшим танцовщиком Парижской оперы, Сирилем де ля Баром они исполняют два концертных номера на песни Шарля Азнавура. Эти композиции им поставил **Валерий Панов**.

● В возрасте пятидесяти семи лет в Париже скончалась русская балерина и педагог **Диана Иоффе**. Уроженка Риги, она училась в Москве и Петербурге, а затем танцевала сольные партии на сцене Рижской оперы. Выйдя замуж за поляка, она затем эмигрировала в США, где была ассистентом Михаила Барышникова в Американском театре балета, а затем, переехав в Париж, работала хореографом в детском «Балете Янины Станловой» и преподавала.

● Новая восходящая звезда Американского театра балета в Нью-Йорке — молодой киевский танцовщик **Владимир Калинин**. Хореограф Туйла Тарп передала ему большую часть бывшего репертуара Михаила Барышникова. В той же труппе танцует известный танцовщик **Владимир Малахов** и **Максим Белоцерковский**.

● Во вновь образовавшуюся балетную труппу «Балет Лос-Анжелеса» в Калифорнии начиная с нового сезона вступили бывшие артисты Большого театра **Алла Ханишвили** и **Виталий Артюшкин**.

● В труппе «Балет Бостона» танцуют **Наталья Ахмарова**, **Виктор Плотников** и **Лариса Пономаренко** (из Донецкого балета).

● По приглашению художественного руководства Классического балета Хуанджоу в Кантоне (КНР) туда приехал парижский хореограф **Андрей Проковский** для постановки своего балета «Анна Каренина» в оформлении парижанина **Александра Васильева**, премьера которого состоялась осенью 1995 года.

● Звезда труппы «Нью-Йорк Сити Балле», бывшая солистка Большого театра **Валентина Козлова** рассталась со сценой.

● Бывшая артистка Большого театра **Елена Холина** приглашена в Париж на длительный контракт «Французской федерацией фигурного катания» в качестве хореографа-постановщика для ведущих и начинающих фигуристов.

● В «Королевском балете Фландрии», работающем в Антверпене (Бельгия), танцуют три артиста из России: воспитанник ленинградской школы **Ринат Имаев**, получивший золотую медаль на конкурсе в Варне в 1986 году и танцевавший несколько лет на сцене Софийского национального балета, эстонец **Прийт Крипсон**, учившийся в Москве и бывший солист балета в Таллинне, а также танцовщик из Минска **Илья Беличков**, учившийся в Академии Вагановой в Петербурге и бывший несколько лет солистом в труппе Театра Велького в Варшаве.

Материал собрал и подготовил к печати **Александр ВАСИЛЬЕВ (Париж)**

ЗНАМЕНАТЕЛЬНАЯ ВСТРЕЧА ДВУХ КУЛЬТУР

нично вздыблено, двумя уровнями разнесено. Мизансцены статикой величественны, храня приверженность заданному порядку. Музыка Стравинского подчиняет ворожкой ритмов и вокальных заклинаний. Спрятанная энергия толчками прибавляется наружу, потом снова уходит в глубину, копит силу. В свадебном ритуале все предопределено, все известно наперед. Ни одного всполоха личного, ни одной индивидуальной окрашенной эмоции. Пластика музыки и живописи под стать — предельно скупа и предельно выразительна. Движения и жесты просты — намеренно апоэтичны, но все не бытовые. Они приподняты над бытом заключенным в них отблеском вечности — это и роднит их с иконой, с ее уравновешенной динамикой и глубинным смыслом. Ритуал свадьбы разворачивается обстоятельно, внушительно, неторопливо. Здесь нет и следа веселья — торжественно, сосредоточенно, словно похороны. Образные ряды: свадьба — пахота — похороны, — убедительно переплетаются, переключаются с фольклором, подтверждают намерение хореографа наметить связь с шедевром брата — «Весной священной» Вацлава Нижинского. Эти два произведения — начало совсем новой хореографии. И — нового стиля. Его неуклюже окрестили авангардизмом. Но дело не только в нем. В обезумевшем, оголтелом, индивидуализмом разъеденном мире обозначился спасительный путь — вернуться к простым истинам, к мудрости вечности. Туда, в вечность, медленно удаляются ослепленные ритуалом Жених и Невеста.

«Свадебка» — произведение провидческое. И потрясает нас масштабностью замысла, философской глубиной. Труппа, воспитанная современной хореографией Н. Боярчикова, блестяще справилась с непривычно трудным, отстраненным материалом. А мы получили, наконец, возможность размышлять над тем, что стало одним из ключевых открытий в хореографии XX века.

Премьера «Свадебки» и российско-американский симпозиум воплотили идею американского продюсера Дэвида Идена, страстно влюбленного в русское искусство. В осуществлении проекта помогли Линн Стерн, директор программы «Санкт-Петербург — 2003» с американской стороны, благотворительный фонд Ф. Лопухова, Союз театральных деятелей России и многие другие спонсоры. Впечатляющий итог многообещающей инициативы.

Милорад МИСКОВИЧ

Милорад Мискович — выдающийся танцовщик, изысканный кавалер таких балерин, как Иветт Шовире, Людмила Черина, Алисия Маркова, Лиан Дейде, Карла Фраччи.

«Он — один из величайших танцовщиков нашего времени..., очаровывающий темпераментом, вдохновенно прорывающимся сквозь исключительную ловкость и технику. Он — Мастер».

(Politiken, Копенгаген)

«Мискович — благороднейший, удивительный танцовщик нашего времени: стильный, элегантный, техничный, ловкий, нежный, тонкий, все это, в соединении с достоинством и грацией делает его выдающимся исполнителем».

(Dance and Dancers, Лондон)

Милорад Мискович родился в 1928 году в югославском городе Валево, учился у Нины Кирсановой в Белграде, затем в Париже у Ольги Преображенской. Выступал в труппах «Балет Елисейских полей», «Оржиналь балле рюс», «Гран балле



Милорад
МИСКОВИЧ
и Колеетт
МАРШАН.



Милорад
МИСКОВИЧ
и Иветт
ШОВИРЕ.

Идет время, даже не идет, а летит, мчится, равнодушно сметая годы. И, наверно, нигде так остро это не ощущается, как в балете — смена актерских поколений здесь жестоко диктуется спецификой самого искусства, называемого «искусством молодых». Кумиры, некогда потрясавшие воображение, уходят. Остаются (а иногда и не остаются) кино- и видеофильмы, фотографии, газетные и журнальные рецензии. И еще нечто... неуловимое: дымка воспоминаний, легенды, красивые и поэтические, живущий в нереальности памяти очевидцев реальный танец, что рождал в те далекие мгновения единение артиста и зрительного зала...

Да, сегодня на устах иные имена, другие кумиры тревожат наши сердца. А как живут ныне те, что дарили современникам свой единственный, неповторимый танец? Ответы на этот вопрос вы найдете в материалах нашей ретро-рубрики: «Кумиры прошлых лет», которая с этого номера журнала будет регулярно появляться на его страницах.



де Монте-Карло», «Балле де Пари», в труппе Ж. Шарра, «Лондон фестиваль балле», в Национальном театре в Белграде и многих других.

«Милорад Мискович предстал перед нами натурой крайне поэтичной и мужественной. Увидев артиста впервые, сразу понимаешь, почему именно он, с лицом, словно сошедшим с картины художника эпохи Возрождения и атлетической фигурой, так часто предстал на сцене в образах легендарных мифологических героев. Его интерпретация «Послепудленного отдыха фавна» отличается восхитительной красотой и гармонией, а его позы в этом балете — ожившие античные статуи, проникнутые силой и энергией».

(Asahi, Токио)

«Его исполнение «Фавна» убедило нас, что Мискович — прямой потомок Нижинского и Лифаря...»

(Art et Danse, Париж)

Среди партий М. Мисковича — Алльберт, Зигфрид, Фавн, Принц («Щелкунчик»), Ромео. Он — первый исполнитель главных ролей в современных балетах «Высокое напряжение» (на музыку Констанана), «Прометей» Оаны (оба в 1956, хореограф М. Бежар), «Дама без страха и упрека» на музыку Гера (1958, хореограф А. Хоуард), «Сеньор Манара» на музыку Чайковского (1959, хореограф Дж. Картер), «Чайка» Влада (1968, хореограф Л. Гай) и другие.

В 1956—1967 годах Мискович возглавлял собственную труппу «Балле-56», затем переименованную в «Балет М. Мисковича», для которой поставил балет «Суд Париса» на музыку Г. Спонтини и другие.

В 1972—1974 годах М. Мискович преподавал в различных учебных заведениях США. С 1974 года ставит балетные спектакли в Югославии, Франции, Бельгии, Италии.

«Восхитительный вечер. Спасибо М. Мисковичу за оригинальность хореографического мышления, за способность находить новые танцевальные образы, расширяющие возможности балета».

(Paris-Presse L'Intransigeant)

«Мискович... серьезность воплощения задуманного... интеллигентность, великолепный вкус, оригинальный, авангардный дух, все вместе дарит незабываемые впечатления от его танца. Как Прометей Мискович неждан и полон оборотистой силы и огня».

(Dance News, Нью-Йорк)

«Мискович находится между Эриком Брюном и Рудольфом Нуреевым — что можно добавить к этому?!»

(Svenska Dagbladet, Стокгольм)



СУДЬБА БАЛЕРИНЫ

В каждой труппе всегда есть артисты, в искусстве которых художественное кредо коллектива, его творческие принципы, замыслы его лидера находят наиболее полное и органичное воплощение, которые, скажем прямо, являются своего рода камертоном деятельности данного организма. Солистку балета Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, народную артистку СССР Виолетту Бовт с полным правом можно причислить именно к таким мастерам. Труппа, которой Виолетта Трофимовна отдала более сорока лет жизни, не случайно носит имена великих реформаторов русского театра — всеми своими исканиями она стремилась найти наиболее точное и естественное преломление идей К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко на балетной сцене. Сначала Викторина Кригер, основавшая Московский художественный балет, который стал позднее ядром труппы, а затем хореографы В. Бурмейстер, Н. Холфин, А. Чичинадзе (кстати, долгое время он был неизменным партнером В. Бовт), артисты

М. Сорокина, А. Урусова, А. Клейн, И. Курилов, А. Тольский и их коллеги утверждали новое направление в отечественной хореографии, стремясь сочетать танцевальную технику с тщательно продуманной психологической разработкой характеров. И молодая Виолетта Бовт, придя в театральную выпускницей Московского хореографического училища, стала со временем выдающимся носителем этих художественных принципов. Постоянно совершенствуя технику (московские балетоманы, наверно, еще не забыли ее безукоризненных по форме фуэте, этого сложнейшего по технике элемента классического танца), она, тем не менее, старалась всегда вывять состояние души своей героини. Помню, как перед премьерой Гран па из «Пахиты» она жаловалась, что никак не может найти органичного эмоционального состояния, вчитывалась в сценарий старинного балета, «примеривала» его ситуации «на себя», на свою партию. И это в спектакле, концертный характер которого никаких, в общем-то, серьезных актерских задач перед исполнителями не ставил, поскольку Гран па — лишь финал, завершение большого спектакля, и все события, все столкновения характеров состоялись, развязка наступила, и зрителям предлагается праздник победы добра над злом. А как Бовт трудилась над ролями в масштабных сценических полот-

нах с развитой драматургией! Когда, например, В. Бурмейстер ставил «Жанну д'Арк» и Виолетте Трофимовне была поручена заглавная партия, она «подняла» такой исторический материал, изучила такое количество литературных источников, что специалисты-историки, с которыми она консультировалась, пораженные ее знаниями, советовали ей защищать по «Жанне д'Арк» диссертацию. Ведь даже костюм Жанны, ее прическа были навеяны рисунками того времени, которые артистка отыскала в трудах исследователей.

Эти ее дотошные копания в материалах, ее мучительные раздумья над логикой развития характера ее героини, психологической подоплекой их поступков давали всегда поразительный результат. Событием отечественного театра стали ее Лола, Эсмеральда, Одетта-Одиллия, Жанна д'Арк, Франческа да Римини, Донна Анна, Медора, Золушка, Наташа из «Берега счастья», Девушка из «Поэмы»... Это — далеко не полный перечень исполненных Виолеттой Трофимовной ролей. И в каждой на вас воздействовали не только виртуозное мастерство и эмоциональная выразительность прочтения, но глубокий интеллект балерины.

Оставив сцену, Виолетта Трофимовна начала работать в театре педагогом-репетитором, стараясь отдать молодым накопленные за многие годы служения балету знания, поделиться бесценным опытом, помочь своей тончайшей актерской интуицией. Думается, у балерин, которые стали заниматься в ее классе, время работы с нею оказалось их звездным часом — такого взлета больше не было ни у Аллы Ханиашивили, ни у Светланы Смирновой, ни у Татьяны Транквилицкой, ни у Наталии Трубниковой, ни у Маргариты Левиной... Но не сложились отношения с новым главным балетмейстером Д. Брянцевым. Пришлось уйти из театра, который давно стал родным домом, и в конце концов судьба занесла Виолетту Трофимовну в Соединенные Штаты Америки. Как она там жила — не знаю. Говорили, что открыла студию, преподает: Бовт не могла существовать без балета, без работы. Но, думаю, тоска по Родине не покидала ее. Близко общавшиеся с ней в последние годы ее жизни рассказывали, что Виолетта Трофимовна просила не хоронить ее в американской земле, а опустить урну с прахом в океан. Может быть, надеялась, что таким образом доплывет до родных берегов, а может быть, хотя бы после смерти предполагала осуществить свою детскую мечту — повенчаться с морем: ведь будучи совсем маленькой, она хотела стать моряком, капитаном.

ГАЛОЧКА, ГАЛЯ, ГАЛИНА АЛЕКСАНДРОВНА...

Галочка, Галя, Галина Александровна... В начале 1918-го года судьба занесла нас с мамой в Харьков, где мы поселились на Рымарской улице. И я, еще совсем маленькая, часто с восхищением смотрела, как из дома напротив выходили гулять две девочки, стройные, красивые, хорошо и со вкусом одетые. Кто они? Вскоре я узнала, что они — дочери известного архитектора Ржепишевского. Тогда нам познакомиться не удалось. Случилось это намного позднее, когда мы с мамой вернулись в Москву, и я стала заниматься в Хореографическом техникуме имени А. В. Луначарского. Меня пригласил в партнерши известный танцовщик Эмиль Мей, ранее выступавший с Наталией Глан (старшая дочка архитектора Ржепишевского выбрала себе такой гамсуновский сценический псевдоним). И я стала бывать в доме у сестер и познакомилась с Галей.

Наталия Глан зарекомендовала себя балетмейстером весьма своеобразного почерка. Рассказывали о вечерах балета в Камерном театре, у Таирова (я их уже не застала), которые пользовались у москвичей большой популярностью. Там Наталия Глан вместе с Меем исполняла свои дуэтные композиции, а Галя, которая взяла для сцены фамилию Шаховская, танцевала сочиненные сестрой сольные номера. Надо сказать, что она буквально боготворила свою старшую сестру, подражая ей во всем. И, наверное, «пошла в балет», желая и здесь быть похожей на нее.

Как танцовщица Галина Шаховская отличалась ярко индивидуальной эксцентричной пластической манерой. Она уже тогда имела свое, очень самобытное, видение танца, что позже и проявилось в ее постановках.

Галина Александровна много работала в московских театрах — и в драматических, и в оперных, и в опереточных... Старые московские театралы, конечно же, помнят ее постановки в спектаклях Московского театра оперетты — «Марица», «Летучая мышь», «Вольный ветер», «Белая акация», «Трембита», «Цирк зажигает огни», «Самое заветное», «Москва, Черемушки», «Моя прекрасная леди». Она была не только талантливым балетмейстером, но и умным, тонким, прекрасно чувствующим специфику жанра режиссером. А очевидцы рассказывают, как однажды Галя встала за пульт и дирижировала оркестром. Годы ее работы в Московской оперетте (1942—1965) — целая эпоха в столичной театральной жизни. Любители балета и оперетты нередко ходили в театр «на Шаховскую», настолько оригинальны, красочно театральны были ее сценические решения. Когда ей пришлось уйти оттуда, труппа буквально осиротела, словно завяла.

Мы с Михаилом Хрустальевым всегда с удовольствием сотрудничали с обеими сестрами, сначала с Наташей, потом с Галей. Она много сочиняла для нас, о ре-



Галина ШАХОВСКАЯ.

петициях с нею я всегда вспоминаю как о подлинно творческом содружестве артистов и балетмейстера. Мы танцевали многие ее миниатюры. Надо сказать, что Галина Александровна органично ощущала специфику эстрадного танца и особенности нашей с Михаилом Хрустальевым исполнительской манеры. Ее композиции — «Вальс» Штрауса, «Каменный век» (один из фрагментов танцевального триптиха «Три эпохи») на музыку Дебюсси, эксцентрический танец «Нокаут» долго «жили» в нашем репертуаре и пользовались неизменным успехом у зрителей.

Всегда тепло вспоминаю нашу с Галиной Шаховской совместную работу в жюри различных конкурсов — и профессиональных, и самодеятельных. Честная и принципиальная, она тем не менее умела тактично и убедительно, не кривя душой и не обижая исполнителя и постановщика, высказать свое мнение, дать должную оценку показанному.

Но особенно мы подружились в последнее время. Началось все с долгих телефонных разговоров. Затем мы стали бывать друг у друга, помогать в преодолении обрушившихся на нас бытовых трудностей. И всегда — бесконечные беседы... А поговорить нам было о чем — ведь мы «вращались» в одном кругу, встречались с одними и теми же людьми, оказывались свидетелями одних и тех же событий... Она тогда познакомила меня со своими интересными воспоминаниями. Отрывки, которые она мне читала, были, как и все, что Галина Александровна делала, написаны серьезно, вдумчиво, талантливо. Будет очень жаль, если они не станут достоянием широкого круга читателей-любителей театра.

Галина Александровна Шаховская была человеком большого таланта и одновременно — большой скромности, человеком творчески деятельным, собранным, дисциплинированным, добрым и внимательным к окружающим ее людям.

Галин уход из жизни — большая утрата и для меня лично — ведь я потеряла друга, и для всей нашей хореографической культуры — Шаховская еще многое могла бы сделать для нее.

ЖИВЫ ОБРАЗЫ «КОРОЛЯ ВОЗДУХА»

Наш балет потерял танцовщика, двадцать два года украшавшего сцену Большого театра, снискавшего восторженную любовь зрителей своим уникальным талантом, виртуозным мастерством, неповторимостью созданных им образов.

«Георгий Фарманянц — король воздуха» — так называла его зарубежная пресса. И, думается, критики нашли очень точное определение феномену его танца: артист, никогда не повторявшийся в своих разнохарактерных партиях, он, тем не менее, везде узнавался своим парением в воздухе.

Вспомним знаменитый «Гопак», первым исполнителем которого считался Георгий Фарманянц, так как именно на него, на его данные сочинял балетмейстер Р. Захаров этот свой шедевр.

...В светлом луче из кулис прямо на вас летел юноша в белой рубашке и алых шароварах. И где бы это ни происходило — на крупнейших ли сценах Европы или Америки или у нас, на многочисленных площадках Советского Союза — им восхищался любой зритель любого возраста любой национальности: танец шел под непрекращающиеся овации. И сейчас перед глазами восторженные лица участников Всемирного фестиваля молодежи в Будапеште (1949), где Фарманянцу по праву присудили первую премию и золотую медаль. Люди воспринимали парящего в воздухе героя Фарманянца как символ молодого советского победителя фашизма — свободного, красивого, сильного духом.

Свою карьеру Георгий Фарманянц начал нестандартно, не с работы в кордебалете, как это обычно бывает. Ему сразу же после окончания Московского хореографического училища, по сути еще мальчику, доверяют быть дублером волшебного Асафа Мессерера в партии Нурали в балете Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан». Успешный дебют в сложнейшей роли, исполненной, что называется, без сучка и без задоринки, стал трамплином для освоения танцовщиком ответственных партий в спектаклях театра.

Сам их перечень будет лучшим показателем диапазона выдающегося артиста: он танцевал шутов в «Лебедином озере», «Ромео и Джульетте», «Мирандолине», и все они у него — разные, со своими характерами, не похожие друг на друга, исполнял танец Акробата в «Красном маке», индусский танец в «Баядерке», сарацинский в «Раймонде», китайский в «Щелкунчике», был Арлекином в «Медном всаднике», Паном — в «Вальпургиевой ночи», Куманом — в «Половецких плясках»... И это далеко не все. Мы помним Георгия Фарманянца в главных ролях таких балетов, как «Пламя Парижа» (Филипп), «Коппелия» (Франц), «Тщетная предосторожность» (Колен).



Георгий ФАРМАНЯНЦ.

Он был здесь незабываем. Выступая в партии Голубой птицы в «Спящей красавице», он демонстрировал прекрасные качества истинно классического танцовщика, обладающего великолепной школой, что неудивительно, так как педагогом Георгия Фарманянца был знаменитый корифей балетной педагогики Петр Андреевич Гусев. Он и научил своего ученика, как стать надежным партнером, как владеть своим темпераментом и не «закусывать удила», воспитал у него хороший вкус, помог обрести способность анализировать, что очень пригодилось танцовщику в дальнейшей работе. Так как с семнадцати лет Гога начал педагогическую, репетиторскую и балетмейстерскую деятельность в Краснознаменном ансамбле песни и пляски у Б. Александрова, а затем продолжал ее в Ансамбле Московского военного округа. Артисты относились к своему юному педагогу восторженно. Его любили за необычайную человеческую скромность, за честность и преданность делу, за добрый нрав, который сочетался у него с высокой требовательностью. Ему дали прозвище «Батя». Каждый знал его отзывчивость и умение всегда прийти на помощь своим подопечным. Он не имел ни врагов, ни завистников — а это большая редкость в артистической среде. За Георгием Фарманянцем всегда было утверждено право лидерства.

Георгий Фарманянец неоднократно награждался правительством орденами и медалями, ему было присвоено почет-

ное звание заслуженного артиста России, а в те времена оно звучало очень гордо.

Искусство Георгия Фарманянца, человеческие характеры, созданные «королем воздуха» на сцене Большого театра, живы в нашей памяти и останутся с нами навсегда.

СУСАННА ЗВЯГИНА,
заслуженная артистка России,
коллега и друг

* * *

ДЕЛО ЖИЗНИ МАРИИ СЕНТПАЛ

Ушла из жизни Мария Сентпал, человек, который в течение всей своей жизни был охвачен одной, но пламенной страстью — совершенствованием знаковой системы записи движения (танца).

Будучи дочерью известного венгерского педагога-хореографа Ольги Сентпал и занимаясь под ее руководством, Мария буквально с детских лет заинтересовалась знаковой системой фиксации движения, что и привело ее в конце концов к постижению теории Рудольфа фон Лабана.

Понимая важность значения записи движения для любого вида хореографии, она всеми силами старалась пропагандировать ее. Народная хореография, исторический и бальный танец, сценическая хореография всех видов — от классического танца до современного, джаз-танец — все они находились в орбите ее внимания. По мнению одной из коллег Марии Сентпал, она была самой передовой, самой профессиональной из всех, кто занимался и занимается записью движения.

Человек больших знаний и необычайного трудолюбия, Мария Сентпал собрала и отредактировала такое количество записей, которое обеспечило материалами почти девяносто книг. Она — автор трехтомного труда о кинетографии Рудольфа Лабана, книги «Основы анализа движений», различных учебников. Но эти издания вобрали лишь малую толику того ценного, что хранится в ее архиве, большая часть которого еще ждет своей публикации.

Мария Сентпал была связана со многими международными организациями, занимающимися проблемами записи танцев. Знания, опыт, авторитет Марии Сентпал способствовал становлению лаборатории по записи танцев, которая была создана при Союзе театральных деятелей России.

Нам долго будет не хватать тебя, дорогая Мария!

КОЛЛЕГИ

Lucas Bollmann Germany
Jim Fiedl Hungary
Marion Bastien France
Tommy Zandela U.S.A.
Mary Corey USA
John VanZile Hawaii - U.S.A.
Justi Chaloff France
Olga Krasovskaya Moscow
Nancy Terry U.S.A.
Ann Hutchinson USA/UK
Stacya Karpis Moscow
Mary Jane Warner Canada
Patricia Mahoney U.S.A.
Agneta Ros Spain
Irene Fox USA
E. S. Spelling London
Gillette Blum COLUMBUS OHIO USA
IUNA ALVAREZ Spain
Anna Karin Stihle-Werney Suede
Christine Elbers Germany
Anja Hirvikaallo Finland/Germany
Sally Archibald LONDON
Wendy ... LONDON
For an article in Ballet Magazine
on Maria Szentpál!

* * *

ДРУГ НАШЕГО ЖУРНАЛА

В балетных коллективах, располагающихся на территории бывшего Советского Союза, ее знали, наверное, все. Муза Сергеевны Клейменовы, главный балетный специалист Министерства культуры СССР, была не просто чиновником, курирующим «балетные дела» в стране, но человеком, глубоко любящим свое дело, всегда готовым помочь, поддержать, посоветовать... Воспитанница Московской балетной школы, затем много лет выступавшая на сцене Большого театра, она оставалась подлинным профессионалом

«КУБОК МИРА-95»



Муза КЛЕЙМЕНОВА.

в своей деятельности. Потому и заслужила глубокое уважение со стороны тех, кто сталкивался с ней по работе.

С редакцией журнала «Балет» Музу Сергеевну связывали тесные дружеские отношения. Мы считали ее крестной матерью нашего журнала, поскольку его рождение — это результат и ее огромных организационных усилий. Она и потом — на трудных этапах его становления — постоянно помогала нам.

Ушла из жизни Муза Сергеевна Клейменова, мы потеряли доброго друга.

Сотрудники
журнала «БАЛЕТ»

ПОПРАВКА

В статье «Утраченные иллюзии Александра Годунова», опубликованной в рубрике «Памяти ушедших» № 4—5 журнала «Балет» за 1995 год, по техническим причинам выпал финальный абзац. Конец статьи следует читать: «Это коммюнике появилось в газетах, которые старались оградить его имя от другой причины смерти — от СПИДА».

Официальная версия медицины — остановка сердца в результате острой сердечной недостаточности. Так или иначе, его жизнь сложилась трагически. Большой талант оказался недореализованным. Судьба? Как знать, не сложилась бы она иначе, если бы в августе 1979 года он принял другое решение...»

БАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ... ПРИМЕТА ВРЕМЕНИ?

Осенью 1995 года в Москве состоялось уникальное событие — «Кубок мира-95» среди профессиональных исполнителей бальных танцев, инициатором и организатором которого стал президент Российского профессионального союза исполнителей бальных танцев Станислав Попов. В столицу России приехали такие звезды бального танца, как Донни Бернс и Гэйнор Фейвезер, Ханс Галке и Бианка Шрайбер, Алан Торнсберг и Вибекке Тофт, Брайан Торнер и Бриггит Майер, Аугусто Скияво и Катерина Арзентон, Хиро Аmano и Киоко Аmano и многие-многие другие великолепные мастера. Малая спортивная арена стадиона «Лужники» была буквально атакована любителями этого вида хореографии, а каждый выход исполнителей на паркет встречался бурей аплодисментов.

Решение провести «Кубок-95» в Москве принял Всемирный совет по танцам и танцевальному спорту в знак признания высокого уровня российского профессионального танцевального спорта, а также благодаря деятельности Станислава Попова, отдавшего много сил развитию танцевального спорта в нашей стране, а в Соединенных Штатах Америки получившего почетную «грин карту», которая вручается как свидетельство международного признания.

Если театр начинается с вешалки, то конкурс бальных танцев начинается с паркета. Специально для турнира за день до его начала был привезен великолепный паркет из Финляндии.

Оценивала выступление пар высокопрофессиональная судейская бригада в составе вице-президента Всемирного совета по танцам и танцевальному спорту, президента Германского спортивного танцевального союза, трехкратного чемпиона мира Карла Броера (Германия), президента Московского танцевального союза Бруно Белоусова (Россия), вице-президента Всемирного совета по танцам и танцевальному спорту, президента профессионального Танцевального союза Японии, чемпиона Японии Тетсуджи Коджима (Япония), чемпиона мира, организатора конкурсов Патрика Джонсона (США), чемпиона Австралии, организатора конкурсов Колин Хилари (США), президента Всемирного совета по танцам, президента профессионального спортивного союза Нидерландов, финалиста чемпионатов Европы Марсея Де Раика (Нидерланды), президента профессионального Танцевального союза Гонконга Уолтера Уатта (Гонконг), многократной чемпионки СССР, финалистки Кубков мира и Европы по 10 танцам Людмилы Поповой (Россия), вице-президента Русского танцевального союза Алексея Беляева (Россия).



Геннадий ГУНЬКО и Алла ЧЕБОТАРЕВА.

В первый день турнира (30 сентября) москвичи увидели европейскую программу конкурса в исполнении 33-х танцевальных пар из России, Японии, Голландии, Италии, Дании, Украины, США, Норвегии, Молдавии, Англии. Выдающееся мастерство, артистизм, высокий накал борьбы не могли оставить зрителей равнодушными, и выступления шли под почти нескончаемый аккомпанемент аплодисментов. Наилучший результат среди российских танцоров показали две ведущие профессиональные пары России — чемпионы СССР и России, финалисты чемпионатов мира и Европы по 10 танцам, четырехкратные бронзовые призеры чемпионатов мира по секвею Геннадий Гунько и Алла Чеботарева и лауреаты Всероссийских, Всесоюзных и Международных конкурсов Леонид Плетнев и Татьяна Павлова, которые заняли, соответственно, пятое и шестое места.

На четвертом месте — Стефен Ханна и Кони Ханна (Великобритания), на третьем — Хиро Аmano и Киоко Аmano (Япония), на втором — Ким Ригель и Сесили Ригель (Норвегия).

Лидером шестерки финалистов стала итальянская пара, серебряные призеры чемпионатов мира и Европы Аугусто Скиаво и Катерина Арзентон.

Показательные выступления двенадцатикратных чемпионов мира в латиноамериканской программе Донни Бернса и Гэйнор Фейвезер завершили первый конкурсный день «Кубка мира». Донни и Гэйнор станцевали всю латиноамериканскую программу, вызвав бурю зрительских восторгов.

Второй день конкурса прошел так же интересно и впечатляюще, как и первый. Профессионалы мерялись силами в латиноамериканской программе. В ней принимало участие 32 танцевальные пары из Германии, Дании, России, США, Молдавии, Канады, Голландии.

Виктор Никовский с Ларисой Давыдовой и Сергей Дуванов со Светланой Тверьянович показали наилучший результат среди российских танцоров и заняли, соответственно, пятое и шестое места в финале. Виктор

и Лариса совсем недавно перешли в разряд профессиональных исполнителей бальных танцев, продемонстрировали до этого высокие результаты на любительских турнирах, и их пятое место на «Кубке мира», — несомненно, одно из самых высоких достижений пары.

Четвертое место занял дуэт из Канады — Брайан Торнер и Бриггит Майер — призеры международных конкурсов, финалисты открытых чемпионатов Германии, США, третье — гости из Дании Алан Торнсберг и Вибекке Тофт. Серебряными призерами «Кубка мира-95» стал знаменитый дуэт из Германии, неоднократные чемпионы этой страны и финалисты мировых чемпионатов Ханс Галке и Бианка Шрайбер. Победителями, занявшими первое место, как и предполагалось, стали двенадцатикратные чемпионы мира по латиноамериканской программе Донни Бернс и Гэйнор Фейвезер (Шотландия).

Второй день Кубка мира завершился замечательными показательными выступлениями финалистов «Кубка мира-95» в латиноамериканской программе. Особенно запомнилось шоу германских мастеров Ханса Галке и Бианки Шрейбер, музыкальную основу которого составили песни Лайзы Минелли из знаменитого кинофильма «Кабаре».

На редкость щедрые спонсоры не скупилась на призы и подарки танцорам. Цветы, косметика, украшения сыпались, как из рога изобилия. Но, наверное, так и должно быть: ведь именно благодаря им Москва увидела такое красочное представление.

Уже после турнира гости говорили о том, что лучшей публики и лучшей организации они давно не встречали. При расставании все речи сводились к тому, что хорошо бы еще раз приехать в Москву и встретиться с замечательной русской аудиторией.

Донни БЕРНС и Гейнор ФЕЙВЕЗЕР.

Фото В. Луповского





Донни БЕРНС и Гейнор ФЕЙВЕЗЕР
на презентации в фирме «Русь-Бал».

Фото М. Батенкова

«РУСЬ-БАЛ»
(Москва, ЛТД. —
официальный
представитель
фирмы
«ФРИИД
ОФ ЛОНДОН» —
ведущий производитель
бальной обуви,
разработанной совместно
с **ДОННИ** и **ГЕЙНОР**.

Москва, ул. Вятская,
д. 41/А к. 21
Тел.: (095) 285-76-74
Т/ф.: (095) 198-15-30

ДОННИ И ГЕЙНОР — ВПЕРВЫЕ В РОССИИ

В конце лета 1995 года в Россию приехали двенадцатикратные чемпионы мира по латиноамериканским танцам среди профессионалов Донни Бернс и Гейнор Фейвезер. Их долгожданный визит состоялся благодаря совместным усилиям компаний «Камелот Дансвер Интернейшнл» Лтд. (Англия), «Русь-Бал» (Москва) Лтд. (Россия) и при поддержке и содействии фирмы «Фриид оф Лондон», производителя бальной обуви, в том числе известных моделей, разработанных совместно с Донни и Гейнор.

Известие о том, что чемпионы мира согласились приехать в Россию для показательных выступлений, вызвало бурный восторг у российских любителей бального танца. Славяне — народ эмоциональный, и любая возможность продемонстрировать свои чувства используется ими сполна. Первые в истории России гастроли легендарных Донни и Гейнор ожидалась с огромным нетерпением: приедут — не приедут. Даже за неделю до их приезда многим еще не верилось, что они увидят выступления чемпионов. Тем более, что, как только появились первые рекламные листовки, одновременно с ними зацеликулировались и слухи о том, что выступления мастеров не состоятся: то ли они будут в это время танцевать где-то в другом месте, то ли все билеты на самолеты в Москву оказались проданными, то ли еще что-то... Кто-то будто бы услышал лично от Донни, что он вообще ничего не знает ни о «Камелот Дансвер Интернейшнл», ни о «Русь-Бал», ни о «Фриид оф Лондон», хотя последняя фирма является частичным спонсором чемпионов и выпускает их обувь много лет.

Но слухи, как говорится, не подтвердились: чемпи-

оны прилетели в Москву 10 августа 1995 года. В этот день около здания, где находится студия «Созвездие», паркет которой был предоставлен щедрой рукой ее президента господина Тальянцева для выступления Донни и Гейнор, собралась толпа танцевальной молодежи, ожидавшей сообщений о том, прибыли ли их «идолы» в Москву или нет. Наконец, поступила информация — Донни и Гейнор уже в гостинице и горят нетерпением встретиться с танцорами России и познакомиться их со своим искусством. Что тут началось! Бурные аплодисменты после выступления — это одно, но такая буря чувств при одном лишь известии о том, что гости приехали, возможно только при глубокой любви и уважении к подлинным звездам бального танца — Донни и Гейнор.

Не существует таких слов, чтобы описать тот вечер. После завершения конкурса, превосходно организованного вице-президентом Российской ассоциации спортивного танца Владимиром Кузнецовым для сильнейших танцоров международного класса, на паркете появились Донни и Гейнор. Их показательные выступления шли буквально под шквал восторженных оваций. Это был настоящий праздник. Юные танцоры России увидели живую легенду — своих кумиров. В заключении вечера Донни и Гейнор вручили победителям конкурса кубки с надписью: «Presented by DONNIE BURNS MBE GAYNOR FAIRWEATHER MBE MOSCOW 10 — TH AUGUST 1995».

(По материалам газеты «Данс ньюс» и журнала «Балрум дансинг таймс»)

ИНФОРМ- БАЛЕТ СООБЩАЕТ:



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ТЕАТР НАЦИЙ

МОСКВА:

американо-русская
постановка
«Доктор Живаго»

Сначала был роман, потом кинофильм, затем мы узнали, что есть балет «Доктор Живаго». Московский композитор Кирилл Волков на очередном круглом столе журнала «Балет» рассказал о том, что написал его и даже предлагал одному из российских театров. После той встречи не прошло и двух лет, и вот близка премьера балета на музыку К. Волкова — «Доктор Живаго». Постановку осуществляют труппа «Балет Айовы» (США) и Государственный театр наций (Россия), о чем и рассказали пришедшие в редакцию композитор **К. Волков**, генеральный директор Театра наций **М. Чигирь** и руководитель творческих программ **С. Коробков**.

С. Коробков:

— Театру наций, проводящему в Москве различные фестивали, показы отдельных спектаклей, организующему гастроли различных коллективов, всегда хотелось создавать и что-то свое, быть самостоятельной художественной единицей. Пока у нас еще не готово помещение для своего театра, и пока его сцена находится в процессе реконструкции, осуществить постановку невозможно, и мы решили пойти по пути создания совместной продукции.

Наша сторона предоставляет «Балету Айовы» партитуру, мы работаем с композитором, проводим запись музыки и монтаж, мы же предлагаем на главные роли наших артистов. Это — И. Пяткина и А. Кондратов, они заняты в спектакле. После премьеры в Айове в конце марта спектакль будет

показан в Москве. Вообще замысел этого балета давнишний и хорошо, что он наконец осуществился.

— Почему вы решили осуществить эту постановку с «Балетом Айовы», чем вас заинтересовал коллектив?

М. Чигирь:

— Сначала произошло знакомство композитора Кирилла Волкова с Константином Уральским и его труппой, и, как мне кажется, они друг друга заинтересовали. Волкову понравился коллектив, а балетмейстеру Уральскому, уже не один год работающему с «Балетом Айовы», выпустившему

что пришлось пережить стране во время гражданской войны?

К. Волков:

— Я не замечал какого-то непонимания, артисты театра — люди чуткие, и мне кажется, все то, что заложено в романе, а там поднимаются проблемы общечеловеческие, воспринимается тонко и правильно.

С. Коробков:

— Вообще роман Б. Пастернака хорошо известен в Америке, особенно по фильму, музыке к которому написал Морис Жарр. Эта музыка ассоциируется в сознании американцев с романом, им даже хотелось, чтобы она цитатно звучала в балете.

К. Волков:

— Но этого не будет. И даже одна из газет, а там уже началась планомерная рекламная кампания, писала: «Если вы ждете в этом балете хорошо вам знакомой и любимой мелодии, предупреждаем, вы ее в этом балете не услышите».

— Сколько спектаклей будет показано в Айове и сколько пройдет здесь?

М. Чигирь:

— Там будет дано два-три спектакля, потом коллектив переедет в Россию, и здесь, наверное, состоится премьера в Москве, а затем мы планируем показать спектакль в Сама-

ре, Саратове, Нижнем Новгороде, может быть, Санкт-Петербурге. Правда, К. Уральский считает, что сначала нужно «обкатать» спектакль, показав его не в столицах, а потом уже давать премьеру в Москве, так принято на Западе, но я думаю, чуть ближе к премьере мы все это решим.

— Как артисты театра относятся к идее побывать на гастрольях в России?

К. Волков:

— С огромным нетерпением ждут этой поездки, и уже сейчас задолго до премьеры обсуждается, кто останется дома присматривать за детьми, а кто поедет. Готовится также большая группа энтузиастов, поклонников театра, которые тоже стремятся вместе с артистами приехать в Россию.

Д. ИВАНОВ



NATIONS
STATE THEATRE



ряд спектаклей, понравилась музыка балета. Потом, когда нужно было подписывать договор, оформлять всевозможные документы, в Айове побывали и мы с Сергеем Коробковым. Мы увидели балет «Кармен» на музыку Ж. Бизе-Р. Щедрина, концертную программу, посмотрели видеоролики и решили, что коллектив находится в хорошей форме, профессионально зрелый, что постановщик и его артисты способны создать достойный спектакль по роману Б. Пастернака, столь известному и любимому.

С. Коробков:

— Главное, что мы увидели, это то, что чувствуется у этого коллектива перспектива во всем — и в том, как они занимаются в классе, как работают на сцене во время спектакля. Театр уже известен в Америке.

— Какие балеты в репертуаре театра?

К. Волков:

— Это концертные программы, «Щелкунчик» П. Чайковского, «Кармен» Ж. Бизе-Р. Щедрина, «Два танго», «Макбет» К. Молчанова, «Петрушка» И. Стравинского. Все балеты идут в оригинальной постановке К. Уральского.

— Понимают ли американские артисты то, что именуется русской душой, знакомы ли они с историей России, с тем,



Сцена из спектакля «Голос» в постановке Г. АБРАМОВА
(Класс экспрессивной пластики).

Фото В. Луповского

МОСКВА:

«Голос»,
но не только...

«Класс экспрессивной пластики» Геннадия Абрамова выступил с очередной премьерой, — спектаклем «Голос», поставленным руководителем коллектива Г. Абрамовым. Постановщик и его молодые воспитанники попы-

тались в этой работе показать те непростые взаимоотношения, что с еще допервобытных времен существовали между человеческим голосом и движением. Обрушив на пришедших на премьеру во вновь отремонтированный театр «Школа драматического искусства», при которой числится «Класс» массу экспрессивно-импровизационного голосового и пластического материала.

МОСКВА: «Искорка» — пятнадцать

Настоящее дело всегда творится людьми одержимыми — энтузиастами. Нет таких преград, которые бы они не одолели, попутно заразив своим воодушевлением целый ряд людей вполне уравновешенных. Видимо, благодаря таким увлеченным творцам и была сложена поговорка: «Эта идея достаточно сумасшедшая, чтобы быть осуществленной».

А, может, есть определенные

доре терпеливо ждут конца урока родители, тихо переговариваясь между собой, и тут даже неосведомленному человеку становится ясно: за дверьми зала идет священнодействие — учат Танцу.

Попав на урок, я вполне оценила краткую, но точную характеристику Виктории Сергеевны Мартыненко, данную одним из родителей: «Лучшего педагога мы не представляем. Она удивительный человек». Красноречивое подтверждение этих слов я увидела в глазах детей, самоотверженно трудившихся на уроке. Юные служители Терпсихоры сосредото-

прошлом премьер Большого театра. В декабре 1979 года Виктория Сергеевна закончила свою артистическую деятельность и уже 19 января 1980 года дала первый урок в старинном бахрушинском особняке, тогдашнем Дворце пионеров Москворецкого района. Теперь свыше 150 ее учеников учатся в хореографических училищах страны.

«Вначале я брала детей с 5 лет, теперь с 7. Беру всех. Малыши начинают делать экзерсис не у станка, а на полу, потом идут упражнения на середине. Вообще пол — гениальная вещь, я поняла это, ког-

Занятия у нас бесплатные, мало того, мы даем еще благотворительные концерты: в этом году выступали перед ветеранами в Колонном зале, в парке им. Горького, танцуем на елках и в качестве награды получили 60 билетов в Большой театр, слушали там «Иоланту» и «Пиковую даму». Не забываем и своих соседей — театральный музей, постоянно бываем на бахрушинских «воскресеньях», прослушали весь цикл из 12 лекций с видеофильмами, посвященный выдающимся мастерам русского балета. Это — необходимейшие для детей уроки нравственного воспита-



колдовские места, способствующие осуществлению таких «безумных» идей? Если так, то тихую, уютную улицу Бахрушина в Москве вполне можно отнести к разряду таких волшебных мест. Во-первых, конечно, благодаря Театральному музею имени А. А. Бахрушина, недавно отметившему свой вековой юбилей, а во-вторых, Центру детского и юношеского творчества «Москворечье», расположенному на той же стороне улицы через несколько домов от музея в старинном (и тоже бахрушинском) особняке.

Первое, что встречает посетителя, открывшего тяжелую дубовую дверь, звуки музыки и энергичный, обаятельно-властный голос, доносящийся из зала первого этажа. В кори-

ченно шлифовали каждое па, и серьезность, с какой они воспринимали даже интонацию педагога, лучше всяких слов говорила об атмосфере, царящей на уроках Виктории Сергеевны. Такое истовое отношение к труду сама она унаследовала от своих педагогов в Московском хореографическом училище, которое закончила в 1955 году по классу Марии Алексеевны Кожуховой, великолепного методиста, чьи замечания использует до сих пор. Затем Виктория Сергеевна 4 года проработала в Германии, а вернувшись на родину, пошла на эстраду, художественным же руководителем Всесоюзной концертной организации был тогда замечательный мастер — Владимир Алексеевич Преображенский, в

да сама разогревалась перед выездными концертами в автобусе или в крошечном гостиничном номере. Недаром М. А. Кожухова говорила нам: «Педагога без головы не бывает. Записывайте уроки, тренируйте память». Вот так и сложилась моя авторская программа по балетной гимнастике (партерный экзерсис) — около 60 элементов, komponуемых так, чтобы детям было интересно, и когда они встанут на ноги, то тело их уже подготовлено, и они все делают спокойно, поскольку предварительно все движения тщательно изучили на полу. Методика — это дрожжи, а дети — тесто. В прошлом году на моем открытом уроке присутствовало свыше 50 педагогов, и я ощутила их искренний интерес к показываемому.

Выступают юные танцовщицы ансамбля «Искорка».

ния. А для пробуждения их творческой фантазии предлагаю им сочинять свои композиции, и какую же удивительную выдумку они проявляют!

Репертуар у нас тоже сложился обширный. К юбилейному концерту мы подготовили «Лебедя» Сен-Санса (солистка Наташа Оганова и 6 девочек), танец кукол, польку, восточный танец, «Матрешек», мазурку из «Лебединого озера», рок-н-ролл, полонез из «Ивана Сусанина»... Как видите, диапазон большой, и каждый ребенок находит для себя наиболее ему близкое, а их радость — это и моя радость».

Н. ОНЧУРОВА

ИНФОРМ- БАЛЕТ СООБЩАЕТ:

НОВОСИБИРСК: танец — будущим педагогам

Нужно ли будущим педагогам изучать методику игрового танца? Вообще уметь танцевать, то есть профессионально двигаться под музыку? Наверное, лишь немногие ответят с уверенностью: да. И, конечно же, среди них будут студентки Новосибирского педагогического университета. Вернее, свое мнение они высказали, с увлечением изучая под руководством Анатолия Савельевича Фомина учебную дисциплину «Танец».

Созданная Фоминым система предполагает активное участие танца в формировании человеческой личности. И не случайно одна из студенток, занимающихся под руководством А. Фомина в Новосибирском педагогическом университете, так определила свое отношение к изучаемому предмету: «Оригинальность занятий и своеобразии игрового танца — это возможность творческого самовыражения. Мы увидели танец как мировую, всеобъемлющую культуру». А другая отмечает: «Игровой танец наиболее близок ребенку и способствует самовыражению и самораскрытию личности... Танец открывает в ребенке неизвестные способности и таланты. Пусть человек в будущем не посвятит свою жизнь танцу, но знакомство с ним поможет почувствовать жизнь более красочно».

Методика Фомина — серия практических занятий, которая рассчитана на детей дошкольного и школьного возраста и предполагает более действенное введение танца в систему образования и воспитания, что позволит эффективно применять его не только как развивающее средство в формировании личности ребенка, но и как лечебный терапевтический фактор в устранении определенных недостатков у детей разного возраста, как новое звено в учебном процессе.

Первые шаги будущих педагогов весьма обнадеживающи. Система Фомина была принята

не сразу и не всеми. Но по свидетельству заведующей кафедрой психологии и управления развитием дошкольников, доцента Н. Большуновой, сейчас на факультете дошкольного воспитания практически все студенты танцуют, выражая таким образом свое состояние души. Студенты стали желанными в детских садах как руководители танцевальных занятий с дошкольниками.

Большой интерес к методике Фомина проявляют работники детских садов — воспитатели и музыкальные руководители, тренеры, преподаватели изобразительного искусства, врачи-логопеды и психологи.

УФА: музейная коллекция посвящена Нурееву

Зрителей, пришедших в Театр оперы и балета Республики Башкортостан, ждет немало интересного еще до того, как дирижер взмахнет палочкой и раздвинется занавес.

Пока неприступный партер дремлет в полутьме, широко распахивает свои узорные ворота театральный музей. Его экспозиция повествует об истории становления башкирского оперного и балетного искусства. Но как бы ни было увлекательно знакомство с корифеями, принесшими театру заслуженную славу, особенно много народу неизменно у витрин, посвященных Рудольфу Нурееву. Они — несомненный доминанта музея. Будоражит фантазию деталь: музею принадлежит репетиционный зал театра. Здесь занимался и будущий артист...

Явное отличие театрального музея от его академических собратьев в том, что заведующую Инну Георгиевну Гуськову связывали с Нуреевым годы детства и юности, личные, не всегда простые и безоблачные отношения. Но сегодня именно ей, вкладывающей в музей всю свою энергию, любовь, знание и уважение к личностям, удается вдохнуть душу в самую атмосферу застывшей в экспонатах истории.

Начало осмотра нуреевской экспозиции — со стенда, повествующего о далеких послевоенных годах. Когда ершистый уфимский мальчик Рудик Нуреев ютился с родителями и сестрами в небольшой комнате на улице Зенцова. Сестра Рудольфа, Разида, вспоминает: «Он у нас по дому ничего не

делал. Отец придерживался мусульманских традиций — в доме три девки, что это — парня буду заставлять?» Но рассказывает: когда отец не пускал сына в танцевальный кружок, Рудольф сам предлагал сходить за хлебом. Правда, возвращался затемно. Булки изрядно подсыхали, занятие же не было пропущено. Семейные фотографии запечатлели мать. Музыкальная от природы, она и не помышляла о театральной стезе для сына, да и мало осознавала его восхождение к вершинам мастерства. И все же именно эта женщина придала Рудольфу импульс, перевернувший всю его мальчишескую жизнь.

Вместе с мамой и сестрами порог оперного театра, давшего в тот день балет «Журавлиная песня», переступил и семилетний Рудольф.

«С того момента, как я вошел в это волшебное место, мне казалось, что я покинул реальный мир и родился вновь... В этот вечер мною овладела абсолютная убежденность, что я рожден танцевать...» Эти строки он напишет много лет спустя в «Автобиографии», опубликованной английским издательством. Она тоже входит в коллекцию музея.

Одна фотография заставляет всматриваться в себя особенно долго в поисках разгадки его сложной мятущейся личности. Ибо в дарственных строках Рудольф Нуреев собственноручно признался, что любит этот выражающий весь его характер снимок больше других.

С экспонатами далекого прошлого, например, книгой П. В. Сытина «По старой Москве» с надписью: «За участие в смотре художественной самодеятельности Ждановского района, за лучшее исполнение танца», соседствуют личные вещи Нуреева последних лет. Здесь и хранящийся тепло его рук дорожный саквояж, и расписные шали, столь характерные для стиля одежды Нуреева, каким его запомнили в России. Синяя столовая салфетка с портретом хозяина слегка небрежно прикрывает громадный, роскошно изданный фоллиант — фотоальбом Нуреева с автографом составителя.

Здесь же горсть земли с кладбища Сен-Женевьев де Буа, упокоившей эту «беззаконную комету», как называли гения танца XX века.

Бесценные экспонаты музея продолжают пополняться. К подлинным архивным документам, вещам Нуреева прибавляются «единицы хранения» из его парижской квартиры. Так, в мартовские дни III Международного фестиваля имени Нуреева в Уфе, сестра танцовщика привезла из Франции

афиши-плакаты его спектаклей, персональные буклеты, новые фотоматериалы... Немало даров поступает от частных лиц.

Музей живет. С помощью огромного телевизионного экрана «Sony» здесь происходит чудо — оживает танец Нуреева.

АЛЕКСАНДР МАКСОВ

* * *

ПЕКИН: русские балетмейстеры в Китае

Обмен опытом является традицией среди китайских и русских деятелей хореографии с давних пор. А теперь молодое поколение тем более ценит передовой опыт русских мастеров. По приглашению китайских театров братья Владимир и Сергей Федянины осуществили постановки балетов в городах Тяньцзиня и Гуанчжоу. Спектакли «Тысяча и одна ночь», «Спартак» и концерт «Ожерелье мировой классики» с успехом идут на тяньцзинской сцене, «Коппелия» — на гуанчжоуской.

Это сотрудничество началось со знакомства Владимира Федянина с известным китайским балетным критиком, профессором Чжу Лиженем. По его рекомендации Федянины получили официальное приглашение от руководства этих двух театров и приехали в Китайскую Народную Республику. Кроме постановочной работы в этих труппах, они вели также классы усовершенствования. Владимир Семенович еще читал курс методик классического танца для китайских молодых педагогов.

Балетмейстеры Федянины готовятся и сейчас к новым постановкам для своих китайских друзей.

БАЙРЕЙТ: симпозиум посвященный Мейерберу

Институт музыкального театра при Байрейтском университете (Германия) провел в конце сентября 1995 симпозиум по теме «Танцы в операх Дж. Мейербера». Как известно, многие оперы Мейербера были богаты танцами, но совершенно особую роль в истории

балета сыграла танцевальная сцена восставших из гробов монахинь в третьем акте оперы «Роберт-Дьявол». Поставленная в 1831 году, эта сцена считается первым в истории театра образцом «белого балета», предшественницей ансамблей «Сильфиды» (1832), «Жизели» (1841). Широкой известностью пользуется также танцевальная сцена в опере «Пророк».

На симпозиум съехались специалисты по балету и опере не только из многих городов Германии, но также из Дании, Англии, Австрии, США, Чехии, России. Было представлено двадцать докладов. Айвор Гест, известнейший историк балета Англии, посвятил свой доклад семейству Тальони, поскольку танцы в «Роберте-Дьяволе» ставил Филиппо Тальони для своей дочери Марии. Датчанин Кнуд Арне Юргенсон рассказал о проекте восстановления хореографии этих танцев на основе сохранившихся в разных странах документов, прежде всего подробных записей Августа Бурнонвила, видевших эти танцы в Париже. Он продемонстрировал также фильм, который познакомил присутствующих с восстановленной им по записям вариацией аббатисы Елены (эту партию в свое время исполняла Мария Тальони). Интересный материал показала Марта Оттлова из Праги: зарисовки танцев монахинь балетмейстером Августином Бергером, ставивших их в 1880-х годах. Дополнением к этой теме явился доклад специалиста из России Елизаветы Суриц, где речь шла, в частности, о постановке танцев монахинь Мариусом Петипа в Петербурге в 1882 году. Немалый интерес представлял доклад американки Мариан Смит о взаимодействии пантомимных и танцевальных сцен в спектаклях Парижской оперы 1830—1840 годов, как балетных, так и оперных. Были представлены также весьма содержательные доклады, посвященные сценаристу Эжену Скрибу (Манузла Ярмэркер, Германия), танцам в операх других композиторов (Д. Обера, Ф. Галеви, Дж. Россини), пародиям на оперу «Роберт-Дьявол» на сценах народных театров (Матиас Шпор, Германия). В ряде докладов затрагивались также проблемы эстетики оперы и балета (Сибилла Дамс из Германии и другие).

Институт музыкального театра возглавляется Зигхартом Дерингом, одним из крупных специалистов по Мейерберу. Конференция была организована Гунхильдой Оберцаухер-Шюллер, которая является редактором всех статей по танцу в многотомной Энциклопедии музыкального театра, издаваем-

мой институтом (вышло пять томов). В связи с симпозиумом в стенах института была развернута интересная выставка, собранная Оберцаухер-Шюллер и ее студентами, и посвященная танцам в операх Мейербера во многих странах, а также балету эпохи Мейербера.

РИГА: премьеры, гастроли и... школьные уроки

Премьера — всегда событие. В этот раз Латвийская национальная опера предложила два одноактных балета. «Пульчинелла» И. Стравинского и «Франческа да Римини» на музыку симфонической фантазии П. Чайковского. Объединяет их время действия — эпоха Возрождения: первый создан по мотивам неаполитанских новелл, в основе либретто второго — эпизод «Божественной комедии» Данте.



И. ДУМПЕ и А. РУМЯНЦЕВ
в балете
«Франческа да Римини».

Фото И. Юнкере

«Пульчинелла» — хореографическая версия Л. Бейрис, главного балетмейстера театра. В рамках произведения уживаются классический танец, пантомима, элементы танца модерн. Сентиментальный сюжет вполне соответствует незамысловатому пластическому языку, в котором «говорят» исполнители. Образ Пульчинеллы воплощают два исполнителя, — они как бы олицетворяют два начала в едином: добро и зло, свет и тьма. И их вечную борьбу, их противостояние, взаимодействие. Партию Пульчинеллы исполняют В. Фадеев, его двойника — В. Шишкин. В других ролях выступают А. Сарокайте, Ж. Чичелите, В. Путкалите и другие.

Постановщик балета «Фран-

ческа да Римини» — руководитель балетной труппы театра А. Лейманис. Он же — автор либретто. Франческа, Паоло и ее муж Джанчотто — извечный любовный треугольник. Страсть, грех и неминуемое наказание — основная тема произведения. Интересно цветовое решение постановки. Контрастирующая красно-черно-белая гамма декораций и костюмов позволяет исполнителям превращаться то в языки пламени, то в тени грешников, горящих в нем. На какие-то мгновения «адские» картины исчезают, и память возвращает главных героев к событиям, ставшим причиной их трагедии: любовь, измена, неоправданные надежды, месть. В партии Франчески занята прима-балерина Национальной оперы И. Думпе, Паоло — солист труппы А. Румянцев. Очень высокое актерское мастерство демонстрирует М. Буткевич, исполняющий роль Джанчотто. Интересна работа художника по костюмам и сценографа А. Фрейберга, который оформил оба спектакля. И еще одним — главным — «персонажем» произведения стала чудесная музыка Чайковского.

Сказка, настоящее чудо! Переполненный зал замер в ожидании артистов. И вот они — звезды. Но такие будничные и доступные. В привычной тренировочной форме у ежедневного станка. Сцена на несколько минут превращается в репетиционный зал — это начало концерта и своеобразное представление его участников — И. Лиепа, И. Ситникова, С. Вихарева, А. Михальченко, Е. Керна, Э. Пальшиной, Ю. Клевцова, Г. Янина, П. Скирмантаса, В. Кириллова.

«Балет Илзе Лиепа» — так называется коллектив. Искусственная публика с нетерпением ждала Илзе, поскольку ее отец — выдающийся артист Марис Лиепа — начинал творческий путь именно здесь, в Риге, на сцене Национальной оперы.

«Балет» оправдал ожидания, ибо два отделения зал, затаив дыхание, следил за действием, происходившим на сцене Дома Конгрессов.

Вечер балета был выдержан в едином ключе, несмотря на то, что репертуар гостей отличался большим многообразием, что дало возможность каждому из них показать разные грани своей актерской индивидуальности. И. Ситникова и С. Вихарев танцевали «Седьмой вальс» Ф. Шопена (хореография М. Фокина) и «Бабочку» Ж. Оффенбаха (хореография М. Тальони). А. Михальченко и Е. Керн продемонстрировали па де де из «Сильфиды» Х. Левенскольда (хореография А. Бурнонвила). Второй их номер

представлял современную хореографию — «Казанова» В. Моцарта (хореография М. Лавровского). Еще один дуэт — Э. Пальшина и Ю. Клевцов. Их визитная карточка в программе — фрагмент из балета А. Хачатуряна «Спартак» в постановке Ю. Григоровича и дуэт из «Жизели»...

Большой интерес у публики вызвал номер «Нарцисс» (на музыку Н. Черепнина) в постановке К. Голейзовского. Г. Янин, как мы увидели на концерте, выглядит в этой своеобразной пластической стихии весьма органично.

Илзе Лиепа — самобытная балерина. Выбранный ею репертуар высвечивает высокую исполнительскую культуру. В номере «Гибель розы» Малера (хореография Р. Петти) Илзе — нежный цветок в руках влюбленного юноши, партию которого исполняет П. Скирмантас. Тщетны его попытки спасти увядающую красоту: руки-лестки медленно опадают, корпус-стебель съезживается, и цветок погибает. Никакие слова не смогут выразить драматизм ситуации так, как танцовщики выражают его пластически. Партнером И. Лиепа в сцене из балета «Дама с камелиями» Ф. Шопена (хореография Д. Ноймайера) был В. Кириллов. И снова любовь и страдание, и снова грация и изысканность партнерши — в гармонии с достоинством и благородной манерой партнера. Полной неожиданностью в контексте других номеров стал «Хулиган» Б. Миллера в постановке Годрака, где балерина выступает совсем в ином амплуа. Из прекрасной дамы и хрупкой розы она превращается в озорного мальчишку.

А затем еще один ракурс таланта — фокинский «Умиряющий лебедь». Трепетные крылья — руки И. Лиепа словно дыхание жизни: то сильные и могучие, то слабые и беспомощные. Умиряет гордая и величественная птица, а зал растворился и замер в ожидании чуда.

Знаете, где находится Рижская хореографическая школа? Улица Калнциема, 10/12. Сегодня здесь учатся 120 человек, учатся бесплатно. Об этом заботится Министерство культуры. Как в любом хореографическом училище, существует деление на общеобразовательные и специальные дисциплины. Общеобразовательные — те же, что и в обыкновенной школе (среднее образование). Специальные — классический танец, характерный, исторический, дуэтный, отдельно — латышский. С детьми работают педагоги В. Блинов, Ю. Капралис, В. Ку-

ИНФОРМ- БАЛЕТ СООБЩАЕТ

тена, И. Лапшина, В. Пономарев, А. Колбин и другие. Харальдс Ритенбергс — директор школы — тоже ведет класс... Существуют также классы танца модерн и джаз-танца. Кто же обучает этому? Каждый год на месяц-полтора в школу приезжают педагоги из Голландии, Германии, Америки.

Учащиеся школы заняты в балетных спектаклях Национальной оперы («Спящая красавица», «Лебединое озеро», «Раймонда», «Жизель» и др.). Вся труппа театра, в свою очередь, — выпускники Рижской хореографической школы. И ныне сюда пришло новое пополнение. Одни станут звездами, другим суждено танцевать в кордебалете. Каждому — свое. И тем не менее, все они будут служить одной миссии — прекрасной Терпсихоре.

**ЭЛЕОНОРА
ВОСКОВОЙНИКОВА**

ТЕЛЬ-АВИВ:

*что такое
«Тнуатрон»?*

Концерт известного молодежного хореографического ансамбля «Тнуатрон» состоялся во дворце культуры города Рамар-Хашарон — одного из городов-спутников Тель-Авива, где находится база ансамб-

ля. Это был творческий отчет коллектива перед выездом на ответственные гастроли по городам Соединенных Штатов Америки.

После концерта мне удалось побеседовать с бессменным руководителем и хореографом ансамбля Дорит Шимрон. Она рассказала мне, что ансамбль существует уже четверть века. Возраст его участниц — от восьми до девятнадцати лет, и для поступления необходимо выдержать большой конкурс. Название «Тнуатрон» можно перевести как «театрализованное движение».

«Мы сочетаем в наших постановках элементы пластики, акробатики, театра и современной живописи, — сказала Дорит, отмеченная рядом престижных европейских наград в области хореографии. — Ансамбль регулярно выступает в городах Израиля и по телевидению, а также за границей. С удовольствием приехали бы на гастроли в Россию, — многие ваши специалисты видели наши выступления, высоко отзывались о них и приглашали в Москву и другие города, но содержание ансамбля обходится очень дорого, а вопрос финансирования такой поездки, к сожалению, пока еще не решен».

Дорит Шимрон здесь считается фанатиком. По восемь и более часов в день занимается она в своей студии с ученицами, которые обожают ее. Таланты их, кстати, проявляются в различных областях помимо хореографии, в том числе и в кулинарии: после концерта все зрители были приглашены в фойе, уставленные столами, буквально ломившимися от вкуснейших пирожков, печений и морсов — изделий собственного ручного творчества танцовщиц, также имевших большой успех у гостей.

На сцене девочки выступают с огромным увлечением и за-

дором. В танцах много юмора, и в то же время тематика многих из них весьма серьезна, о чем свидетельствуют названия отдельных композиций: «Памятник Земле», «Секрет роста», «Магия парения», «Солнце и Луна», большой цикл «Сотворение мира».

Через три дня после концерта ансамбль уехал в Америку, откуда вскоре сообщенье о том, что гастроли проходят с успехом.

ГИВ ЛАХУТИ

ИВАНОВО:

*кто поймал
«Жар-птицу»?*

В мае этого года в Иваново состоялся уже ставший традиционным конкурс-фестиваль детского художественного творчества «Жар-птица». Участницы, а их собралось более пяти сот, соревновались в трех номинациях: хореография, вокал, цирковое искусство.

Конкурс-фестиваль проходил ярко, насыщенно, напряженно. Так, например, за полтора дня жюри конкурса хореографии «отсмотрело» 27 танцевальных коллективов, каждый из которых предлагал обширную танцевальную программу. Это и балльные танцы, и эстрадные, и народно-характерные, и пластико-пантомимные номера, и даже балетные миниатюры. Не все из участников смотрелись ярко, интересно, не все из них подготовились к конкурсу должным образом, но власти города, организаторы фестиваля-конкурса, отказавшись от идеи предварительного отбора и отсмотра коллективов, дали возможность каждому выступить, показать, что он может. Намеренно уйдя от обаяющего слова «конкурс» и выделив определение «фестиваль», кстати, завершившийся большими праздничными торжествами на различных сценических площадках города Иваново и воспринимавшийся многими именно как фестиваль. На будущее хотелось бы пожелать организаторам и всем, кто увлечен идеей «Жар-птицы», определиться с расшифровкой и задачами данного соревнования. Что это, конкурс или фестиваль? Если фестиваль — то танцуют и поют все, а если конкурс, то соответственно должен быть и строгий отбор, и определенные заранее оговоренные в условиях конкурса правила, по которым участники проходят все соревновательные этапы. Пока же это был фестиваль — шумный, добрый, радостный. Но были и победители.

Гран-при конкурса-фестиваля «Жар-птица» в разделе хореографии завоевали иванов-

ские коллективы: хореографическая студия «Лисенок» при местном музыкальном театре (художественный руководитель — главный балетмейстер театра В. Лисовская); студия эстрадных миниатюр ансамбля танца «Молодость» (руководители М. Тепцова и А. Чужиков); ансамбль «Кураж» (руководитель И. Чернышкова).

В. ВЛАДИМИРОВ

ЛИРИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

(Продолжение со стр. 30)

оставлялись для костюмов или, по инициативе Балачкина, отдавались тому участнику, кто наиболее нуждался или хворал. В театре платили очень мало: НЭП, биржевые манипуляции нэпманов — то повышение, то понижение курса червонца, что приводило к тому, что почти все мы жили впроголодь и только облизывались, глядя на витрины роскошных кондитерских и колбасных магазинов...

Так заканчивалась в нашей жизни балетных артистов одна эпоха, эпоха ученичества и ранней юности. Наступало время серьезного профессионального труда, сложного и нелегкого процесса вступления во взрослую жизнь.

Публикация И. СТУПНИКОВА

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹¹ АРА — «Американская администрация помощи».

¹² Стуколкина Нина Михайловна (р. 1905) — русская характерная танцовщица, артистка балета Мариинского театра в 1922—1958 гг. Заслуженная артистка РСФСР.

¹³ Мазикова Тамара Николаевна (р. 1905), окончила ПХУ в 1923 г., артистка балета Мариинского театра, затем — Киевского театра оперы и балета.

¹⁴ Млодзинская Нина Федоровна (1905—1995) — солистка балета Мариинского театра в 1923—1940 гг. Заслуженная артистка БССР.

¹⁵ Базарова Надежда Павловна (1904—1991) — артистка балета Мариинского театра в 1923—1951 гг., педагог ЛХУ в 1938—1982 гг.

¹⁶ Фабер Вероника Августовна (1905—1942), окончила ПХУ в 1923 г., артистка МАЛЕГОТ'а, затем Мариинского театра.

¹⁷ Данилова Александра Дионисьевна (р. 1904) — артистка балета Мариинского театра до 1924 г., в дальнейшем работала в труппе С. П. Дягилева, труппах «Русский балет Монте-Карло», «Сэдлерс Уэллс», преподавала в «Школе американского балета».

¹⁸ Жевержеева Тамара Левковна (р. 1908), псевдоним — Тамара Гева (Жева), артистка балета Мариинского театра до 1924 г., в дальнейшем работала в труппе Дягилева, труппе «Русский балет Монте-Карло», выступала в мюзиклах, снималась в кино.

Выступает ансамбль «Тнуатрон»



Издательство «АРТ» предприняло выпуск серии — публикацию дневников, воспоминаний, записок артистов балета так называемого русского зарубежья. Читатели уже познакомились с книгами М. Кшесинской, Н. Тихоновой, С. Григорьева... Особое место здесь занимает издание «Дневника» Вацлава Нижинского. Правда, исследователи-специалисты оспаривают их подлинность, указывая на «следы» вмешательства в текст редактора в лице Р. Нижинской. И тем не менее первое знакомство российского читателя с этой книгой несомненно обогатит его представление о великом артисте. Об этом публикуемая ниже статья.

ДНЕВНИК ВАЦЛАВА НИЖИНСКОГО

Опубликован Дневник Нижинского. Фиолетовая книжка с названием серии «Ballets Russes» закрыла еще одно белое пятно в истории балета русской эмиграции.

«Нижинский не обладал даром четкой и ясной мысли и еще меньше умел разъяснять ее в понятных словах». «Юноша редко открывал рот для разговора, краснел, путался и замолкал. Да и то, что он все же иногда издавал, решительно ничем не выделялось от тех нескольких простецких речей, которые можно было слышать от его товарищей». «Он говорил мало, а когда говорил, то казалось, что юноша этот очень мало развит для своих лет», — таким мы знали Нижинского из доступных нам источников — мемуаров Т. Карсавиной, А. Бенуа, И. Стравинского (кстати, выдержки из этих воспоминаний дополняют публикацию Дневника). Сейчас Нижинский наконец заговорил с нами без посредников.

В Дневнике Нижинского бесполезно искать скрупулезную фиксацию исторических событий, и даже когда танцовщик описывает домашние происшествия дня, это всегда связано с состоянием его души: заболевавший Нижинский, оторванный от творчества, лишенный почвы под ногами и полностью сосредоточился на своих мыслях и переживаниях. Определить свое отношение к Дневнику Нижинского нелегко. Каждый выделит в нем то, что ему важнее: для кого-то это будет просто дополнительная информация о неизвестном для нас периоде жизни танцовщика, для кого-то — история болезни, кто-то сакцентирует внимание на линии «Нижинский—Дягилев», кто-то... Впрочем, это естественно — слишком много пластов содержит Дневник, слишком о многом он был призван поведать. Но прежде всего это горячая, пронзительно-искренняя проповедь любви, адресованная человечеству. С непосредственностью ребенка Нижинский посылает миру свои слова: «Я не хочу войны, и мое желание — видеть мир, живущий в мире. Больше никаких конфликтов, никаких ссор!» «Нет погромам. Пусть человечество поймет наконец, что наша жизнь коротка и нужно отказаться от всего плохого. Земля задыхается. «Я отрицаю зло и стремлюсь к любви. Я несу любовь всему миру в своем сердце... Я — любовь...» Нижинский бесконечно много повторяет слово «любовь» — то взволнованно, словно со слезами в голосе, то ласково,



то требовательно, а подчас как священное заклинание. Он не устает признаваться в любви — к Богу, к жене, дочери, матери, жизни, России, земле, и в этих трепетных признаниях непрерывно сквозит щемящая боль, мучившая человека, много страдавшего, непонятого, неуслышанного, духовно одинокого.

Кроме темы любви, через весь Дневник проходит еще несколько лейтмотивов. С признания о симуляции безумия Нижинский начинает свои записи и затем неоднократно возвращается к нему. Этот комплекс Гамлета — симулировать безумие ради достижения благородной цели — подвержен вариационным трансформациям от уверенного заявления: «Все мои поступки взвешенны и хорошо обдуманы, и я добровольно симулирую безумие, чтобы меня отправили в сумасшедший дом» до признания жертвы: «Я знаю, меня все не любят. Они считают, что я болен. Но это не так. Мой ум невредим» и, наконец, до болезненного стона отчаяния: «Я хочу плакать, но не могу, ибо у меня так болит душа, что я боюсь за себя... Моя болезнь слишком

велика, чтобы меня можно было скоро вылечить. Я неизлечим. Я болен душой». Остальные лейтмотивы: «Бог, отдающий приказание Нижинскому и направляющий все его действия», «деньги — зло», «разум, мышление — зло», «Дягилев — зло», — временами тесно переплетаются, временами разбегаются, уступая место другим темам.

Дневник, написанный в 1919 году, — это попытка утолить жажду выговориться, поскольку всю жизнь гений танца нес комплекс необразованности, попав в среду людей, обладавших поистине энциклопедическими познаниями и к тому же не чуждых снобизма. Что бы ни пытался поведать Нижинский, он встречал в лучшем случае снисходительную улыбку — его как человека думающего, рассуждающего попросту не воспринимали всерьез. И в Дневнике он постоянно оговаривается: «Если бы я был уверен, что надо мной не будут смеяться...» Только недоверие и насмешки могли встретить его своеобразные искренние духовные поиски — религиозность в творческой элите была не в моде. А между тем поразительно, насколько современно звучат некоторые высказывания Нижинского. То, что беспокойло танцовщика в 1919 году, позднее легло в основу движений «зеленых» и пацифистов; рассуждения о Боге последователя толстовства Нижинского подчас смыкаются с учением Агни-йоги. Меж взволнованными, сбивчивыми пересказами происшедших событий вдруг встречаются странные «прорывы» сознания в ту область, где недоступна чувством и мыслям обычных людей. «Проникнутый духом земли, я знаю ее живой», — пишет создатель «Весны священной». «Я люблю природу и знаю, что она такое. И если я настолько ее понимаю, то это оттого, что мы проникаем друг в друга». Именно из этого глубинного ощущения, наверное, рождались уникальные перевоплощения Нижинского. Впечатления, зафиксированные танцовщиком, когда его личность двоилась, множилась, напоминают список ролей: «Я — египтянин. Я — краснокожий индеец, негр, китаец, японец, иностранец, незнакомец». «Я знаю, что Марс необитаем. Это замерзшее тело, которое несколько миллионов лет назад было как Земля». Откуда, например, это утверждение у человека, весьма далекого астрономии и к тому же жившего в то время, когда существование жизни на Марсе представлялось вполне реальным?

В своих записях Нижинский всегда оказывается на стороне слабого, на стороне жертвы, и его взгляд — это взгляд жертвы (он как никто знал, что это такое): «Испанцы любят проливать кровь быков... Я возненавидел эту резню, но никто меня не понял... Я — Бог, находящийся в быке — в раненом быке. Я — Апис...» Таким раненым, загнанным быком Нижинский оказался, когда вынужден был скрываться во время уничтожения душевнобольных нацистами.

Нижинский перестал есть мясо, как мы знаем из монографии В. Кросовской, под влиянием «толстовцев» — Костровского и Зверева. Однако сам Нижинский несколько иначе объясняет свое вегетарианство: «Мне противно есть мясо, потому что я видел, как уби-

вают ягнят и свиней... Я не мог вынести этого зрелища и убежал, чтобы не смотреть на это. Как ребенок, весь в слезах, я бежал не переводя дух до вершины холма, где остановился, задыхаясь, представляя смерть ягненка». Конечно, можно не придавать значения этим и другим аналогичным объяснениям танцовщика, но кто возьмет на себя смелость утверждать, что написанное не является правдой? При крайней субъективности и неадекватности реакции Нижинского болезнь все же пока не полностью затуманивала его мышление.

Публикация Дневника издательством АРТ не только позволила проникнуть в круг мыслей, волновавших Нижинского, но и предоставила возможность взглянуть на личность танцовщика со

стороны — ознакомиться с ранее не опубликованными в России материалами. Я имею в виду фрагменты из воспоминаний жены Ромолы, книги П. Оствальда «Вацлав Нижинский. Прыжок в безумие» и статья «Гибель Нижинского» Ю. Сазоновой-Слонимской.

...Нижинский, призывавший людей к любви и взаимопониманию, и в то же время толкавший и сбрасывавший жену со ступенек виллы: Нижинский, рассуждающий и ненавидящий рассуждения; Нижинский-Нарцисс и Нижинский-клоун Божий, гений и больной, Нижинский — проповедник и Нижинский-художник... Каждый может найти своего Нижинского...

ОЛГА ВЕДЁХИНА

Юрий Бахрушин. ВОСПОМИНАНИЯ

Замысел этой книги родился у автора осенью 1941 года, когда Москва подвергалась ожесточенным бомбардировкам фашистской авиации. В то время, когда над городом витала смерть, Юрий Алексеевич Бахрушин, находясь в томительном ожидании конца воздушной тревоги, решил: «Преступно растрачивать бесценное время — ведь жизнь может оборваться в любой момент! Порассказать есть о чем!..» И читая сегодня «Воспоминания» Ю. Бахрушина, понимаешь, как мудр он был в те тревожные дни, «вызывая мирные тени далекого прошлого».

Юрий Алексеевич Бахрушин — сын основателя знаменитого театрального музея Алексея Александровича Бахрушина. Как и отец, он с юности увлекся театральным искусством, в особенности московским балетом, которому оставался предан до конца жизни.

В своих «Воспоминаниях» автор создает масштабную картину театральной жизни Москвы конца XIX — начала XX веков. Бахрушин подробно рассказывает о ситуации в Большом театре на границе двух столетий, о смене поколений на его сцене, о трансформации эстетических критериев у тогдашней, весьма требовательной, аудитории. Мы знакомимся с семьей Гельцер — со стареющим артистом Василием Федоровичем, с его дочерью — восходящей звездой Екатериной. Не менее интересны те страницы книги, что посвящены менее известной читающей публике московской балерины Адeline Джури. Запоминается рассказанный Юрием Алексеевичем курьезный случай, когда владельца уже известного театрального музея Алексея Александровича Бахрушина посетили совсем юные танцовщицы из Петербурга Анна Павлова и Тамара Карсавина. Мемуарист рассказывает и о таких совершенно неожиданных эпизодах московской театральной жизни как, например, выступление с веселыми куплетами на маскараде двух известных солистов балета Большого театра Александры Балашовой и Михаила Мордкина. Исполнены поэзии и грусти описания встреч маленького Бахрушина с рано ушедшей из жизни очаровательной Любовью Рославлевой.

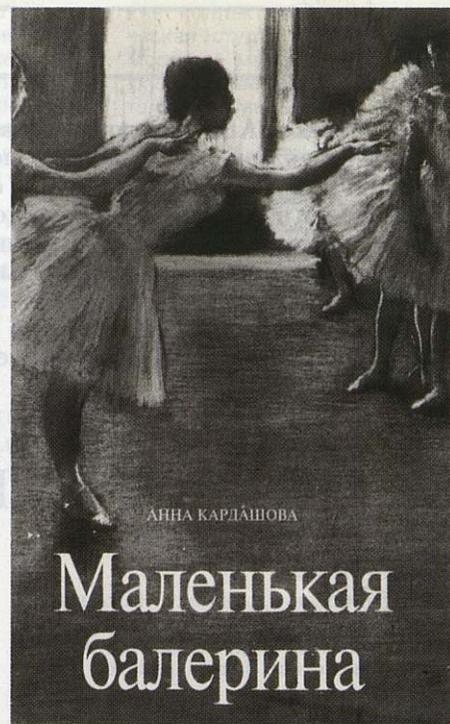
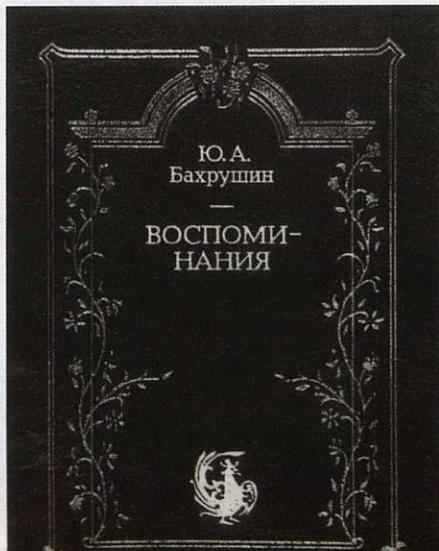
Конечно, Бахрушин пишет не только о балете — он знакомит читателей со многими замечательными деятелями русской культуры, вызывая из небытия имена незаслуженно забытых выдающихся ученых, художников, музыкантов, литераторов... Яркое, образное повествование о встречах с ними, об их жизни и судьбе имеет не только документальную, но и литературную ценность.

На страницах книги оживают образы и молодой танцовщицы Юлии Седовой, и маститых балетоманов Константина Скальковского и Александра Плещеева.

В заключение хочется выразить надежду, что книга Ю. Бахрушина станет не просто увлекательным чтением, но и обогатит новыми фактами и сведениями отечественную историю балета, а издательство «Художественная литература» не ограничится только выпуском в свет этой — первой — части «Воспоминаний» «Из мрака времени», но и сделает достоянием любителей балета их остальные части.

К сказанному добавим, что издание книги предпринято в связи со столетием Театрального музея имени А.А. Бахрушина.

В. КОЛОБОВНИКОВ



Мир балета таит парадоксальное и притягательное сочетание взаимоисключающих, на первый взгляд, начал: до боли ощутимой материальности и неуловимости, мимолетности танцевальных образов, исчезающих с остановки движения. Возможно, именно это органическое свойство балета благоприятствует литераторам, стремящимся постичь его сущность. Ведь и литература создает мир явственно ощущаемых, но не скованных материальной плотью образов.

Об этом невольно думаешь, читая повесть Анны Кардашовой «Маленькая балерина», выпущенную в мае 1995 года издательством АРТ при содействии журнала «Московский наблюдатель». В нем нет ни документальной фиксации балетной жизни, ни даже описаний магии театрального действия, которым так легко увлечешься. Повесть охватывает детские годы и период обучения в балетной школе девочки Маши (прототип героини — дочь Анны Кардашовой, известная балерина и хореограф Наталья Касаткина), и заканчивается, когда героиня обретает способность к самостоятельному, уже не ученическим шагом в профессии. Но и завораживающие и мучительные стороны балетного мира возникают в сознании читателя со всей отчетливостью. Дело в том, что автор стремится постичь не столько сугубо «ремесленные» проблемы хореографического цеха (хотя и пишет о них со знанием дела), сколько духовные проблемы человека, взрослеющего на пути освоения ступеней балетной профессии. Повествование о балетной школе становится, таким образом, размышлением о школе жизни, которую так или иначе суждено пройти каждому.

Не стремясь к разоблачительному пафосу, Кардашова сообщает о многих непривлекательных сторонах балетной жизни. Но главным образом для того, чтобы подчеркнуть: они не мешают подлинному призванному человеку сохранить профессиональное достоинство и любовь к своему делу.

ЯРОСЛАВ СЕДОВ

Современный джаз-танец, занявший определенное место в мире танца, развивается и взаимодействует вместе с джаз, рок- или поп-музыкой. Это дает возможность использовать различные типы движений, преобразуя их в разнообразное множество танцевальных форм.

Но есть одна особенность, которая отличает джаз-танец от других форм танца — изоляция. Это означает, что часть тела или движение подчеркнута самостоятельно, изолированы. Например, голова, или плечи, или грудная клетка должны двигаться сами по себе, отдельно друг от друга или в комбинации с другими частями тела, но которые также изолированы. Для артистов балета подобная изоляция движений неестественна.

РИТМ, ТЕЛО И ДУША

Школа джаз-танца
БЕНЖАМЕНА ФЕЛИКСДАЛА

Уроки 3 и 4

Современный джаз-танец заимствовал терминологию и отдельные движения из различных танцевальных направлений. У балета он взял французскую терминологию и некоторые движения. Среди них плие, релеве, рон де жамб, батман, аттитюд, девелопе, арабеск, позиции рук и ног. Современный джаз-танец также испытал влияние танца модерн, давшего ему величайшую свободу в раскрепощении торса и включение его в активную работу, а также предложившего новые художественные идеи, ради воплощения которых трудились джазовые хореографы. У степа была заимствована подчеркнутая ритмизация движений. Современный джаз-танец также берет некоторые основные или традиционные шаги, па из фольклорного танца, используя и развивая их в своих направлениях. Такие танцы как тустеп, шотландский степ, вальс, их отдельные элементы проявляются в различных джазовых комбинациях. Бальные танцы тоже оказали заметное влияние на становление и развитие джаз-танца. Как оказывают на него влияние на протяжении десятилетий и популярные танцы. В начале века это был чарльстон. Когда латиноамериканские танцы становились популярными, различные «базовые» шаги этих танцев заимствовались джаз-танцем. Это шаги из Ча-Ча-Ча, Мамбы, Самбы. Сегодня в джаз-танце мы можем увидеть различные элементы таких популярных танцев, как хип-хоп, уличных танцев, сопровождаемых рок, поп, рэп музыкой. Они принесли в джаз-танец новые движения рук, бедер, ритмические изменения.

ТЕХНИКА ИЗОЛЯЦИИ ЧАСТЕЙ ТЕЛА

Голова

Голова осуществляет основной контроль над телом и придает ему уверенность. Поэтому мускулы шеи и сухожилия должны быть вытянуты равномерно и правильно, предоставляя мощь и силу для уникальной изоляционной манеры, в которой голова находится в джаз-танце. Голова — определяет джазовый стиль.

Изоляция движений/позиций/ головы:

нейтральная позиция;
диагональ;
профиль;
сторона наклона;
расслабление (назад);
сжатие (вперед).

Плечи

Изоляция плечей придает джаз-танцу особую притягательность и становится выразителем его стиля.

Изоляция движений/позиций/ плечей:

нейтральная;
вверх-вниз;
вперед-назад;
полувращение вперед-назад;
полное вращение вперед-назад;
толчок и натяжение.

Руки

Движение рук начинается в суставах плечей. Для того, чтобы достичь этого, мускулы и сухожилия рук туго сжатые, натянутые, действуют как контр-сила.

«Разобьем» руку на части: кисть, запястье, локоть, плечо, пальцы.

Позиция руки и ее частей—

Удлиненная джазовая рука:

протяженная линия от плеча к кончикам пальцев с приподнятыми локтями, с пальцами соединенными вместе в ладони параллельно полу.

Кисть и запястье

запястье требует крепких пальцев, но сила запястий, их действенность возможна только тогда, когда пальцы расслаблены.

Джазовая кисть:

круговые движения кистей

Веер:

пальцы сжаты и открываются отдельно, начиная с большого и кончая маленьким. Пальцы разворачиваются, как веер, отделяясь от тела.

Торс

Торс — «ствол» тела, он держит плечи, грудную клетку, спину, живот, таз. Движение торса должно быть органичным, начинаясь в области живота, оно посылает оттуда «электрические волны» через голову, пальцы, ноги. Если движение не начинается в центре торса, то оно воспринимается как механическое. Эмоциональная выразительность формируется в верхней части торса. Грудная клетка открываясь и закрываясь, подобно аккордеону, (сжимание/растягивание), дает торсу живую пульсацию действия.

Позиции грудной клетки

нейтральная или прямо;
освобождение — толчок вперед;
сжимание — вогнутая позиция спины;
правая и левая изоляции — поднимаем справа на-
лево.

Позиции таза

Они показываются в разных разделах.

Позиции на сгибание

Позиция, в которой тело склоняется вперед от бедер к горизонтальной линии, голова и спина одна сплошная непрерывная линия. Колени должны быть гибкими, натянутыми.

Сгибание спины

Спина изогнута назад, лицо параллельно потолку. Руки по второй позиции, удлиненные джазовые руки.

Вращение торса

Лицо в профиль, вправо или влево, скручивая (вращаем) грудную клетку и плечевой пояс вперед, руки в четвертой позиции. Область таза остается в профильной позиции.

Таз и бедро

Таз неподвижен. Связки, которые держат бедро, присоединяя к паху, очень жесткие, твердые. Эти связки должны укрепляться ежедневно, чтобы держать бедро на стыках максимально гибким.

Область пах/бедро

нейтральная или позиция прямо;
освобождение - (назад);
сжимание вперед;
сторона правая и левая;
диагонали вправо и влево;
круги вправо и влево.

Прямо:
сжимание к нейтральной;
правая сторона к нейтральной;
освобождение к нейтральной;
левая сторона к нейтральной.

Спина

Спина должна, являть собой, гибкую податливую колонну, с сильными эластичными связками. Брюшные мускулы и спина работают вместе. Если мускулы живота слабы, они не будут давать настоящей, прочной поддержки спине, она будет напряженной, болезненной. Голова, грудная клетка, пах, все они привязаны к спине, но двигаются самостоятельно, обособленно, в изоляционной манере.

Позиции

нейтральная позиция;
освобождение вперед;
сжимание назад;

Сторона правая и левая
Диагональ вправо и влево
Круг справа влево

Ноги

Во время танца ловкость, легкость танцовщика во многом зависят от ног, от их силы, ноги управляют его движениями. Во время танца необходимо избегать ненужных, лишних усилий, поэтому ноги должны быть правильными, аккуратными, точными. Ноги требуют огромной выносливости и крепости, поскольку держат вес всего тела. Носок, особенно большой и сильный, отвечает за движение вперед. Носок обеспечивает толчковое движение вперед. Части ног: бедро, колено, подколенное сухожилие, голень, икра, лодыжка, стопа.

Движения ног

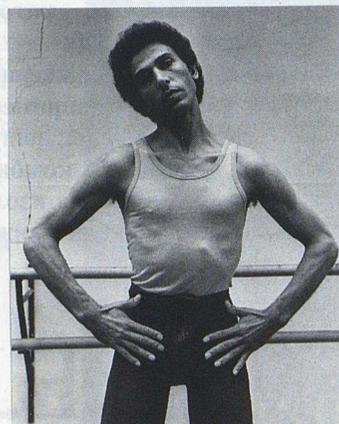
Носок — сильные, изогнутые в подъеме стопы;

Гибкость — изгиб в лодыжке
Круг — вращение лодыжек вправо и влево.

Позиция: плие-релеве,

носки упираются в пол, пятки подняты высоко, колени согнуты.

Повторить 3 раза



Изоляция головы I

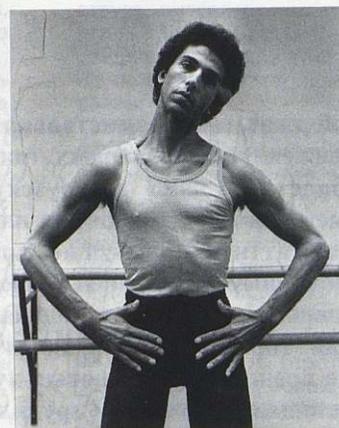
Счет 1-2. движение головы вперед, вниз, в центр

3-4. движение головы назад и в центр

5-6. движение головы вправо и в центр

7-8. движение головы влево и в центр.

Повторить 3 раза.



Изоляция головы II

Счет 1-2. Роняем голову к правому плечу, так, чтобы правое ухо касалось верха правого плеча. Затем возвращаем ее в центр

3-4. Роняем голову к левому плечу, так, чтобы левое ухо касалось верха левого плеча, а потом возвращаем в центр.

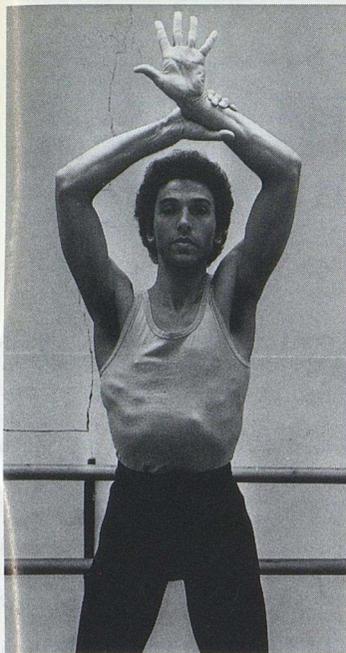
Повторить 3 раза.

Изоляция головы III

Счет 1-8. Роняем голову к правому плечу, затем назад

или 1-4. Роняем голову к левому плечу, затем роняем вперед.

Обратите внимание: четыре направления должны со временем выполняться как один бесконечный круг, а отбрасывания головы в каждом направлении должно



производиться так далеко как это возможно. Повторить 3 раза.

Изоляция плеч I

Счет 1: поднимаем правое плечо, а левое плечо тянем вниз и роняем легко правое плечо и затем немедленно поднимаем оба плеча, а потом опускаем вниз.

Счет 2: поднимаем левое плечо и тянем правое плечо вниз, и легко роняем левое плечо и затем немедленно поднимаем оба плеча, опускаем вниз.

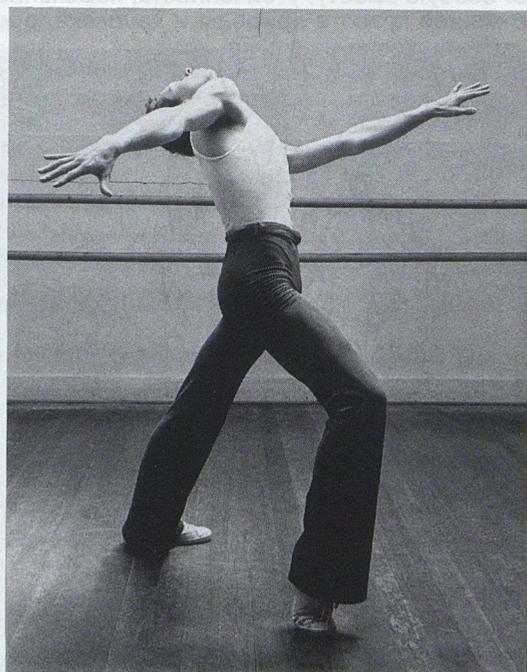
Повторить 3 раза.

Изоляция плеч II

Счет 1: двигаем оба плеча непосредственно вперед

и	-//-	назад
2:	-//-	вперед
3:	-//-	назад
и	-//-	вперед
4:	-//-	назад

Повторить 3 раза.



Плечевой круг

«Вращающиеся» плечи (комбинация вперед-вверх-назад-вниз). Могут быть вовлечены различные мускулы, которые входят в работу движениями руки или рук в различных позициях. Все в связности, потому что контроль головы в плечевой изоляции очень важен.

Изоляция грудной клетки I

Позиция. Легко поднимаем грудную клетку, отдельно от талии

счет 1: поднимаем грудную клетку вправо
счет 2: двигаем грудную клетку к центру, назад, на место

счет 3: поднимаем грудную клетку влево
счет 4: двигаем грудную клетку к центру, назад, на место.

Обратите внимание!

Грудной клеткой можно манипулировать, двигая ее по квадрату, вперед и назад, и по кругу. Линия движения ограничена. Плечи должны быть направлены вниз и двигаться, как можно меньше. Бедрa подвижны. Грудная клетка легче всего может быть изолирована.

Изоляционные упражнения

Тело в позиции (растяжения): ноги в параллельной позиции с руками расслабленными, вниз.

Изоляция бедер I

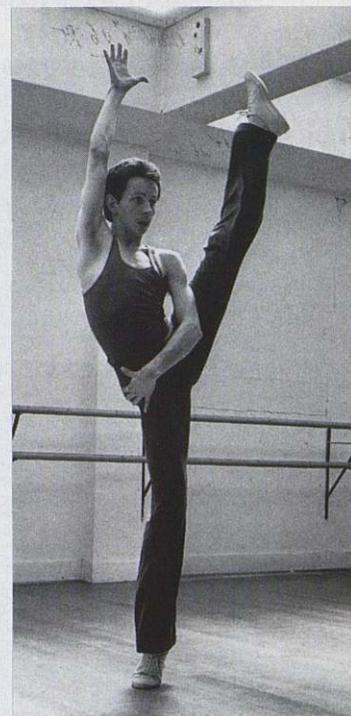
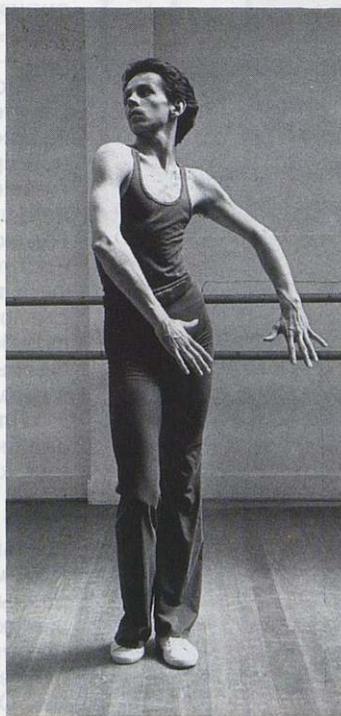
Стоим во второй параллельной позиции, с ногами параллельными и легким плие в коленях, руки — в удлиненной джазовой позиции ладони непосредственно к полу.

Счет 1: сжимаем бедра вперед и освобождаем бедро назад к центру;
2: продвигаем бедро влево.

Повторить 3 раза, затем в другую сторону.

Обратите внимание!

Бедрa могут быть изолированы сгибанием колен. Правильное место — это существенно. Вперед назад, двигаться в круговой дорожке.



Когда техника изоляции различных частей тела будет освоена, необходимо изучать и практиковаться в соединении одной части тела с другой. И здесь бесконечное разнообразие различных вариаций и комбинаций.

На фото уроки демонстрируют **Б. ФЕЛИКСДАЛ** и **Ф. ДЬЮК**.

Перевод с английского **Владимира КОТЫХОВА**



**РОССИЙСКО-БРИТАНСКОЕ
СОВМЕСТНОЕ ПРЕДПРИЯТИЕ
«РУСЬБАЛ»**

*Фирма «Русьбал» производит
БАЛЕТНУЮ ОБУВЬ
всех видов,
качество которой
соответствует мировым
образцам классической
балетной обуви.*

*Большой спектр полнот,
колодок для детей и взрослых.*

*Фирма поставляет
балетную обувь в Англию,
страны Европы, Америки
Азии, СНГ и др.*

РОССИЯ:
Московская область,
г. Долгопрудный,
Лихачевское шоссе,
дом 10, корпус 2,
Тел./факс: (095) 408 04 27



ПЛАСТИКА МЫСЛИ, ГРАЦИЯ ФОРМЫ

Олег Закоморный — имя этого скульптора пока еще не очень широко известно. Но, познакомившись с его работами — скульптурными, графическими, понимаешь, что признание его и в профессиональных и зрительских кругах — не за горами. Мы убедились в этом, когда посетили мастерскую Олега, чтобы выбрать приз журнала «Балет» для вручения его лауреатам года по объявленным редакцией номинациям. Нам удалось угледеть его сразу; и мы поразились, как оригинально и неожиданно в женской фигурке — автор назвал ее «Гвоздика» — воплотился магический символ самой души танца. Так и родилось название приза — «Душа танца» (фотографию его вы увидите на четвертой странице обложки этого номера журнала).

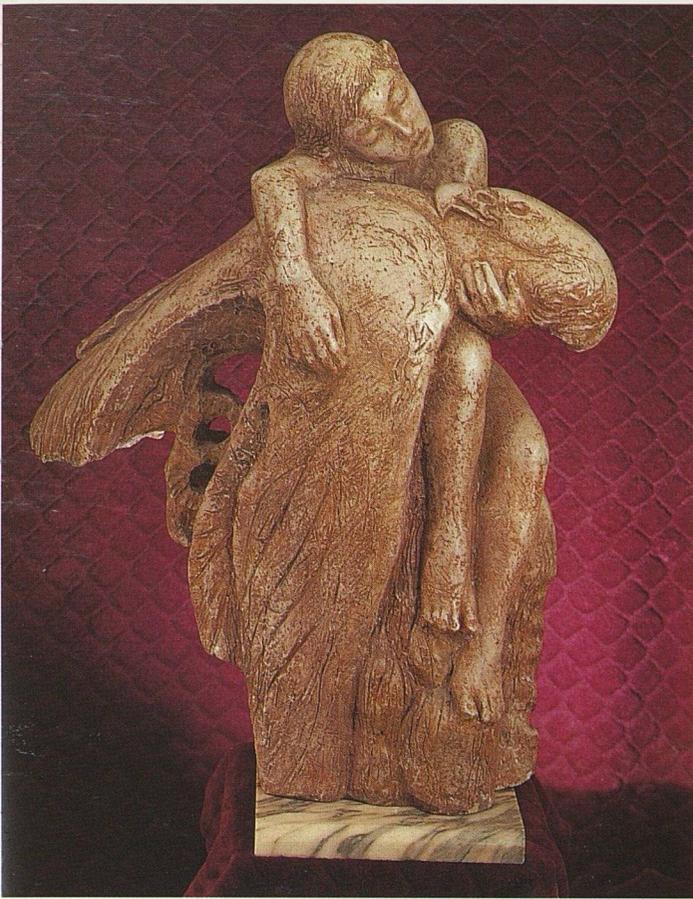
В мастерской Олега Закоморного — маленькой затемненной комнатке — нас окружили, мерцающая таинственным светом, причудливые существа, создавая атмосферу, наполненную невесомой энергетикой фантазии, волшебства, свободного полета мысли и чувства. И тогда стали понятны молчаливость Олега, какая-то отстраненность от реалий окружения, погруженность в себя, в свое глубоко личное, неведомое постороннему глазу. «Даная», «Флора», «Мальчик с орлицей», «Леда и Лебедь», «Антилопа», «Сон о крабе»... Вдумываясь в потаенный смысл этих и других скульптурных и графических работ, мы открывали для себя широкий и многообразный мир творчества Олега, в котором символика играет первостепенную огромную роль. Поэтичность и тончайший лиризм сообщают особую высоту, утонченность, изысканность его размышлениям о вечной красоте природы и человека, о их слиянии — залог гармонии жизни на земле.

Модерн, стиль, который взорвал каноны привычного в изобразительном искусстве, явился колыбелью для развития творчества многих художников XX века. И для Олега он стал той живой средой, вне которой он не смог бы воплотить свои замыслы. Посмотрим на его статуэтку «Гвоздика» — случайно ли в ней нарушены пропорции женского тела? Скульптора, очевидно, увлек тот момент вырастания человека ли, цветка, когда вдруг вытягивается тело, открывая горизонты жизни, лесные, луговые дали, высоту голубого прекрасного пространства небесного свода. И в восторге распускается цветок души, жертвенность которой суждена судьбой. Украшая жизнь человека, он отцветает, уходя в иные сферы бытия, чтобы вернуться вновь и вновь слиться с человеком в гармонии красоты.

Пластика Олега — явление не из разряда наработанной чисто внешней формы. Она рождается в глубинах его творческих мучений, каждый раз поражая единственно верным решением в той или иной работе. Она не навязчива, не самоигральна, но исподволь берет вас в плен естественностью рождения линий, наполненностью чувством автора, его готовностью к воплощению замысла. Потому его выразительные средства так разнообразны и многообразны. Посмотрим еще раз на наш приз — на легкий абрис женского контура, на изящный разворот фигурки — как лаконично, и как многозначно!

Недавно в Московском театре «Сатирикон» открылась выставка. Организатор — фирма МПК («Мы помогаем культуре») «Трейддинг». На ней представлены и новые работы Олега Закоморного. Они свидетельствуют, как он вырос, как возмужал его талант, как неустанно, забывая об отдыхе, он стремится к совершенству, высокому профессионализму, который дарит время на воплощение высоких духовных помыслов. И подспорьем ему здесь служит прекрасная школа, пройденная им сначала у отца, затем у разных педагогов в детской художественной самодеятельности, Московской художественной школе имени Н.В. Томского и в заключение в Московском академическом художественном институте имени В.И. Сурикова, который он закончил в 1994 году.

Г. ГУЛЯЕВА



Мальчик с орлицей.

Этюд.

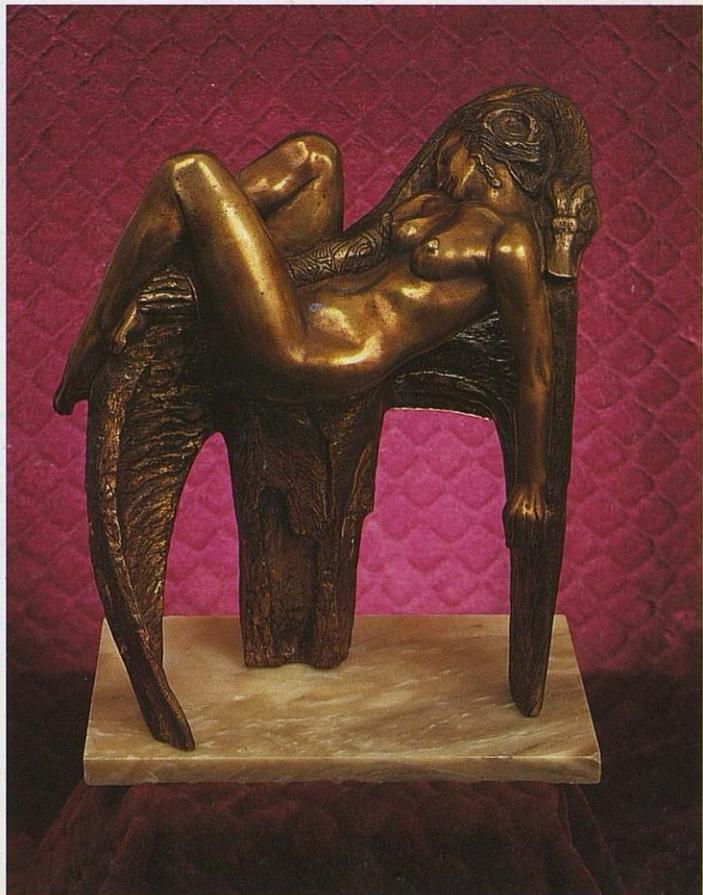
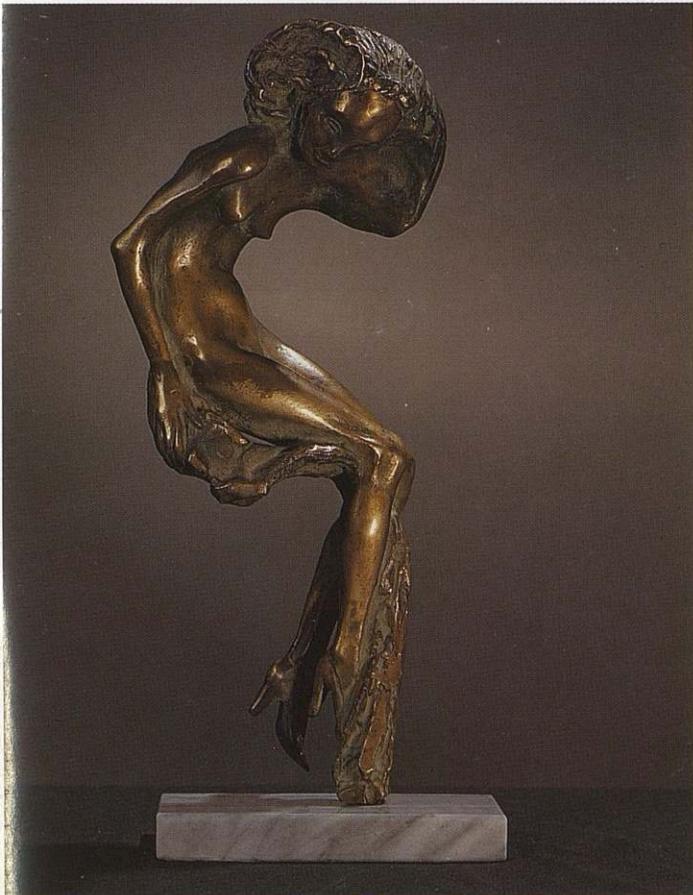


Даная.

Скульптуры ОЛЕГА ЗАКОМОРНОГО

Фото Д. Куликова

Леда и Лебедь.



БАЛЕТ



Ballet

ЛАУРЕАТЫ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»

Обладатели приза
«Душа танца» 1995
года по номинациям:

«ВОСХОДЯЩАЯ
ЗВЕЗДА»

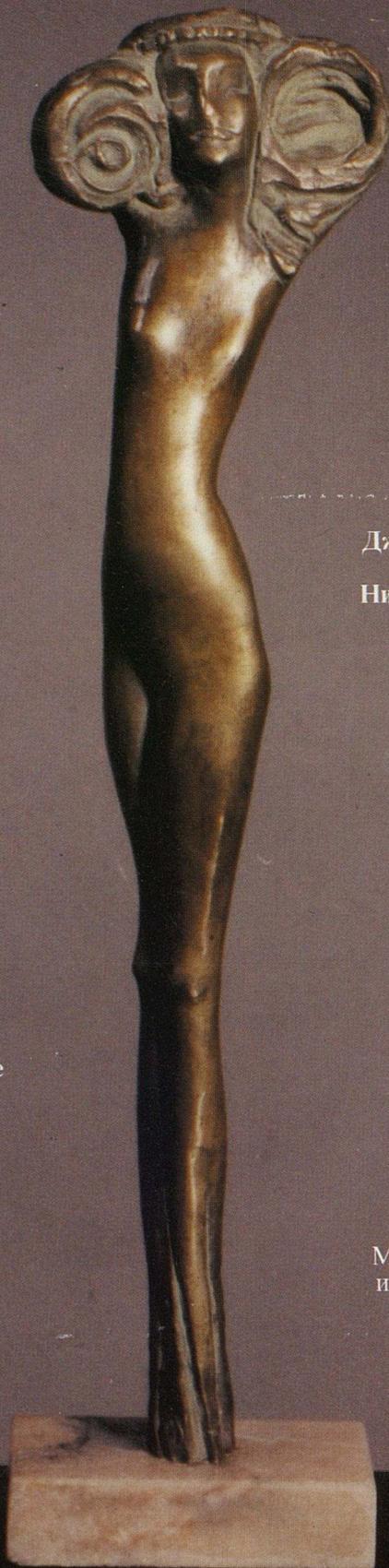
— Николай
ЦИСКАРИДЗЕ
(Москва,
Большой театр России);

«МАГ ТАНЦА» —
Бронислава Нижинская

На этот раз приз
по номинации «Маг танца»
присуждается Брониславе Фоминичне
НИЖИНСКОЙ
(1890—1972)

в связи с первой
постановкой в России
ее балета «Свадебка»,
показанного на сцене
Санкт-Петербургского театра
оперы и балета
имени М. П. Мусоргского.

Таким образом
отмечается ее вклад
в развитие искусства
хореографии XX века.



Дипломами журнала «Балет»
награждаются также
те, кто был причастен
к осуществлению
данного проекта.

— Говард САЙЕТ, хореограф,
Джон С. ГИЛКЕРСОН, сценограф,
Дэвид ИДЕН, продюсер,
Николай БОЯРЧИКОВ, хореограф,
а также фирмы SEC
International Partners
и The Trust
for Mutual Understanding,
Союз театральных
деятели России,
Санкт-Петербургский
театр оперы и балета
имени М. П. Мусоргского,
на сцене которого и состоялась
русская премьера
балета Б. Нижинской
в мае этого года.
Приз будет вручен
на хранение
балетной группе театра.

«РЫЦАРЬ БАЛЕТА» —
Никита ДОЛГУШИН

(Санкт-Петербург,
Музыкальный театр консерватории
имени Н. А. Римского-Корсакова),

Рауфиль МУХАМЕТЗЯНОВ
(Казань, Татарский театр
оперы и балета
имени Мусы Джалиля).