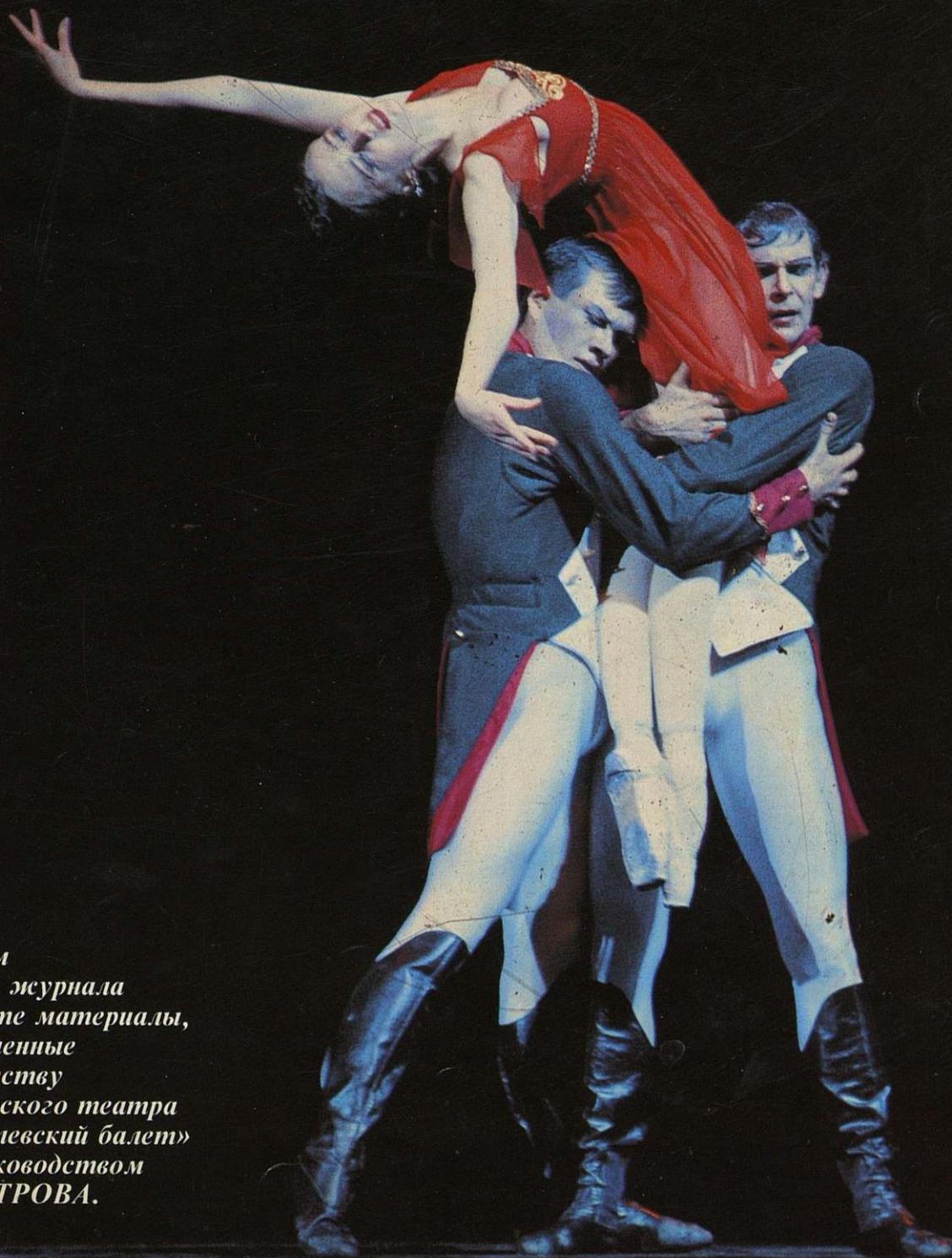


БАЛЕТ

I'96



*В этом
номере журнала
читайте материалы,
посвященные
творчеству
московского театра
«Кремлевский балет»
под руководством
А. ПЕТРОВА.*

Лауреат приза
журнала «Балет» —
народный артист СССР
Никита ДОЛГУШИН
в спектакле
«Царь Борис».

Фото Д. Куликова





На первой странице обложки: сцена из спектакля «Наполеон Бонапарт» в постановке А. Петрова (Театр «Кремлевский балет»).

Фото А. Ключкиной

На четвертой странице обложки: реклама.

ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИЙ, ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ, ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ

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

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

Главный редактор
В. И. УРАЛЬСКАЯ

Редакционная коллегия:

Г. В. БЕЛЯЕВА-ЧЕЛОМБИТЬКО
В. В. ВАНСЛОВ
В. Я. ВУЛЬФ
В. М. ГАЕВСКИЙ
Г. А. ГУЛЯЕВА
Г. В. ИНОЗЕМЦЕВА
(ответственный секретарь)
В. Г. КИКТА
С. Н. КОРОБКОВ
В. Л. КОТЫХОВ
В. М. КРАСОВСКАЯ
М. М. КУРИЛКО-РЮМИН
Б. А. ЛЬВОВ-АНОХИН
А. А. СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ
Е. Я. СУРИЦ

Иностранная коллегия:

Айвор ГЕСТ (Англия)
Селма Джин КОЭН
(Соединенные Штаты Америки)
Юрий СТАНИШЕВСКИЙ (Украина)
Роберт УРАЗГИЛЬДЕЕВ (Киргизия)
Кендзи УСУИ (Япония)
Юлия ЧУРКО (Белоруссия)

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

Экономический совет:

М. С. АРНОПОЛЬСКИЙ
Н. Ю. ГРИШКО
Т. ИМАМОТО
В. Н. КОВАЛЬ
В. М. ЛОГИНОВ
М. М. ЧИГИРЬ

Художник

Т. М. РАНКОВА

Художественный редактор

Е. И. КОЗЛЕНКОВА

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

В НОМЕРЕ:

Nota bene	2
БАЛЕТ: XX ВЕК	
А. Орлов. Из воспоминаний	2
ЛАУРЕАТЫ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»	
А. Нехендзи. Никита Долгушин: урок Тальони	3
НОВОСТИ ИЗ БОЛЬШОГО ТЕАТРА	6
ПОРТРЕТНАЯ ГАЛЕРЕЯ	
Московский театр «Кремлевский балет»	8
ФЕСТИВАЛИ, КОНКУРСЫ	
Ю. Станишевский. В честь мастера танца	16
ЮБИЛЕИ	18
ПРЕМЬЕРЫ	
А. Ладыгина. Страсти по Елизарьеву ..	20
Ю. Евграфов. Оживают образы Киевс- кой Руси	22
ИЗ ПОЧТЫ РУБРИКИ	24
РАСШИРЯЕТСЯ БАЛЕТНАЯ ГЕОГРА- ФИЯ — НОВЫЕ ШКОЛЫ	25
ИСТОРИЯ: ИССЛЕДОВАНИЯ, ДОКУМЕНТЫ, ВОСПОМИНАНИЯ	
Н. Дунаева. Ида Рубинштейн — Аким Волинский	32
ИСКУССТВО РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ	
Ю. Зорич. Фрагменты автобиографии ..	41
В. Шлеев. Сергей Лифарь о Федоре Шляпине	43
АНОНС!	
С. Мессерер. Из воспоминаний... ..	45
ВЕРНИСАЖ	
В. Игнатов. Бал в честь театрального костюма	48

Сдано в набор 25.12.95 г.
Подписано в печать 5.02.96 г.
Формат 60×90^{1/8}
Бумага импортная
Печать офсет
Усл. печ. л. 6,5
Усл. кр.-отт. 20,25
Уч.-изд. л. 8,24
Заказ 1251

АО «Типография «Новости»
107005, Москва,
ул. Фр. Энгельса, 46

1996 год для редакции журнала «Балет» знаменателен тем, что в этом году исполняется пятнадцать лет со дня его основания.

Наверное, кто-то считает, что такую дату нельзя назвать юбилейной.

И мы можем даже с ними согласиться, но думаем и вы согласитесь с нами: редко кому из начавших с первого шага работу по подготовке нового издания удастся сопроводить его до более круглой даты. Да и для артистов балета пятнадцать лет — это биография, это срок, когда, поступив и окончив школу, ученик состоялся на сцене, а зритель, начавший приобщаться к балету, стал его многопонимающим поклонником. Обрел и журнал своих верных и требовательных друзей — читателей и преданных авторов. Потому редакция приняла решение считать эту дату рабочей юбилейной вехой и подвести некоторые итоги к концу года, посвятив этой цели ряд страниц в последнем номере журнала за 1996 год.

Конец ушедшего года поставил наш журнал перед угрозой невыхода итогового номера. Мы душевно признательны руководителю Госкомпечати Ивану Дмитриевичу Лаптеву, благодаря усилиям которого и вопреки твердым рамкам бюджета в самый критический момент были найдены средства для производства шестого номера «Балета».

И мы очень надеемся, что обещанная в 1996 году государством поддержка изданий по культуре, среди коих «Балет» отнюдь не на последнем месте, обретет свои реальные контуры...

Как всегда, в первом номере, мы знакомим читателей с нашими планами на год.

Их ждут рассказы о балетных труппах московского Кремлевского балета (№ 1), Татарского театра оперы и балета имени Мусы Джалиля (№ 2), а также театров Урала, Сибири, Москвы. Представление лауреатов приза журнала «Душа танца» за 1995 год в этом номере мы начинаем творческим портретом Никиты Долгушина — многими любимого артиста, педагога, хореографа, руководителя кафедры хореографии Санкт-Петербургской консерватории и Музыкального театра «Римский-Корсаков».

В этом году мы вводим новую рубрику — «Балет XX века», где предполагаем опубликовать воспоминания свидетелей ушедших событий столетия.

Новой является и рубрика молодого балетного журналиста, где вы прочтете материалы слушателей нашего семинара балетных критиков, а также студентов вузов. Вместе с Российской хореографической ассоциацией журнал делает попытку воссоздать газету «Танец» как приложение к журналу и вестник ассоциации. Готовится к печати первый выпуск.

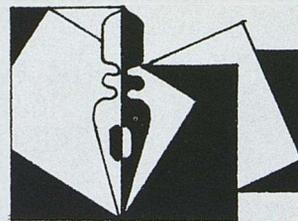
В разделе «Педагогическая энциклопедия» мы представим читателям педагогов Санкт-Петербургской Академии русского балета имени А. Я. Вагановой.

В портфеле редакции — материалы из новых и старых (забытых) книг для рубрики «Из библиотеки журнала «Балет».

В руководстве журнала создано два новых подразделения. Одно из них — иностранная редколлегия, в которую дали согласие войти известные балетоведы: Ю. Чурко (Белоруссия), Ю. Станишевский (Украина), Р. Уразгильдеев (Киргизия), С. Коэн (США), А. Гест (Англия), Кендзи Усуи (Япония) и цель которой — способствовать более широкому и серьезному освещению событий жизни мирового балета. Другое — экономический совет, задача которого разрабатывать проекты, способствующие стабилизации деятельности журнала и его страховки в экстремальных ситуациях. За эту добрую и нелегкую работу взялись президент фирмы «Гришко» Н. Гришко, президент фирмы «Nowa Musik company» Ltd. Т. Имамото, председатель творческого сотрудничества «Люрит» В. Коваль, генеральный директор Объединения «Гжель» В. Логинов, директор Пермского театра оперы и балета имени П. И. Чайковского М. Арнопольский, директор Театра наций М. Чигирь.

Мы представляем нашим читателям также новых членов редакционной коллегии — известных балетоведов В. Красовскую и В. Гаевского, а также молодых балетных журналистов С. Коробкова и В. Котыхова.

Благодарим за сотрудничество наших многочисленных друзей и сподвижников — членов творческого совета и редакционной коллегии и надеемся на не менее их продуктивную работу в будущем. С Новым 1996-м годом, пятнадцатым в жизни журнала!



АЛЕКСАНДР ОРЛОВ

«ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ»

Одна из колоритнейших фигур русского и советского музыкального театра — Александр Александрович Орлов (1889—1974). Почти вся его творческая жизнь связана с Петербургом — Ленинградом, и старые ленинградские театралы до сих пор с нежной любовью вспоминают «дядю Сашу» (под этим именем он был известен всем) — воспитанника Петербургского театрального училища (выпускался в 1908 году по классу А. Ширяева и П. Гердта, учился также у М. Фокина), интересного характерного танцовщика, участника Русских сезонов, создателя роли Арапа в фокинском «Петрушке». Александр Орлов многие годы выступал на сцене Мариинского театра, а позже — ленинградских академических театрах. В предреволюционные годы на концертных эстрадах был популярен хореографический дуэт Орлова с Е. В. Лопуховой. Коронным номером их была «Рязанская пляска». Позже ими был создан еще ряд номеров фольклорного и «городского» жанра. Другим боевиком Орлова был пародийный ансамблевый номер, где танцовщик изображал руководителя хора. Оркестр состоял из большого барабана, баяна и треугольника; солировала нарочито безголосая певица, а дирижером и «певцом» был сам Орлов, исполнявший попутно акробатические трюки... При полном отсутствии у Орлова певческого голоса пародия не теряла художественности, ибо исполнитель был наделен абсолютной музыкальностью и подлинным артистизмом. Стремление к комедийности, опирающейся на бытовую достоверность, было отличительной чертой его творческой манеры. Он наделял бытовыми черточками свои любимые партии в балетах — Марцелину в «Тщетной предосторожности», Санчо Пансу в «Дон Кихоте», Попа в «Сказке о попе и работнике его Балде», Иванушку в «Коньке-Горбунке»... Он очень любил танец, и все-таки, по собственному признанию, ему всегда хотелось разговаривать со сцены. Закономерно пришел он в оперетту, в течение ряда лет чередуя почетный статус солиста академического театра с положением оперетточного комика. Он был неподражаемым буффоном-эксцентриком и как украшал каждую роль виртуозный танец, такой неожиданный при его приземистой, рано расплывшейся фигуре!

(Продолжение на стр. 36)

Никита Долгушин: урок ТАЛЬОНИ

1995 год начался в Калифорнии неординарным событием. Был объявлен концерт солистов Санкт-Петербургского балета с участием Никиты Долгушина. Я с трудом усваиваю новые названия вместо привычных: Мариинский театр вместо Кировского, тем более — Санкт-Петербургский балет. Для меня это исторические монолиты, определенная историческая среда, а не адрес прописки. Но имени можно было довериться. Имя Долгушина было гарантом настоящего искусства.

Программа концерта оказалась не шаблонной. Могла удивить даже искушенного столичного зрителя, поскольку наряду с такими козыр-

ными картами, как па де де из «Спящей красавицы» и «Дон Кихота», нам показали и номера забытые или не виденные раньше. Первое отделение состояло из фрагментов классических балетов. Во втором были исполнены одиннадцать хореографических миниатюр балетмейстера Леонида Якобсона. Нахлынули воспоминания. Вспомнилось первое представление «Хореографических миниатюр» в блестящем исполнении артистов Кировского театра, огромный успех, чувство праздника, приезд Улановой, ее замечательная статья о концерте...

Прекрасные партнерши Долгушина — Алла Осипенко и Наталия Ма-

карова — уже покинули сцену. Судьба основательно потрепала Долгушина в юности, но оказалась в конечном итоге милостива к нему. Он отлично выглядит, элегантен, фигура сохранилась почти в идеальной форме. Долгушин выступил в трех номерах, разных по всем признакам, намеренно продемонстрировав широкий диапазон своих возможностей.

Первым мы увидели свадебное па де де из «Спящей красавицы». Занавес открыли по ошибке раньше времени, когда звучала музыка интродукции и до начала танца было далеко. В глубине сцены стояла, улыбаясь, блестящая пара — принц Де-

Н. ДОЛГУШИН
исполняет
композицию
«Adagietto».



М. ЛАБУТИНА
исполняет
Русский танец.





С. ЕФРЕМОВА и Н. ДОЛГУШИН
исполняют па де де
из балета «Спящая красавица».

Т. КОТЧЕНКО танцует
миниатюру
«Стрекоза».



зире и принцесса Аврора (С. Ефремова). Что делать актерам? Пауза губительна. И принц Дезира повел Аврору круговыми ходами, превратив интродукцию в сцену смотрин невесты. Только нужно уметь при этом ходить так, как ходит Долгушин, — с благородной осанкой, выпрямленной спиной, точно рассчитанным шагом — в меру искусным, балетным и все-таки свободным. Па де де, включающее адажио, две сольные вариации (мужскую, женскую) и коду, явилось предметным уроком стиля и кавалерской манеры. Когда видишь Долгушина, хочется употребить именно слово из классического балетного словаря «кавалер» вместо теперешнего «партнер». Можно проследить поименно, поэтапно генезис этого стиля, восходящего к вековому наследию французской школы танца, воспринятой и трансформированной русским балетом.

Затем мы увидели Долгушина в танце собственного сочинения на музыку Малера. Сольный номер производил впечатление сиюминутной импровизации. Как будто все звуки в мире умолкли, осталась одна музыка. Музыка звала артиста и, поднявшись с пола, погруженный

в себя, он следовал за нею, овеивая ее в пластике на наших глазах. Однако танец показался мне длинным. В какой-то момент устать следовать за медитациями танцовщика.

Третьим номером был «Вальс» Штрауса в постановке Якобсона. Здесь Долгушин преобразился в венского беспечного щеголя в цилиндре и с тростью. Вальсируя с упоением и, главное, довольный собой, он не замечает, что дама оставила его одного, а заметив, убегает то ли в вдогонку за ней, то ли за новыми приключениями.

Дар актерского перевоплощения не часто встречается на балетной сцене. Но, пожалуй, не в нем одном особенность искусства Долгушина. В кого бы он ни воплотился — в принца Дезира или в венского щеголя — первым будет впечатление, что перед вами артист большой культуры. Культура — во взвешенной, строгой пластике, в способности создать образ продуманными деталями, не покидая стихии музыки и танца, даже во взгляде — не житейском, бытовом, во взгляде сценическом, аффектированном, который достает вас, даже если вы сидите далеко от сцены, и по кото-

рому вы узнаете о концентрации всех духовных сил артиста.

Культура Долгушина воздействовала, без сомнения, на других исполнителей. Гастроли были тщательно подготовлены, номера отлично отрепетированы, сшиты новые нарядные костюмы. Танцевали чисто, особенно женщины. К сожалению, американские организаторы не сумели напечатать программку к первому концерту. Номера объявлялись по микрофону, не всегда удавалось расслышать имена актеров.

Но вернемся на сцену. Из небытия был извлечен знаменитый ансамбль из балета М. Петипа «Эсмеральда». В нем заключена драматическая кульминация действия.

Эсмеральда приглашена танцевать на свадьбе и в женихе узнает своего избранника. Гренгуар пытается утешить ее, а подруги-цыганки не понимают, что случилось с героиней. Зал встрепенулся, когда на сцену эффектно, с настоящим балетным шармом выскочили цыганки, позванная бубнами. Молодая

Эвелина Гржибовская, может быть, и не передала всю гамму чувств страдающей Эсмеральды, но была живой и трогательной — в балете, давно списанном в архив.

Как говорится, лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать. Спасибо Долгушину, что привез Русский танец из «Лебединого озера» из давно исчезнувшей постановки московского балетмейстера А. Горского. Спасибо, что хранятся в памяти артистов и передаются из поколения в поколение шедевры хореографии. Многочисленные попытки записать танец на бумаге результатов не имели. «Лебединое озеро» в Петербурге идет с 1895 года по сию пору без Русского танца. Его хорошо танцевала в концерте Маргарита Лабутина. Вышла в белом красивом кокошнике, в белом платье, осыпанном блестками. Встала на пальцы, плечом повела, глазами сверкнула, платочком взмахнула как-то к себе, будто поманила: «Подойди, мол». Так и дохнуло старомосковской балетной школой. В Петербурге танцевали строже. Я и увидела в Русском танце портрет московской балерины конца прошлого — начала нынешнего века, не отягощенной строгой доктриной петербургской школы и потому, возможно, игривой и кокетливой.

В постановке Горского был показан также танец Геня вод и Золотых рыбок из «Конька-Горбунка». Рыбки (Татьяна Котченко и Людмила Куц) походили на резвых деву-

шек. Им старательно аккомпанировал Михаил Черкасский, но виртуозная прыжковая вариация Геня вод затрудняла его.

Прима долгушинской труппы Светлана Ефремова — миниатюрная блондинка с сильной техникой и способными от природы ногами. Ей удаются быстрые темпы танца. Но она проигрывает в адажио, где важна кантилена движений и дрящая линия. В па де де из «Дон Кихота» Ефремова блеснула особым исполнением фуэте, сложнейшей фигуры классического танца. В фуэте балерина делает полный поворот, стоя на пальцах левой ноги. Форс для поворота берется «замахом» свободной ноги, поднятой на 90 градусов. Сохранить равновесие, разумеется, легче, оставаясь в одной точке на полу, как предписывают правила. Ефремова исполнила тридцать два фуэте с продвижением через всю сцену по диагонали. Партнером Ефремовой был Юрий Гумба. Он с успехом станцевал Гопак из балета «Тарас Бульба». А в классической вариации из «Дон Кихота» стали очевидны изъяны его техники, хотя артист владеет большим легким прыжком.

Двадцать лет назад не стало Леонида Вениаминовича Якобсона. Время определило его место в ряду классиков хореографии. Парадокс состоит в том, что против классического балета Якобсон всю жизнь бунтовал. Всю жизнь он изобретал, сочинял, искал, создавал, придумывал новые движения, новые ракурсы

тела, словом, — новый язык танца. Сколько существует позиций ног в классическом балете? Пять. Якобсон открыл шестую. Правда, сразу заметить это смог только один человек — Федор Васильевич Лопухов, балетмейстер милостью Божьей, эрудит, ученый, мой дорогой учитель...

Одиннадцать хореографических миниатюр, показанных в концерте, воспринимаются и сегодня как новое слово в искусстве. Меня восхищают все одиннадцать. Но есть любимая: «Снегурочка» на музыку Прокофьева. Снегурочка (Людмила Куц) появляется на сцене, зябко хлопая рука об руку и подпрыгивая. Движения стаккато постепенно теряют остроту. Руки и ладони обмякают, стряхивая капли воды. Подгибаются колени, тело склоняется к полу — тает, тает Снегурочка на наших глазах. И вот уже нет ее, опрокинулась на спину и дрожит мелко-мелко, словно зыбкая поверхность вешнего ручья. Но кому пришлось в голову затемнить здесь и направить на Снегурочку луч красного света? Якобсон — не хореограф сумерек. К тому же о приходе Весны-красны и о Солнце-жаре сказано образным языком движений. И нужно только одно — яркий без затей свет, чтобы разглядеть каждый миг этого изумительного танца.

В конце статьи вернусь к Долгушину. На протяжении концерта, признаюсь, не давала покоя мысль, в чем секрет творческого долголетия артиста? В сущности, я думала об уроке классического танца как основе балетной формы. Потом спросила об этом у самого артиста. В ответ Долгушина трудно было поверить! Выяснилось, что он действительно не обходится принятым балетным экзерсисом, а делает урок... Марии Тальони! Если имя великой балерины двадцатых — сороковых годов прошлого столетия известно каждому балетному артисту, то о легендарном ее уроке знает не всякий дипломированный театровед. Урок был огромный по количеству движений, вдвое больше современного. Очевидцы оставили свидетельства, что великая балерина падала в обморок после своего двухчасового изнуряющего урока.

Чудес не бывает даже в балете. Бывает фанатическая преданность искусству танца и чудесное стремление к совершенству.

А нам остается выбор — быть увлеченными соучастниками на этом празднике красоты и воли или его трезвыми антагонистами. Но люди, которые не любят балет, его и не посещают.

АННА НЕХЕНДЗИ

Фото Н. Аловерт



Э. ГРЖИБОВСКАЯ (Нимфа) и Н. ДОЛГУШИН (Фавн)
в балете «Послеполуденный отдых фавна»

**Владимир
ВАСИЛЬЕВ,**
генеральный
директор
и художественный
руководитель
Большого
театра
России:



Фото Д. Куликова

«Наш театр — театр АКАДЕМИЧЕСКИЙ»

Большой театр России — театр академический. И вместе со званием «академический», а я это понимаю именно как звание, возникает чувство огромной ответственности и перед зрителями, и перед историей музыкального театра. Здесь, на этой непревзойденной сцене, создавались шедевры нашей культуры. Но создавались они благодаря тому, что здесь жило творчество, то есть поиск, дерзание и нередко — подлинные открытия. Вот это сочетание понятий академического и новаторского и создает ту систему требований, которой должны соответствовать на каждом этапе развития те, кому выпала честь трудиться в стенах этого культурного центра страны и мира.

Сегодня Большой театр нуждается в реконструкции и в прямом и в переносном смысле слова. И если для реконструкции здания необходимы прежде всего деньги, что понимает руководство города, страны, представители общественных организаций культуры мира, то есть надежда, что мы эти средства постепенно обретем. И кое-что сегодня в этом плане уже делается: строится филиал для перевода ряда спектаклей на его сцену, готовятся планы реконструкции главного здания.

Значительно более сложные вопросы стоят перед нами в организации работы коллектива, где в едином творческом организме сочетается искусство оперное, оркестровое

и балетное. Под общим видом искусства «театра оперы и балета» я понимаю наш театр только как единый, творчески монолитный, и никакие опыты деления театра на финансово и организационно самостоятельные труппы меня не убеждают. Только будучи театром оперы и балета — он останется «Большим», как его зовут в мире, где авторитет его достаточно высок.

От Большого театра ждут, чтобы он был лучшим театром в мире. Это справедливо.

Но даже для того, чтобы он был просто на равных с ведущими труппами мира, средств нужно иметь по крайней мере в десять раз больше, чем мы имеем в своем бюджете. И здесь просто процентами от дохода не обойдешься. Это должны понять власть имущие и изменить взгляды новых структур на материальное обеспечение театра.

Если в недалеком прошлом, когда мы были оторваны от мира и жили «внутри себя», можно было многое решить запретом и призывами работать из любви к Родине, то теперь этого мало, поэтому задача номер один — найти деньги на творчество.

В творчестве же главное, чтобы артисты были заняты в художественном процессе и получали удовольствие от собственного творчества. Постоянные вынужденные заботы о средствах на существование не только унижают, но отбирают у творчества лучшие и,

скажем, достаточно ограниченные годы жизни.

Очевидно, что в театре есть балласт, то есть люди, не соответствующие высокопрофессиональному и качественному исполнительскому уровню Большого театра.

И изменить эту конфликтную ситуацию можно только путем перехода на контрактную систему. Поскольку это позволит оплачивать по ставкам соизмеримыми с мировыми ставками, отечественные таланты и сохранить их для страны и театра, а также приглашать мастеров, чье искусство украсит нашу сцену и спектакли театра.

Все чаще мы имеем нарекания от публики, что в театре нет личностей. И не будет, до тех пор пока существует сепаратизм между театром и школой. Это одна из болезненных тем, но мы вынуждены затронуть этот вопрос.

Наша знаменитая школа стала таковой при Большом театре и должна быть школой Большого театра. Школа, став частью театра, должна рассматриваться как национальное достояние. Формирование артиста не может происходить в отрыве от театра, сцены. Наблюдая искусство мастеров и выходя вместе с ними на сцену, ученик как бы входит в профессиональный круг служения театру. Педагоги и артисты театра становятся органично учителями школы — цепочка таким образом неразрывна. Цель достигается направленностью

обучения. Наивно думать, что можно вначале научить «голой технике», а потом «опустить» ее в среду театральной образности.

Не придет понимание театра издали, не произойдет единения средств и цели — обучения и формирования личности танцовщика-актера.

Петь телом, жить танцем может научить только театр и мастер, рядом с которым молодые общаются с искусством, входят в него. Я всю жизнь учился у окружающих.

А вот свежий пример. В Кремлевском театре на гастролях в спектакле «Дон Кихот» выступала артистка из Америки Паломы Эррера. Она свободно делала по 6 пируэтов. И сразу же молодые танцовщицы стали делать по 3 вращения вместо 2-х, дававшихся не всем. Этому способствовала сама атмосфера и конкретный образец.

Уже сейчас можно предложить вариант, так сказать «верхней школы»: своеобразной одно-двух годичной стажировки учеников в театре. Нужно только время, силы, желание и что, наверное, важнее всего — понимание перспективности совместного творчества школы и театра. Кроме того, так бы обеспечивалась возможность для органичного включения в учебный процесс и педагогическую профессию артистов театра. Зарекомендовав и проверив себя в педагогике, артист легче проходил бы трудный и болезненный период ухода со сцены. Готовилась бы смена педагогов, с одной стороны, а с другой, ученик не замыкался бы «в руках» одного школьного учителя, имел бы других наставников в среде театральных мастеров.

Преемственность живого театра необходима во всем, в том числе и в репертуарной политике. Никогда не соглашусь с концепцией: театр-музей. Театр, живой действующий организм, но бережно сохраняющий традиции, давая им новую жизнь.

От нас требуют зрители вернуться на сцену «Ромео и Джульетту» Леонида Михайловича Лавровского. Продолжить жизнь спектакля и сохранить его может только живой театр. Естественно, что эстетика поменялась, пришли новые зрители, поменялись и исполнители — современники новых зрителей. Но «заставить» жить эмоциями спектакля, сохранив дух другого времени, можно и исполнителей, и зрителей.

Мы в балетном театре имеем

не много образцов, где так органично соединились бы все компоненты, как в «Ромео и Джульетте», созданном в 1940 году на Мариинской сцене, так и в его версии 1946 года в нашем театре. Это — великая музыка С. Прокофьева, это вечный В. Шекспир и это Л. Лавровский. Спектаклю более полувека — это образец искусства советского балета — это его золотой период. И это тоже наследие, которое нельзя не беречь.

Следующим спектаклем сезона станет «Укрощение строптивой», созданное нашим современником-хореографом Дж. Кранко. Почему не другой спектакль мастера? Скажем, не балет «Онегин». «Онегин» идет всюду, у нас на сцене есть в репертуаре опера Чайковского. «Укрощение строптивой» — балет, брызжащий артистизмом,

— это, с нашей точки зрения, важно и для актеров, и для публики.

Итак, получается цепочка «Ромео» Лавровского — «Укрощение» Кранко — срез времени, не такого далекого, но уже истории.

Это одна линия репертуарной политики театра. Другая — создание новых произведений.

«Метель» на музыку Г. Свиридова — следующая премьера. Этот балет, давняя заявка В. Гордеева. Приход Вячеслава Михайловича в театр означает, что он взял на себя задачи художественного руководства балетной труппой. Постановочная же работа — как бы дополнительная нагрузка, органичная для него как действующего хореографа.

Мои планы связаны с моими взглядами, как уже говори-

лось, на тесную связь всех составных в театре, называемом театром оперы и балета. Я планирую осуществить постановку спектакля «Травиата». В моем спектакле должны участвовать как оперные певцы, так и артисты балета, артисты миманса и хора. Подобный опыт существует в мировой практике, в том или ином типе спектакля существует синтез выразительных средств. К примеру спектакли Мориса Бежара. Его творчество будет также представлено на нашей сцене. Это — спектакль-ностальгия «Парижское веселье», на постановку которого Бежар дал согласие.

Мы пригласили также талантливого хореографа Г. Алексидзе для создания балета «Леди Макбет Мценского уезда» на музыку Д. Шостаковича — В. Баснера.

В сезоне 1996—1997 года я хочу осуществить свою давнюю мечту — поставить свою версию балета Чайковского «Лебединое озеро». Не буду аргументировать причину — пусть мечта сохранит привкус тайны. Скажу только, что очень верю музыке П. Чайковского и влюблен в этот наиболее русский шедевр композитора.

В планах театра и подготовка к юбилею А. С. Пушкина. Пушкинским фестивалем завершится век. И для этого большого праздника в Большом есть многое, но многое нужно и сделать заново.

Наша задача и смысл деятельности в том, чтобы подрыв веры в Большой, проявляющийся в последние годы, нам всем преодолеть. И мы живем общим желанием торжества нового.

Вячеслав ГОРДЕЕВ,
художественный
руководитель
балетной
труппы
Большого
театра
России:



а также восстановлен балет Л. Лавровского «Ромео и Джульетта».

Первый сезон в театре показал, что украшает афишу не только новое название балета, но и новые актерские работы. Поэтому мы планируем немало вводов новых исполнителей.

Серьезной проблемой является организация гастролей. Сейчас под маркой Большого театра, Большого балета выезжают в zahraniчные турне масса мелких трупп, что никак не может дать полноценного представления о таком театре, как Большой. Ломать эту картину трудно, но необходимо.

Мы делаем все для того, чтобы на гастроли могли чаще вы-

ствиями. И мы — балет, как молодой коллектив, взяли на себя обязанность провести первую очередь этой конструктивной для театра деятельности.

Все эти меры призваны вернуть Большому театру уровень уникального академического коллектива, каким ему должно и пристало быть. Большой театр воспитан на традициях академической классики, что и есть главная линия его творчества. Наша сцена — не экспериментальная площадка, а «имперский» театр с масштабом и победными спектаклями, уже получившими признание и успех.

Большой и по составу, и по профессионализму может позволить себе иметь значительный репертуар и не только на основной сцене. Строящаяся вторая площадка (филиал) позволит расширить и обогатить нашу афишу.

Мы планируем показы специальных программ-концертов, таких как «Американская хореография», как программа, состоящая из фрагментов балетов хореографов тридцатых — сороковых годов — Р. Захарова, В. Вайнонена, Л. Лавровского, программа, составленная из сочинений современных российских хореографов и т.п.

В честь ведущих мастеров балета в театре: В. Тихонова, С. Головкиной, Р. Стручковой, М. Плисецкой уже прошли бенефисы. И мы планируем продолжить встречи зрителей с фаворитами разных лет. Не забываем мы и о том, что нынешний год объявлен годом Д. Шостаковича.

Много новых планов и замыслов, которые, надеемся, выльются в радостные для зрителей и артистов встречи на будущих премьерах.

«Определились основные направления работы»

Да, основные направления работы уже определились. Первое, и едва ли не главное, — улучшение качества исполнения очередного мастерства актеров вообще и конкретно в их выступлениях в спектаклях театра.

Причем, как нам кажется, мы нашли принципиально новый подход к репертуарной работе: не просто очередной выход исполнителя на сцену, а каждый раз — победный. Поэтому нам пришлось укреплять ряд составов в кордебалете и в сольных партиях, поскольку, к сожалению, последнее время все звенья работали процентов на 60, не более. Поставлены четкие задачи перед педагогами и балетмейстерами-репетиторами, увеличены по времени трени-

ровочные классы, посещение которых строго обязательно танцовщиками не только в Москве, но и во время любых гастролей. Надеемся, что эти меры, конечно, скажутся на уровне профессиональной культуры труппы, а следовательно на общем уровне текущих спектаклей. В репертуарной политике предполагаем сохранить сочетание спектаклей классического наследия и балетов, поставленных в советский период, но увеличим количество премьер.

В частности, в этом сезоне планируются три новых спектакля: уже вышла «Белоснежка» — детский балет, К. Хачатуряна, готовится премьера «Метели» (на музыку Г. Свиридова) и «Укрощение строптивой» (по мотивам Д. Скарлатти),

езжать наши ведущие солисты. Это — и прекрасная реклама для театра, и возможность творческой реализации талантливых артистов, и форма популяризации их искусства. У нас в театре среди молодых мастеров немало настоящих звезд, но имени в мировом балете они пока не обрели. Артисты Большого в последние годы почти не участвовали в международных конкурсах и как бы не проявляли себя в мировом контексте.

И, пожалуй, важнейшее направление в работе и главное событие — переход с нового года на контрактную систему. С 1 января солисты, а затем и все остальные исполнители получают контракт со всеми вытекающими отсюда послед-



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КРЕМЛЕВСКИЙ ДВОРЕЦ — НАШ СВЕТЛЫЙ ДОМ

Сооруженный в пору хрущевской оттепели Кремлевский Дворец состоит больше, чем наполовину, из огромных стеклянных плоскостей и — как дань открытости и высветленности мировидения шестидесятых — распахан городу и миру. И шести тысячам зрителей.

Уфологи находят, что Кремлевский холм недаром привлек основателя будущей столицы Всея Руси: земля эта излучает благотворные целебные для человека «золотые» вибрации. Чистое пламя древних куполов, резонансы и обертоны благовестов Ивана Великого, что также доказано новейшими исследованиями ученых, довершают благодатную атмосферу нашего Дома. Можно верить уфологии или же относиться к ее достижениям скептически, но именно таков Дом, где поселился новорожденный «Кремлевский балет».

Но Здание, дом, зал превращается в Храм, когда в них живет Театр. Превращается не сразу, а постепенно, приобретая — следуя православной терминологии — намоленность — применительно к Театру — насыщаясь магнетизмом таланта, энергией артистической воли и встречных биений зрительских сердец. 35 театральных сезонов — не 219, как у Большого! Но за эти годы сцена и зал Кремлевского Дворца сотни раз объединялись вольтовой дугой высокого горения сильных страстей, благородных чувств...

Нельзя не вспомнить, что Кремлевский Дворец был местом проведения первых демократических форумов. И стены Дворца, глазницы его аппаратных и плафона приняли еще один тончайший галлографический слой — впечатление яростной схватки фарисейства и жизненной правды, давно невиданного гражданского и человеческого мужества тех, кто ныне с нами, и тех, кого с нами уже нет.

Пару лет назад известный художник — плакатист, разработавший новый фирменный логотип Кремлевского Дворца, увидел наш дом стремящим ввысь свои белокаменные пилоны, подобным величественному органу или готическому храму.

Пусть это видение художника будет счастливым пророчеством. Наш светлый театральный храм еще, как говорится, новодельный. Гигантские постановочные, технические возможности его не только не исчерпаны, но еще и не раскрыты. Главное, что созидательная работа начата, что наш Театр — «Кремлевский балет» вышел из младенческого возраста и отмечает свой первый юбилей, что в нашем доме всегда звучит музыка, что ежевечерне в ярко освещенный зал в ожидании чуда приходит зритель, и артисты балета Кремля, других трупп и мировые знаменитости выходят на поклоны с охапками цветов!

Те, кто следят за творчеством Андрея Петрова, конечно же, помнят, что его становление как хореографа началось в Большом театре. Еще будучи танцовщиком (всего в спектаклях Большого А. Петров исполнил около пятидесяти самых разных партий), он поступает на балетмейстерское отделение Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского (педагоги Р. Захаров и Е. Чанга). Результатом его учения стала серия постановок на сцене Большого театра — «Калина красная» на музыку Е. Светланова, «Деревянный принц» Б. Бартока, «Рыцарь печального образа» на музыку Р. Штрауса, «Эскизы» А. Шнитке... Сразу стало ясно, что Петров — оригинально мыслящий хореограф, тонко чувствующий как музыку, так и саму природу балетного театра. На счету Андрея Петрова немало поставленных танцевальных сцен в оперных спектаклях, где он становился истинным соавтором режиссеров. Достаточно вспомнить «Младу» Н. Римского-Корсакова, осуществленную под руководством Б. Покровского. Немало ставил А. Петров и за пределами Москвы. К примеру, «Весенняя сказка» на музыку П. Чайковского по мотивам «Снегурочки» А. Островского — в Софийской опере, феерические «Двенадцать стульев» Г. Gladкова — в Челябинском театре оперы и балета.

Театр «КРЕМЛЕВСКИЙ БАЛЕТ»

Ж. БОГОРОДИЦКАЯ
и В. ЛАНТРАТОВ
в балете «Наполеон Бонапарт».





*Т. Гордеева, О. Корзенков и Д. Черкасов
в балете «Руслан и Людмила».*



*Т. СМЕРНОВА и В. ВЛАСЕНКО
в спектакле «Привал кавалерии».*

Спектакли Андрея Петрова, как балетные, так и оперные, шли и на сцене Кремлевского Дворца Съездов. Неудивительно, что он хорошо знал эту сценическую площадку, ее специфику. И разумеется, с радостью и вдохновением приступил к созданию своего коллектива именно в этом здании. Напомним, что в самом конце восьмидесятых годов Большой театр отказался от показов своих спектаклей в КДС (ныне — Государственный Кремлевский Дворец). Андрей Петров решил организовать театр, готовый к постановкам больших полнометражных спектаклей, в отличие от возникших тогда в изобилии небольших трупп, рассчитанных на камерно-концертный репертуар. В коллектив пришли Екатерина Максимова, опытные педагоги, солисты ведущих театров страны, юные выпускники различных хореографических училищ.

Художественный руководитель нового коллектива — театра «Кремлевский балет» с самого начала вел строго продуманную репертуарную политику — мудрое сочетание поисков нового с работой по сохранению классического наследия. Это подтвердили спектакли первого сезона. Театр открылся «Макбетом» в постановке Владимира Васильева, ставшего «крестным отцом» молодого коллектива. По словам хореографа, десять лет спустя (преьера состоялась в Большом в 1980 году) балет обрел новую, более молодую и интересную жизнь. Положенной в основу трагедия Шекспира вдохновила композитора К. Молчанова на музыкальную симфонию о чести и власти, о цене предательства, о расплате за коварство. Богатство и владычество, определяющие закат эпохи. То ли Ренессанс, то ли века двадцатого. Главные партии исполнили Светлана Цой и Андрис Либа.

«Вечер старинного балета» — вторая премьера — включал не только широко известные номера и фрагменты из «Спящей красавицы» и «Лебединого озера», «Сильфиды» и «Баядерки», но и полуза-

бытые шедевры, собираемые буквально по крупицам, — «Танец часов» из оперы «Джоконда» А. Понкьелли, поставленные М. Петипа, его же балет — «Привал кавалерии» И. Армсгеймера — бездна иронии, юмора, радости. Зритель узнал имена молодых солистов нового театра — А. Набокиной, С. Романовой, Н. Тимофеевой, Т. Гордеевой, З. Волиной, О. Корзенкова, А. Кондратова, В. Кременского... Большинство из них — в театре и по сей день.

В отношении к классическому наследию в труппе прослеживаются две тенденции: восстановление «золотого фонда» («Вечер старинного балета»), второй акт «Лебединого озера») и создание оригинальных версий прославленных балетов. Пример тому, «Золушка» С. Прокофьева и «Щелкунчик» П. Чайковского. Первый — был поставлен Владимиром Васильевым специально для «Кремлевского балета» (1991). Вечная тема добра и любви, эмоционально и глубоко воплощенная в партитуре, по-новому, современно «звучала» в спектакле. Незабываемым событием стало выступление Екатерины Максимовой в партии Золушки. «Щелкунчик» в трактовке Андрея Петрова по атмосфере приближается к миру произведения Гофмана, странному и фантастическому. В этом «Щелкунчике» есть стремление постичь философскую глубину, то пересечение реального и придуманного, земного и возвышенного, что и составляет самую суть нашей жизни, точнее жизни нашей души. А кто возьмется растолковать, чем первое отличается от второго? Грани размыты... Что же касается чисто «внешней» стороны того, что мы называем режиссерскими приемами, то и здесь Петров преподнес нам «сюрприз»: он ввел в игру «волшебные ящики», причем, это не просто формальность, а превращение, на котором в значительной степени держится сюжетный каркас. Вот почему трюки были поставлены на столь серьезную основу, что для их осуществле-

ния потребовалась помощь профессионального фокусника — Игоря Кио.

Годом раньше (1992) свет рампы увидел балет «Руслан и Людмила», поставленный А. Петровым на музыку знаменитой оперы М. Глинки, специально переработанную для балета В. Агафонниковым. Спектакль, несомненно, стал событием. На кремлевской сцене в балете воссоединились имена А. Пушкина и М. Глинки, первого национального поэта и первого русского композитора. Завороженные величием сказочного действа, мы вглядываемся в полеты и превращения, соперничаем любви героев. Удивительные по красоте соло и дуэты, вдохновенные массовые танцы. Буйная щедрость красок. Глубина философских размышлений. Исповедь о вечных человеческих чувствах.

Уровень труппы заметно вырос, профессиональное мастерство солистов (Ж. Богородицкая, Т. Гордеева, О. Харюткин, ставшие лауреатами и дипломантами балетных конкурсов, и С. Цой, С. Романова, М. Левина, Е. Жаворонкова, С. Тоньшева, О. Корзенков, В. Лантрагов, В. Анисимов, В. Кременский, К. Матвеев, А. Сабуров и другие, отмеченные отечественной и зарубежной критикой) и кордебалета позволили обратиться к такому виртуозному, технически сложному классическому спектаклю, как «Дон Кихот» Л. Минкуса. Редакция В. Васильева — пример того, как можно придать «второе дыхание» уже казалось бы прочно «устоявшемуся» старинному балету. Один-другой, подчас незаметный непосвященному взгляду, штрих, одна-две связующие вариации — и вот уже грандиозный дивертисмент превращается в монолитное, драматургически целостное повествование. Этот же 1994 год ознаменовался для Театра еще одной не совсем обычной премьерой — одноактным спектаклем на музыку русских композиторов «Ностальгия» (хореография В. Васильева). Неповторимый дуэт Екатерины Максимовой и Владимира Васильева выступил в «об-

рамлении» — молодых кремлевских артистов. Знаменательно и важно для начинающей труппы было также и то, что именно с Кремлевским театром Екатерина Максимова отметила свой юбилей. Педагог и воспитанники встретились на сценических подмостках. К слову сказать, «команде» педагогов, творящих в «Кремлевском балете», может позавидовать любой коллектив. Заслугой художественного руководителя и педагогов театра стало то, что уже к пятому сезону труппа сложилась в единый целостный профессиональный организм.

К пятилетнему юбилею театра была приурочена недавняя премьера «Наполеон Бонапарт» Т. Хренникова. Здесь Андрей Петров снова заявил о себе как интересный режиссер. Да, конечно же, как и любой хореограф он создает свой пластический язык (не выходя, впрочем, за рамки классического танца), но более всего его занимает построение спектакля. Именно через невероятно сложные для балетного театра композиционные ходы, через многослойность временных и пространственных «смещений» Петров достигает желаемого эффекта. Он вовлекает зрителей в размышления о судьбе полной противоречий личности Наполеона Бонапарта, о проблемах нравственности и безнравственности человеческих поступков... Хотя не только «Наполеон Бонапарт» гораздо многозначнее, исторические коллизии, аналогии с современностью (сцена разгулявшейся толпы времен Французской револю-

ции, палачи, вальсирующие с только что отрубленными головами в руках — разве это ничего не напоминает нам?), и все это на фоне лаконичных, но глубоких и реалистичных в лучшем значении слова «лирических отступлений», когда долг императора вступает в неразрешимый конфликт с чувствами молодого офицера.

Все спектакли «Кремлевского балета» были созданы в соавторстве с замечательными художниками. В. и Р. Вольские — давние творческие соратники В. Васильева оформили «Золушку» и «Дон Кихота». Костюмы «Золушки» были выполнены фирмой «Нина Риччи» по эскизам знаменитого французского модельера Жерара Пипара. Андрей Петров также всегда ищет (и до сих пор удача сопутствовала ему в этих поисках) подлинного соавтора-единомышленника. М. Соколова («Руслан и Людмила»), Б. Мессерер («Щелкунчик»), С. Бенедиктов («Наполеон Бонапарт»), О. Полянская — создатель костюмов двух последних балетов — именно они формируют неповторимую «сценическую реальность», которая для хореографа становится неотъемлемым компонентом спектакля.

Долгое время болевой точкой театра являлось отсутствие оркестра. Премьеры обычно выпускались в сопровождении приглашенных оркестров, последующие же спектакли шли под фонограмму. С прошлого сезона балеты сопровождается звучание Президентского оркестра Российской Федерации под руковод-

ством талантливого композитора и дирижера Павла Овсянникова, что безусловно открывает новую страницу в истории «Кремлевского балета».

Первые пять лет — наиболее сложные годы становления. Коллектив гастролировал по городам России и за рубежом: Мексика и Франция, Австрия и Израиль, Китай, Тайвань, Индия... Летом 1995 года в Афинах в театре «Иродийум» с успехом прошла премьера одноактного балета «Зевс» в хореографии Андрея Петрова на музыку греческого композитора Димитриса Д. Араписа. Спектакль получил блистательные отзывы прессы.

Истинный театр не может существовать без фанатов своего дела. Причем это не только артисты, но и те люди, чья работа скрыта от посторонних взглядов. Режиссеры, костюмеры, машинисты сцены, осветители, аккомпаниаторы, гримеры, массажисты — от каждого из них без преувеличения зависит жизнь не только каждого конкретного спектакля, но и труппы в целом. Судьба театра складывается из биографий тех, кто приложил немалые усилия, чтобы засиял на театральном небосклоне новый коллектив, прославляющий живое искрометное искусство балета.

Утверждение традиций, единство стиля, сохранение заявленного художественного уровня — задачи, которые разрешать будущим постановкам. Они у юбилея — впереди. Рожденное новое заслуживает поддержки. Не только на сегодня, а, может быть, и на будущее...

Наши первые заслуженные артисты России

Признание театра — есть признание его актеров. В прошлом сезоне трое молодых исполнителей получили звание «заслуженный артист России».



В. КРЕМЕНСКИЙ в балете «Щелкунчик».

ВАДИМ КРЕМЕНСКИЙ

Танец Вадима отличает хорошая классическая школа и чистота движений. Мастерство и одаренность — в отточенных, четких пируэтах, легких прыжках, культуре позы. Его образы максимально соответствуют художественным замыслам хореографов. Но в них всегда проявляется яркая актерская индивидуальность танцовщика. Легкий, как ветер, Танцмейстер в «Золушке»,

живописный Черномор в «Руслане и Людмиле», изысканно-трогательный Щелкунчик-кукла, эксцентричный Гамаш из «Дон Кихота». С абсолютной верой в предлагаемые обстоятельства создает он и образ одного из Наполеонов в последней премьере. Его герои поднимаются иногда до высот трагедии, многие из них подчас смешны, но всегда они заразительны и талантливы.

СВЕТЛАНА РОМАНОВА

Она из тех балерин, что внешне кажутся холодными и «отстраненными». Удлиненные линии, прекрасная форма ног, неторопливость движений и жестов и... вдруг всплеск скрытого до поры внутреннего темперамента. Этакая сказочная русалка, настораживающая, манящая и в итоге — околдовывающая... Ласковая фея в «Золушке»

вершит судьбу главной героини, Одетта, печальная и скрытная, вдруг становится иступленно откровенной. Ей ближе партии, в которых изначально заложены контраст, возможность актерских противоставлений. Коварная и темпераментная Наина («Руслан и Людмила») вдруг предстает прекрасной волшебной девой, холодной, как Снежная королева. Угловатая девочка-подросток Мари («Щелкунчик») открывает такую искреннюю способность к большой любви...

ОЛЕГ КОРЗЕНКОВ

Несмотря на молодость, Олег пришел в театр мастером, чье искусство было хорошо известно по работе в Большом театре Беларуси. В его пластике словно сосредоточена мужская энергия и сила. В труппе среди артистов он занял особое место. Его уверенность в дуэтом танце передается балеринам, великолепный партнер, он всегда поможет и подскажет. На сцене он всегда галантный кавалер. Принц («Золушка») и Руслан, Базиль («Дон Кихот») и Дроссельмейер («Щелкунчик»), Макбет, Зигфрид, Наполеон... Его образы лишены фальши, а каждая балерина, танцующая с Олегом, ощущает себя звездой. Созидательное начало артиста — в верности искусству, его традициям и красоте...



С. РОМАНОВА и О. КОРЗЕНКОВ в балете «Дон Кихот».



Е. МАКСИМОВА и В. ТЕДЕЕВ.



Е. АКСЕНОВА.

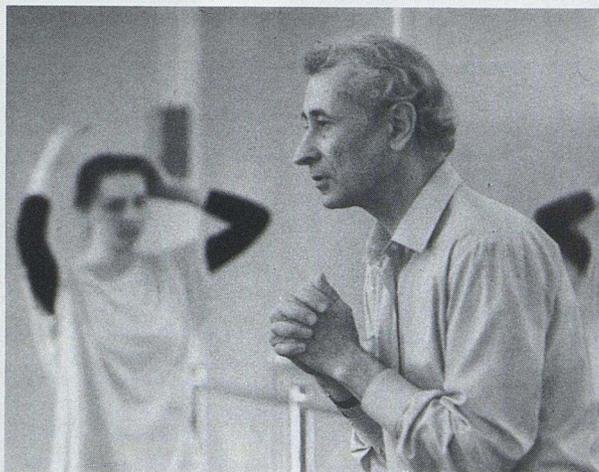


Н. ВОСКРЕСЕНСКАЯ.



Э. ВОЛОДИН.

Л. ЧАРСКАЯ.



В. КОШЕЛЕВ.



А. КОРЗЕНКОВА.

ЕКАТЕРИНА МАКСИМОВА

Трудно перечислить все регалии и награды Екатерины Максимовой: народная артистка СССР, обладательница первых премий многих балетных конкурсов, Парижской премии имени Анны Павловой. Неподеленно искренняя, неисчерпаемая и безграничная на сцене, она деловито, без помпезной шумихи и сенсационности включилась в новую работу балетмейстера-репетитора.

— Пролетели пять лет, создан новый театр. Вам, работающей в труппе с первого конкурсного отбора, известно как нелегко закладывать фундамент большого коллектива, ведь обретение традиции — процесс долгий и непростой...

«Мы «замахнулись» на большой коллектив. Это было наше продуманное решение. И то, что мы начинали с нуля — наше, что называется, личное дело. Я не формулировала никаких конкретных задач и не прогнозировала резуль-

татов. И когда я танцевала, никогда не думала: этой партией я покорю мир, и сейчас, когда работаю в труппе, мне был интересен сам процесс создания молодого театра, он увлек меня. Мы не собирались кого-то покорить, поразить, вступить в какое-то соревнование с Большим театром. Мы просто хотели создать свой коллектив, где бы шли добротные спектакли, в которых бы интересно заявляли о себе молодые танцовщики. В Большой попадают выпускники Московского училища, в Мариинский — из Вагановской школы — и потому есть единство. Это прекрасно, так и должно быть. У нас не было таких условий. Мы набирали учеников самых разных школ. Я считаю, что за эти пять сезонов мы достигли очень многого.

Мне радостно, что в театре раскрылись индивидуальности многих балерин, начинающих в кордебалете. Для меня очень важно творчество и достижения и Светланы Романовой, и Жанны Богородицкой, и Татьяны Гордеевой, и Лены Жаворонковой, и совсем юной Наташи Балахничевой. Я вижу, как они набирают силы, раскрывают свой внутренний мир



от спектакля к спектаклю, мне нравится, что они не похожи друг на друга. Помочь состояться их творческим судьбам, научить тому, что знаю сама — это и есть цель».

— **Екатерина Сергеевна, известна, сколь важна роль педагога-репетитора в балетном театре, где опыт и знания передаются в прямом смысле («из рук в руки»), («из ног в ноги»). Сформировать педагогический коллектив очень непросто. Как решается проблема в «Кремлевском балете»?**

«У нас хороший профессиональный коллектив педагогов, и у каждого свое дело. Я больше репетирую с ведущими, но если есть необходимость отработать и сольные вариации; будь то мужские или женские. Нас немного — это касается и всех творческих служб в театре. Нет строгого разграничения — что нужно, то мы и делаем. У нас есть полная взаимозаменяемость. И в голову никогда не придет сказать, что мне по должности не положено с кем-то репетировать. И прекрасно знаю, если заболел или уеду, — меня подменят. У каждого педагога есть, конечно, своя специфика: кто-то предпочитает репетировать с кордебалетом, кто-то с солистами, а кто-то лучше дает класс. У нас есть знания и любовь к искусству, которые мы должны передать...»

ВАДИМ ТЕДЕЕВ

Народный артист России. Лауреат Международных конкурсов артистов балета в Варне и в Москве. Блистательный солист Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Ныне — Вадим Тедеев — солист и педагог-репетитор театра «Кремлевский балет».

Сразу по окончании Московского хореографического училища он стал истинным любимцем публики.

Ж. БОГОРОДИЦКАЯ и Д. ЧЕРКАСОВ
в балете «Щелкунчик».

С. ЦОЙ и О. ХАРИУТКИН
в балете «Дон Кихот».



Его танец всегда раскрывает драматическую суть, всегда галантен. Вадим Тедеев обладает уникальным даром импровизации. Даже малый эпизод в его исполнении — шедевр, в каждом движении — энергия, сила и актерское обаяние.

ВЛАДИМИР КОШЕЛЕВ

Заслуженный артист России. Жизнь танцовщика Владимира Кошелева была связана с Большим театром, в спектаклях которого он исполнял кордебалетные и сольные партии. Более десяти лет Владимир Кошелев преподавал мужской классический танец в Московском хореографическом училище, питомцем которого является сам. Многие артисты прославленных театров постигали основы школы под руководством внимательного педагога. Среди артистов «Кремлевского балета», где трудится сегодня педагог-репетитор Владимир Кошелев, немало его школьных воспитанников.

ЛЮДМИЛА ЧАРСКАЯ

Закончила Московское хореографическое училище. В труппе Большого театра она была одной из тех,



С. ТОНЬШЕВА и А. ИЗОСЕНКОВ
в балете «Щелкунчик».

кто создал славу кордебалета первой сцены страны. Свободное владение строгой красотой классического танца позволило стать солисткой театра, исполнить немало сольных партий в его репертуаре. По-



*Е. МАКСИМОВА и К. МАТВЕЕВ в балете
«Золушка».*



*Т. ГОРДЕЕВА и М. ВАСИЛЬЕВ
исполняют концертный номер*



*М. ЛЕВИНА и А. САБУРОВ
в балете «Наполеон Бонапарт».*

*А. ФЕДОРОВА
в балете
«Дон Кихот»*



Фото
А. Ключкиной

*Е. ЖАВОРОНКОВА
и О. ХАРЮТКИН
в балете
«Руслан и Людмила»*



кинув сцену, Людмила Чарская работала хореографом в коллективе «Балет на льду», восстанавливала классические фрагменты в разных труппах. В «Кремлевском балете» она успешно дебютировала как педагог-репетитор профессионального театра.

НАТАЛИЯ ВОСКРЕСЕНСКАЯ

По окончании Московского хореографического училища Наталия Воскресенская танцевала в труппе Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, где исполнила немало сольных партий. Окончила педагогическое отделение балетмейстерского факультета Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского и вела преподавательскую работу в разных коллективах в России и за рубежом. Воскресенская оказалась среди немногих, кто освоил литературно-графическую систему записи танцев и систему фиксации танцевальных движений Рудольфа фон Лабана. Она — автор статей по истории балетного театра.

АЛЕВТИНА КОРЗЕНКОВА

Алевтина Корзенкова — мастер строгой классики. Воспитанница Санкт-Петербургского хореографического училища имени А. Я. Вагановой. Народная артистка Беларуси. Прима-балерина Белорусского Большого театра оперы и балета, на сцене которого исполнила многие главные и сольные партии в балетах классических и современных. В то время, когда у артистов балета замыкается виток исполнительской судьбы, для Алевтины Александровны открылась новая творческая жизнь. Она преподавала в Белорусском хореографическом училище, в Большом театре Белоруссии, сейчас — педагог «Кремлевского балета».

ЕКАТЕРИНА АКСЕНОВА

Путь в искусстве Екатерины Аксеновой освещен звездой Марины Семенович — ее матери, педагога, наставника, друга. Закончила Московское хореографическое училище, педагогическое отделение Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского. На сцене Большого театра Екатерина Аксенова исполняла классические кордебалетные партии и выступала в характерных соло. Многие годы она преподавала классическое наследие и методику классического танца в ГИТИСе, восстанавливала шедевры классики на разных сценах России, работала в «Комише опер» у Тома Шиллинга, в Македонском театре и других коллективах. В «Кремлевском балете» работает со дня основания. В прошлом году вклад Екатерины Аксеновой был оценен присвоением звания «заслуженный артист России».

— *Екатерина Всеволодовна, Вы работаете в театре с первого сезона, ранее Вы преподавали и ставили в разных театрах мира. Как Вы можете определить характер-*

ные черты именно «Кремлевского балета»?

— «В труппе формировался как крепкий костяк кордебалета. Самым важным было привести его к стилевому единству и, конечно, набрать технику. Именно сочетание технического мастерства и ощущение стиля определяет уровень кордебалета. С первого сезона в репертуаре — спектакли, насыщенные чрезвычайно сложными кордебалетными сценами. Нельзя забывать, что коллектив складывался заново, не имея традиций, и, конечно, к нам приходили не отличники хореографических училищ. Молодые артисты понимали, на какое непростое дело они решились. Помогало их сознательное отношение к творчеству и доброжелательная атмосфера внутри коллектива, когда каждый может рассчитывать на поддержку. Практически все наши солисты вышли из кордебалета. Лена Жаворонкова, Жанна Богородицкая, Света Тоньшева, Таня Смирнова, Настя Федорова исполняют большие партии. Они удивительно способны впитывать, индивидуально воплощать замыслы.

Культура театра, его традиции складываются исподволь. Приведу лишь один пример. Репетируя с музыкальной и артистичной Светой Тоньшевой, которая танцует четыре ведущие партии, я встречаюсь на репетициях дуэтных сцен с ее партнером Валерием Анисимовым. Я вижу, ощущаю, что интеллигентность, внимание, отношение к искусству этого танцовщика благоприятно сказывается на артистах.

Многие кордебалетные танцовщицы исполняют сольные партии. С ними прекрасно справляются Ирина Кременская, Зинаида Волина, Нелли Воронина, Елена Гущина, Оксана Усачева, Оля Антонова. Жаль, что нет возможности перечислить всех. Как мне кажется, артистам интересно работать, потому что художественный руководитель театра Андрей Петров сумел создать очень разнообразный репертуар. Я считаю, что сегодня в нашем театре очень достойный кордебалет».

— *Вы поставили в «Кремлевском балете» один из сложнейших фрагментов классического наследия — второй акт «Лебединого озера»...*

— «Ни в первый, ни во второй год об этом нельзя было даже мечтать. Да и приступая к работе, я не была уверена в результате. «Лебединое озеро» — это особый стиль, неповторимая атмосфера танца. В этой работе кордебалет значительно вырос, стал пластичнее, каждая балерина почувствовала себя частью целого, что и составляет смысл этого «лебединого» шедевра. В коллективе сейчас немало интересных балерин, и я верю, что их станет еще больше».

ЭРИК ВОЛОДИН

Закончил Московское хореографическое училище в 1943 году, позже прошел курс педагогов-хореографов в Государственном институте театрального искусства имени А. В. Луначарского. Многие годы его жизнь была связана с Большим театром: признанный солист балета, потом — заведующий балетной труппой.

Эрик Володин преподавал мужской классический танец в Московском хореографическом училище, работал в театрах Венесуэлы, Португалии, Колумбии и других стран.

Многие солисты театров мира — его ученики.

Сегодня заслуженный артист России Эрик Володин передает свои знания артистам театра «Кремлевский балет». С ним — наша беседа о проблемах репетиторской работы.

«Можно с уверенностью констатировать, — говорит Эрик Георгиевич, — что за пять лет мужской состав «Кремлевского балета» превратился в слаженный ансамбль, на хорошем профессиональном уровне несущий отведенную ему постановщиком хореографическую нагрузку в классических и современных балетах».

— *В балете, как ни в каком другом виде искусства важно бережное отношение к традиции. Можно ли говорить об этом в коллективе создаваемом заново?*

— «Несомненно. Дело в том, что к руководству труппой, на должности балетмейстеров-репетиторов, педагогов и режиссеров в «Кремлевский балет» пришли люди, протанцевавшие в академических труппах, большинство — в Большом театре. Это чрезвычайно положительный момент. Профессионалы высшей пробы, беззаветно преданные любимому искусству, они принесли с собой проверенный временем творческий распорядок и дисциплину, лежащие в основе нашего творчества, серьезное отношение к призванию, умение достойно нести звание артиста балета».

В итоге бывшая поначалу разношерстной, труппа превратилась в коллектив единомышленников, в котором, кстати, практически отсутствуют конфликты. Всех сплачивает работа, интересы творчества. В этом — очевидное следствие колоссальной воспитательной работы старшего поколения, и в особенности Екатерины Сергеевны Максимовой, Андрея Борисовича Петрова. Помимо совершенствования техники, школы, танцевальной формы наши педагоги исподволь, порой самим фактом присутствия на репетиции, в классе формируют душу молодых танцовщиков, здоровый профессиональный фанатизм, те этические начала, без которых не мыслим настоящий артист балета».

— *Традиционно, кордебалет является кузницей кадров балетных корифеев и солистов.*

— «Без работы в кордебалете не может быть и речи о формировании солиста. Как очевидец, свидетельствую, что в первые годы работы в Большом театре Раиса Стручкова выходила в сверстниках Джульетты, Майя Плисецкая в четверке вальса в «Щелкунчике»...

В нашей труппе, как это было всегда, лишь доказавшие свою работоспособность, проявившие творческую незаурядность получают сперва корифейные места в тройках и четверках, а затем и первые сольные партии. Так, в мужском кордебалете обратили на себя внимание прекрасно обученный, актерски способный Алишер Сабуров, трудоспособный, быстро запоминающий Саят Асатрян, перспективный Ренат Арифуплин, остро характерный Тимур Гареев, музыкальный Максим Васильев. Все эти артисты в настоящее время занимают положение солистов, хотя в силу необходимости в больших спектаклях выходят и в массе».

Материалы готовили кандидат искусствоведения

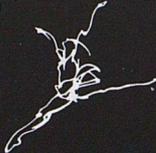
Е. ФЕДОРЕНКО,
А. ТРОЗАНОВА, М. ЮРЬЕВА

Ardani

артистическое агентство

*официальный дилер
одной из самых
известных в мире фирм
по производству и продаже
балетной одежды*

CAPEZIO



the dancemaker

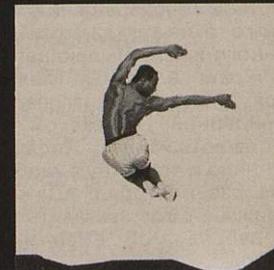
121001 Россия Москва
Арбат, 35 офис 246
Тел.: 248-9204 Факс: 248-3596

191065 Санкт-Петербург
Невский проспект, 13
Магазин «Маска»
тел.: (8.812) 312-03-12

Артистам балета, цирка, учащимся хореографических училищ, гимнастам предлагается за рубли широкий ассортимент балетной одежды, в том числе комбинезоны, купальники, платья, юбки, трико, бандажи из натуральных и искусственных тканей любого цвета и размера, а также балетная обувь.

Вы выбираете товар по каталогу, оплачиваете его — и через два месяца Ваш заказ выполнен. Заказчиками могут быть как организации, так и частные лица. А сценические трико Вы можете купить сразу.

capezio®
Performance Made Perfect™



В ЧЕСТЬ МАСТЕРА ТАНЦА

Юбилеи выдающихся мастеров танца торжественно отметила театральная общественность Украины. Огромный зал прекрасного дворца «Украина» не мог вместить всех желающих попасть на праздничный Вечер украинского танца в честь Павла Вирского, создателя уникального национального танцевального ансамбля, носящего ныне имя хореографа.

Весьма значительным художественным событием стал посвященный 90-летию С. Лифаря Международный фестиваль танца «Серж Лифарь де ля данс», который явился закономерным продолжением Первого Международного конкурса балета имени С. Лифаря, состоявшегося в Киеве в июне 1994 года, и своеобразным этапом подготовки ко второму конкурсу, который по решению Президента Украины стал ныне постоянным и будет проводиться на сцене Национальной оперы Украины каждые два года.

Фестиваль, как и конкурс, существенно стимулировал творческую жизнь всех балетных коллективов, открыл яркие дарования молодых исполнителей и способствовал возвращению на родину забытого, а не так давно и просто запрещенного имени выдающегося хореографа-украинца Сергея Михайловича Лифаря, много лет возглавлявшего балет легендарной Парижской оперы. Через всю свою жизнь С. Лифарь пронес искреннюю и трепетную любовь к Украине и не раз повторял: «Даже прекрасный Париж не смог заставить меня, украинца, забыть мой Киев и мой чудный Днепр».

Фестиваль «Серж Лифарь де ля данс» будет проводиться ежегодно в день рождения Мастера 2 апреля на сцене Национальной оперы Украины и призван объединять представителей разных творческих поколений и разных стран во имя высокого служения хореографическому искусству.

Первый такой фестиваль, состоявшийся в апреле прошлого года, собрал в столице Украины артистов балета и почетных гостей из Москвы, Петербурга, Парижа, Штутгарта, Тулузы, Мюнхена, Киото, Киева. Среди приехавших на праздник танца — президент Российской хореографической ассоциации Ольга Лепешинская, всемирно известные деятели балета Владимир Деревянко, Аскольд Макаров, Алекс Урсуляк.

Из Нью-Йорка на фестиваль прилетела победительница Первого конкурса, обладательница Гран при имени С. Лифаря Ирина Дворовенко, ныне работающая в США. Ее исполнение вместе с ведущим солистом балета Национальной оперы, прекрасным партнером Евгением Кайгородовым па де де из балета «Корсар» впечатляло виртуозным мастерством, тонким ощущением стиливых особенностей хореографии Мариуса Петипа и подлинной культурой. Солисты балета Французского оперного театра де Капитоль из Тулузы Анн Френуа и Тибо

Древний Киев — родина выдающихся мастеров балетного театра. Здесь родились Вацлав Нижинский, Серж Лифарь, Ольга Лепешинская... На сцене Киевской оперы танцевали звезды русского и мирового балета. Здесь начинали свой путь в балетмейстерское искусство Бронислава Нижинская и Михаил Мордкин, возглавлявшие балетную труппу Киевской оперы в начале нашего столетия, а также Павел Вирский, Вахтанг Вронский. В 1995 году С. Лифарю, П. Вирскому и В. Вронскому исполнилось бы 90 лет со дня рождения.

Шерарди с удивительной легкостью станцевали классическое па де де Дж. Балланчина на музыку П. Чайковского.

С блеском выступили гости из России — Елена Князькова и Владимир Непорожний (па де де из «Спящей красавицы»), Оксана Конобеева и Владимир Григорьев (па де де из «Дон Кихота»). Актерское мастерство А. Иванова многогранно раскрылось в хореографической миниатюре Л. Якобсона «Вестрис». Талантливый украинский танцовщик Сергей Бондур покорила экспрессией и виртуозностью танца в номере «Поминальная», сочиненном балетмейстером Г. Ковтуном. Балерина Национальной оперы Украины, лирическая Раиса Хилько взволновала проникновенной трактовкой «Лебедя» К. Сен-Санса в хореографии М. Фокина.

Впервые в исполнении украинских артистов киевляне увидели отрывки из постановок С. Лифаря «Сюита в белом» и «Икар». С чувством стиля и изысканной грациозностью станцевала дипломантка Первого конкурса имени С. Лифаря Татьяна Андреева лифаревскую мазурку, поставленную хореографом

еще в 1943 году для Иветт Шовире.

В гала-концерте приняли участие и учащиеся Киевского хореографического училища — лауреаты Первого конкурса имени С. Лифаря Виолетта Сидоренко и Наталия Лазебникова, а также дипломант конкурса «Приз Лозанны» Александр Рябко.

Большой интерес зрителей вызвал балет Уильяма Форсайта «Песни любви», который с большой эмоциональной отдачей исполнили выпускники Штутгартской академии танца имени Джона Кранко, возглавляемой известным педагогом и хореографом Алексом Урсуляком.

Подлинной сенсацией явилось выступление всемирно известного Владимира Деревянко. Он с удивительным артистизмом и виртуозным мастерством станцевал сцену из балета И. Стравинского «Жар-птица» (хореография У. Шульца) и восхитил элегантностью в хореографической миниатюре «Кабаре» на музыку Т. Ландера (хореография М. Бек).

Фестиваль сопровождался мастер-классом, который проводил со студентами Украинской академии танца Алекс Урсуляк, встречами киевских артистов с О. Лепешинской, А. Макаровым, В. Деревянко.

Когда на щедро украшенную цветами сцену столичной оперы вышла Ольга Лепешинская, где она много раз с триумфом гастролировала, зал встал, приветствуя великую балерину. А на следующий день газета «Всеукраинские ведомости» напечатала статью Ольги Васильевны с красноречивым заголовком «Киев — родина нежная», в которой она дала высокую оценку международному празднику танца.

Генеральным спонсором фестиваля, как и Первого лифаревского конкурса, выступил Первый Украинский Международный банк, оказывающий постоянную поддержку развитию национального балетного искусства.

Сразу же после фестиваля Оргкомитет развернул подготовку Второго Международного конкурса балета имени Сержа Лифаря, который состоится на сцене Национальной оперы Украины с 12 по 20 октября 1996 года и пройдет по разделам: исполнители с 16 до 28 лет (солисты и дуэты) и хореографы. На первом туре все исполняют по одной классической вариации, во втором — па де де или две вариации и современный номер, на третьем — па де де или две вариации. Призовой фонд — 50.000\$. Киев готовится встретить гостей и открыть новые молодые таланты.

ЮРИЙ СТАНИШЕВСКИЙ,
художественный руководитель конкурса и зам. председателя Оргкомитета Второго международного конкурса балета имени Сержа Лифаря, президент Ассоциации деятелей хореографического искусства Украины, доктор искусствоведения, профессор



Артистический
директор
Международного
балетного
конкурса
в Нью-Йорке
Элеонора Д'Антуоно.

Фото К. Дункан

Нью-Йорк: НОВЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ДИРЕКТОР

Илона Копен основатель, директор и глава художественного совета Международного балетного конкурса в Нью-Йорке (США), официально объявила о назначении балерины Элеоноры Д'Антуоно художественным директором конкурса. В прошлом — ведущая танцовщица труппы Американского балетного театра и член художественного совета балетного конкурса в Нью-Йорке, Элеонора Д'Антуоно стала его художественным директором, сменив на этом посту скончавшегося в 1994 году Игоря Юшкевича.

«Мы рады, что Элеонора Д'Антуоно станет художественным директором конкурса, с которым она была в тесных творческих контактах с 1984 года, — сказала Илона Копен. — Уверены, что знания, высокий артистический вкус, верность традициям классического танца выдающейся американской балерины и педагога Элеоноры Д'Антуоно будут способствовать престижу конкурса, его высокому художественному уровню, заложенному Игорем Юшкевичем».

Элеонора Д'Антуоно начала свою артистическую карьеру в возрасте четырнадцати лет в «Балле Рюс де Монте-Ка-

рло». В 1961 году ее приняли как солистку в Американский театр балета, где два года спустя она получила звание ведущей танцовщицы.

В репертуаре Элеоноры Д'Антуоно — ведущие партии в балетах «Копеллия», «Жизель», «Спящая красавица», «Раймонда», «Сильфиды», «Баядерка», «Этюды», «Пахита», «Тема и вариации». Для балерины создавали партии в своих балетах и современные хореографы — Алвин Эйли («Река»), Лоренцо Монреаль («Ромео и Джульетта»).

Актриса танцевала на многих сценах, была первой американской балериной, появившейся как приглашенная звезда в труппе Кировского театра.

Отойдя от активного исполнительства, Элеонора Д'Антуоно ведет активную работу в различных советах и фондах США, а также занимается преподавательской деятельностью.

Информация предоставлена Международным балетным конкурсом в Нью-Йорке, который пройдет 3—24 июня 1996 года.

Перевод с английского В. 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



Создавая будущее БАЛЕТА

Каждый, выступавший на вечере Людмилы Павловны Сахаровой, художественного руководителя Пермского хореографического училища, говорил, что не нужно перечислять имена воспитанных ею звезд. Звезды есть звезды — их знают все, но мы назовем их так, как когда-то называла их сама Людмила Павловна: Галя Рагозина, Галя Шляпина, Надя Павлова, Оля Ченчикова, Регина Кузьмичева, Света Смирнова, Наташа Ахмарова, Таня Гурьянова... Но балет состоит не только из прима-балерин и премьеров. Его создает коллектив артистов — профессионально обученных солистов и танцовщиков и танцовщиц кордебалета. И танцующие в массе с неменьшим правом считают себя ученика-

ми Людмилы Павловны Сахаровой, чем прославленные примадонны. За сорок лет работы она воспитала множество артистов, которые с благодарностью говорят о том, что получили добрую школу из рук своего учителя.

Этот процесс взаимный: учитель создает ученика, а ученик утверждает имя и славу учителя. Путь педагога к славе более длинный, чем путь артиста. Мастерство накапливается постепенно. И в каждом случае по-новому, так как нет двух одинаковых классов, нет и двух одинаковых учениц. Педагогика — это мастерство плюс творчество.

Творческие люди своеобразны. Такова и Людмила Павловна Сахарова. Она во всем непредсказуема. Ее поступки не



Людмила Павловна САХАРОВА.

всегда понятны, реакции неожиданны. И так во всем. Иногда ожидаешь ответа на вопрос, а слышишь совсем другой текст, настолько, что не сразу понимаешь, как твой вопрос мог вызвать подобную цепную реакцию. А секрет — в необычности натуры Людмилы Павловны, неординарности ее личности, во всем проявляющейся как индивидуальность, только ей до конца понятной. В ней как бы есть и нет секрета. Фанатичная любовь к своему делу, преданность своей школе — не секрет. Но как эта увлеченность и ежедневный труд четыре десятилетия сохраняют свою новизну — секрет. Требовательность до жестокости и буквально материнская привязанность к ученикам — не секрет. Но как хватает сердца на всех — секрет. Секретов много и в методе работы, когда одно на поверхности, а другое внутри.

Наверное, непросто сложилась жизнь Людмилы Павловны. При такой круглогодичной работе воспитать двух собственных детей способна не каждая женщина.

Мы никогда не спрашивали Людмилу Павловну, называет ли она себя счастливой. Но, не зная ее ответа, позволим себе сказать, что да. И дело вовсе не в ее званиях и наградах — дело в том, что Сахаровой было дано счастье найти дело своей жизни и в нем максимально проявиться, что есть судьба не многих, судьба единиц. Отсюда и успех и признание, и, хотя памятник себе Людмила Павловна уже создала своими ученицами и ее место в истории русского балета определено, от ее молодого, темпераментного, неумного характера и высокого мастерства ждут еще многого, наперед зная, что сбудется.

И все же предьявим в этой праздничной заметке претензию. Концерты, юбилеи — это хорошо. Доброе слово, сказанное на последнем из них, прошедшем при переполненном зале в Московском театре имени Вахтангова (о творчестве Л. Сахаровой говорили и Б. Львов-Анохин, и О. Лепешинская, и М. Лавровский, и М. Эсамбаев, и В. Захаров, и Г. Майоров, и Е. Максимова) — большая честь и радость. И, нельзя не отметить работу фирмы «Дубль В» по пропаганде творчества лучших предста-

Наталья БАЛАХНИЧЕВА.

Фото А. Ключкиной



вителей русского балета. Директор фирмы В. Сергеев является главным организатором вечеров, а также постоянную ведущую цикла, посвященного мастерам классического танца, Э. Беляеву. Но вернемся к претензии: секреты можно не открывать, но их необходимо завещать, чтобы будущие последователи не бродили во мраке поисков ранее найденного. От Сахаровой мы много лет слышим о книге. Но, увы... А ведь в педагогике Сахаровой очень интересно переплетены корни Московской и Петербургской школ, традиции, освоенные самой Сахаровой — воспитанницей московских педагогов, и Пермского училища, завещанные Е. Гейденрейх, работа Сахаровой в содружестве уже с коллективом Пермского училища и, конечно, личные неустанные поиски самой Людмилы Павловны.

Людмила Павловна решила начать труд излагать для памяти будущего свои дела вчерашние, сегодняшние и завтрашние.

Мы же предлагаем читателю вместе с нами поздравить Людмилу Павловну и прочесть два монолога, где выражают свою любовь к учителю ее первая выпускница — международная звезда Г. Рагозина-Панова и последняя (на сегодняшний день) Н. Балахничева, которая работает в московском театре Кремлевский балет и которой знаменитой

еще стать предстоит, к чему есть все предпосылки.

В. УРАЛЬСКАЯ

Галина РАГОЗИНА-ПАНОВА:

Я попала к Людмиле Павловне, думаю, лет в одиннадцать, кажется, во второй класс и в то время, она уже не танцевала и каждый день была с нами. Каждый день, вы понимаете, что это такое, видеть человека каждый день. До конца выпуска я не помню, чтобы наша учительница болела, чтобы кто-то сказал, что у нее температура... В ней всегда кипела какая-то вечная энергия, которую она постаралась передать нам. В конце каждой недели мы еще приходили к ней домой, она нас кормила и еще учила вязать. Она стала для нас как вторая мама, ведь свою маму я видела только на каникулах.

Людмила Павловна приходила на урок как на праздник и у нас даже настроение менялось. Одетая она была всегда очень красиво, у нее какое-то удивительное чувство цвета. В школе тогда все было интересно; мы изучали вариации с Екатериной Николаевной Гейденрейх, вел класс у нас и Юлий Иосифович Плахт... С нами занимались очень талантливые, я бы даже

сказала, гениальные педагоги. И когда я приезжала домой летом, то постоянно смотрела на календарь и считала, сколько же дней осталось до начала занятий...

Я легко себя чувствовала в технике Людмилы Павловны, она постепенно осваивала с нами эту технику. Сахарова всегда брала нас смотреть свои занятия с гимнастками. Как она давала вольные упражнения, это незабываемо! Ее растяжки пришли, наверное, оттуда, потому у нас у всех высокие ноги. Там другие препараты в шене... И я думаю, в наших танцах немало связано с тем, что она давала нам беря из гимнастики. Динамика, смелость, атака — это ее почерк.

В пятнадцать лет мы у Людмилы Павловны делали все-все. И двойные, и тройные пируэты, в других классах, наверное, все было чуть-чуть позже. И в пятнадцать у нас была «Коппелия», а в семнадцать — «Шелкунчик»... Сила была, какое-то полное отсутствие страха.

Наталия БАЛАХНИЧЕВА:

Людмила Павловна Сахарова — легенда Пермского хореографического училища. Ее уважают и боятся все — от малышей, пришедших на вступительные просмотры, до выпускников, уже выступающих на сцене. Шум и беготня в коридорах прекращаются моментально, как по мановению волшебной палочки, когда вдали появляется ее фигура или слышится знакомый голос. Людмила Павловна стала моим педагогом со второго курса. Я не была легкой, покладистой ученицей. Мое благоговение перед Людмилой Павловной всегда связывалось со страхом, часто я замыкалась и упрямялась. Это вызвало ее раздражение, а меня приводило к тяжелым размышлениям о том, зачем я пришла в балет: мне казалось, что сил не хватит, хотелось все бросить и никогда не входить в балетный класс. Сейчас я думаю, что без физических перегрузок и моральных мук, с этим связанными, не было бы меня такой, какая я есть.

Для Людмилы Павловны процесс работы как религия, священнодействие, которому она отдается вся, без остатка. Она любит движение делить на мелочи, разбирать каждый нюанс без усталости, долго и кропотливо отрабатывает поворот головы, положение кисти, позу.

Часто вспоминаю, как мы ездили на Парижский конкурс артистов балета. Мы жили в одном номере и практически не расставались. Она волновалась и переживала за меня ежеминутно. Когда у нее было плохое настроение, я не знала, куда мне деться, хотелось раствориться, спрятаться, не существовать. Зато, когда Людмила Павловна была весела, а ее настроение определялось исключительно моими выступлениями, она много шутила, подбадривала, чудесно рассказывала веселые истории. А знает она их множество. Людмила Павловна — глубокий, мыслящий человек, безошибочно понимает и чувствует людей.

Людмиле Павловне отпущено возможностей гораздо больше, чем другим людям. Но и тратит она их безмерно. И потому я хочу пожелать своей учительнице здоровья и сил.

Галина РАГОЗИНА-ПАНОВА.



Почти каждый хореограф в своей биографии сталкивается с проблемой создания спектакля, сценарий которого продиктован событиями истории — давней или новой, но непосредственно связанной с городом, народом или страной, где данный театр и хореограф создают свои произведения. Особенно это характерно для нашего государства.

Хореографы к этому готовятся долго, решаются с трудом, а то и сопротивляясь, и результат редко удовлетворяет и их самих, и зрителей. Почему так происходит?

Задуматься обо всем этом нас заставила состоявшаяся прошлым летом в Большом театре Беларуси премьера балета «Рогнеда» известного и опытного автора интереснейших спектаклей В. Елизарьева.

Сложности начинаются с выбора темы. Ведь балет, особенно XX века, — спектакль большого обобщения, где конкретность волнует не только и не столько как микромир, а как проявление вселенских катаклизмов. И не история жизни царицы Рогнеды, а нравственные устои, огромное чувство, верность и преданность стали подлинным содержанием сочинения Елизарьева.

Этим определился отбор событийного материала в создаваемой драматургии и коллизиях произведения. Его авторы композитор А. Мдивани, хореограф и сценарист В. Елизарьев и художники В. Окунев и С. Шалейникова должны были действовать солидарно. И это еще одна, едва ли не самая сложная в преодолении проблема рождения новых балетов. Гармония достигается архиредко.

Воплощение всего задуманного лежит на хореографе. От его хореографической режиссуры, идейных акцентов и всего зрительного ряда зависит, состоялась или нет спектакль как театральное действие. Хореограф же сочиняет для актеров тот материал, который предполагает возможности раскрытия, в данном случае исторически противоречивых и одновременно легендарных образов Владимира и Рогнеды, Ярополка и Анны...

Слепые старцы — вечные, как сама земля, свидетели времен, носители главных идей народа — основная, хотя может быть и использовавшаяся ранее, находка спектакля, его цементирующее и волевое начало.

И здесь еще одно подводное течение сложных водоворотов для наших хореографов — характеристика пластическая, танец как главное выразительное средство, их соотношение в едином спектакле.

Все трудности намного увеличиваются, когда речь идет не просто о фантазии автора, а о спектакле, где страницы книг — исторических и поэтических составляют представление о том или ином герое. Опыт показал, чем дальше от непосредственно литературного или фактологического пересказывания событий уходит в своем хореографическом прочтении хореограф и чем ближе он к природе танцевального театра, коим является балет, тем ярче его создание и тем точнее оно излагает задуманную образно-содержательную систему.

И чем иллюстративнее излагаются события, тем дальше автор от успеха.

Успех у зрителей балета «Рогнеда» говорит о преодолении многих сложностей в создании спектакля и позволяет говорить с авторами на

профессионально требовательном языке. Для меня, зрителя, видевшего спектакль один раз в не первом молодежном составе, трудно составить полное впечатление и позволить себе критический анализ. Скажу только, что полюбить героев мне не удалось, тепла и лирического начала мне не хватало ни в игре, ни в хореографии, ни — что особенно — в музыке балета.

На меня «обрушился» шквал яркого, громкого и очень крепко выстроенного действия.

И я забыла, что я в тихой, Белой Руси. Да, мы живем в период войн и катаклизмов, об этом убедительно рассказал и балет. Но авторы, что следует из финала, хотят нам напомнить о всепрощении и будущем в детях. А значит о мире и красоте. И хотелось бы тепла и тишины.

Но поскольку это первое эмоциональное впечатление, отдаю право слова белорусскому эстету, профессору консерватории, доктору искусствоведения А. Ладыгиной.

ВАЛЕРИЯ УРАЛЬСКАЯ

СТРАСТИ ПО ЕЛИЗАРЬЕВУ

Древний Полоцк играет в истории Беларуси, в ее духовном становлении особенную роль. Здесь во многом — истоки белорусской культуры, здесь по сей день сохранились замечательные памятники древнерусского искусства (один Софийский собор чего стоит). Отсюда вышли прославленные в веках ее выдающиеся представители, в том числе Франциск Скорина. Не случайно эпитет «полоцкий» прочно привязан к именам белорусских просветителей — Евфросинии Полоцкой и Симеона Полоцкого. Вполне закономерно, что все, что связано с Полоцким княжеством и его историей, сегодня — в период интенсивного духовного возрождения «незалежной Беларуси» — привлекает внимание, вызывает живой интерес: бережное отношение к историческому прошлому — реальный показатель духовной зрелости общества на любом этапе его развития. Вспомним у Герцена: «Полнее сознавая прошедшее, мы уясняем современное; глубже спускаясь в смысл былого — раскрываем смысл будущего; глядя назад — шагаем вперед». Да и знаменитое пушкинское — «любовь к родному пепелищу, любовь к отеческим гробам» по сути дела — о том же.

«Любовь к родному пепелищу» находит свое выражение в различных сферах и в разных формах. Коль скоро речь идет о белорусском искусстве, свою лепту вносят как искусствоведы, раскрывая в своих исследованиях неведомые до того страницы художественного наследия, так и сами художники, пристально вглядываясь в историю Белой Руси, черпая в далекой древности темы и сюжеты для творчества, предлагая свою образную их интерпретацию.

Конечно, было бы наивно проводить прямые параллели между художественной трактовкой тех или иных страниц прошлого и реальными историческими фактами. Но искусство способно запечатлеть сокровенный смысл истории. Оно вбирает в себя и сохраняет в веках эмоциональный опыт человечества, его эстетические идеалы — то, чего никакая фактография, никакая самая совершенная и точная наука не в состоянии осуществить.

Обо всем этом думалось на премьере балета «Страсти (Рогнеда)», состоявшейся в июле этого года в Академическом Большом театре балета Республики Беларусь. Впечатлениями от спектакля, который, бесспорно, станет значительным явлением в истории бело-

русского музыкального театра, и хочется поделиться. Замысел балета, его литературная основа — либретто, как и реальное хореографическое его воплощение, принадлежат мэтру белорусской хореографии Валентину Елизарьеву. Балетмейстер долго вынашивал свой замысел, вдумываясь в эмоциональный смысл широко пространственных в Белоруссии легенд о полоцкой княжне Рогнеде, ее отце Рогволоде и новгородском (а затем и киевском князе Владимире — том самом Владимире-Красном солнышко, который тысячелетие назад привел Русь к христианству). История трех древнейших княжеств — Новгородского, Полоцкого и Киевского, приведшая в конце концов к становлению единого восточнославянского государства, полна трагических потрясений, жестоких кровопролитий, варварских междоусобных войн между княжескими родами — родителями и детьми, единокровными братьями. Одна из таких романтических историй, запечатленная летописцами, необычайно популярна в Белоруссии до сих пор. Тем более что совсем рядом с Минском находится летописный город Изяславль (ныне Зяславль) — место заточения Владимиром опальной Рогнеды и их малолетнего сына Изяслава. Здесь же неподалеку — могила дерзкой мстительницы за поруганную честь, а сохранившаяся на валу древняя церковь, подчас ошибочно именуемая «замком Рогнеды», — излюбленное место паломничества туристов.

Пристально искал талантливого хореографа музыканта, который бы мог адекватно воплотить его смелый замысел, вслушивался в сочинения белорусских композиторов, искал созвучное себе. И зарезал-таки идею поднять глубокий пласт древней общеславянской истории и воплотить его в балете Андрея Мдивани — одного из ведущих мастеров белорусской композиторской школы, давно и серьезно работающего над музыкально-поэтической летописью республики. Достаточно сослаться на Пятую и Шестую симфонии композитора (1984 и 1988 годы), подзаголовок которых непосредственно конкретизирует их образный смысл — «Память Земли» и «Полоцкие письмена». И дело не только в том, что образ Полоцка с его тысячелетней историей так или иначе присутствует в обеих симфониях (одна из частей первой из них прямо называется «Софийя», вторая и вовсе посвящена 1125-летию города). Дело в особенностях музыкального мышления композитора, стремящегося воплотить в звуках ход истории, идею неразрыв-

ной связи людских поколений, отразить историческую панораму Времени — качества, органически присущие и Елизарьеву — художнику, смело раздвинувшему рамки своего вида искусства, доказавшему, что последнему отнюдь не противопоказана глубокая философская мысль, способность к общезначимым обобщениям.

В возможностях же А. Мдивани воплощать другую «вечную» ипостась музыки — ее лирическую струну, maestro хореографии смог воочию убедиться, присутствуя в филармоническом зале на недавней премьере композитора — Седьмой симфонии, носящей подзаголовок «Северные цветы». Неповторимые, удивительные по красоте поэтические тексты Овидия, Жуковского, Бальмонта, отрывок из «Песни Песней» Ветхого Завета нашли тонкое, проникновенное отражение в музыке.

Имея опыт работы в театре музыкальной комедии, к жанру балета А. Мдивани обратился впервые. И надо сказать, справился с новыми творческими задачами более чем успешно. Музыка и в самом деле — одно из самых ярких слагаемых спектакля. Она лишена внешней, поверхностной «танцевальности» (что, по-видимому, представляет известную трудность для исполнителей). Но в ней есть то, что позволяет выхватить внутренние, глубинные пласты человеческой психики и что не менее важно и в балете.

Музыкальная драматургия партитуры основана на контрастном сопоставлении и динамическом развращении целого ряда лейтмотивов и даже лейттем-образов, которые характеризуют не только конкретных персонажей, но и определенные сценические ситуации. К числу первых можно отнести прежде всего лейттему Владимира — размашистую, энергичную, основанную на широких мелодических скачках, весьма своеобразную в метrorитмическом отношении. Первое ее проведение связано с появлением князя в доме Рогволодов («Дары Владимира»), а дальнейшем она будет сопровождать едва ли не каждое его появление на сцене. Контрастная музыкальная характеристика связана с образом юной Рогнеды и выражена мягкой лирической игрой-грациозной мелодией («Идиллия»). Другая грань музыкальной характеристики Рогнеды воплощена в ее монологе из первого действия и основана на гибкой, свободно льющейся мелодии, которая во втором действии драматизируется, приобретает трагическую окраску.

Вторая группа лейтмотивных характеристик представлена прежде всего «стонами Полоцка» (определение самого ком-



Сцена из балета «Страсти (Рогнеда)».

позитора), на которых основана оркестровая интродукция и которые получают напряженное драматическое развитие в финале первого действия, живописующем сцену насилия и разрушения Полоцка. Сюда же можно отнести музыкальную характеристику «византийцев», чье появление во втором действии знаменуется в оркестре вполне очевидной, хотя и несколько смягченной пентатоникой и пышной, звенящей, прямо-таки сверкающей оркестровкой. Пентатоника здесь оказывается вполне уместной, ибо византийская культура претворила, наряду с греческим, также и восточные влияния. А золоту меди, блеску фанфар в оркестре вполне соответствуют обилие света на сцене и богатые золотые одежды посланников Царьграда во главе со «златокудрой» Анной Багрянородной (чуть было не сказала — Шемаханской царицей!).

Слух определенно улавливает и музыку «старцев», периодически вторгающихся в сценическое действие, предвещающих грядущие беды. Старцы узнаваемы не столько по музыкально-тематическому материалу (таковой, к сожалению, по-видимому, отсутствует в партитуре), сколько по беспокойным глухим пульсирующим ударам оркестра.

Какова на деле была музыка дохристианской, языческой Руси? Мы очень мало знаем об этом. Очевидно, поэтому композитор и не пошел по пути стилизации, избежал нарочитых архаизмов, отказался от цитирования чего-либо и кого-либо. Его музыка в балете естественна и органична, звучит свежо и современно, оркестрована с присутствием композитора мастерством. Она сама по себе слушается с интересом, который возрастает чем далее, тем более.

Высказаны лишь первые эмоциональные впечатления от музыки, которая, естественно, нуждается в более глубоком музыковедческом анализе.

Таким образом, творчество А. Мдивани, содружество с ним — это было именно то, в чем нуждался В. Елизарьев, вынашивая замысел будущего балета. В свою очередь, «каз» балетмейстера был принят. Началась совместная работа, потребовавшая от обоих огромного творческого напряжения и довольно продолжительного времени (от замысла до его воплощения прошло не менее пяти лет). На определенной стадии в работу над балетом, получившим в итоге название «Страсти (Рогнеда)», включились музыкальный руководитель и дирижер Геннадий Проваторов, с присущим ему блеском и неизбывным темпераментом озвучивший партитуру, а также художники Вячеслав Окунев и Светлана Шалейникова.

Большая роль в драматургии спектакля отведена хору (хормейстер Нина Ломанович). Его чистое а cappella-ное звучание завершает партитуру, дает эмоциональное разрешение напряженных перипетий и трагических конфликтов спектакля. Строгое, поначалу сдержанно-холодное звучание финального хора «Господи, помилуй меня» внезапно сменяет неистовое буйство оркестровой палитры, резко контрастирует оркестру, переводя в иной эмоциональный план, как бы заставляя вспомнить. Происходит очищение страстей, аристотелев катарсис. Получает оправдание авторское название второго акта — «Путь к покаению». Становится понятным и эпиграф, предваряющий (в программке) самый спектакль, почерпнутый в «Повести временных лет»: «Осуди их, Боже, да откажутся они от замыслов своих; по множеству нечестия

их отвергни, ибо прогневали они тебя, Господи».

Можно спорить о художественной правомочности в балете подобного приема. Использование хорового звучания в качестве дополнительной оркестровой краски, «утепляющей» инструментальное звучание — прием не новый в современной хореографии. Но нуждается ли балет в **словесной** конкретизации, так сказать, в текстовых подпорках? Признаюсь, при первом восприятии лично я была несколько шокирована таким, как мне казалось, «лобовым», прямолинейным (точно надпись в плакате) решением финала. Впрочем, уже на втором спектакле это впечатление сгладилось, а неожиданность, внезапность эмоционального хода заставила поверить эстетическому вкусу творцов. Неожиданность происходящего Аристотель считал непременным условием трагедии (а еще лучше, «если случится вопреки ожиданию»). Первое впечатление всегда нуждается в проверке! Тем более, когда речь идет о столь масштабном и многоплановом сочинении.

Спектакль, действительно, масштабен и многопланов. Он зрелищен, театрален в лучшем смысле этого слова, решен смело, броско, с виртуозным блеском. Вместо привычного, уже назойливого, смакования архаического в его нарочитом сочетании с ультрасовременным, что стало типичным ныне для многих произведений балетного жанра, обращающихся к прошлому, балетмейстер опирается на язык классического танца, тактично вводя в него фольклорные славянские элементы (согнутый носок ноги, опора на пятки, «выворотные» движения). Спектакль изобилует смелыми, чтоб не сказать дерзкими, находками. Виртуозно решена, например, сцена на площади в Полоцке с широко известным по летописям насилием над юной Рогнедой. Стройности, целостности драматургии спектакля способствует введение слепых старцев («Старейшие-мудрейшие»), которые, подобно Кассандре, пророчествуют о грядущем. Достаточно успешно справился постановщик с трудноразрешимой для балета задачей — «рассказать» об истории и сути христианства (Голгофа, снятие с креста, оплакивание Сына Божьего).

Артисты балета легко и естественно воплощают замысел балетмейстера, органично живут в танцевальной стихии. Это касается как солистов (неповторимая Рогнеда — И. Душкевич, властный и темпераментный Владимир — В. Захаров, поэтический Ярополк — В. Долгих, коварная византийская царица Анна — Т. Шеметов), так и кордебалета.

Спектакль горячо принят требовательной минской публикой, давно ожидавшей от В. Елизарьева анонсированного спектакля на столь дорогую белорусам тему, имеющую в то же время и общеславянское (шире — общечеловеческое) звучание. Конечно, о «Страстях» будут спорить! И спорят уже — философы и историки, литераторы и музыковеды, этнографы и фольклористы, представители различных конфессий и просто меломаны. И каждый сможет найти в произведении какие-то свои, видимые ему, изъяны и просчеты. Но, повторюсь, судить художника следует по законам, им над собою признанными.

В. Елизарьев и А. Мдивани, отталкиваясь от конкретного сюжета древнеславянской истории, во многом опираясь на события, имевшие место в реальной жизни, использовали их лишь в качестве канвы для художественного исследования явлений, имеющих общечеловеческий смысл. Из множества версий, сохранившихся в исторических документах, летописях и преданиях, они выбрали то, что казалось убедительным им. Наиболее значительными вехами, на которые нанизаны все прочие перипетии спектакля и которые легли в основу балета, оказались две — дикая расправа над Роговолодами и Полоцком, последовавшая за неудавшимся сватовством Владимира («Страсти по Рогнеде» — первый акт), и попытка мести опальной княгини, осуществившаяся на фоне крещения Руси («Путь к каению» — второй акт).

Либреттист достаточно вольно обращается с причинно-временной последовательностью событий, позволяя себе смещать план действия, перемежая реально происходящее на сцене с мысленно-ирреальным, поэтическим. Именно так воспринимаются отдельные сцены Рогнеды и Ярополка, история их несостоявшейся любви. Чувство меры порой изменяет постановщику, когда он на протяжении спектакля заставляет Ярополка появляться в самых различных сценических обликах: князь Киевский, претендующий на руку Рогнеды, затем последовательно — слепой паломник, византийский священник и снова — страдалец, герой неосуществившегося романа.

Можно спорить и по поводу ряда моментов в решении финала. Не слишком ли сгущены эмоциональные краски в эпизоде «убиения Ярополка» (вплоть до отрезания ему головы младшим братом)? Не следовало бы снять и хоть как-то смягчить явный налет сентиментальности с последующей сцены всеобщего примирения когда на фоне хора

маленький трогательный ребенок, точно «Бог из машины», соединяет в предсмертном (во всяком случае для Ярополка) рукопожатии распростершихся лиц героев? Уместна ли мелодрама в высокой трагедии?

И еще одно, последнее, соображение не могу не высказать, поскольку в балете отражено событие, коренным образом перевернувшее жизнь Руси на ее пути к цивилизации. Совсем недавно православный мир праздновал как событие величайшего прогрессивного значения 1000-летие Крещения Руси. Исторические источники свидетельствуют, что в исконно языческой Руси принятие христианства произошло далеко не легко и не просто. Было и сопротивление фанатиков, и насилие, и кровь. И это-то прежде всего и нашло весьма эффектное сценическое воплощение в балете: Владимир со дружиною, подстрекаемый византийской царевной, которая вручает ему кнут, загоняет этим самым кнутом киевлян в кроваво-красные воды Днепра... Нельзя не вспомнить в этой связи и иную трактовку происходящих в 988 году событий. Есть бесценное поэтическое свидетельство при-

чин, приведших Русь к православию. Имеется в виду рассказ киевских послов, по поручению князя Владимира ездивших по свету в поисках религии, которая соответствовала бы характеру (чтобы не сказать — «менталитету») русского человека. И нашли наши предки такую религию в Царьграде в православной византийской Софии, где красота царит неопределяемая. И поняли они, что «пребывает там Бог с людьми», а поняв это, заявили во всеулышание: «Не можем мы забыть красоты той... и не можем уже здесь пребывать в язычестве» («Повесть временных лет»). Конечно, свидетельство это чисто эстетического характера! Но ведь и речь в данном случае — не о трактате по отечественной истории!

Впрочем, я невольно становлюсь в позу ментора, поучающего художника. Все вышесказанное — всего лишь сугубо субъективные заметки, вызванные появлением бесспорно талантливого и значительного по художественным достоинствам произведения.

АРИАДНА ЛАДЫГИНА,
доктор философских наук

ОЖИВАЮТ ОБРАЗЫ КИЕВСКОЙ РУСИ

Музыка Валерия Кикты живет своей несуетной жизнью. Вспоенная ароматами полонинных трав, она несет в себе правду верности вечному завету труда, красоты и добра. Это делает ее притягательной, заражает созидательной энергией и втягивает в орбиту сотворчества поэтов и режиссеров, дирижеров и балетмейстеров, кино- и фотомастеров... Мне привелось быть свидетелем ее замечательного успеха в Кие-

ве. Национальная опера Украины показала премьеры двух одноактных балетов на музыку В. Кикты: «Фрески Софии Киевской» и «Владимир Креститель». Тема Киевской Руси объединяет работу в своеобразный диптих. Вместе с тем, это — два разных по выразительным средствам спектакля. Несмотря на принадлежность перу одного композитора, различие заложено прежде всего в жанровых признаках. «Фрески» графичны и в известной мере камерны. Композиционно они близки «Картинкам с выставки» М. Мусоргского, однако внутренне развиваются по-иному. Им не свойственна

заостренная многожанровость: как бы подсвеченные тихим и неистощимым светом духовности «Фрески» мерцают и переливаются словно смальта или драгоценные камни. Эти ассоциации созвучны и постановке, осуществленной под руководством главного дирижера театра Владимира Кожухаря и московского балетмейстера Юрия Пузакова. Либретто и хореография Ю. Пузакова решены понятно и узнаваемо. Во «Фресках» — это неспешное лирико-эпическое повествование о заступнице Марии-Оранте, Художнице, его Любимой. Простота и экономность в выборе музыкальных и хореографических приемов сообщают балету изысканность и благородство.

Тонко вписана композитором в небольшой по составу оркестр концертная партия арфы (среди выдающихся ее исполнителей — недавно и столь рано ушедшая Татьяна Тауэр). Вдохновение и исполнительная культура отличают игру солистки оркестра Национальной оперы О. Калиниченко.

В хореографическом вопло-

зации сфера арфового звучания в балете часто связывается с образом Марии-Оранты (ора — молитвенная поза, в которой запечатлена Мария в Софийском соборе Киева). Высокой духовного строя, осеняющей все происходящее, запоминается этот образ в исполнении талантливой балерины А. Кушнирковой. Оранта — заступница людей простых — ближе в этой партии Е. Родионовой.

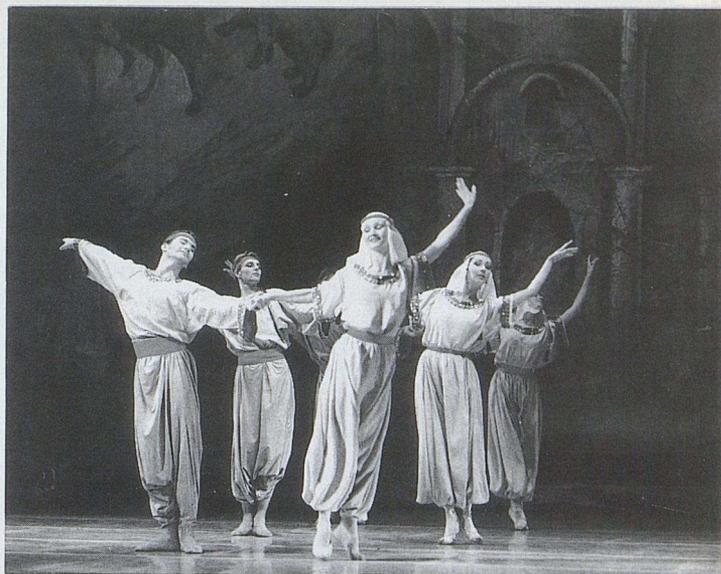
Легко объяснима некоторая статуарность «Фресок» Ю. Пузакова. Она предполагает интенсивнейшую внутреннюю работу исполнителей, их одухотворенность. Как тысячелетие длится наш диалог с образами настенной росписи Софийского собора — так неисчерпаем ресурс погружения в глубины этих образов. Отраднo, что именно на этом пути сделан шаг в поисках индивидуального лица, столь необходимого молодой балетной труппе Национальной оперы.

«Владимир Креститель» написан композитором через восемнадцать лет после «Фресок», в пору творческой зрелости. Это уже масштабное полотно (в концертном варианте — «симфоническая летопись»), поднимающееся к пафосу трагедии, пафосу очищения. Монументальные симфонические вариации на тему c-b-d-c («крест») дают значительный простор для ассоциаций. Но в балетной партитуре они обогатились еще и теплотой темы из «Легенды» П. Чайковского. На взаимодействии этих тем, истовой архаике и светлом ли-

ризме, и возникает драматургия балета. Музыка Кикты программна, но в традиционном смысле далеко не балетна. Не противопоставляя одно другому, можно говорить о различных возможностях самовыражения в пластике, основанной на музыкально-танцевальной метричности, и в пластике, ищущей себя в собственном времени и идущей от музыкальной образности в широком смысле. Остается ли в этом последнем случае понятие «симфонический танец» лишь ненужно громким словом, которое не выдерживает сравнение с хрестоматийными образцами очаровательной хореографии, где «ножкой ножку» бьют? А может быть, балету удастся нечто за гранью пресной традиции, нечто ревербирующее глубинным музыкальным током? Безусловно, Ю. Пузаков ищет не на поверхности. Мера вкуса позволила ему создать спектакль гармоничный и убедительный.

Сложилось много легенд о яркой, противоречивой личности князя Владимира. Известно, что прежде чем он принял христианство, Владимир много грешил, проводя жизнь в вакханалиях, участвуя в человеческих жертвоприношениях. Что побудило князя отказаться от такой жизни, открыть свое сердце христианской вере? Постановщик показывает Владимира не былинным героем, а прежде всего человеком, пришедшем к своему Богу через любовь и страдание.

Экспрессивен Д. Клявин в партии великого князя. Безмерность Владимира — самое



Сцена из балета «Фрески Софии Киевской»

Фото С. Марченко

важное, что нужно передать, и это удастся артисту. Чиста Весняна в исполнении И. Ильенко. Еще вчера — подросток, бесхитростна, она вызывает у Владимира сильное и страстное чувство. Скорее май, чем апрель, Весняна у И. Задаянной. Она смела и красива. Характерный образ жреца-язычника создает динамичный С. Литвиненко. Самоуглублена хазарская княжна у Т. Андреевой. Она — полонянка. В той же роли веселой гостьей на пиру жизни Владимира выглядит обольстительная К. Иваненко. И тот, и другой образы вполне жизнеспособны, но зависимы от адекватного партнерства.

Своя драматургия есть и в партии кордебалета. Одна из ее линий прорисовывается в работе с тканью. В финале «Фресок Софии Киевской» ткань используется как своего рода саван, страшный покров, в секунду превращающий молодых и прекрасных людей в огромное поле, усеянное безликими могильными холмиками. В переломном моменте «Крестителя» ткань — символ очищения, обретения веры: без использования иконописных крыльев, с помощью сложенных в локтях рук, несущих легкую ткань, здесь найдено пластическое решение, создающее образы ангелов. А в финале — вновь ткань: взметнувшееся в небо светлое библейское облако...

Завершая разговор о работе балетного коллектива нужно сказать, что премьеры показали значительные возможности и безусловную перспективу молодой труппы (главный балетмейстер театра А. Шекера).

Неотъемлемы от спектакля костюмы и декорации М. Левицкой, художницы яркой и темпераментной.

Партитуры В. Кикты позволили В. Кожухарю продемонстрировать мощный потенциал оркестра Национальной оперы.

Это и стильный унисон низких виолончелей и контрабасов, и философский монолог альты (Б. Щуцкий), и утробные, «жавкающие» звуки меди (животные инстинкты Владимира), и «перебои» фортепиано, и чистота высоких струнных с «кодрябаньем» контрабаса, и ураганная сила в сцене «Выбор веры», и обнаженные в простоте и безыскусственности флажелетные соло виолончели (В. Потапов), и вакханалия ударных, и экзотические хоралы (доминирующая фактура «Крестителя»), зачинаемые эталонными тромбонами и тубой и вырастающие в неукротимое tutti... Исполнение, одухотворенное до последнего такта, до последнего вдохновенного crescendo на финальной фермате, делало музыку В. Кикты генератором чувств и образов балета, вызывало удовлетворенность высоким мастерством оркестра и его главного дирижера В. Кожухаря.

Эффектен вокализ а сарпелла, исполняемый хором (хормейстер Л. Венедиктов) и солисткой (Л. Семененко) прямо в зале в белых монашеских одеяниях со свечами в руках. Он как бы отстраняет, приподнимает публику над действием и одновременно втягивает в исполнение.

Вместе с уходящим в фойе хором затихает и удаляется пение. На сцене полный свет. Общим апофеозом завершается повесть о жизни и деяниях великого князя Владимира.

ЮРИЙ ЕВГРАФОВ,
заслуженный деятель искусств России

Ирина ЗАДАЯННАЯ (Весняна) и Дмитрий КЛЯВИН (Владимир) в балете «Владимир Креститель».



ПОКЛОН ТЕМ, КТО ТВОРИТ КРАСОТУ

Если бы десять лет назад мне сказали, что в Краснодаре балетные премьеры станут почти традицией... Но это свершилось!

Пять лет назад в Краснодаре было организовано творческое объединение «Премьера» (недавно город отметил первый его юбилей), которое задумало всколыхнуть культурную жизнь города. А три года назад художественный руководитель ТО Л. Гатов пригласил под крыло «Премьеры» первых профессионалов балета, составляющих ядро нынешнего Ансамбля классического балета творческого объединения «Премьера». Эту непростую задачу решал тоже приглашенный Л. Гатовым В. Пак, выпускник ГИТИСа, ученик Н. Тарасова, к тому моменту педагог-репетитор с семнадцатилетним стажем.

Справедливо заметить, что город, в лице бывшего мэра В. Самойленко, откликнулся на все самые смелые начинания «премьеровцев»: и создание симфонического оркестра, и приобретение органа, и, наконец, создание своего балета.

В. Самойленко был важным, если не главным подвижником идеи оживления культурной жизни города, в нем жила истинная заинтересованность, чего нет, к сожалению, у его преемника.

За три года существования краснодарская балетная труппа (художественный руководитель П. Малхасянц) осуществила несколько постановок: на афише мы видим апробированные всеми театрами образцы классического репертуара — фрагменты из «Пахиты», «Половецкие пляски», «Кармен-сюита», «Эсмеральда», а также балет «Тамань» (о нем журнал «Балет» уже писал в № 1—2 за 1995 год).

Нынешний весной в репертуаре труппы появилось полотно П. Чайковского «Щелкунчик», но прежде чем мы будем говорить об этой премьере, скажем еще об одной культурной акции города — о создании здесь

хореографического училища ТО «Премьера». Три года руководит им В. Пак и на двух его отделениях (классическом и народном) занимаются более семидесяти детей.

Идея совместной постановки Ансамбля классического балета и хореографического училища возникло у П. Малхасянца, а выбор «Щелкунчика» принадлежит В. Паку, который руководствовался здесь творческими возможностями своих воспитанников.

Нет нужды говорить о том, какой сложности задачу пришлось решать педагогам-репетиторам (Л. Протопопова и Е. Шляковецкая), всему педагогическому составу училища и детям, для которых так рано (младшим по 10 лет!) и неожиданно должны были загореться огни рампы. Работа над спектаклем требовала по 5—6 часов ежедневного труда, и его создатели выдержали, вынесли это сладкое бремя и подарили городу возможность пережить эту истинную радость театра.

Осуществил постановку уже известный Краснодару московский балетмейстер Борис Мягков, который взял за основу своей постановки ставшую уже классической редакцию В. Вайнонена. Важным здесь, мне кажется, является то, что Б. Мягков имеет в своем распоряжении достаточно пестрой по своей технической подготовке «взрослый» и «детский» актерский состав, сплел эту массу в единую прозрачную, почти волшебную из-за молодости участников сценическую ткань, притом, что технические неровности в спектакле, конечно же, существуют.

Постановщик сумел избежать откровенной дивертисментности, балет имеет вполне определенное действенное начало, рождает у зрителя неподдельный интерес и завораживает уникальностью исполнительского состава, глубоко трогаящего публику.

Яркими фрагментами произведения, стали китайский танец, а также русский и восточный, в которых выступали воспитанники классической и народного отделений школы. Ах, эти изящные, полувоздушные и в то же время энергетически сильные детские фигурки! Нет, не умиление их возрастом, а восхищение изяществом, истинной грацией и набирающей силу техникой охватывает тебя, когда ты видишь их танец.

Очень красив Розовый вальс! Волшебная музыка рождает образную выразительность пластики. И хотя юные исполнители танцуют его на полупальцах, технически они справ-

ляются и со сложным рисунком, и с прыжками. Мы понимаем, что этот номер сделан немножко «на вырост» — ведь старшие учащиеся заканчивают только третий класс.

В партиях Маши — принцессы и Принца мы увидели И. Каткасову и В. Старкова — ведущих солистов Ансамбля классического балета. Мастера, владеющие прекрасной техникой и большим сценическим обаянием, украшают спектакль. Но при всем блеске их искусства мне показалось, что зрелое мастерство расцветшей женственности и статной мужественности выглядит несколько нарочито в хрупкой ткани спектакля, создаваемой его юными участниками.

Спектакль в удивительном сочетании камерности и праздничной фееричности оформила художник-постановщик Т. Юнькова. И как в старые добрые времена, с открытием занавеса в зале раздаются аплодисменты — благодарность ей. Но красота балета — и в самом творческом поступке его создателей, которые решали и решили наиважнейшую в наши дни задачу воспитания не только тех тридцати ребят, которые вышли на «взрослую» сцену, но и тех, кто замороженно смотрит на них из зала. Эффект общения исполнителей и аудитории — особенный.

«Щелкунчик» явился Краснодару истинным праздником красоты. И еще раз убеждает нас в том, что красота обязательно спасет мир! И низкий поклон тем, кто творит эту красоту.

ИРИНА БЕЛОВА

*

* * *

ПЕРЕБОР МАЧЕХ НА ОДНУ ЗОЛУШКУ

На «Хрустальный башмачок» Театра классического балета я шла, откровенно говоря, без особого желания. До сих пор остался неприятный осадок от

недавней премьеры «Золушки», показанной на той же сцене театром «Кремлевский балет». Тогда, просто поразило, как широко разрекламированные костюмы иностранной фирмы — кричаще-богатые, откровенно стилизующие современную моду, не «стыковались» со стилем музыки, с наивной простотой сказки. Огорчало и не свойственное Владимиру Васильеву травестирование в роли Мачехи. Увлекший его образ стареющей, жеманной кокетки, потеснил даже Золушку, сместив смысловые акценты спектакля.

Расхолаживало меня и высказанное некоторыми коллегами по критическому цеху мнение, что спектакль Н. Касаткиной и В. Василева грешит и тем, и другим...

Но вот, зазвучала музыка, замерцал супер-занавес, по которому стремительно неслись белые кони, карета, звезды... Луч света упал на спящую в кресле замарашку, осветил ее тонюсенькую фигурку, милое, выразительное личико. Золушка Л. Мусоваровой сразу же расположила к себе и внешне, и мастерством. Тем самым, опровергнув утверждение, что в этом спектакле нет актерских удач. Позвольте, — а нетрадиционно сыгранный С. Белорыбкиным отец Золушки, сумевший помочь любимой дочери? А Принц — А. Горбачевича, идеальный герой по изысканности линий и безупречности танца? К тому же, «приперченный» юмористическими красками.

А новые сюжетные ходы, очерпнутые сценаристами-постановщиками у Шарля Перро: очень симпатичные мыши — помощницы Золушки, превращающиеся в тех самых резвых коней? Или образ Времени слагающийся из танца-бега секунд-гномиков, искусно влетенное в сюиты времен года. Кстати, костюмы этих персонажей, созданные художницей Е. Дворкиной, хочется рассматривать каждый в отдельности, как старинную «штучную вещь» — так много на них красивых деталей.

Помнится, были претензии и к оформлению, будто бы перегруженного излишними подробностями. Ничего подобного, — оно состоит из одного лишь станка, расположенного в глубине сцены, который трансформируется то в огромный очаг, то в изящный мостик или дворцовую лестницу. И все это происходит быстро и легко на фоне живописи кулис и за-

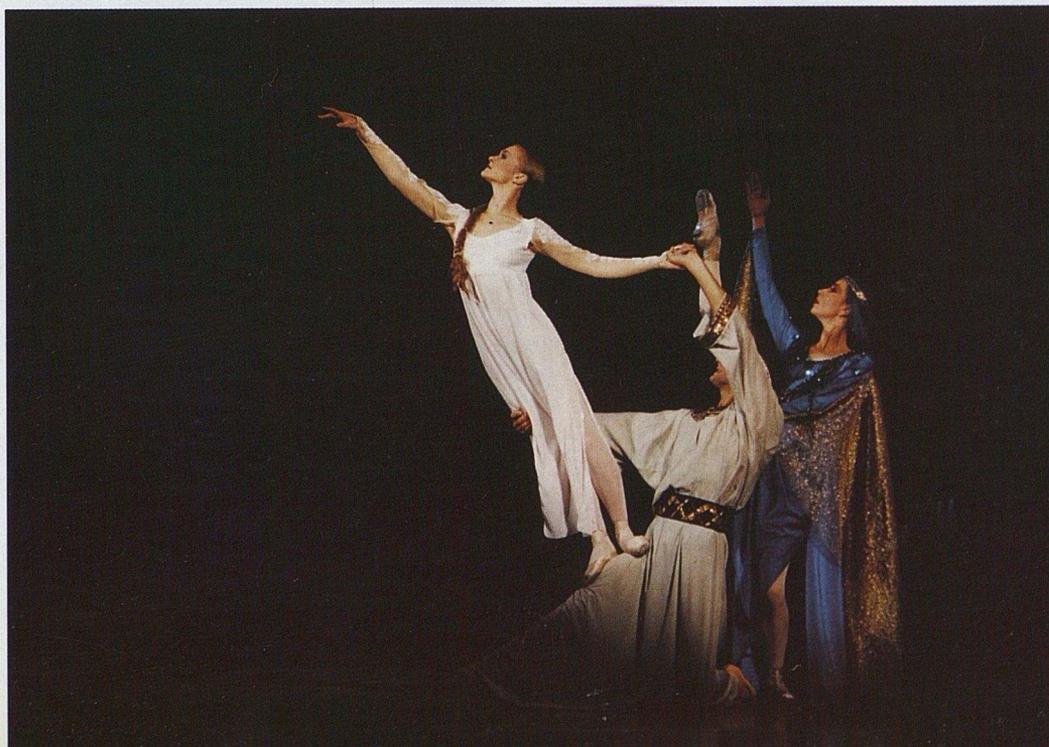
(продолжение на стр. 47)

*Сцена из балета
«Страсти (Рогнеда)».*



*Сцена из балета
«Владимир Креститель».
В роли Владимира — Д. КЛЯВИН.*

Фото С. Марченко



*Сцена из балета
«Фрески
Софии Киевской».
В ролях: Любимой —
Н. КАЛИНИЧЕНКО,
Марии Оранта —
Е. РОДИОНОВА,
Художника —
А. ЧУПРИН.*

НА МЕЖДУНАРОДНЫХ БАЛЕТНЫХ КОНКУРСАХ

В минувшем году в Южной Корее (Кваньжу), Японии (Осака) и Китае (Шанхай) состоялись международные конкурсы артистов балета. С большим успехом там выступали танцовщики из России. Золотых медалей на этих состязаниях удостоены: в Южной Корее — солисты Московского театра «Русский балет» **Татьяна ГУРЬЯНОВА**, **Яна КАЗАНЦЕВА**, **Андрей РЯБОВ**, в Японии — солисты Большого театра России **Надежда ГРАЧЕВА** и **Андрей УВАРОВ**, в Китае — солистка Московского театра классического балета **Екатерина БЕРЕЗИНА**.



Татьяна ГУРЬЯНОВА.



Яна КАЗАНЦЕВА и Андрей РЯБОВ.



Фото Л. Педенчук

Надежда ГРАЧЕВА и Андрей УВАРОВ.



Фото Д. Куликова

Екатерина БЕРЕЗИНА.

КОНКУРСЫ 1996 ГОДА

Вниманию читателей:
в 1996 году состоится следующие международные конкурсы:

- 10—17 марта — конкурс имени Рудольфа Нуреева в Будапеште (Венгрия).
- 5—15 мая — открытый балетный конкурс «Арабеск» в Перми (Россия).
- 3—24 июня — конкурс в Нью-Йорке (США).
- 15—30 июля — конкурс в Варне (Болгария).
- 12—20 октября — конкурс имени Сержа Лифаря в Киеве (Украина).
- ноябрь — конкурс «Майя» в Санкт-Петербурге (Россия).
- ноябрь-декабрь — конкурс в Париже (Франция).

ВНИМАНИЮ РУКОВОДИТЕЛЕЙ КОНКУРСОВ!

Редакция журнала «Балет» готова предоставить свои страницы для размещения рекламно-информационных материалов ваших конкурсов на русском и английском языках.

В Москве с успехом прошли гастролы труппы «Момикс» (руководитель Мозес Пендлтон) из Соединенных Штатов Америки. Гастролы организованы артистическим агентством «Ардани».



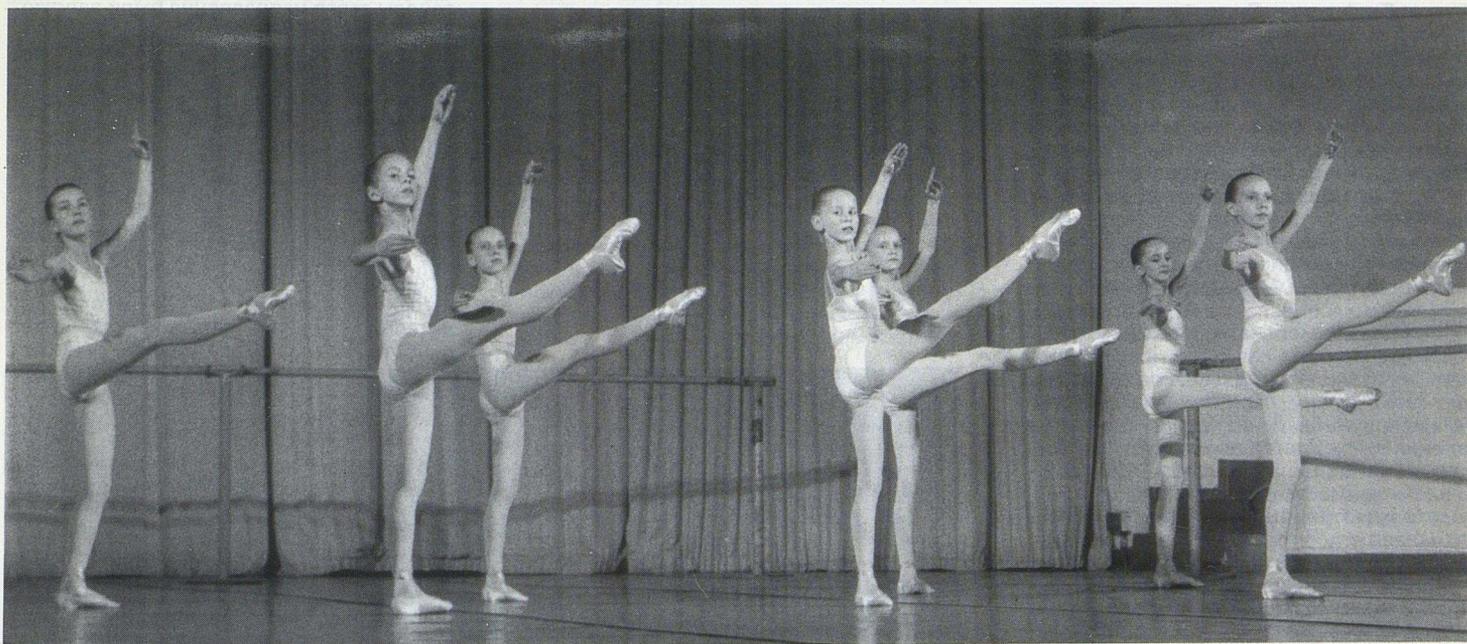
На фото В. Луповского — сцена из спектакля «Страсть».



Кинофестиваль «Танец на экране», организованный Французским культурным центром в Москве, представил поклонникам кино и танца разнообразную и насыщенную программу. Среди фестивальных картин была и лента, запечатлевшая последнюю хореографическую работу Р. Нуреева, — поставленный им на сцене Опера де Пари балет «Баядерка».

На снимке: сцена из балета «Баядерка».

Фото Л. Найдюка



Выступают ученицы первого класса (педагог Н. Сорокина).

«С ПЕРВОГО ШАГА К ВЫСОКОМУ АРТИСТИЗМУ»

«С первого шага к высокому артистизму» — под таким девизом была представлена на концерте Благотворительного фонда «Русский балет» хореографическая школа Михаила Лавровского, в прошлом замечательного танцовщика, ныне — балетмейстера и педагога.

«Считаю, что русская балетная школа и сейчас является лучшей в мире, чтобы ни писали и как бы ни критиковали сегодня наш балет, — говорит Михаил Леонидович. — Не могу смириться с западной традицией танцев *terre a terre*. Рафинированный мужской танец, например, в стиле Бурнонвиля мне чужд. Остаюсь приверженцем русского, советского стиля танца — масштабного, мощного, способного выразить в больших, полетных прыжках, в вихревых вращениях самые горячие порывы чувств. Создавая школу, я хочу, чтобы новое поколение утверждало и развивало все то, чем всегда славен наш балет».

Первое отделение — класс-концерт, поставленный Михаилом Лавровским, продемонстрировал хорошую выучку, крепкие, «воспитанные» ноги, техническую уверенность учеников, особенно девочек. Конечно, не может не восхищать тот факт, что в школе, существующей лишь два года, десятилетняя ученица делает свободно и уверенно фуэте, но, думаю, ценнее другое — все движения экзерсиса, выполняемые девочками, выглядели эстетически осмысленными, завершенными в своей красоте и выразительности. Артистизм питомцев школы стал приятным сюрпризом, той высокой, торжествующей нотой, которая зву-



А. ДУБИКОВА и А. ПРОСКУРНИН исполняют «Вальс» А. Грибоедова (постановка И. Лазаревой).

Фото К. Крысановой

Ученица второго класса К. САРКИСОВА (педагог И. Васильева).



чала в выступлениях юных артистов, напоминая о словах поэта, воспевавшего «душой исполненный полет»...

С трогательной непосредственностью, органично, по-детски выражая свои чувства, станцевала Анна Дубикова и Аполлинарий Проскурнин «Вальс» Грибоедова (в постановке Ирины Лазаревой). Talent маленькой Ани, ученицы первого класса (педагог Нина Сорокина), несомненно: она заметно выделялась и в класс-концерте. Легко, изящно, уверенно исполнила вариацию из балета «Спящая красавица» ученица второго класса Карина Саркисова (педагог Ида Васильева).

«Мы решили внести некоторые новшества в систему обучения и сократили учебный процесс до шести лет, — продолжает рассказ о школе Михаил Лавровский. — Конечно, отбираем только одаренных детей. Но очень важно, в какие руки попадет ребенок, кто будет его учить, формировать его творческую индивидуальность. Поэтому и подбор педагогов производился у нас с особой тщательностью. Я часто задавал себе вопрос: почему, например, художественная гимнастика делает такие успехи, почему там такой необычайный прогресс, а балет все топчется на одном месте? А ответ прост — там набирают детей только способных и делают это в гораздо более раннем возрасте.

Затем начинаются целенаправленные тренировки, с утра до вечера. Мы тоже создали подготовительные классы, куда принимаем детей семи-восьмилетнего возраста. Предполагаем, что они будут заниматься специальными дисциплинами очень плотно — утром, днем и вечером, как позволит время. Планируются и индивидуальные занятия с каждым. Все внимание — балету, а высшая математика танцовщику, как мне кажется, не так уж обязательна...»

«Но организация балетной школы требует огромной энергии, знаний, денег, наконец... Сегодня эта проблема являет-

ся, наверное, основной?» — задаю ему вопрос.

«Когда ко мне обратилась с предложением создать такую школу менеджер Жанна Борисовна Васильева, я сразу поверил в благополучный исход дела. Удивительно энергичный человек, всецело преданный искусству, она сумела увлечь меня идеей создания школы, которая помогла бы талантливым детям найти свое место в жизни. Ведь далеко не все одаренные попадают в Московское хореографическое училище и не все родители могут оплачивать обучение детей в других учебных заведениях, а у нас обучение бесплатное, благодаря попечительству очень уважаемых мною людей».

Спонсоры, меценаты, попечители... Неважно, как их называть, бесспорно одно — это благодарные люди, любящие свою страну, свою культуру. Страну, имеющую бесценный клад — из поколения в поколение передающиеся богатые традиции классического танца. Не дать зачахнуть этим традициям, не иссушить животворный родник — вот благородная цель, что побудила их дать деньги на мероприятие, которое окупится сторицей, хотя и не сейчас, даже не завтра. Это — вклад в красоту и славу будущей России.

По словам директора школы Жанны Васильевой, счастливая встреча с руководством компании «Альфа-Капитал», решила судьбу школы. Президент компании, летчик-космонавт Алексей Леонов, сам большой любитель балета, генеральный директор Андрей Косогов и исполнительный директор Александр Седов с живым интересом откликнулись на просьбу о финансовой помощи. Помогает школе и Анатолий Рыжов — президент компании «Северо-Восточная нефть».

Конечно, проблем у руководства школы еще много. В общеобразовательной школе № 136, под крышей которой она находится, только один зал приспособлен для уроков танца. Но в этом, единственном пока, зале (на будущий год намечается открыть второй) целый день идет кипучая деятельность — два класса девочек, два — мальчиков, уроки исторического танца, репетиции... Необходимо помещения для музыкальных классов, потому что без знания музыки, без ее практического изучения артист балета не может состояться.

Педагоги школы требовательны к своим ученикам, без этого не добиться успехов, но требовательность эта не жесткая, формальная, а согрета теплым человеческим чувством, заботой о будущем своих воспитанников. Не жалея сил и времени подготовил педагог Михаил Крапивин своих маленьких учеников к выступлению в балете «Щелкунчик» на сцене Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Опыт оказался удачным, выиграл и спектакль и, конечно, ученики. Первые шаги в настоящем театре, первое соприкосновение с поэтически светлыми, проникновенными образами музыки Чайковского... Трудно переоценить пользу и значение этих выступлений для начинающих артистов, мир которых сразу стал шире, обогатился неизвестными ранее красками.

Как сложится в дальнейшем судьба выпускников школы? Может быть, они станут основой балетной труппы, с которой балетмейстер Лавровский сможет воплотить в жизнь свои смелые замыс-

лы? Сам Лавровский не отрицает такой возможности, но не будем загадывать, а пожелаем ему и его подопечным крупных творческих свершений.

КАМИЛЛА ЮЖИНА

ЗНАКОМЬТЕСЬ: — ШКОЛА «ГЕЛИКОН»

«Геликон» — школа муз, покровительница искусств и наук. Педагогический коллектив школы ставит перед собой цель — возродить уникальный идеальный опыт древнегреческого воспитания гармонически развитой личности (калокагатия — единство телесной и духовной красоты), утраченный человечеством еще в древние времена. Девизом школы являются слова Жана Жака Руссо: «Сделайте человека единым — и он будет абсолютно счастливым».

Учебно-методическая задача школы — преодолеть разрыв между рациональной и чувственной природой личности в процессе обучения, обнаружить и развить творческие способности ученика. Учебная программа строится таким образом, чтобы две стороны личности развивались без ущерба одной по отношению к другой. Поставленная задача определяет приоритет эстетических дисциплин в учебной программе, направленных на раннее музыкальное и эстетическое образование.

Изучаемые предметы синтетически сочетают в себе рациональное и эмоциональное и воспроизводят принцип «хореи»: музыкальное и эстетическое мышление, история художественной и музыкальной культуры, художественное творчество, музыкальное движение и вокал по системе Д. Огороднова — в единстве движения, музыки, поэзии.

Дети знакомятся теоретически и практически с основными видами искусства и углубленно изучают гуманитарные науки: словесность, иностранные языки, историю культуры, историю отечества, философию. Структура школы такова, что объединяет под одной крышей четыре школы: общеобразовательную, танцевальную, музыкальную и художественную. Подобная структура позволяет реализовать поставленные задачи: обеспечение всестороннего, гармонического развития личности, выявление и развитие индивидуальных творческих способностей ребенка, гуманизация процесса обучения и гуманитаризация содержания образования. Дисциплины четырех школ интегрированы в одной учебной программе как общеразвивающие на ранних этапах обучения ребенка (3—9 лет). В средней школе (с 10 лет) — дифференцированный подход к выбору изучаемых предметов как по специальности, так и по уровню сложности (профессиональный/общекультурный).

Основной дисциплиной музыкально-эстетического обучения является «музыкальное движение». Музыкальное движение — педагогический метод обучения творческому танцу, в котором движение рождается при восприятии музы-

ки. Метод был основан в России в начале века коллективом русских педагогов «Гептахор» во главе со Стефанидией Дмитриевной Рудневой. Практические основы этого направления были заложены американской танцовщицей Айседорой Дункан, показавшей возможности связи классической музыки и естественного, «греческого», движения для духовно-эстетического развития личности.

Школа «Геликон» является сегодня самым крупным центром музыкального движения. Основные направления деятельности отделения музыкального движения весьма разнообразны. Сюда входит и проведение практических занятий в семи детских группах (дети 3—12 лет) и трех взрослых — для педагогов и родителей, и учебно-методическая деятельность, которую возглавляет ученица С. Рудневой — Ольга Кондратьевна Попова.

Один из важных аспектов пропаганды «музыкального движения» мы видим в художественно-сценическом творчестве — в создании соответствующего коллектива, художественная программа выступлений которого сейчас формируется. Немалое значение мы уделяем и научно-теоретической трактовке наших методических концепций, их различных проявлений в танцевальном, педагогическом, психотерапевтическом, культурологическом, историческом и др., стремимся отражать результаты анализов в публикациях.

Школа сотрудничает с Московским хореографическим училищем. Устанавливает творческие взаимоотношения с Театром Доры Страту и школой А. Дункан в Афинах, которые мы посетили во время путешествия по Греции весной прошлого года. Школа приглашает к сотрудничеству культурно-образовательные центры и фонды, школы, педагогов, деятелей культуры и искусства. Будем признательны всем, кто окажет содействие в благородном деле воспитания и образования детей.

Людмила НИКУЛИНА,
директор школы «Геликон»

ВЛАДИВОСТОКСКИЕ ДЕТИ ТЕРПСИХОРЫ

Если бы мне еще полгода назад сказали, что обыкновенные, нормальные пациенты — сорванцы и забияки — будут рыдать из-за отсутствия у них балетных данных, клянусь, отнеслась бы к подобному заявлению довольно скептически.

— Знаешь, какая доля сына будет трагедия, если его отчислят из школы, — делился тревогой мой знакомый.

Господи, что же это за школа, которую боятся потерять даже неискушенные жизнью первоклашки?

Путь ее руководителя Виктора Федоровича Васютюна к высокому искусству начался не с классов элитных школ, освященных именами звезд балета, а с обывденной сцены клуба военного городка на незаметной дальневосточной станции Дроздово. В этой жизни жаж-

дому из нас дается шанс, мимо которого мы зачастую проходим. Но маленький мальчишка, вечно голодный и замерзший, в те суровые годы войны, когда в его родном Курске гремели выстрелы, крепко схватился за подарок судьбы, определивший его дальнейшую жизнь. Занятия в танцевальном кружке, где Виктор почти сразу стал солистом, вели артисты ленинградского балета. Профессиональные учителя вылепили из одаренного мальчика талантливого актера. В четырнадцать лет Васютин уже сам руководил самостоятельностью воинской части, «организовывая» солдат и жен офицеров. При этом танцевальный коллектив всегда занимал первые места в Спасске и Хабаровске. Затем — третье место на Приморском фести-

Может потому, что умел он отличать-ся от большинства из нас своей жадной к знаниям, искренней любовью к жизни, людям, выдержал и испытание славой (о его танцевальных коллективах снимались и транслировались по Центральному телевидению фильмы, они успешно гастролировали по всему Приморью, выступали в Москве, Воронеже, Одессе). Но дни успехов, как зачастую и бывает в жизни, сменились годами необоснованных обвинений. Не будь этих горьких часов, не сломивших Васютина, как знать, смог бы он построить и отстоять единственную во Владивостоке хореографическую школу, на здание которой претендовали и ночное казино, и налоговая инспекция — организации, несомненно, более «выгодные», чем детское

развитие личности. Уже сегодня у этих школьников столько внутреннего достоинства, что невольно подтягиваешься сам. Конечно, не все они послушны и дисциплинированы, иных бы за поведение и отчислить пора, но если есть у ребенка балетные данные, Васютин борется за него до конца. Был, к примеру, у него один ученик, который в свое время доставил немало неприятностей и огорчений. В прошлом году Костя занял второе призовое место в престижном международном конкурсе.

Школа Васютина, несомненно, элитная, доступная не всем. Но главный критерий отбора — не толстый кошелек родителей, не их обширные связи, а данные ребенка, его желание и стремление к физическому и моральному совершенству. Родители всего лишь платят небольшую родительский взнос и доплачивают за питание.

Возраст учеников невелик — первый, второй и третий классы. Первый — подготовительный. В нем занимаются дети из обычных общеобразовательных школ. Через два года, если будут сданы все зачеты и экзамены, ребята переходят в хореографическую школу. После ее окончания вместе со свидетельством они получают право поступления в хореографические училища и вузы. Еще не было случая, чтобы учеников Васютина где-то не приняли. Его воспитанники танцуют в театрах Москвы и Санкт-Петербурга, Саратова, Улан-Удэ, Воронежа, Перми, Новосибирска... Есть немало в отечестве городов, где добрым словом вспоминают своего учителя.

А еще у Виктора Федоровича, его соратников и учеников есть мечта — создать во Владивостоке театр оперы и балета, фундамент которого — хореографическая школа — уже успешно заложена.

Елена ВОРОНЕЖЦЕВА



Ученицы Владивостокской хореографической школы.

вале, работа во Владивостоке, Находке, Спасске. Годы шли, а способности Васютина подтверждали только работа, но никак не государственный диплом. Почувствовав, что знаний все-таки не хватает, через Министерство культуры добился возможности учиться в Ленинграде.

С тех времен прошло не мало лет, но еще долго курс истории балета на педагогических курсах Мариэтты Харлампиевны Франгопуло, одна из учительниц Виктора Федоровича, начинала рассказом о Витюше Васютине: как, приехав из провинции в Ленинград, можно вписать в себя и знания учителей, и культуру сокровищницы русской истории. Спал по четыре-пять часов в сутки, не пропустил ни одной лекции, вел занятия в младших классах училища. Ему доверяли своих учеников Н. Базарова, В. Мей, В. Костровицкая. Он был рядом со звездами нашего балета — Н. Дудинской, К. Сергеевым, Л. Тюнтиной, Ф. Лопуховым. После занятий Васютин шел в зал смотреть, как и какие ставят и репетируют танцы, вечером бежал на съемки «Спящей красавицы», где играл роли придворного кавалера, паж, танцевал в кордебалете. А еще была работа во Дворце пионеров и в красном уголке питерского завода. Несколько лет в подобном темпе — это ненормально. Ненормально, как все талантливое и прекрасное, выбивающееся из общей обыденности.

творчество?

В строительстве уникальной школы Васютина помогали и администрация города, и краевые власти. Но мало кто разделял его оптимизм, глядя на кучи мусора, ободранные стены и трезво представляя объем необходимой работы и затраченных средств.

Сегодня в школе идут занятия, ее воспитанники получили ученические билеты и уже успешно сдают зачеты. Главная, основная задача Виктора Федоровича, как он считает сам, культурное и духовное возрождение подрастающего поколения. Потому что мы — люди взрослые и сформировавшиеся, по его глубокому убеждению, крайне не воспитаны и «спаси» нас уже вряд ли кому-то по силам. И уж если кто и виноват в том, что слишком много в отечестве нашем граждан нечистоплотных не только физически, но и морально, так это только мы с вами. Его же дети будут чисты душой, изящны фигурой, а их воспитанию позавидует любой сверстник.

Если зайдете в хореографическую школу, вам предложат не только снять верхнюю одежду, но и сменить обувь на тапочки: в теплое светлое помещение, где пол устлан коврами, не стоит тащить уличную грязь. Тем более, что дети здесь находятся целый день: занимаются, делают уроки, обедают. Кстати, во время обеда проходит обязательный урок этики. Проводит его сам Васютин.

Кроме общеобразовательных дисциплин, ученики изучают и специальные: историю балета, изобразительное искусство, фортепьяно и еще многое другое, без чего невозможно всестороннее

«НЕ ЛЮБЛЮ ДИЛЕТАНТИЗМА...»

В конце 1992 года журнал «Советский балет» опубликовал статью «Будет ли в Мордовии свой балет?», где сообщалось о создании республиканской хореографической школы, которая в мае 1996 года будет отмечать свой первый, «детский» юбилей — 5 лет. С чем пришла школа к нему?

...В зале Саранского музыкально-драматического театра негде яблоку упасть. Множество нарядно одетых детей, большинство из которых — подростки (ряд зрителей, крайне редкий в нынешних театрах), воссоздали полузабытую атмосферу предвкушения театрального чуда. В затихшем темном зале раздались первые звуки увертюры «Щелкунчика», будто сотканной из ребячьих вздохов, перешептываний у заветной двери, за которой скрывается таинственно сверкающая елка. И, как бы отвечая этим детским мечтам, раздвигается занавес, и за огромным окном раскидыва-

ет свой волшебный полог новогодняя метель.

Сказка, разыгрываемая на сцене (постановщик Л. Акинина), действительно завораживала, вызывая радостное восхищение зрителей чудом преображения. Гибельное полчище мышей, теснящее храброе воинство в красных мундирчиках, юные саранские терпсихоры в белоснежных пачках, сплетавшие магические узоры танца, пленительно прекрасные Маша и Принц (Л. Маталыгина и С. Чумаков) — все это оставляло ощущение ликующего праздника юности.

Второй вечер, состоявший из одноактных балетов, подтвердил ощущение: в Саранске родилось дело, способное в будущем оказать большое влияние на театральную культуру Мордовии. «Половецкие пляски» (постановка А. Бурнаева) были исполнены с подкупающим детским азартом игры. Это не были безжалостные кочевники, обрушившиеся на Русь жестоким набегом, а мальчишки, грезящие о боевых схватках, бесстрашных ночных вылазках и военной добыче, главным в которой будут не «чаги, невольницы из-за Каспия», а лихие кони и сверкающее сталью оружие.

Знаменитое «Болеро» Равеля в постановке Л. Акининой просто ошеломило. До сих пор все увиденное было как бы подступом к главному разговору. Детская греза о театре, его чудесах и волшебных превращениях вдруг сменилась трагическим раздумьем о жизни, ее смысле и цене этого осмысления. Здесь хореографический язык Л. Акининой в отличие от ее «Щелкунчика» обрел грозную весомость античного стиха с его беспощадными пророчествами, и оттого, что «произносился» он современными мальчишками, беззащитно хрупкие, неоформившиеся тела которых с юной безоглядностью втягивались в бездонную воронку вечных вопросов бытия, театр оборачивался к своим зрителям во многом неожиданным для них ликом — не приятным развлечением, а «кафедрой, с которой можно много сказать миру добра» (Гоголь).

Балет многолик, он прекрасен и трагичен, кокетлив и суров, светлив и значителен, как сама жизнь, и потому прощальным королевским поклоном зрителям выглядел «Бал в хрустальном дворце» на музыку М. Глинки из оперы «Руслан и Людмила» (постановка Л. Акининой). Завораживающие прекрасные, ослепительно юные феи были так неотразимо милы, что восхищенный зал взорвался аплодисментами. Самоотверженная старательность воспитательных прелестниц в пудренных паричках вполне искупала их невольные технические погрешности, выглядевшие обворожительными обмолвками. Что же касается солистки (А. Янкина), то она царила действительно по праву, поражая внутренним достоинством, изысканностью и тем безоговорочным балеринским шармом, что дается от природы.

Итак, в Саранске родилось чудо — разумееется, если смотреть на него из зрительного зала. А появилось оно благодаря подвижническому труду десятка людей во главе с директором Республиканской хореографической школы, в недавнем прошлом солистом саранского театра, Виталием Михайловичем Иевлевым.

«16 лет отдал я Мордовии, большую часть своей творческой жизни, и мне хотелось бы увидеть в ребятах свое продолжение, то, что не удалось в свое вре-



Воспитанники Республиканской хореографической школы (Саранск) в одноактном балете «Бал в хрустальном дворце» (постановка Л. Акининой).

Директор школы В. ИЕВЛЕВ и балетмейстер Л. АКИНИНА с юными артистами.



мне, — говорит он — 130 человек у нас в школе из них 35 мальчишек (оторванных от улицы!). Много сил ушло на битву за нынешнее здание. Предполагаем переоборудовать второй этаж и сделать дополнительно два больших зала. Самый старший сейчас класс — пятый, а ведь их будет восемь, поэтому главный вопрос для нас — полноценная материально-техническая база. В районе республики наверняка есть немало одаренных детей, но мы, к сожалению, не имеем интерната и кабинетов для преподавания общеобразовательных предметов. Не люблю я самодельность, дилетантизм. Профессионализм начинается с классики, а в труппе нашего музыкального театра двенадцать человек! У республики нет по-настоящему масштабного ансамбля — в ансамбле «Умарина», осталось три-четыре балетных пары. Хотелось бы, если хватит сил, создать балетную труппу, может, и на базе школы. Школа уже имеет три солидных программы, еще, допустим, два спектакля — и вот вам детский балетный театр.

Профессия балетного артиста заставляет человека быстро взрослеть, потому что у нас материалом (податливым или нет) служит сам человек, созидающий себя в движении. В драме первоосновой является слово, текст, у певцов — вокал, у нас — пластика, безграничная выразительность человеческого тела, вот почему, когда репетируешь с ребятами, получаешь огромное чувство удовлетворения. Хочется научить их схватывать внутреннее состояние образа. Главная задача педагога не «заморозить» ребенка техникой, а помочь ему найти в себе художника, то есть почувствовать вкус к поиску, работе над образом — волшебству в искусстве, когда зритель понимает, что происходит на сцене, без всякой программки.

Полное слияние хореографического текста с музыкой — высшее счастье для артиста и, как подлинное счастье, случается редко, но зато уж не забывается. Я безболезненно ушел со сцены, день в день, потому что торопился к детям. Молодежь вначале естественно увлекается техникой, но необходимейшее качество для педагога — разглядеть в ученике индивидуальность. Долг педагога — объяснить, а уж «берет» ученик в меру своего разума. Школа для меня — большая семья. Ребята даже в выходные дни забегают в школу, значит, их сюда тянет. Общее дело сводит всех — и старших, и младших, поэтому на поклоны у нас выходят все: дети должны почувствовать ответственность за благодарные аплодисменты зрителей. К выпуску в 1998 году мы планируем «Жизель». И ребята идут навстречу этим серьезным мечтам — готовим настоящий репертуар. Мы растим не только артистов, но и зрителей — вот что важно.

Нелли ОНЧУРОВА

ЖУКОВСКИЕ СЕЗОНЫ

Жуковский — центр авиационной науки, город интеллигенции, находится он в тридцати километрах от Москвы, окружен сосновым бором и многочисленными дачными поселками. Украшением города является уникальный храм Владимирской Богоматери, построенный в 1789 году великим русским архитектором В. Баженовым.

Духовная жизнь города во все времена была яркой, разнообразной. Такой остается она и сейчас. И не малое место в ней занимают концерты местных танцевальных коллективов, собирающие, как правило, полные залы.

А началось все в 1975 году, когда в городе появился первый хореографический кружок «Юность». Руководитель коллектива — Надежда Ивановна Шилова — основной акцент в своей работе сделала на классическом танце и прежде всего на грамотной постановке классических поз. Кружок разрастался, пополнялся новыми преподавателями и вскоре получил наименование хореографической студии.

Кроме «Юности», во вместившей в себя всех желающих, открылось хореографическое отделение в школе искусств города Жуковского, где также много внимания уделялось классическому танцу. В школе искусств работали преподаватели из «Юности» и наоборот. Сейчас в школе искусств, помимо танцев, дети изучают историю танца, сольфеджио, фортепиано.

Однако сегодня ансамбль «Юность» несколько изменил свой профиль. Основой его творчества стал народный танец и, в первую очередь, русский. Русские номера ансамбль в сентябре 1993 года показывал во Франции, в городе Лесневен. Юные артисты постоянно выступают в Подмосковье, гастролируют по «золотому кольцу» России, посетили город Брест. В репертуаре много номеров из Ансамбля И. Моисеева (такие, как «Веселуха», «Полька через ножку», болгарский, молдавский танцы), но есть и свои оригинальные. Например, композиция «Сувенир», посвященная памяти И. О. Вышегородского — художественного руководителя взрослого танцевального ансамбля «Россия» города Жуковского. И. О. Вышегородский — первый хореограф в городе, он многое сделал для развития детского хореографического творчества, у него учились многие нынешние местные педагоги, которые сегодня продолжают в городе его традиции.

Плясуны из «Юности» танцуют с заражающей увлеченностью — чувством, которое передает им Марина Алексеевна Петровна — очень чуткий учитель, умеющий понять и раскрепостить душу ребенка.

Из всех жуковских коллективов, пожалуй, только в «Юности» наибольшее внимание уделяется мужскому танцу. В ансамбле 36 мальчиков и 54 девочки. Мальчиков, по-видимому, привлекает репертуар ансамбля, темпераментный, напористый характер плясок. В постановках часто используются движения мужского виртуозного танца: высокие прыжки, присядки, различные виды вращений.

Особой пластичностью и утонченностью отличаются постановки Надежды Алимовны Дабаховой — руководителя хореографического отделения школы искусств. Можно с полной уверенностью сказать, что танцы эти уникальны. «Вальс цветов», «Сентиментальный вальс» Чайковского, «Времена года» Глазунова, «Этюд» на музыку Дворжака — все эти произведения ставились и ставятся ведущими балетмейстерами мира, и естественно, здесь трудно предложить что-либо свое. Но в школе искусств к этому постоянно стремятся: постановки музыкально гармоничны, балетмейстер предлагает юным исполнителям задачи, требующие от них образности танца, навязанного музыкой.

Здесь постановки готовятся долго и тщательно. Репетиции проводятся как бы в двух направлениях: ребенку не только помогают оттачивать танцевальную технику, но и способствуют расширению его представлений о танце, учат чувствовать, осмысливать музыку. Все, по-видимому, уже привыкли к «Вальсу цветов» из балета «Щелкунчик», к его парадности, торжественности. Но Чайковский не случайно дает именно такое название своему сочинению. Вальс цветов — не условное название, а чудесный праздник, ликование настоящих живых цветов. В мире нет ничего мертвого, все имеет свое лицо, смысл. Первое впечатление от вальса, в котором танцуют дети, — море благоуханий, ликует все: от крохотных цветочков до царицы бала — феи Розы. После нескольких тактов вступления, под звуки арфы феи оживляют спящие цветы, даруют им свою жизненную силу и начинается танец. Для вальса характерны мелкие переступания ног, дрожание кистей рук, чем достигается живое дыхание, трепет.

«Сентиментальный вальс» построен на грани неуловимой переменчивости построений. «Времена года» отличаются симметричностью построения — осень, зима, лето, весна. Можно проследить идею цикличности, повторяемости: каждый год на смену осени идет зима, зиме — весна и т.д... Но в финале симметричность нарушается введением отдельных партий каждой солистки. Здесь уже проявляется индивидуальность, неповторимость каждой из них.

В репертуаре коллектива немало постановок народно-характерного плана. Это — изумительные образцы украинской хореографии: «Тропотанка» — закарпатский танец, «Карички» — восточно-украинский танец, а также Вариация на украинскую тему академического стиля. Интересна академическая постановка — Венгерская вариация на музыку Брамса. Здесь нужны широта, полет и в тоже время пристальное внимание к нюансам, что приходит постепенно, по мере совершенствования мастерства. Хотя техническая сторона не всегда дается детям, стиль они чувствуют верно.

Сейчас создается впечатление, что хореографическое отделение школы искусств города Жуковского, не имея ни материальной, ни моральной поддержки, находится под угрозой закрытия. Это печально не только потому, что коллектив имеет дипломы ГИТИСа, Большого театра и занял первое место в первом конкурсе «Юные таланты Подмосковья», но и потому, что в хореографическом отделении школы искусств учащиеся получают разностороннюю базовую подготовку, тогда как остальные коллективы



города имеют более узкую направленность.

Так, камерный театр танца «Фантазия», созданный Наталией Аркадиевной Фирсовой, опирается в основном на эстрадные композиции. В этом театре дети артистичны, внешне раскованны. Многие танцы, входящие в репертуар, включают в себя поддержки, чего нет в других коллективах города. А в композиции «Звезды в твоих глазах» юные артисты показывают свое умение танцевать на пуантах. Постановки Фирсовой отличаются богатством художественной фантазии, сказочностью. Их можно сравнить со звездами, сверкающими на ночном небе.

Самый молодой, но достаточно из-

«Вальс цветов» в исполнении учениц хореографического отделения Жуковской школы искусств.

Композицию «Русский сувенир» исполняют участники ансамбля «Юность»



вестный своими гастролями коллектив «Детский театр танца» возглавляет Тамара Ивановна Райкова. Театр имеет контакты за рубежом, недавно был заключен контракт в Шотландии со школой Левины Тейлор. Занятия в театре проводят высокопрофессиональные педагоги

— специалисты из хореографических училищ и артисты Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

Широкий репертуар труппы включает в себя классические танцы, народные, современные, а также спектакли: «Ско-

морощи забавы», «Урок танца», «История Роксаны» на музыку Эрве Леграна (сына автора «Шербурских зонтиков» — Мишеля Леграна). Театр танца следует принципу экспериментальности, он всегда находится в поиске оригинального и использует неожиданные сочетания стилей.

Разнообразие репертуара, пристальный интерес к детскому творчеству, постоянный поиск и стремление к новизне характерны для танцевальных коллективов города, — все это свидетельствует о высоком профессиональном потенциале детских хореографических коллективов Жуковского и дает основания надеяться на их яркое, интересное будущее.

Марина МАЙОРОВА,
студентка Академии
славянской культуры,
слушательница семинара
молодых критиков
журнала «Балет».



«Весенний хоровод» танцуют юные артистки Детского театра танца.

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

Телефон: 194-23-77

SANSHA
IN FIRST POSITION



НАТАЛИЯ ДУНАЕВА

ИДА РУБИНШТЕЙН — АКИМ ВОЛЫНСКИЙ

(к истории отношений)



Аким ВОЛЫНСКИЙ.

Портрет Ю. Анненкова.

*(Окончание. Начало в № 4—5
журнала «Балет» за 1995 год)*

Наступило время, и «когда-нибудь», о котором писала Ида Львовна, наступило. В бумагах Волынского лежат черновики его письма к Рубинштейн. Трудночитаемый почерк тут и вовсе неразборчив. Однако кое-что удалось прочесть. «Моя божественная Ида! Приезжайте, нельзя жить без Вас», — так решительно начинал свое письмо Волынский. Далее следовало: «Я думаю о нашем театре и о нашем журнале: вот тот «дом», в котором мы будем жить, соединенные великим делом, выражением емких чувств и еще неслыханной на земле солидарности. Не будем, милая Ида, бояться слов и наименований, столь затасканных в обыкновенной жизни: в нашей жизни все это будет и значительно, и красиво». Их встречу он толковал как провиденциальную: «Бог готовил меня для Вас. Он вел куда-то, зажег огонь и, когда, окрепли, наконец, все мои силы, поставил перед Вами. Твоя судьба, твоя невеста, твоя любовь! Это так, Ида. Будем вместе». Затем следовало торжественное: «Разрешите мне, Ида, назвать Вас своей невестой». А в конце письма сорокашестилетний Волынский писал с пылкостью гимназиста: «С радостью в душе и мучительнейшим вместе благоговением целую Вашу карточку и — жду. Пришлите мне два согласных слова. Ваша телеграмма даст мне источник счастья». Вместо подписи стояло выразительное «А»⁷⁰.

Да, это не были «амуретки». То была серьезная любовь, замешанная на общности культурных ориентиров, вкусов, идеалов, устремлений. Недаром слова любви перемежаются в этом послании с другими, о театре и журнале. Женская красота и новые формы жизни, воля Бога и общественное служение, мечты о будущем и неприятие пошлости — все спаяно в этом любовном послании, удивительном документе, равно характеризующем писавшего, адресата и эпоху.

Приближалась весна 1907 года, а с нею — выпуск Драматических курсов. «Я буду рада, если Вы приедете на мои экзамены»⁷¹ — писала Ида Львовна из Москвы. Волынский приехал и перед спектаклем отправил ей записку с пожеланием сценического успеха. «Спасибо от души за письмо. Посылаю Вам билет на сегодня»⁷², — откликнулась она. Одобрил ли он ее работу? Подверг ли критике? Об этом нет свидетельств, во всяком случае, похоже, ничто не омрачало их отношения. На Коломенскую, 42, в квартиру Ходотова, где жил Волынский, шли теперь не только письма — летели телеграммы: «Шлю привет»⁷³, «Шлю сердечный привет»⁷⁴, «Думаю о Вас, шлю сердечный привет»⁷⁵, «Верю: впереди нас ждет счастье безмерное. Рубинштейн»⁷⁶...

На лето вновь было намечено путешествие. Ехали снова врозь. Волынский вначале отправился в Белую Церковь, чтобы прийти в себя от годовой усталости и побыть в кругу родных. Из Москвы Ида Львовна прислала ему телеграмму: «Счастливого пути. Отдохните»⁷⁷. Рубинштейн сначала должна была приехать в Петербург и уже оттуда вместе с Горвицами ехать в Европу. Но она почему-то задерживалась, и это тревожило Волынского, который из Белой Церкви, волнуясь, следил за ее перемещением: он, очевидно, мог быть спокойным, только ясно представляя, в какой точке земного шара она находится. И вновь на помощь приходила верный друг Лидия Михайловна Горвиц, посвященная в роман кузины. В Белую Церковь из Петербурга одна за другой отстукиваются телеграммы: «Ида Львовна приезжает четверг. Все хорошо. Будьте покойны. Отдыхайте»⁷⁸, «Ида Львовна не приехала. Буду проезд непременно телеграфировать»⁷⁹, и наконец: «Ида Львовна сегодня вернулась»⁸⁰.

Это лето, очевидно, один из счастливейших периодов в жизни Волынского. Из Белой Церкви он посылает своему другу Татьяне Львовне Щепкиной-Куперник коротенькую открытку: «Отдыхаю пока у матери, но недолго (...). В воскресенье еду в Вену. Вы и представить себе не можете, дорогая Татьяна Львовна, как я рад нашей дружбе, такой светлой и чистой»⁸¹. И хотя Аким Львович не обмолвился ни словом об Иде Рубинштейн, строки, написанные им, даже не слова, а интонация, передают состояние душевной открытости, когда человек от избытка счастья готов любить весь мир. А через месяц Щепкина-Куперник получила от Волынского другую открытку, дышащую счастьем и поражающую открытостью: «Милая Татьяна Львовна, завтра еду в Милан из Венеции, а теперь пью вино небольшой компанией, полной настроения и светлых надежд. Было бы великой несправедливостью с моей стороны в эту минуту не вспомнить, не подумать крепко о Вас, милая и дорогая Татьяна Львовна, о Н.Б. и А.Л. А те люди, которые наносят знак сочувствия свои фамилии — самые близкие и дорогие мне люди». Далее следуют три подписи: «И. Рубинштейн, Л. Горвиц, В. Горвиц»⁸². Роман, тщательно оберегаемый от посторонних глаз (иначе о нем остались бы свидетельства современников, как остались они об отношениях Волынского с Любовью Гуревич и Зинаидой Гиппиус), как бы вышел из подполья и был предан гласности.

«В. Горвиц»... Запомним это имя.

Стояла середина июля 1907 года...

Казалось: «счастье безмерное», в которое верила Ида Рубинштейн, подступило вплотную.

А дальше... дальше биограф теряется в сомнениях и вступает

на чрезвычайно зыбкую стезю догадок и предположений, не подтверждаемых точными фактами. Постараемся все же предостеречь хотя бы приблизительную последовательность событий.

Наступившая осень принесла тучи на казалась бы такой ясный небосклон. По-видимому, с этой осени и следует вести обратный отсчет в развитии их отношений. Быть может, нечто серьезное произошло за границей? В первых числах сентября разыгралась история, о которой мы не имеем ясного представления. Дело заключалось в том, что Волынский неожиданно получил письмо, написанное на итальянском языке от некоей Лины Форелли⁸³. Незнакомка настойчиво просила о встрече с «господином профессором» и обещала при свидании объяснить, как ей «необходимо это знакомство». Письмо женщины мужчине, который не был ей представлен, просьба о свидании — по тому времени было делом смелым. Волынский отклонил встречу. Последовало другое письмо с просьбой явиться в Эрмитаж, Волынский ответил короткой запиской. А затем он получил телеграммы⁸⁴, в которых фигурировал муж Лины Форелли. Обнаружив записку Волынского, он якобы преисполнился мстительной ревности и теперь искал «оскорбителя» по всему Петербургу. Аким Львович предлагало срочно куда-нибудь скрыться. Волынский не без основания заподозрил мистификацию, ставящую его в комичное положение, и приписал этот розыгрыш Иде Львовне и Лидии Михайловне. Ему представлялось, что на этот счет у него есть бесспорные доказательства. Так ли это было на самом деле? И что в таком случае стояло за этой мистификацией? Была ли то просто шутка молодых женщин в духе времени или нечто другое? И вообще были ли они причастны к этой истории? Как бы то ни было, Волынский оскорбился. Он не мог легко отмахнуться от этой истории: он не понимал таких шуток, с ним нельзя было играть, его неприлично было мистифицировать. «Для него не было простых вещей, — писал хорошо знавший Акима Львовича К. Федин. — Он был до мозга костей человек принципиальный. В мельчайшем вопросе он отыскивал принципиальную сторону, и мельчайший вопрос вырастал у него в проблему. Ум его не умел обращаться с малым предметом — он требовал громоздких абстракций»⁸⁵.

Заподозрив, что под маской Лины Форелли скрывается Рубинштейн, Волынский написал ей пространное и раздраженное письмо. Начиналось оно жестко: «Ида Львовна, зачем Вы это делаете?» Затем следовало «ироническое разоблачение» («хитро-сплетений легкомысленного анекдота»). Кончалось же письмо отповедью: «И Вам не стыдно, Ида Львовна? По-моему, Вам лучше бросить всю эту буффонаду». Поражают и последние строки: «Если Вам что-нибудь от меня нужно, я к Вашим услугам. Дружба нескольких лет дает Вам право верить, что Ваши интересы мне не чужды. Я готов выслушать все Ваши желания. 5 сентября 1907 года. А. Волынский»⁸⁶.

«Дружба нескольких лет... Ваши интересы... Я готов выслушать...», — так не пишут невесте.

По прочтении этих строк возникает невольное сомнение: неужели только розыгрыш, пуская и неуместный, мог вызвать столь суровую отповедь? Не была ли история с «Линией Форелли» звеном в цепи размолвок, произошедших ранее? На это указывает небольшая записочка Иды Рубинштейн, отправленная из Москвы (штемпель на конверте: 10.9.07): «Простите меня за вечер в Венеции. Это было уродливо. Я верю в то, что Вы велики»⁸⁷. Значит, какой-то инцидент произошел во время заграничного путешествия, быть может, задевший самолюбие, «несчастное самолюбие Волынского»⁸⁸, — как говорил П. Перцов. Но, очевидно, Ида Львовна не считала его очень серьезным, так как следом за покаянными строками стояло: «Хотите ли помочь мне в деле, которое теперь пора начать?»⁸⁹ Как-то не похоже, чтобы эти слова произносились после получения гневного послания Волынского. Быть может, он и не отправил своего письма вовсе, быть может, удостоверился, что разыгрывал его кто-то другой, быть может, получил доказательства того, что Ида Львовна уже длительное время пребывала в Москве... Как произошло примирение? Вернулись ли их отношения на прежнюю стезю или приняли иной характер? Получите ответ хотя бы на один из этих вопросов не удается, но зато точно известно, что примирение произошло, ибо уже осенью 1907 года, точнее, в октябре, Волынский принимает активное участие в творческих делах Рубинштейн, для которой это было время профессионального становления: она делала первые самостоятельные (вне стен училища) шаги на актерском поприще. Надо думать, не без совета Волынского вступила Ида Львовна в «Товарищество актеров» под руководством А.А. Санину, одного из самых значительных режиссеров той поры. Во всяком случае, Аким Львович хлопотал об ее участии в этой труппе весьма усердно. Сохранилось письмо Н.Н. Ходотова А.А. Санину, в котором есть такие строки: «Два раза он (Волынский — Н.Д.) был у тебя в театре относительно Рубинштейн»⁹⁰.

Однако Волынский не ограничивался только этими хлопотами: он наставлял Иду Львовну, как ей следует держаться в труппе: «Выступите скромно, свято, стыдливо, ибо так будет лучше и для

Вас и для дружбы. Покажите себя с самого же начала человеком исключительно принципиальным и разумным, по-настоящему гордым. Пусть все у Вас будет на иной, духовной, нравственно-этической высоте»⁹¹. Труппа готовила к постановке трагедию молодого австрийского драматурга Г. фон Гофманстала «Электра». Ида Львовна хотела получить в ней главную роль и сыграть ее первой. Волынскому не нравилась такая позиция, он учил Рубинштейн тому, как следует подходить к распределению ролей и как следует обращаться к режиссеру по такому важному и деликатному вопросу. «Электру можно играть только в очередь (...). Играйте вторую, после Роксановой, после кого хотите (...), вне вопроса о самолюбии, о первенстве, вне всего случайного и неважного для дела. Я бы хотел, чтобы Вы сказали Санину: «Я мечтаю сыграть Электру — первую ли, вторую ли, или десятою. Дайте мне выйти на сцену в этой роли. Только одного этого я хочу». Если же Вы будете говорить с ним иначе, — продолжал мэтр урок профессиональной этики, — Вы покажете мне этим, что слово мое значит для Вас слишком мало в таком огромном и ответственном деле»⁹². Один из друзей Волынского как-то справедливо заметил: «Всегда он хотел быть учителем возлюбленной»⁹³. Надо отдать должное Иде Львовне: она слушалась беспрекословно. Она уже не заявляла как прежде: «Я не хочу, чтобы кто-нибудь ее (Электру — Н.Д.) играл до меня»⁹⁴, она смиренно соглашалась: «Мне все равно, где и как быть Электрой. Вы знаете, я так ее люблю, что только о ней и думаю и больше ни о чем. Она будет, должна быть, иначе и жить не стоит»⁹⁵.

По всей видимости, Волынский работал с Рубинштейн над этой ролью подобно тому, как в свое время работал с Комиссаржевской над ролью Офелии. Очевидно, она просила его об этом. «Верите ли Вы, что наша совместная работа даст Вам нюансы, оттенки, краски, которых не будет у других? — вопрошал свою ученицу Волынский. — И в результате Ваша Электра может обрисоваться совершенно иным существом, полным художественно-поэтическим созданием?»⁹⁶ Она, разумеется, верила и очень дорожила этими занятиями, боясь пропустить хотя бы одно по нездоровью: «Мне так грустно, что надо лежать и нельзя заниматься. Никогда еще не хотелось так работать, как теперь. Завтра, я думаю, можно будет встать. Если так, то мы будем заниматься, если Вы хотите»⁹⁷.

Когда же товарищество Александра Санина распалось, у Рубинштейн возник, быть может, не без влияния Волынского, замысел постановки уайльдovsky «Саломеи», которую предполагалось показать на сцене Михайловского театра. Спектакль осуществлялся на средства Иды Львовны и должен был быть дан в пользу Театрального общества. Переписка Волынского той поры свидетельствует о его причастности к этому делу. Аким Львович всячески старался склонить к работе над трагедией все того же А. Санина, которого высоко ценил. Сотрудничество Рубинштейн и Санина осуществилось значительно позже и не на петербургской сцене. В 1912 году он поставил с ней все ту же «Саломею» Уайльда, в тот же год — «Елену Спартанскую» по поэме Э. Верхарна, а в 1927 году — синтетический спектакль «Императрица скал», трагедию С.-Ж. де Буэлье, который оценивал как одну из удачнейших своих работ. Все постановки были осуществлены в Париже. А на петербургский спектакль 1907 года был приглашен В.Э. Мейерхольд. Тогда же, в сезон 1907—1908 годов Ида Рубинштейн начала брать уроки у М. Фокина, понимая, что «Пляска семи покрывал» — кульминационная сцена спектакля, и для исполнения ее требуется серьезная подготовка. Фокину же была поручена и постановка самого танца. С этих уроков начался путь Рубинштейн к Дягилевской антрепризе, большому искусству, европейской славе.

Как отнесся Волынский к такому выбору режиссера и балетмейстера? Было ли это сделано без его ведома, без совета с ним? Творчество Мейерхольда было ему чуждо: недаром он прекратил работать в театре Комиссаржевской, как только Мейерхольд пришел туда. Известно и отрицательное отношение Волынского к творчеству Фокина, его репутацию балетного реформатора он считал незаслуженной, доказывая, что фокинские композиции «банально вычурны»⁹⁸, страдают «драматургической ходоульностью» и «могут только портить карьеру танцовщицы». Возможно, что зимой 1907—1908 годов Волынский еще не был так агрессивен настроен по отношению к искусству Фокина и полагал, что хореографу можно без особого риска поручить постановку танцев в драматическом спектакле.

На оформление «Саломеи» (цензура заменила название на «Пляска царевны») Ида Львовна пригласила Льва Бакста, «заманчиво-увлекательного Бакста»⁹⁹, как определил его Волынский, которому однако, с точки зрения критика, не хватало все же научной образованности, как, впрочем, и всему «блестящему кружку Бенуа»¹⁰⁰.

Мейерхольд, Фокин, Бакст — это не те фигуры, которые мог рекомендовать Волынский. Не свидетельствует ли их сотрудничество с Рубинштейн о том, что влияние Акима Львовича не было уже абсолютным?

Работа над постановкой уайльдovsky трагедии была прервана окончанием театрального сезона. А летом... летом 1908 года М. Фокин писал из Швейцарии А. Бенуа: «Специально для занятий со мной приехала сюда Рубинштейн и живет здесь в разлуке с мужем»¹⁰¹.

Супругом Иды Львовны стал Владимир Горвиц, ее кузен, родной брат Лидии Михайловны, тот самый Владимир Горвиц, подпись которого стояла на открытке, отправленной Волынским Т.Л. Щепкиной-Куперник всего год назад...

И вновь, в который раз, биограф Иды Рубинштейн заходит в тупик и задает недоуменные вопросы: «Когда произошло это событие?», «Где состоялся брак?» и «Почему, почему Горвиц?» Мишель де Коссарт, автор книги «Ида Рубинштейн. Театральная жизнь» относит замужество Иды Львовны к периоду, предшествующему началу работы над «Саломеей»¹⁰². Впрочем, книга эта, основанная на обширном мемуарном материале, изобилует неточностями, особенно заметными, когда речь заходит о русском периоде жизни актрисы.

Как пережил этот факт Волынский? Был ли он к нему подготовлен или событие явилось для него неожиданным? Коварство ли это со стороны Иды Львовны или вынужденный шаг? Мишель де Коссарт склоняется к версии, что это был фиктивный брак, необходимый Рубинштейн для полной юридической и финансовой свободы от опеки родни, препятствующей ее выбору актерской профессии. Владимир Горвиц вырос с Идой Львовной в одном доме и понимал, что театр — смысл ее жизни.

Осенью 1908 года возобновилась работа над «Саломеей». Многочисленные записочки, адресованные Волынскому, свидетельствуют о том, что он по-прежнему принимает горячее участие в делах Рубинштейн. «Если Вы свободны, — писала она, как прежде, — не зайдете ли Вы сегодня вечером в 9 ч.? Мы займемся и «поговорим» о Саломее»¹⁰³. И в другой раз: «Я знаю, что Вы днем заняты, но мне очень-очень хотелось поговорить с Вами сегодня, до Санина, т.е. до 4-х часов. Мой сердечный привет. И. Рубинштейн»¹⁰⁴, «Не зайдете ли Вы сегодня вечером около 8 ч., если только Вы свободны и это Вам не скучно»¹⁰⁵, — не без кокетства приглашала она Акима Львовича. И наконец, написанные на обратной стороне визитной карточки тревожные слова: «Аким Львович, у Комиссаржевской сняли пьесу. Необходимо сегодня же что-нибудь предпринять. Можете ли Вы зайти ко мне или позвонить. И.Л.»¹⁰⁶

Осень 1908 года и есть тот хронологический рубеж, за которым теряется всякий документальный след каких бы то ни было отношений между Идой Рубинштейн и Акимом Волынским: во всяком случае, автору настоящей статьи не удалось выявить ни одного хотя бы косвенного эпистолярного или мемуарного свидетельства того, что общение этих двух людей продолжалось. А между тем, то было время решительного поворота в актерской карьере да и самой судьбе Иды Львовны. Двадцатого декабря на сцене Большого зала Санкт-Петербургской консерватории она выступила с исполнением «Танца семи покрывал», который поставил для нее М. Фокин. По просьбе публики заключительная часть танца бисировалась. Рецензенты — был среди них и знаменитый Валериан Светлов — дружно хвалили Рубинштейн. То был ее первый настоящий сценический успех. Присутствовал ли Аким Львович на этом «Вечере художественных танцев», а если присутствовал, одобрил ли выступление? Ответа нет и на эти вопросы. Заметим лишь, что вряд ли ему мог понравиться выполненный по эскизам Л. Бакста необыкновенно смелый по тем временам костюм Саломеи. «На протяжении номера, — вспоминала Е. Тиме, — Ида Рубинштейн сбрасывала с себя одно за другим семь покрывал и оставалась в костюме из одних бус, специально для этого случая заказанных»¹⁰⁷. Волынский же был принципиальным противником наготы на балетной сцене. «Новаторы российского чекана пробовали и продолжают пробовать обнажать в балете ноги»¹⁰⁸, — возмущенно писал он в 1923 году! Можно только догадываться об отношении критика к обнажению танцовщицы в 1908...

Тогда же, зимой 1908—1909 годов, Ида Рубинштейн была приглашена на роль Клеопатры в одноименном балете М. Фокина, который решено было показать в первом парижском сезоне. Невозможно представить, чтобы участие Иды Львовны в Дягилевской антрепризе было Волынским одобрено. «Клеопатра» была новой версией фокинского балета «Египетские ночи», поставленного на Мариинской сцене в 1908 году. Балет этот Волынский считал «нелепостью»¹⁰⁹, а «стиль фокинской египтологии»¹¹⁰ определял как «предприятие смехотворное, если позволено выразиться со всю резкостью научного определения, предприятие idiotическое»¹¹¹. Как знать, быть может, участие Иды Львовны в «Клеопатре» и послужило поводом к серьезной размолвке: вряд ли Волынский, с характерным для него авторитарным дидактизмом мог примириться с таким неповиновением. Ведь рассказывал же он сам в одном из своих очерков, как под угрозой оказалась его дружба с Т.П. Карсавиной, которую он доводил до слез разоблачениями «псевдоноваторств» Фокина. А может быть,

ко времени работы над «Клеопатрой» отношения их уже были порваны, постепенно сойдя «на нет» в результате участвующих размолок, быть может, произошло неизбежное в таких случаях взаимное охлаждение, и то, что связывало эти двух людей, постепенно затухло само собой. Перед нами письмо Волынского к А.А. Санину, судя по «сюжету», написанное осенью—зимой 1908 года. Речь в нем идет об Иде Львовне и все о той же «Саломее». В конце Волынский неожиданно добавляет: «Вообще я утомлен, перестаю верить во все это дело. Люблю больше всего на свете магические святости надежно прямых линий»¹¹². Эту туманную фразу можно прочесть и как намек на отсутствие «надежно прямых линий» в личности Иды Львовны, и как свидетельство эмоциональной и душевной усталости Волынского, этим вызванной.

Ну что же, такое предположение можно было бы считать допустимым, если бы... Если бы среди сохранных Волынского писем Иды Рубинштейн не было одного, столь непохожего на другие ее послания ни содержанием, ни тональностью. На сложенном вдвое листочке из дамского бювара, как обычно, не проставлена дата. В каком году написано это письмо? К какому периоду жизни актрисы оно относится? На конверте нет штемпеля, не указан и адрес, который подчас может служить временным ориентиром. На нем просто значится: «Его Высочородию Акиму Львовичу Волынскому». Написано же всего две фразы: «Я не могу идти рядом с кем бы то ни было, я могу идти только одна»¹¹³. Категорично, жестко, сурово. И ни слова о чувствах, об изменении этих чувств, ни слова упрека — ни одного из традиционных мотивов разрыва. Будто и не прелестная молодая женщина писала эти строки. Ясно лишь: письмо знаменует разрыв, а инициатором разрыва — она. Что это? Внезапное охлаждение? Каприз? Влияние минуты? Непохоже. Каким-то леденящим холодом абстракции веет от короткой записки. Быть может, нечто глубинное водило ее рукой, быть может, то была очередная жертва на алтарь ненасытного молоха-театра, акт «героического самоотречения», «героического презрения к счастью», которое проповедовал любимый ею Ницше. «О, одиночество! Ты отчужда моя, одиночество!» — восклицал его Заратустра. Быть может, слова: «я(...) не стремлюсь к счастью, я стремлюсь к своему делу», — горели в ее памяти, когда она писала Волынскому? Ницшеанство глубоко проникло в сознание русской интеллигенции рубежа веков, а люди, знавшие Иду Львовну, свидетельствовали, что она могла цитировать немецкого философа страницами. Во всяком случае, то был решительный выбор. Ида Рубинштейн вообще была человеком выбора. Тема выбора и самоотвержения проходит через ее творчество: Антигона, Святой Себастиан, Жанна д'Арк — все это герои выбора — вехи ее актерского пути. Решительный выбор обрамляет и самую жизнь Рубинштейн: совсем юной выбрала она театральные подмостки, путь к которым лежал через жертвы, а полвека спустя так же твердо — добровольное затворничество на всю оставшуюся жизнь. «Бедная, бедная честолюбивая, щедрая, героически настроенная Ида»¹¹⁴, — вздохнул незадолго до своей смерти не очень-то благосклонный к ней А. Бенуа.

Сохранился в бумагах Волынского и другой документ — ответ на какое-то оскорбившее его послание Иды Львовны. Быть может на то, что цитировалось выше. Приводим это письмо в сокращении, но и отрывок дает представление о том напряжении чувств, о той боли и гнев, что испытывал Волынский: «Из уважения к тому светлому и хорошему, что было между нами, я не могу оставить у себя Ваше письмо. Оно звучит как оскорбление. Оно противоречит тому, что Вы говорили и тому, что говорил я. На мои слова Вы отвечали «да», потому что слова эти были из тех, за которые я дал бы себя распять. Я не получил этого письма. Оно от того беса, над которым Вы весело смеялись. Так позвольте же, милая Ида Львовна, и моему бесу написать Вам эти последние строки. А. Волынский. Среда»¹¹⁵. Твердая черта, которую провел Аким Львович под обозначением дня недели словно знаменовала окончательный разрыв.

Культура романтических отношений людей той далекой эпохи выработала и культуру разрыва: расставаясь, возлюбленному предлагалось возратить полученные им ранее письма женщины. Так, следуя этикету и понятию о мужской порядочности, собиравшись поступить и Волынский, но от Иды Львовны пришло короткое: «Не трудитесь возвращать мне эти письма»¹¹⁶.

И вот они лежат перед нами в архивных папках. Исследователь благодарно вздыхает: не будь их, этих писем, не была бы вовсе известна страница жизни людей, биографии которых принадлежат истории культуры.

Прошло много лет. Отгремела мировая война, произошла в России буржуазная революция, пала правящая династия, свершился октябрьский переворот, страна пережила трагедию гражданской войны и содрогнулась от ужаса красного террора. Наступил нэп.

Волынский остался на родине, в Петрограде. Все тяжелые годы он дал бы себя расписать на корабле, в знаменитом Доме

искусств, где нашла себе прибежище писательская элита столицы. Он жестоко страдал от голода и, спасаясь от лютой стужи, вынужден был спать не только в пальто и шапке, но и в галошах. Аким Львович сильно постарел, весь как-то сохся и уменьшился в росте. Кожа на его исхудавшем, словно испепеленном, лице пожелтела и приобрела сходство со старинным пергаментом. Череп заметно облысел, и во всем облике появилось что-то птичье. Но он не изменил себе: по-прежнему был бодр, погружен в философские проблемы, полон оригинальных идей, по-прежнему неподкупно принципиален и категоричен в оценках. В жизни его появилось новое: в нее властно вошел балет. Вот уже более десяти лет как он был ведущим балетным критиком страны, и теперь возглавлял организованную им Школу русского балета. Пережил Волынский, если верить мемуаристам, и новую любовь — безответное чувство к Ольге Спесивцевой...

Ему было уже за пятьдесят, и он стал писать мемуары. Это были небольшие очерки, которые автор называл этюдами. Малая часть из них напечатана. Среди неопубликованных — законченный в сентябре 1923 года «Ящик Пандоры», посвященный Иде Рубинштейн.*

Если не знать всего, о чем говорилось выше, невозможно догадаться о характере взаимоотношений автора и героини этюда. Знакомство в доме Озаровских... как бы случайная встреча в Греции... О главном Аким Львович умолчал.

Над Идой Рубинштейн в этом очерке творится беспощадный суд. Она предстает холодной кокеткой, жизнь которой «полна большого шума и авантюры»¹¹⁷. Оказывается, еще в далекую петербургскую пору, в годы учебы на Драматических курсах, в годы ее мечтаний о театральной реформе и экзальтированных писем, в годы дружбы с Волынским, она «искусно вздувала кругом себя (...) фантастически-сенсационные волны»¹¹⁸, «осторожно, тонко, с великим тактом культивировала (...) все легенды, создаваемые вокруг ее имени»¹¹⁹. Суровый приговор выносит Волынский и Рубинштейн-актрисе: «Для сцены она слишком душевно суха, слишком рассудочна, слишком лишена безоглядной непосредственности»¹²⁰. Отказывает он ей и в даре пластической выразительности, расходясь с оценками М. Фокина, В. Светлова, А. Левинсона, А. Бенуа, Я. Тугенхольда, С. Григорьева...

Зная историю отношений Иды Рубинштейн и Волынского, можно многое прочесть между строками этюда. Разве не ощущается за неуважительно насмешливым тоном уязвленное мужское самолюбие и уязвленная гордость бедняка в строках: «Я могу понять, что такая дама, умеющая войти в автомобиль или карету, пройти с лорнетом по картинной галерее, или войти в театральную ложу с импонирующим видом, сразу привлекающим внимание всего зрительного зала, такая дама явилась бы идеальной спутницей для любого Рокфеллера или Ротшильда?»¹²¹

А что стоит за такими строками: «Всю жизнь эта замечательная женщина и боялась, и желала того, чтобы кто-нибудь из-за нее застрелился. Но вот прошли годы, и все здравствуют. Не застрелился никто...»¹²² Не чудится ли в этих, как бы неожиданно вырвавшихся словах, нечто личное, отзвук былой, но не забытой боли?

Когда же Волынский уходит от оценок, когда перо его начинает воссоздавать милый знакомый облик, меняются интонации, меняется самый ритм фразы, и начинает пронзительно звучать тема ностальгии по безвозвратному прошлому, смесь грусти и неизжитого восхищения окрашивает тогда этюд, в том числе и его заключительные строки: «Довольно и той широкой, почти мировой известности, которая окружила ее имя и создала из нее на скудной и печальной русской ниве такой пышный, роскошный, великолепный и незабываемый цветок»¹²³.

«Незабываемый...»

Когда пыльным июльским днем 1926 года в маленькой палате Обуховской больницы, что на Фонтанке близ Московского проспекта, одним из самых глухих, грустных и неуютных районов переименованного города, бывшей имперской столицы, Аким Львович Волынский задышался от сердечной недостаточности, Ида Рубинштейн была далеко. С 1910 года она постоянно жила в Париже. За эти годы в ее жизни тоже произошло многое. Она стала знаменитостью, познала угар славы и горькое ощущение, что звездный час позади. С ней сотрудничали самые выдающиеся художники эпохи, и имя ее стало достоянием прессы. Выступление в новой роли, охота в Африке, перелет через Альпы — все становилось добычей журналистов. Пережила она и бурные увлечения. Ее романы смаковались на страницах газет. Тщательно стилизуя свой образ и афишируя внешнюю сторону жизни, Рубинштейн старательно оберегала от посторонних глаз внутреннюю и то, что было ей по-настоящему дорого. Ни в одном из многочисленных интервью не обмолвилась она о своей семье: родителях,

* Когда номер со статьей Н. Дунаевой находился в производстве, в свет вышел № 17 альманаха «Минувшее», в котором впервые были опубликованы статья Волынского «Ящик Пандоры» и часть переписки И. Рубинштейн. Публикация А.Л. Евстегневой (прим. ред.).

родственников, муже — она вообще старалась обойти молчанием русский период жизни. И нигде ни разу не упомянула она имени Волынского, столь хорошо известного на Западе.

Летом 1926 года она выступила в мимодраме «Орфей» Р. Дюка и была полна новых планов, связанных с постановкой трагедии С.Ж. де Бузлье «Императрица скал»... Дошла ли до нее весть о кончине Акима Львовича? Могла дойти: железный занавес еще не был опущен вплотную...

Последние 16 лет Ида Львовна, пережив глубокий духовный кризис, провела на юге Франции в добровольном затворничестве. Крайне редко нарушая его, она все же в 1955 году приехала в Париж специально для того, чтобы встретиться с Маргаритой Лонг, которая вернулась из поездки в Советский Союз. «Она хотела узнать о моих впечатлениях и поговорить со мной о своей молодости»¹²⁵, — вспоминала пианистка. Слушая ее, Маргарита Лонг воскликнула: «Поедемте туда вместе!» И тогда неподвижное лицо ее гоетти, на котором уже многие годы, словно маска, застыло непроницаемое выражение, дрогнуло, а в глазах на мгновение блеснули слезы. Быть может, забытые, далекие образы безвозвратно потерянной родины отчетливо восскресли в ее памяти, теснясь прошли перед мысленным взором дорогие тени, и среди них — тень невысокого худощавого господина в длинном, черном, наглухо застегнутом сюртуке... Как знать.

ПРИМЕЧАНИЯ

70. РГАЛИ, Ф. 95. Оп 1, Ед хр. 217. Л. 10
71. Письма Иды Рубинштейн... Л. 49
72. Там же. Л. 105
73. Там же. Л. 64
74. Там же. Л. 65
75. Там же. Л. 63
76. Там же. Л. 66
77. Там же. Л. 67
78. РГАЛИ, Ф. 95, оп. 1, ед. хр. 438, Л. 8
79. Там же. Л. 9
80. Там же. Л. 10
81. РГТМ, ед. хр. 139
82. Там же, ед. хр. 140. Н.Б. — Николай Борисович Полюнов, муж Т.Л. Щепкиной-Куперник. А.Л. — ее сестра.
83. Письма Иды Рубинштейн... Л. 60
84. Там же. Л. 73
85. Федин К. (Сб. Памяти Волынского. С. 30.)
86. РГАЛИ, Ф. 95, Оп. 1, ед. хр. 217. Л. 1—4
87. Письма Иды Рубинштейн... Л. 52
88. Перцов П. Литературные воспоминания. М.—Л., 1933. С. 215
89. Письма Иды Рубинштейн... Л. 52, об.
90. Институт русской литературы (Пушкинский дом). Ф. 555. № 1354. Далее — ИРЛИ
91. РГАЛИ, Ф. 95, оп. 1, ед.хр. 279, Л. 1—1 об
92. Там же. Л. 2
93. РГАЛИ, Ф. 95, Оп. 1, ед. хр. 967, Л. 9
94. Письма Иды Рубинштейн... Л. 190
95. Там же. Л. 100
96. РГАЛИ, Ф. 95, Оп 1, ед. хр. 279, Л. 2
97. Письма Иды Рубинштейн... Л. 54
98. Волынский А. Тамара Платоновна Карсавина. Жизнь искусства, 1924, № 36, С. 7
99. Волынский А. Новатор. (Жизнь искусства. 1923, № 18, С. 2)
100. Там же.
101. Фокин М. Против течения. Л., 1981. С. 373
102. Mihkael de Cossart. Ida Rubinstein. The thearicle life. Liverpool. 1979. P. 11.
103. ИРЛИ, Ф. 673, № 100, Л. 18
104. Там же. Л. 14
105. Там же. Л. 11
106. Там же. Л. 19
107. Тиме Е. Дороги искусства. М., 1967, С. 55
108. Волынский А. Балет. Хореографические арабески. (Жизнь искусства, 1923, № 42, С. 9)
109. Там же.
110. Там же. С. 8
111. Там же.
112. РГТМ, Ф. 245, ед. хр. 49
113. Письма Иды Рубинштейн... Л. 113
114. Александр Бенуа размышляет. М., 1968, С. 689
115. РГАЛИ, Ф. 95, Оп. 1, ед. хр. 217, Л. 8
116. Письма Иды Рубинштейн... Л. 88
117. Ящик Пандоры. Л. 92
118. Там же.
119. Там же. Л. 93
120. Там же.
121. Там же.
122. Там же, Л. 93 (об)
123. Там же.
124. Images d'Ida Rubinstein idol, amazone, princesse, méséne... par Margarite Long/Le Figaro Littéraire, al Tan. 1961.

БАЛЕТ: XX ВЕК

(Окончание со стр. 2)

Александр Александрович неоднократно снимался в кино. Одна из самых популярных его киноработ — роль актера Яши Кибрика в известной кинокомедии «Антон Иванович сердится». Помните: «Да вы вообще понимаете, что такое каскад?.. Ядя, покажем ей, что такое каскад». И... «выдавал!» Какое счастье, что кино-пленка сохранила для нас частицу мастерства этого великолепного танцовщика.

Воспоминания писались артистом в 60-х годах, на восьмом десятке его жизни. Для публикации отобраны фрагменты о начале службы в Мариинском театре и о Русских сезонах.

9 января 1905 года в Мариинском театре отмечался 20-летний юбилей сценической деятельности балерины Ольги Иосифовны Преображенской. Шел балет «Ручей».

В этот день было воскресенье, занятий в училище не было. Мы ждали отправки в театр. Обычно к 7 часам вечера к училищу подавались кареты. Вдруг в 6 часов на Театральной улице (ныне улица Зодчего Росси) раздался страшный шум: по улице бежал человек и бил фонари. Моментажно на улице стало темно. Мы поняли, что в городе что-то происходит. Может быть, спектакля не будет?

Но приходит воспитатель и говорит, что кареты поданы. Как обычно, мы выехали на Чернышев переулок, завернули на Садовую. Когда стали подъезжать к Сенной (ныне пл. Мира), движение остановилось. Видимо, впереди что-то происходило. Вдруг в окно одной из карет летит булыжник и разбивает стекло. Тут наши кареты понеслись, свернули с Садовой направо и поехали к Екатерининскому каналу (ныне канал имени Грибоедова). Доставили нас, как обычно, к артистическому подъезду с Крюкова канала.

Первый акт прошел более или менее благополучно, хотя все время с галерки слышались какие-то возгласы. Преображенскую, как всегда, встретили аплодисментами. Ждали, что будет царь, но в царской ложе никого не было. Кончилось первое действие, дирижер Р. Дриго сошел с пюльта, оркестр стал расходиться. В это время с галерки стали кричать: «Что за безобразия! На улице проливается кровь, а здесь сытые лысые дяди смотрят голых женщин! Долой спектакль! Долой царское правительство! Да здравствует революция!» Жандармы и городовые понеслись на галерку. Спектакль не был окончен. Мы разгримировались и поехали обратно в училище, но уже окольным путем: доехали до Английского проспекта (ныне пр. Маклина) и выехали на Обводной канал. Говорили, что по Садовой и через Садовую проехать было нельзя.

На наш вопрос, что случилось, воспитатель ответил: «Это вас не должно касаться. Была неприятность, какой-то парень на галерке кричал, его успокоили». — «А почему спектакль не закончили?» — «Ольга Иосифовна почувствовала себя плохо, на нее повлиял этот эксцесс и спектакль отменили».

Так я шестнадцатилетним юношей впервые столкнулся с великой российской революцией[...]

В 1908 году я закончил училище и был принят в Мариинский театр. Долго сидел в глухом кордебалете. Меня не любил главный режиссер Н. Г. Сергеев¹. Он требовал, чтобы после репетиций и спектаклей его провожали домой (жил он у Пяти углов). Во время этих провожаний он задавал вопросы: «Слушай, а что там про меня говорят?» Если провожатый был словоохотлив, он докладывал, что, мол, сегодня тот-то сказал, что вы плохой режиссер и т. д. Сергеев потом рассчитывался с такими. Однажды, когда после репетиции он предложил мне его проводить, я отказался под предлогом, что живу на Крюковом канале и мне не по пути. «Ты пожалеешь», — сказал Сергеев. И сразу после этого меня начали переставлять то в восьмую, то в десятую пару, в самый конец. На репетициях Сергеев придирался.

В «Коньке-Горбунке» мне очень нравился малороссийский танец. Я знал номер наизусть. Товарищи посоветовали попросить Сергеева дать мне станцевать его на утреннике. (В этом спектакле я изображал чуваша в меховом мешке.) Прихожу к Сергееву. Тут же сидит его помощник Иван Николаевич Иванов².

— Николай Григорьевич, — говорю, — разрешите мне станцевать малороссийский. Хотя бы на одном спектакле.

— Что? Что такое?! Малороссийский тебе? Иван Николаевич,

слышишь? Он малороссийский хочет танцевать! Ему чуваши не нравятся! Вот что, голубчик, закрой дверь с той стороны. Понял?

Чего ж тут не понять! Я ушел. Прошло почти полгода. Однажды на утреннем спектакле «Конька-Горбунка» после первого акта меня вызывают к Сергееву. Захожу. Разговор совсем другой:

— Орловушка? Заходи, заходи. Как себя чувствуешь? Здоров?

— Здоров.

— Ты как-то просил меня разрешить тебе станцевать малороссийский?

— Да, просил, но вы мне сказали, чтобы я закрыл дверь с той стороны.

— Ну-ну, кто старое помянет, тому глаз вон. Сегодня ты будешь танцевать с Марией Мариусовной Петипа³!

Это была знаменитая в то время характерная балерина.

— Вы шутите! — вырвалось у меня.

— Зачем я буду шутить такими вещами! Иду к Марии Мариусовне, прорепетирую и танцую!

Оказалось, что заболел и основной исполнитель Фокин⁴ и его дублер. Я заволновался. Отказаться? Опять «чуваши»? Нет! Иду к Петипа.

— Сашенька? Что, друг? Да, да, ты танцуешь со мной. А ты мне скажи, ты целоваться умеешь?

— Умею.

— Так имей в виду, ты должен меня поцеловать так, чтоб весь театр услышал. Постарайся. Прорепетируем.

Наскорю прорепетировали, прибегаю наверх в свою гримерную, там уже лежит костюм. Загримировался, оделся. Ноги трясутся как овечий хвост. Друзья держат кулаки: «Сашка, валяй, только не робей!»

Неожиданно меня встретили аплодисментами. Очевидно, публика думала, что вышел Фокин, но тем не менее это меня подбодрило. Сыграли сценку. Сделан первый прыжок — опять аплодисменты! Станцевали, поцеловались. Вызвали нас «на бис». Несколько раз выходили кланяться. Сергеев наблюдал, стоя в кулисе на стуле. Всесильная тогда Петипа обратилась к нему:

— Николай Григорьевич, будьте любезны этот номер дать Орлову в очередь. Он прекрасно танцует!

— Будет сделано. — И эту партию закрепили за мной⁵.

Это было в 1911 году. На следующий год к нам приехал Горский⁶, ставил заново «Конька». Он решил в первый акт вставить мой русский номер «Ухарь-купец». Таким образом, в первом акте я танцевал русский, в последнем — малороссийский. Это были два моих коронных номера. Отсюда, как говорится, я и пошел...

У нас был замечательный комик и характерный танцовщик Василий Стуколкин⁷. Я все время присматривался к его игре. И мне это пригодилось. Весной 1914 года шел балет «Тщетная предосторожность», где Стуколкин играл Никеза. После первого акта у него вдруг помутился рассудок: он снял костюм и парик, надел шубу и уехал. За пять минут до начала действия, по обыкновению, входит в гримерную к нему очередной режиссер, чтобы предупредить о начале акта. Застает только портного. Стали искать Стуколкина, нигде нет. Пора начинать спектакль. Опять зовут меня к Сергееву.

— Орловушка, голубчик, выручай! Ты смотрел, знаешь.

Анонса решили не делать. На спектакле присутствовал тогдашний директор императорских театров В. А. Теляковский. Ему пришлось доложить о происшествии и о том, что единственная возможность продолжить спектакль — дать играть кордебалетному артисту Орлову.

Антракт задержали на 15 минут, меня одели и загримировали, и я доиграл спектакль. Несколько раз выходил на аплодисменты. Когда занавес закрылся в последний раз, меня вызвали к Теляковскому.

— Господин Орлов, позвольте вас поблагодарить за то, что спасли спектакль. Вы в кордебалете? Сколько получаете?

— Пятьдесят рублей.

— Со следующего месяца я перевожу вас в корифеи. Будете получать сто рублей, и роль Никеза закрепляется за вами.

Вместе с Никезом ко мне перешел и Иванушка из «Конька-Горбунка». Меня перевели во вторые танцовщики, с окладом в 150 рублей. А потом я стал первым танцовщиком. Более высокого ранга у нас не было [...]

Сергей Павлович Дягилев — высокий, плотный мужчина, с седой прядью на лбу, с моноклем, одетый всегда по последней моде. Он часто посещал балет, был знаком со всем театральным миром, но антрепризы в России не имел. Поездка за границу была его идеей, которую он долго вынашивал. Впервые он вывез балет, как известно, в 1909 году. Это и был первый Русский сезон в Париже.

Для переговоров Дягилев вызвал меня к себе на квартиру в Замятин переулок. У него сидел режиссер Григорьев⁸.

— Господин Орлов, — сказал Дягилев, — я предлагаю вам поездку за границу. Ваш оклад будет 1000 франков.

1000 франков на наши деньги — 370 рублей. Я ничего не понял. Я тогда получал 50 рублей, а тут вдруг предлагают 370! Конечно, я тут же подписал контракт, после чего мне сказали, что я должен подать заявление градоначальнику на получение заграничного паспорта. Когда мы вышли с Григорьевым, я сказал:

— Сергей Леонидович, тысяча франков! Как много!

— Это за месяц, — сказал Григорьев, — а за два месяца ты получишь две тысячи франков.

Мы помчались к градоначальнику получать паспорта. Гербовый сбор оплачивал Дягилев. Это был человек широкого масштаба! Чтобы вернее осуществить свой замысел, он решил пригласить в турне М. Ф. Кшесинскую, фаворитку царя. Кшесинская давно мечтала танцевать Одетту-Одиллию в «Лебедином озере», но в Петербурге ее танцевала Анна Павлова и танцевала так, что Кшесинская, со своими тяжеловатыми ногами, просто не решилась конкурировать с ней. Дягилев посулил, что поставит «Лебединое озеро» специально для Кшесинской. Она, в свою очередь, обещала ему выхлопотать у царя субсидию в размере 20 тысяч рублей, а также разрешение репетировать в Эрмитажном театре.

На самом же деле «Лебединое озеро» Дягилев ставить не собирался. Получив выхлопотанные Кшесинской 20 тысяч, он имел с ней беседу, после которой Кшесинская вышла бледная как маска. Режиссер Сергей Григорьев рассказал нам, как было дело.

Кшесинская пришла и спросила, когда начнутся репетиции «Лебединого озера».

— «Лебединое озеро» не пойдет, — ответил Дягилев.

— Как не пойдет? Вы обещали, что я буду танцевать «Лебединое озеро».

— Вы будете танцевать «Египетские ночи».

— Нет, я не буду танцевать «Египетские ночи». И субсидии вы не получите.

— Матильда Феликсовна! Вы опоздали, субсидию я получил три дня назад. А в остальном — как вам будет угодно...

В Эрмитажный театр нас, конечно, больше не пустили. Мы боялись, что нас не отпустят за границу, но сезон кончился 1 мая, а 2-го мы уже садились в поезд. Это был наш отпуск и никто нас задержать не мог. Так мы уехали без Кшесинской.

Приехали мы в Берлин. В театр надо было ездить на метро или автобусе. Но в Берлине появилась мода — роликовые коньки. Около панелей были сделаны специальные дорожки для роликов, чтобы на «конькобежцев» не могла наехать машина. Вся труппа купила себе роликовые коньки.

Шли «Египетские ночи» и «Павильон Армиды». Принимали нас очень хорошо, мы имели большой успех. Пробыли мы там около трех с половиной недель, а потом поехали в Париж.

В Париже выступали в театре Шатле, в Латинском квартале, на бульваре Сен-Мишель. Театрик старенький, запущенный, грязный. Но мы показывали в нем русское искусство с честью⁹.

Когда первый раз шел акт из «Князя Игоря» — Половецкий стан и когда мы станцевали Половецкие пляски, то реакцию публики нельзя даже назвать аплодисментами: стоял сплошной стон и рев, и публика в ложах встала и начала топтать ногами, чтобы мы пробисировали. Как дирижер ни старался идти дальше, публика не давала. За кулисы прибежал француз-антрепренер и стал умолять Дягилева и Фокина: театр старый и может обвалиться, пробисируйте, пожалуйста! Пришлось ради спасения театра бисировать.

На другой день приехал министр просвещения, культуры и искусства Пюшон. Он предложил Дягилеву перебраться на гастроли в Гранд Опера (куда нас сначала не пустили). «Здесь нет министерской ложи, нет отдельного подъезда...», — говорил Пюшон. «Подъезд сделать я могу, — ответил Дягилев, — а если вам нужна ложа, могу уступить вам свою, директорскую. Вы же нас не пустили в Гранд Опера, считали нас за медведей. Сейчас я переезжать никуда не буду, а на будущий год поговорим». Министр приехал на все спектакли, директорская ложа, отданная в его распоряжение, всегда была полна.

По окончании гастролей Пюшон устроил банкет. Нам были выданы золотые медали: на одной стороне лавровый венок и вплетенные в него маски и инструменты, год и слова: «Труппа императорского театра, Париж»; на другой стороне — имя.

В «Павильон Армиды» я участвовал в танце буффона. Это был замечательный номер, поставленный Фокиным. По три человека с каждой стороны, в середине танцевал Розай¹⁰. Он делал прыжок и падал на колено, затем шел по косой, на середине — пируэт и остановка... Этот номер всегда бисировался.

В первый наш приезд в Париж этот танец увидел антрепренер театра «Олимпия» — нечто вроде мюзик-холла. Он вызвал нас, семерых исполнителей, к себе и предложил подписать контракт на поездку в Лондон. Мы согласились. После конца гастролей Дягилев безвозмездно дал нам костюмы, и мы четыре недели выступали в Лондоне.

В этом театре можно было годами исполнять один номер — публика там была текучая. Программа шла строго по часам: в два тридцать такой-то номер и ни минутой позже. Если тебя ин-

тересует какой-то один номер в концерте, совсем не обязательно смотреть всю программу. В два пятнадцать можно подойти к кассе, купить билет, два двадцать девять — свет в зале, садишься на место, свет гаснет, в два тридцать открывается занавес, ты посмотрел номер и можешь уйти.

В программе, в которой мы выступали, были фокусник, дрессированные слоны и собачки, скетч, художник-моменталист. Выступали мы в лондонском театре «Колизей». Между прочим, именно здесь я в первый раз увидел вертящуюся сцену. Был поражен простотой замысла: поворот круга — и все готово, спектакль может продолжаться. Круг поворачивался при полном свете, занавес не давали. Столиков в зале не было, обыкновенный зрительный зал.

По окончании контракта нам предложили продлить его еще на четыре недели, но мы отказались. Скоро предстояло открытие сезона на родине и надо было отдохнуть.

Следующая поездка была в Париж. Снова — Берлин (специально для немцев Фокин поставил «Карнавал» Шумана, где я танцевал Панталоне), Брюссель, Рим. В Париже (на этот раз мы уже выступали в Гранд Опера) — месяц, в Брюсселе и Риме — по две недели.

Когда ехали на поезде из Парижа в Брюссель, было очень жарко. Открыли какой-то люк наверху, думали вентилятор, а оказалось — стоп-кран. Поезд остановился, пришлось заплатить штраф 25 франков.

Много неудобств испытали из-за незнания языка. В училище у нас преподавали французский язык, но мы от него отлынивали и теперь очень об этом пожалели. Иной раз приходим в магазин, хочется что-нибудь купить, а говорить не умеем. Говорил по-французски прилично только один Леонтьев. Бывало, потеряем его в толпе и через весь магазин: «Ленька, как носки по-французски?»

Выступали в Брюсселе в Королевском театре. Театр снаружи и внутри — как бомбенька. И тут же против подъезда задом стоят извозчики. Хотя бы по бокам, а то перед самым подъездом! У нас этого не было, около подъезда они не стояли... В Риме выступали в театре «Констанция». Принимали нас везде блестяще.

Третий сезон за границей — 1911 год. Париж, Лондон.

Фокин еще год назад поставил «Шехеразаду»¹¹, она и теперь шла с триумфальным успехом. Участвовали Карсавина, Нижинский и замечательный актер А. Д. Булгаков¹², перешедший впоследствии в Большой театр. В «Шехеразаде» он танцевал шаха. На сцене была широкая лестница и громадное окно. Когда шах входил и видел вакханалию своих жен с невольницами, началась резня, мы бежали по этой лестнице, нас ловили и рубили саблями. Мне Фокин поставил такую мизансцену: у меня на правой руке был маленький мешочек-пузырек с красным кармином; когда меня «убивали», я хватался за голову, шарик лопался, «кровь» текла по лицу и я по перилам скатывался вниз. Это было эффектно и очень хорошо принималось публикой¹³.

Премьерой этого сезона был «Петрушка» И. Стравинского¹⁴. Начали репетировать еще в Петербурге. Монтировочные репетиции проходили в Париже, первая генеральная была в Гранд Опера.

Во время этих репетиций со мной произошел неприятный инцидент. На Монмартре был ресторанчик «Монико». Однажды мы пришли туда поужинать. Оркестр, услышав русскую речь, заиграл наш гимн. Мы обязаны были встать. После этого Леонтьев подошел к маэстро, пожал ему руку и попросил сыграть Марсельезу. Тут встали французы мы тоже встали и началось братание. Кончилось тем, что оркестр заиграл украинского гопака. Конечно, я не вытерпел и пошел в пляс. Был уже третий час ночи, на полу валялись корки апельсина и бананов. Я сделал шпагат и правой ногой попал на корку банана, нога поехала, и я сел на левую ногу. Нога моментально распухла и меня сразу из кабаре отвезли в госпиталь и позвонили в отель Дягилеву. Он приехал и вызвал профессора. Профессор установил сильное растяжение связок. Ногою мою положили в гипс. А премьера «Петрушки» на носу! И дублера нет. (Я танцевал Арапа). Заграничная поездка, каждый человек на счету. Дягилев успокоил меня, что в крайнем случае премьеру отложат на несколько дней. Через восемь дней я смог приступить к репетициям. На каждой репетиции присутствовал сам Стравинский.

Приготовились к премьере. Был у нас привезен заказанный в Туле самовар метровой высоты. Перед спектаклем его разжигали, и когда поднимался занавес, то из самовара шел пар и видны были угли. Публике все нравилось, все было ей непривычно.

По окончании сезона Дягилев предложил мне новую поездку за границу, на этот раз сроком на год. Я поблагодарил и отказался, потому что уже сильно тосковал по родине. Я не мог представить себе, как это 31 августа в Мариинском театре гринет знакомый полонец из «Сусанина», а меня не будет на сцене.

Начался сезон 1912—1913 годов в Мариинском театре. По

просьбе Теляковского Фокин перенес на Мариинскую сцену спектакли, поставленные за границей: «Карнавал», «Половецкие пляски», «Сильфиды», «Павильон Армиды». Потом Фокин частным образом на сцене Дворянского собрания поставил «Вакханалию» на музыку из «Времен года» Глазунова (за границей эта композиция включалась в спектакль «Клеопатра»). Сатирические танцевали Кремнев¹⁵, Леонтьев¹⁶, Розай и я. «Вакханалия» имела грандиозный успех, так что Теляковский даже обиделся на Фокина, что он поставил ее не в театре. Теляковский категорически запретил исполнять «Вакханалию», вплоть до увольнения из театра. Фокин опротестовал запрет сказав, что если не хотят танцевать артисты Мариинского театра, то он возьмет других, а запрещать ему ставить балеты никто не вправе. Теляковский приказал режиссеру Сергееву предупредить всех участников «Вакханалии», что если их «поймают», то они будут уволены из театра.

И вот Фокин вызывает всех нас, участников «Вакханалии».

— Дорогие друзья, вам запрещено выступать у меня. Если вы будете танцевать в моей «Вакханалии», вас могут уволить из театра. Чтоб будем делать?

Мы ответили, что все равно будем танцевать «Вакханалию». Фокин предложил всем тщательно загримироваться и запретил впускать за кулисы кого бы то ни было из зала. И вот опять афиши, аншлаги в кассе, гремит «Вакханалия». Мы закатали такие гримы, что сами себя не узнавали. После прихода всех участников дверь за кулисы заперли наглухо. В зале узнали только исполнительницу Федорову¹⁷, но она в то время после ухода Мари Петипа задавала тон в театре, и уволить ее нельзя было. Да и вообще уволить сразу 25 человек ведущих артистов в начале сезона театру немножко трудно. В конце концов Теляковский уговорил Фокина.

КОММЕНТАРИИ

¹ Сергеев Николай Григорьевич (1876—1951) — с 1904 года солист, позднее режиссер балетной труппы Мариинского театра. В 1918 году эмигрировал.

² Иванов Иван Николаевич (1881—?) — с 1909 года артист кордебалета. Позже — корифей, помощник режиссера, режиссер и управляющий балетной труппой.

³ Мария Мариусовна Петипа (1857—1930). Дочь Мариуса Петипа. Ведущая характерная актриса Петербургской сцены. Первая исполнительница роли Феи Сирени в «Спящей красавице».

⁴ Фокин Михаил Михайлович (1880—1942). Выдающийся русский артист, балетмейстер, педагог.

⁵ Сценическая деятельность М. М. Петипа закончилась в 1907 году. Позже Орлов исполнял этот номер с Л. Карповой. Критик К. Кудрин писал 18 апреля 1911 года в «Петербургском листке»: «Радуемся за талантливо г. Орлова и г-жу Карпову — им, наконец, дают хорошие места. «Малороссийский» они исполнили очень удачно и бисировали». Цит. по кн.: В. Красовская. Русский балетный театр начала XX века. 2. Танцовщики. «Искусство», Л., 1972, с. 384.

⁶ Горский Александр Алексеевич (1871—1924) — заслуженный артист императорских, позже Госактеатров, крупнейший русский и советский балетмейстер и педагог. Премьера «Конька-Горбунка» в его постановке в Мариинском театре — 16 декабря 1912 года.

⁷ Стуколкин Василий Николаевич (1879—1916) — с 1899 года артист кордебалета, позже корифей, второй танцовщик и с 1909 года — первый танцовщик.

⁸ Григорьев Сергей Леонидович (1883—1968) — русский артист, режиссер. С 1909 по 1929 годы — режиссер, исполнитель мимических ролей и администратор в антрепризе С. П. Дягилева.

⁹ Здание театра Шатле построено в 1782 году. Арендовав этот театр для своей антрепризы, Дягилев перестроил его и расширил сценическую площадку.

¹⁰ Розай Георгий Альфредович (1887—1917). В 1907—1915 годах артист Мариинского театра (характерно-гротесковый танцовщик), в 1909—1911 годах участник Русских сезонов.

¹¹ «Шехеразада» — балет на музыку одноименной симфонической сюиты Н. А. Римского-Корсакова. Премьера 4 июня 1910 года, Русские сезоны, Парижская опера. Художник Л. Бакст, дирижер Н. Черепнин.

¹² Булгаков Алексей Дмитриевич (1872—1954) — известный русский артист и педагог. С 1889 по 1909 годы в Мариинском театре, с 1910 по 1952 год — в Большом театре. Выдающийся исполнитель пантомимных партий.

¹³ «С. Григорьев назвал «подвигом» позу расprostертого головой вниз Орлова, которую тот выдерживал несколько минут, пока не падал занавес». (Красовская, с. 384).

¹⁴ Премьера балета И. Стравинского «Петрушка» в постановке М. Фокина — 13 июня 1911, Париж, театр Шатле.

¹⁵ Кремнев Николай Владимирович (1885—?) — с 1903 артист Мариинского театра. В 1910—1911 в труппе Дягилева — артист, позже помощник режиссера.

¹⁶ Леонтьев Леонид Сергеевич (1885—1942) — заслуженный артист РСФСР. С 1903 артист Мариинского театра, участник Русских сезонов. С 1918 выбирался на административные должности, преподавал.

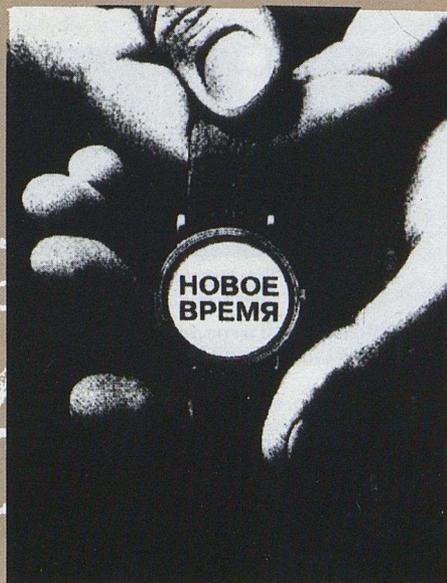
¹⁷ Федорова Ольга Васильевна (1882—1942). С 1909 по 1928 годы — артистка Мариинского театра, исполнительница характерных танцев. Заслуженная артистка РСФСР.

Журнал «НОВОЕ ВРЕМЯ» признан лучшим еженедельником России!

Наш журнал читают в России и странах СНГ, Америке и Западной Европе, Израиле и Японии, Австралии и Африке, Китае и на Таити.

Мы с Вами каждую неделю!
Продолжается подписка на 1 полугодие 1996 года!

Журнал «НОВОЕ ВРЕМЯ» на русском и английском языках анонсирован в каталоге «Моспочтамт» и в каталоге Федерального управления почтовой связи России (стр. 60). Кроме этого, москвичи могут подписаться в редакции, а те, кто хочет получать журнал по почте, здесь же оформить адресную подписку.



У нашего журнала своя роль в конкурсе читательских интересов и свое место в истории, он издается с 1943 года.

«Каждый день я получаю длинные выдержки из журнала»...

Знаете, кому принадлежат эти строки о «Новом времени»?

Уинстону Черчиллю. Однажды по прочтении статьи в «Новом времени» он даже в письме Сталину пригрозил выступить в Палате общин, «поскольку я не могу позволить, чтобы... критика осталась без ответа». Любопытна реакция Сталина: «Могу лишь сказать, что это журнал, за статьи которого Правительство не может нести ответственность». «Свободная пресса» при Сталине? Это, конечно, уже слишком. Но сейчас-то правительство за нас точно не в ответе. Как и мы за него. Что не мешает людям у власти ревниво следить за тем, что пишет наш журнал, какие в нем звучат оценки. Профессия «Нового времени» — политика. За его плечами более чем полувековая история. И важная особенность: «Новое время» всегда читали люди, которые принимают решения — премьеры и президенты, министры, послы и разведчики, руководители транснациональных корпораций... Для нас важна профессиональная сторона: корректность информации, глубина и реализм анализа — без оглядки на личности, посты и партийную принадлежность. Некоторые наши коллеги считают, что желтый — цвет времени, мы с этим не согласны. Наши взгляды? Точнее всего их можно было бы определить словами «либерализм» и «демократия», если бы самый нелепый персонаж нашего времени не скомпрометировал их так сильно. Кто нас читает в нашей стране? Недавний опрос показал, что наши читатели — это на 80 процентов мужчины со следующими характеристиками: зрелый возраст, образование — выше среднего, материальное положение также выше или значительно выше среднего. В социальном плане это означает, что в нас нуждаются самые активные слои. Политики. Академические круги. Деловые люди старой и новой формации. Средний класс, который осознает, что успехов в конкретном бизнесе требует и более широких социально-экономических горизонтов. У Вас есть способ стать Уинстоном Черчиллем — обратитесь к журналу «Новое время».

Будьте с нами!

Наш индекс:
«НОВОЕ ВРЕМЯ» 70621
«NEW TIMES» 70622

По вопросам подписки и рекламы звоните по телефонам: 209-0121, 200-3651, 209-9646.
Наш адрес: 103782, г. Москва, К-6, Пушкинская пл., редакция журнала «НОВОЕ ВРЕМЯ»

Московский музыкальный театр имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко обрел нового директора — им стал Владимир Урин. До того он долгое время работал в Союзе театральных деятелей России как один из его секретарей. О том, какой он видит свою роль в жизни коллектива, Владимир Георгиевич размышляет в беседе с нашим корреспондентом:

«Меня привело к решению стать директором театра моя вера в тех, кто в настоящее время его делает, то есть создает на его сцене спектакли. Это режиссер Александр Титель, хореограф Дмитрий Брянцев, художник Владимир Арефьев. Они способны решать в самом современном и профессиональном смысле задачи развития искусства музыкального театра. И я спросил себя, хотел бы я работать с такими коллегами? И ответил себе: да, хотел бы, я знаю этот театр, люблю его, что и подвигло меня к тому, чтобы принять решение стать его директором.

Я хотел, чтобы в нашем театре кипела жизнь. А значит — необходимо помнить, что театр — это праздник. В нем должно быть как можно меньше «текущего» и как можно больше — событий. Это, конечно, и будущие наши премьеры, и творческие вечера наших артистов, и артистов-гостей, и авторов, и выступления на нашей сцене других театров России, зарубежных трупп. Творческое кровообращение, необходимое самим деятелям искусства, интересно и для зрителей. И я говорю руководителем трупп: «Определяйте свои художественные потребности, заявляйте о них. А моя проблема как директора вместе с коллегами и помощниками — создавать условия, изыскивать возможности для их реализации». Поэтому я так сформулировал свою задачу: вместе с художественным руководством сделать все для полнокровной творческой жизни театра.

Я внимательно просмотрел репертуар и оперной и балетной трупп. Конечно, сегодня не все соответствует требованиям уровня академической сцены. Не все спектакли, которые несут традиции нашего театра, находятся в художественном отношении в должном состоянии, что плохо сказывается на их зрительском восприятии. Но решить этот вопрос разом и быстро непросто, так как подчас он включает в себя сложные этические моменты. И ход смены поколений должен быть естественным.



Если в театре — 77-ой сезон, как у нас, то понятно, что в течение истории сформировались определенные традиции. И чем органичнее сочетание естественного хода жизни коллектива и преемственности поколений, тем плодотворнее его развитие.

Я глубоко убежден, что театру следует развиваться как семье, особенно в вопросах формирования трупп. Иными словами — в семье должны быть бабушка и дедушка, папа и мама, дети и внуки.

Я не раз задумывался над таким вопросом: почему те или иные люди становятся во главе тех или иных творческих событий, явлений, становятся лидерами движений или организаций? К примеру, за почти 120 лет жизни театрального общества (Союза) России его председателями, среди многих известных деятелей театра были именно эти четыре мастера — Савина, Яблочкина, Царев, Ульянов. Мне кажется, что их выбрало время. Оно определяет роль лидера и те личные качества, которые призван иметь человек, выполняющий эту роль. С моей точки, в данный период и А. Титель, и Д. Брянцев — лидеры нашего театра. Сегодняшним художественным руководителям необходимо естественно соединять традиции театра, его сегодняшние интересы, запросы зрителей разных поколений: тех, кто привык к театру и хочет видеть в нем носителя прошлых достижений, и того нового, имеющего пока сиюминутное впечатление от спектакля, но который должен стать нашим другом».

Мы желаем новому директору успехов и добрых дел, которые и создадут подлинный праздник театра, каким стал вечер балетов «Шопен... Шопен... Шопен». И поздравляем с ярким вступлением в новую должность.

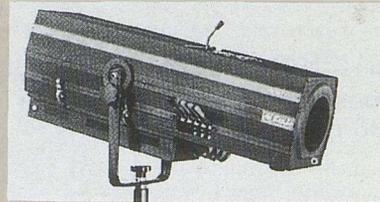
Как зрители убедились, здесь и имела воплощение идея о содружестве разных театров. Москвичи показали два своих спектакля — «Шопениана» и «Призрачный бал», артисты Мариинского — балет Д. Роббинса «В ночи».

Фото Д. Куликова

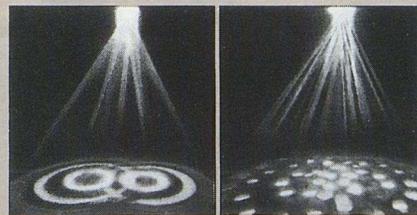


Уважаемые господа!

ТВОРЧЕСКОЕ СОДРУЖЕСТВО «ЛЮРИТ» ПРЕДЛАГАЕТ:



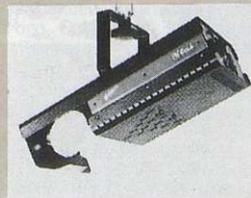
* Поставку, монтаж и гарантийное обслуживание высококачественного светового, звуковоспроизводящего и звукоусиливающего оборудования ведущих европейских фирм для сценических площадок концертных залов, дворцов культуры, дискотек, казино, баров, ресторанов и т. д. (пульт управления постановочным освещением, 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.

В этом номере мы завершаем публикацию автобиографических заметок Юрия (Джорджа) Зорича. То, что напечатано и печатается сейчас, лишь небольшая часть обширного материала, предоставленного Ю. Зоричем редакции. Думается, те издательства или издатели, которые занимаются искусством, историей балетного театра, могли бы воспользоваться представившейся возможностью и издать полностью автобиографию танцовщика, хранящуюся в редакции журнала «Балет». Кстати, и сам Юрий Зорич, приезд которого в Россию в качестве почетного гостя конкурса артистов балета «Арабеск-96» (Пермь) ожидается в мае 1996 года, уверены, с радостью включился бы в работу по подготовке подобного издания. Завершая публикацию, мы говорим — огромное спасибо Юрию и желаем ему всего самого, самого доброго!

ЮРИЙ ЗОРИЧ

ФРАГМЕНТЫ АВТОБИОГРАФИИ

(Окончание. Начало в №№ 1—2 и 4—5 журнала «Балет» за 1995 год.)

...Леонид Мясин, и его жена Евгения, которые любили меня как сына, пригласили провести лето 1937 года вместе с ними, в их доме в Италии, в Изоле дель Галли, в четырех километрах от Позитано. Там есть три острова, один из которых, центральный, весь в руинах, оставшихся со времен римского императора Тиберия. Десять лет назад эти острова приобрел Рудольф Нуреев.

Сначала мне не очень хотелось ехать туда, я был так молод, что мне казалось, это очень скучно: долгое время находиться вдали от общества, в местах людных, уединенных. Но я оказался неправ. Это были места удивительные, гармоничные, я до сегодняшнего дня не могу забыть изумительные по красоте восходы и закаты солнца, дивный вид на море.

К нам часто приезжали разные знаменитости. Среди них Игорь Стравинский, который внешне очень походил на свою музыку, угловатый и диссонансный. Зато его жена Вера была очень красивая, спокойная, элегантная дама.

Пауль Хиндемит, маленький, полный, в белой панаме, словно гриб шампиньон, напоминал немецкого купца, уехавшего в отпуск и оставившего на лето дела и свой магазинчик, он всегда был счастлив и находился в прекрасном расположении духа. Глядя на него трудно было представить, что это выдающийся композитор.

Однажды пароход доставил к нам Грейси Филдс и Монти Бэнкса, которые исполнили под гитару знаменитую «О солие мио...» Приезжали и другие не менее известные личности и даже представители аристократических фамилий.

По вечерам мы, как правило, располагались на берегу и смотрели на звезды. Каждый вечер все лето рядом с нами были море, звезды и классическая музыка, которую слушал Л. Мясин, вдохновляясь на создание новых балетов, что ему предстояло осуществить в будущем сезоне в труппе «Балле рюс де Монте-Карло».

...Мы побывали с Мясиним в Риме и Флоренции, где Леонид Федорович водил меня по музеям, соборам. Остановившись перед тем или иным живо-



Юрий ЗОРИЧ в Риме (1937).

Фото Леонида Мясина

писным полотном, он объяснял мне особенности композиции, световых эффектов, рассказывал об истории создания произведения.

...Среди спектаклей, в которых я был занят, был и балет «Сильфиды» («Шопениана»), где я выступал почти со всеми известными балеринами того времени: Алисией Марковой, Александрой Даниловой, Ириной Бароновой, Мией Славенской, Тамарой Тумановой.

При всей внешней легкости, невесомости, «почти перышко», Алисия Маркова была невероятно тяжела, и поднимать ее было для меня сплошным мучением. Ее лицо напоминало мне лик средневековой Мадонны, которое не портил даже ее длинный, как клюв нос. Кто-то из артистов однажды пошутил, что ей следует сделать пластическую операцию, на что немедленно прозвучала реплика остряка: «Ни в ко-

ем случае, тогда она потеряет свой баланс!»

В «Сильфидах» Алисия Маркова выглядела эфирной, неземной, необыкновенно красивой. Но каких трудов мне стоило ее поднимать в этом балете! Мне казалось я подбрасываю вверх не «перышко», а железобетонное перо весом в тонну. Причем, в поддержке она смотрелась необыкновенно выразительно, позы ее были романтичны и красивы, запястья нежны и тонки, ножки поражали восхитительным подъемом, на лице, играя, замерла неземная улыбка, сама «сильфида», «мечта», «нереальность», но, наверное, никто из зрителей и не подозревал, как был тяжел этот красивый груз.

В труппе «Гран Балле дю Марки де Куэвас»

В 1951 году я получил приглашение от маркиза де Куэваса присоединиться к его труппе «Гран Балле дю Марки де Куэвас», в которой я не выступал с 1943 года, в качестве почетного солиста вместо Андре Эглевского. С труппой маркиза де Куэваса мы выступали в интереснейших городах и странах Европы, Северной Африки, Южной Америки. Помимо меня в труппу входили: Жанин Шарра, Лисет Дарсонваль, Розелла Хайтауэр, Жаклин Моро, Этери Пагава, Росита Ривера, Марджори Толчиф, Харриет Тоби, Виолет Верди, Роджер Феноньяс, Серж Головин, Серж Перро, Мишель Рено, Жорж Скибин, Владимир Скруатов, Борис Трайлин, Хения Палли, Клер Сомбет.

Чаще всего ведущие партии репертуара труппы я танцевал с Розеллой Хайтауэр. Она была восхитительной танцовщицей и очень хорошей партнершей, уступчивой и легкой. Фактически, Розелла сочинила для меня роль Жиголо в спектакле «Скарамуш», премьера которого состоялась 22 ноября 1951 года. Я превзошел все ожидания, очень свободно чувствуя себя в этой партии. Меня всегда считали классическим, романти-



**Нина
НОВАК
и Юрий
ЗОРИЧ
в балете
«Cakwalk».**

ческим танцовщиком, но найдя себя в подобном амплуа, всегда легко потом «входил» в новые роли, наделяя каждого своего героя характерными чертами. Эта склонность к разнохарактерности и была особенностью моего танца, в отличие от феноменальной техники, которой обладали другие мои коллеги.

Танцевал я и с Марджори Толчиф. В моем репертуаре были такие балеты, как «Сильфиды» («Шопениана»), «Видение розы» М. Фокина, «Послеполуденный отдых фавна» В. Нижинского, «Веронская трагедия», «Аннабель Ли», «Кавказский пленник», «Идиллия» Жоржа Скибина, «Дивертисмент», составленный из фрагментов балетов, созданных Мариусом Петипа, «Сомнамбула» и «Кончерто барокко» Джорджа Баланчина, «Донья Инез ди Кастро», «О любви и смерти» Анны Рикарда; «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик» и другие. Однажды в Париже Джон Тарас попросил, чтобы я станцевал в его балете «Персефона» вместе с Розеллой Хайтауэр. Я, правда, очень смутно помню это выступление, потому что это было первый и последний раз, как я танцевал с ней этот балет.

К маркизу де Куэвас отношение было неоднозначным, нередко весьма критичным. Мне же он казался человеком удивительно нежным, добрым. Я вырос без отца, маркиз де Куэвас стал для меня отцом. Порой он напоминал мне ребенка, который стремится отстоять свою самостоятельность, но никогда при этом он не проявлял ни низости, ни недоброжелательства. По прошествии многих лет я вспоминаю о нем с чувством глубокой любви и величайшего уважения. Маркиз был великодушным человеком, и многие из его окружения, к сожалению, пользовались этим. Но я помню, как он однажды сказал мне с озорной улыбкой на лице: «Ты думаешь я не замечаю, что происходит вокруг меня, не вижу интриг? Нет, я вижу все очень ясно, но я позволяю им это делать, мне это даже доставляет удовольствие».

Практически труппа существовала и преуспевала благодаря богатству маркизы, его супруги, унаследовавшей ог-

ромное состояние от матери, умершей, когда она была еще ребенком, и от дедушки — Джона Д. Рокфеллера. Маркизу нравилось, что его труппа имеет надежный финансовый тыл. Но отношения между маркизом и «Ла маркизой», как он ее называл, не всегда были идеальными. Помню, я был приглашен провести уикенд в их загородном доме в Нью-Хэмпшире. Всю дорогу из Нью-Йорка мы проехали в молчании, а когда прибыли, и я начал распаковывать свой багаж, то услышал истерические крики, доносящиеся с половины хоззаяв. Я заволновался и когда увидел маркиза, сказал ему, что слышал их «горячий диспут» и потому может быть лучше, если я вернусь назад, в Нью-Йорк. На что он ответил небрежно: «Зачем? Это обыкновенная беседа, я не придаю таким вещам никакого значения». После случившегося мы провели уикенд в мире и гармонии.

Впервые я встретился с маркизом в Нью-Йорке на вечеринке, устроенной в честь Леонида Мясина. Там же увидел впервые и сына Мясина — Лорку, который произвел на меня не очень приятное впечатление: он совсем не походил на своего отца, сдержанного и спокойного, и показался мне избалованным, излишне разговорчивым и прямолинейным.

Обыкновенно маркиз приглашал ведущих артистов труппы к себе на чай, к четырем часам. Я приходил, потому что хотел его видеть, но у меня никогда не возникало желания воспользоваться расположением маркиза для укрепления своего положения в труппе. С ним мне всегда было хорошо, я наслаждался общением с ним. Он был таким внимательным по отношению ко мне, к моим интересам. Порой его окружало с десяток маленьких пекинских собачек, «пекинесов», которые он и мадам «Ла маркиза» дали необычные имена. Одетый в темный бархатный халат, маркиз восседал на кровати, облокотившись на высокие подушки, и имел вид знатного аристократа, сошедшего с полотна, писанного кистью живописца эпохи Ренессанса. У маркиза был сильный, чеканный профиль, обращал на себя вни-

мание его энергичный, выпуклый лоб. Когда он смеялся, то создавалось впечатление, что его губы вот-вот свернутся алым бантиком. Говорил он слегка в нос. Когда маркиз раздражался, он мог сердито закатить глаза, но тут же рассмеяться над своей раздражительностью. Но вообще вид всегда имел задумчивый и печальный, словно его не покидала память о какой-то величайшей трагедии.

...В декабре 1952 года после спектакля «Видение розы» маркиз вручил мне рождественский подарок от него и от «Ла маркизы» — красивый медальон с маленькими бриллиантами, изящно выводящими замысловатую арабскую вязь: «Храни тебя Господь». Это был очень радостный момент моей жизни и единственный подарок, который я получил от него. Я никогда не забывал этого великодушного и доброго человека, так много сделавшего для меня.

Краткий биографический очерк и репертуар Ю. Зорича составила и перевела с английского
Л. БРОНФАЙН

Подготовка материала и перевод с английского Автобиографии Ю. Зорича
В. КОТЫХОВА.

РЕПЕРТУАР ЮРИЯ ЗОРИЧА

Балеты, в которых танцовщик исполнил ведущие партии, специально созданные для него:

«Жарден Публик». Л. Мясин. (1936)
«Чимарозиана». Л. Мясин. (1937)
«Орфей и Эвридика». Д. Лишин. (1937)
«Богатыри». Л. Мясин. (1938)
«Красное и черное». Л. Мясин. (1939)
«Вена, 1814». Л. Мясин. (1940)
«Нью-Йоркер». Л. Мясин. (1940)
«Лабиринт». Л. Мясин. (1941)
«Саратога». Л. Мясин. (1941)
«Тучи». Н. Тейладе. (1941)
«Фантастическая поэма». Л. Мясин (1945)
«Фантастическая симфония». Л. Мясин. (1945)
«Скарамуш». Р. Хайтауэр. (1951)
«Бал юных девиц». Дж. Тарас. (1951)
«Скерцо». Дж. Тарас. (1952)
«Три сестры». Р. Ларрейн. (1953)
«Антиох». В. Гзовский. (1953)
«Баллада». Я. Цеплинский. (1955)
«Ромео и Джульетта». Дж. Тарас. (1955)
«Четыре сезона». Л. Мясин (1956)
«Бах-концерто». В. Сулима. (1960)

Другие балеты, в которых выступал Ю. Зорич:

«Спящая красавица». М. Петипа
«Арлекинад». М. Петипа
«Раймонда». М. Петипа
«Щелкунчик». Л. Иванов
«Лебединое озеро». Л. Иванов
«Копелия». А. Сен-Леон-Л. Иванов
«Жизель». Ж. Перро-М. Петипа
«Сильфиды». М. Фокин
«Видение розы». М. Фокин
«Послеполуденный отдых фавна». В. Нижинский
«Балле Империял». Дж. Баланчин
«Кончерто барокко». Дж. Баланчин
«Серенада». Дж. Баланчин
«Предзнаменование». Л. Мясин
«Парижское веселье». Л. Мясин
«Анж Грис». Л. Мясин
«Седьмая симфония». Л. Мясин
«Ромео и Джульетта». С. Лифарь
«Ромео и Джульетта». Ж. Скибин
«Подпоручик Киж». Ж. Скибин
«Идиллия». Ж. Скибин
«Каникулы дьявола». Ф. Аштон
«О любви и смерти». А. Рикарда
«Донья Инез ди Кастро». А. Рикарда
«Микадо». А. Кабос.

*Два имени наших соотечественников долгие годы живших и скончавшихся за рубежом.
Имена, конечно, не равнозначны по самым различным параметрам.
И по возрасту, и по масштабам мировой славы и, наконец, по посмертной судьбе...*

Сергей ЛИФАРЬ О ФЕДОРЕ ШАЛЯПИНЕ

Сергей Лифарь впервые видел и слушал Федора Ивановича Шаляпина еще до революции, в Киеве. Немало рассказывал ему о великом артисте Сергей Павлович Дягилев, но лично познакомиться и близко сойтись с Федором Ивановичем он смог только в последние десятилетия жизни певца, в конце 1920-х и в 1930-е годы. К сожалению в обширной шаляпиноведческой литературе изданной у нас, в том числе и в фундаментальной «Летописи жизни и творчества Ф.И. Шаляпина», его общение с С. Лифарем почти не отражено. А оно было довольно интенсивное, о чем свидетельствовал сам Сергей Михайлович в своеобразной статье-некрологе «О Шаляпине», напечатанной вскоре после смерти певца в 1938 году в одном из парижских журналов на русском языке («Современные записки», т. 66, с. 220—229).

Вот что сообщал С.М. Лифарь о своих первых встречах с Шаляпиным в конце 1920-х годов, за рубежом: «Триумфальный весенний лондонский сезон 1927—1928 гг. «Русского балета» Дягилева и спектакли в Covent-Garden'e с Шаляпиным. Федор Иванович бывал постоянно на наших спектаклях и после спектаклей мы все — с Шаляпиным и Дягилевым — отправлялись ужинать в Savoy Grill...

Шаляпин в четверть голоса, но с какой-то мастерской экспрессивностью! — пел и не для публики, а для друзей и для самого себя, для своего нутра, требовавшего этого выражения себя.

Засиживались до поздней ночи — и все не хотелось уходить, жаль было расставаться с тем полным жизни настроением, которым заряжали друг друга...

Шаляпин потягивался, дышал полной грудью, как будто с воздухом вбирал в себя поток силы и бодрости, и как-то особенно полно, сочно, молодо и заразительно звучали его слова:

— Хороша жизнь! А?!...

Особенно шаляпинским — как его передать? — было это «А?!...» За этими ночными ужинами я часто спрашивал Ф.И., которому на следующий день надо было петь.

— Как вы можете так жить? Как вы не устаете? Почему не бережете своего голоса? Ведь вы завтра выступаете, а сегодня вы и пели, и много кушали, и пили.

Ф.И. на минуту задумывался:

— Эх! Нужно уметь жить и нужно жить! А что здесь — и он сильно ударил по своей богатырской груди — то выйдет само собой! Ты этого, понимаешь... как это, черт?... этой изюминки не спрячешь... Эта штучка сама себя потянет и вывезет... От этой штучки никуда не убежишь и она сама за тебя все скажет, есть есть... Ну а если нет, так ничего и нет, и никакими режимами ее не придумаешь и не вытешешь... Вот когда ее не будет, — тогда крышка, конец всему!

И только что весело смеявшийся Шаляпин вдруг становился задумчивым и грустным, и его светлые глаза (какие светлые и детские были глаза у Шаляпина!) смотрели в далекую-далекую даль, далеко за нас. О чем он думал? О чем тосковал?..

В мгновенных переходах Шаляпина от безудержности, бур-

ности, бодрой радости к молчаливой, затаенной и утаиваемой грусти чувствовался внутренний надрыв, и чувствовалось, что он был глубок и не случаен...

Я любил Ф.И. и с гордостью могу сказать, что и он меня нежно любил, но не имею права называть наши сердечные отношения дружбой. Разность возрастов, благоговение перед великим именем, робость, молчание, только слушал его. А Ф.И. любил говорить! Иногда начинал мечтать о новой школе искусства.

— Слушай, Сергей, мы с тобой должны создать Академию и найти синтез нового искусства...»

В другом месте, в своей книге «Моя зарубежная Пушкиниана» (1966), С. Лифарь также вспоминает об этих замыслах Шаляпина. При одной из его частных встреч в доме Шаляпина в 1937 году великий певец говорил ему: «Откроем вместе Академию драматического искусства в Париже. Для начала будем играть «Моцарта и Сальери» Пушкина. Ты будешь Моцартом, а я Сальери! Слушай! И не глядя в текст, по памяти, начал декламировать обе роли: и Моцарта и Сальери. Слушал я его с возрастающим трепетом. Я был обворочен глубиной слова, изяществом дикции, мимикой, страстностью и стихийностью этого великого актера. Никогда я не слышал и не думаю, что услышу такого гениального мастера. Я присутствовал на мистерии «чуда-чудес» драматического искусства и перевоплощения. Я был потрясен, раздавлен».

К 1937 году относятся и воспоминания Лифаря о посещении Шаляпиным юбилейной пушкинской выставки в Париже, организованной при самом деятельном участии Сергея Михайловича.

«16 апреля, — вспоминал Лифарь, — посетил выставку Ф.И. Шаляпин в сопровождении своего импресарио Кашука, встретил великого певца земли русской А.К. Семенченков, активный участник выставки и большой знаток книг и гравюр. Перед каждой витриной, картиной, автографом Пушкина или реликвией, связанной с Пушкиным, Шаляпин останавливался, всматривался, восхищался. Он был в прекрасном расположении духа, много смеялся, шутил и его настроение передавалось окружившей его и следовавшей за ним толпе посетителей выставки.

Когда Шаляпин остановился перед витриной, наполненной редчайшим русским фарфором из коллекции Квиль-Терещенко, А.К. Семенченков спросил:

— Федор Иванович, не собираете ли вы русский фарфор?

— Что вы! Нет, не собираю. Боюсь, что в гневе перебыю. Вы знаете, у меня характер буйный.

Покидая выставку Шаляпин подарил своему гиду Семенченкову каталог с надписью».

Второе посещение Шаляпиным выставки было непродолжительным, так как он собирался на репетицию подготовленного им концерта с хором Афонского в зале Плейель. На этот раз Шаляпина сопровождали Мари Бран и Р.М. Гофман.

Я.И. Горбов, впоследствии известный русский журналист и публицист, рассказывал о том глубоком впечатлении, какое произвел Шаляпин, когда он вполголоса напел мелодию на слова Пушкина. Едва уловимое «пианиссимо» акафиста Пушкину все присутствующие слушали с напряженным вниманием.

«После закрытия выставки в апреле, — вспоминал С. Лифарь, — Шаляпин меня порадовал своим неожиданным визитом в Оперу. Днем, когда я работал в моей артистической уборной над партитурой моего балета «Александр Великий» с дирижером Филиппом Гобером, вдруг в распахнутой двери увидел фигуру и сверкающее улыбки лицо Шаляпина.

Горячо поздоровавшись я сразу пригласил его спуститься в кабинет директора театра Ж. Руше; но Шаляпин отклонил мое приглашение и сказал, что заехал сюда только для того, чтобы видеть меня и поблагодарить за Пушкинскую выставку.

Расставаясь, он по-отцовски еще раз обнял меня. Я проводил его до ворот, где ожидала машина. Нас окружили тесным кольцом оперные и балетные актрисы. Я был взволнован. В этом визите было что-то прощальное («Моя зарубежная Пушкиниана», с. 55—56).

Между тем, недоброжелатели Ф.И. Шаляпина в дни пушкинских торжеств 1937 году во всем мире, в том числе и в Париже, пытались его уязвить, используя то обстоятельство, что он от-

казался выступать в эти дни в бесплатных концертах. Широко распространены в разбеге журналы «Иллюстрированная Россия» (1937, № 11), в разделе «Хроника пушкинских дней» писал: «В русских кругах Парижа много толков вызывает то обстоятельство, что в пушкинских торжествах своим полным отсутствием блистал Ф.И. Шаляпин. Он не только не принял участие ни в одном из концертов, но и не посетил ни одного из них, равно как не был и на торжественной панихиде. Между тем, как указывают, уж кому-кому, а Шаляпину следовало бы почтить память великого поэта: именно на его произведениях: «Борисе Годунове», «Русалке», «Моцарте и Сальери» и прочих он и создал, главным образом, свою славу. Будем надеяться, что досадное, бросающееся в глаза отсутствие объясняется простым недоразумением, и Ф.И. Шаляпин найдет случай его разяснить».

Трудно сейчас сказать, что в этих упреках было правдой, что полуправдой, а что и просто журналистской выдумкой.

Между тем, разъяснения этих «недоразумений», даются в цитированных нами выше воспоминаниях С. Лифаря об отношении Ф.И. Шаляпина к памяти А.С. Пушкина, о посещениях им выставки, связанной с великим русским поэтом.

Что же касается отказа Ф.И. Шаляпина участвовать в бесплатных концертах в Париже в пушкинские дни, то об этом также повествует С. Лифарь: «Несколько раз я пытался привлечь Ф.И. Шаляпина к участию в пушкинских торжествах. Но несмотря на его дружеское отношение ко мне и мои просьбы, мне не удалось заручиться его согласием». «Помню одну встречу у него дома в Париже на авеню d'Euclau, в 1937 году, — продолжает далее Лифарь. — Принял он меня как всегда, ласково. Распрашивал о моей балетмейстерской работе в Большой опере, о моих пушкинских изданиях, говорил о балете. Но когда я ему сказал, что теперь он внемлет нашему «пушкинскому призыву», он меня остановил:

— Лифарь, не настаивай, не буду петь даром, поют бесплатно только птички небесные...»

О близости Лифаря к Шаляпину, о нередких посещениях им парижской квартиры Федора Ивановича и о последних часах жизни великого артиста свидетельствует помещенная в парижской газете «Русская мысль» (1973, №№ 2943, 2947), статья С.М. Лифаря, с которой меня любезно познакомил харьковский шаляпиновед В.И. Гармаш. В ней Лифарь сообщал: «В этот памятный день, 12 апреля (1938 года — день смерти Ф.И. Шаляпина. — В.Ш.), кончив мою работу в Опере, с тревогой в сердце, я поехал навестить больного. Поднявшись к квартире Ф.И., я вошел в открытую дверь. Налево, в отдельной комнате, я слышал говор. Там собралась семья Шаляпина со «священством»... Старушка «няня» провела меня к постели Федора Ивановича. У изголовья сидели два врача — Залевский и Васильев. Тихие они были, безмолвные. Свет лампы перед образами освещал усталый лик великого артиста. Прядь его седых волос покрывала лоб. Закрытые глаза, впалые щеки, трудное дыхание. Заостренный нос придавал Шаляпину орлиный облик.

И вдруг: — «Ох, не звучит — задыхаюсь»... и Шаляпин рвет сорочку на своей груди: — «Умираю... нет, нет, не звучит мой голос... Я вижу мои похороны... Впереди Лифарь в красном трико на белой лошади... Он церемониймейстер, за ним — на бархатных подушках — мои ордена... я вижу мой катафалк в цветах... за мной родные, священство, народ... Ох! Умираю»...

В эти минуты я еще не верил в смерть Шаляпина. Я переживал это новое и, увы, последнее чудо актера...

Приподнявшись, с широко открытыми, глядящими в даль глазами, Шаляпин глубоко вздохнул и уронил на грудь свою голову: «Врачи! Это — конец, зовите семью...»

Я выбежал из квартиры и помчался в редакцию журнала «Ле Фигаро», где успел продиктовать заметку о смерти Шаляпина. Час спустя я был обратно на авеню d'Euclau, где все уже было по-другому. В квартиру трудно было войти, семья Ф.И. смешалась с друзьями, знакомыми, соседями, священством, журналистами... Позже с доктором Васильевым я снял с лица Шаляпина гипсовую маску (один экземпляр которой я передал в Бахрушинский театральный музей в Москве в 1968-м году). Борис, сын Шаляпина, художник, тут же зарисовал своего умершего отца.

По просьбе Марии Валентиновны — супруги Ф.И., я принял на себя заботу достойно похоронить великого певца, нашу русскую гордость. Моим ценнейшим союзником оказался Л.А. Грюнберг. Оба мы разделили упавшие на нас трудности и препятствия. А их оказалось множество.

В Министерстве народного просвещения Франции, как и в дирекции Изящных искусств, куда я несколько раз заезжал, чтобы оповестить о смерти Шаляпина и просить официально принять участие в погребальной процессии артиста, дав этим возможность пропеть Шаляпину реквием перед зданием Парижской опе-

ры — повсюду один и тот же ответ: «Шаляпин не француз... Шаляпин не принадлежал к штату Национального театра... Такие почести были отданы только одной Саре Бернар»... Администрация театра оперы тоже осталась глуха к моим просьбам и убеждениям. «Шаляпин не наш. Мы ему не прощаем его скандального поведения в Комической опере. Мы не можем приостановить уличного движения» и прочее, и прочее.

Я был опечален, потерян. Но мне посчастливилось. Другом Шаляпина и моим другом был префект Сены — Маршан. К нему я заехал, чтобы с ним поделиться моими неудачами. Выслушав меня и узнав, как Париж собирается проститься с Шаляпиным, Маршан пришел в ярость. Ударив кулаками по столу, он закричал: «Парижем правлю я! И Шаляпин получит достаточный почет и благодарность столицы». Тут же он вызвал комиссаров и совместно со мной разработал план погребальной процессии. Тело Шаляпина из православного собора на рю Дарю — будет перевезено к Парижской опере, где во дворе «Абонентов» (сегодня площадь Рушэ) его будет встречать русское духовенство и хор Афонского, а оттуда процессия отправится на кладбище Батиньоль...

Так сбылось последнее «видение» Федора Шаляпина. Я был его церемониймейстером, но не на белой лошади, а в машине префекта. Тысячная толпа пришла на площадь Оперы торжественно проводить Шаляпина. Дипломатический корпус почтил нас своим присутствием. Русская парижская колония была в полном сборе. Она была оповещена объявлениями в русских газетах. Моей же инициативы и ее успеха французские власти долго не могли мне простить. Я же был горд, что, благодаря моим усилиям, честь Парижа и Парижской оперы не были очернены перед мировым мнением.

В благодарнось за мои хлопоты и заботы, позже, в 1958 году, М.В., жена Шаляпина, откликлась на мои просьбы и убеждения — готова была вернуть тело Шаляпина на родину — в Россию (как и его перепищу с Горьким), но... проект этот не был приведен в исполнение... Лишь много лет позднее, в 1984 году с согласия Ф.Ф. Шаляпина и других, тогда еще живых членов его семьи, при содействии барона Э.А. Фальц-Фейна (Лихтенштейн), знавшего великого артиста во Франции, его прах был перевезен на Родину и захоронен в Москве. Но в Париже, благодаря усилиям и старанию С.М. Лифаря, на доме где жил Ф.И. Шаляпин, еще значительно раньше, была установлена мемориальная доска.

Почти через тридцать лет после смерти Ф.И. Шаляпина, вспоминая о нем, С.М. Лифарь писал: «Умер великий русский артист на чужой земле, вдали от России, но прославил ее во всем мире».

ВЛАДИМИР ШЛЕЕВ,

кандидат исторических наук, доцент истории искусства, лауреат золотой медали Академии художеств СССР

КАЛЕЙДОСКОП

* После продолжительной болезни в Париже скончался известный танцовщик, в прошлом звезда балета Парижской оперы **Юлий Алгаров**. Ученик известных мастеров русского балета Е. Эдуардовой, Л. Егоровой, Б. Князева Алгаров выступал в предвоенное время в труппе «Балле де ля Женес», а затем в «Балете Елисейских Полей» и «Новом балете Монте-Карло» у Ролана Пети. В 1952—1964 году — солист балета Парижской оперы. Последние годы жизни Юлий Алгаров занимался успешной деятельностью в качестве балетного импресарио.

* Новый спектакль «Тысяча и одна ночь» поставил директор балета города Индианаполиса, штат Индиана (США) **Эльдар Алиев**. Оформление петербургских художников **Симона Пастуха** и **Галины Соловьевой**. Вечерная фокинская «Шехеразада» и искусством Леона Бакста, эта премьера имела большой успех в США. С труппой постоянно сотрудничают бывшая балерина Московского театра классического балета **Татьяна Палий** и артисты Донецкого балета **Наталья** и **Алексей Шаровы**.

* Ветерана русского балета — живущую в Нью-Йорке балерину **Нину Юшкевич** балет города Окленда (США) пригласил возобновить спектакль Брониславы Нижинской «Болеро» на музыку Равеля. Нина Юшкевич танцевала этот малоизвестный балет в 1934 году в труппе Б. Нижинской в Монте-Карло вместе с Александрой Даниловой.

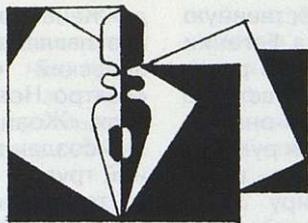
* Балет труппы Гуаначжоу в Китае, тоже поставил балет **Андрея Проковского** «Анна Каренина» в оформлении парижанина **Александра Васильева**.

* «Красное и черное» — так называется балет немецкого хореографа Уве Шольца созданный по знаменитому роману Стендаля. Его осуществила на своей сцене балетная труппа города Дрездена в Германии, которой руководит **Владимир Деревянко**. Он выступает в главной роли.

Материал подготовил
Александр ВАСИЛЬЕВ (Париж)

Редакция журнала получила эксклюзивное право на публикацию фрагментов из готовящейся к печати книги воспоминаний известной советской балерины, выдающегося педагога Суламифь Михайловны Мессерер. Читайте ее мемуары в ближайших номерах журнала. Книга включает рассказы о семье, о годах учебы, работы в Большом театре. Воспоминания записаны А. Васильевым во время его

БАЛЕТ: XX ВЕК



АНОНС!

СУЛАМИФЬ МЕССЕРЕР

«ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ»

НЕЗАПЛАНИРОВАННЫЙ ДЕБЮТ

После окончания школы я была в кордебалете примерно год или полтора. Почему? Когда мне сказали, что буду танцевать в кордебалете, я подумала: «Что?! Я буду стоять в кордебалете 32-м лебедем? Нет, я должна стать балериной». Но меня, как и всех нас, воспитывали очень скромно. Не было у меня никаких романов. Я считала, что работой можно добиться всего. Что же я делала? У нас была осветительская ложа на сцене в театре, она называлась почему-то «кукушка». И там нам разрешали сидеть и смотреть спектакли. Я смотрела решительно все спектакли. Я знала всех исполнительниц и их роли наизусть. И вот однажды я пришла на утренний спектакль «Лебединого озера», и вдруг с выпученными глазами бежит режиссер и кричит, что заболела артистка и некому танцевать па де трау в первом акте. Это была постановка Горского. Я говорю: «А какую вариацию надо — первую или вторую?» он: «Как, ты знаешь все?» «Конечно, все». «Иди, одевайся!» «А репетиция нужна?» «Нет, не нужна». И я станцевала па де трау. Существовало такое правило, что если что-то станцуешь, выучая спектакль, дают потом выступление повторить. Тогда уже дали репетицию, и я станцевала па де трау во второй раз. Так па де трау закрепилось в моем репертуаре.

ПЕРВЫЙ МОЙ БАЛЕТ

— Какой был первый балет, который поставили на вас?
— «Три толстяка» (по сказке

Юрия Олеши), в 1935 году. Игорь Моисеев ставил этот балет на меня, поэтому я очень любила этот спектакль. Он сочинял всегда очень медленно, двадцать раз одно и тоже. Очень щепетильный был в этом отношении. Его не удовлетворяло, если было хотя бы немного не так, как ему хочется.

— А с кем вы его танцевали?

— Руденко. Великолепный партнер. Красивый, высокий, стройный, сильный.

— А чья музыка была?

— Музыка Оранского была очень хорошая, замечательная. А создавалось все это тогда в Поленово. В доме отдыха, мы там летом отдыхали. И там все организовывали. И вот Игорь Моисеев мне говорит: «Иди к Оранскому. Он тебе не написал вариации». Иду к Оранскому, а он мне говорит: «Вот если ты мне устроишь свидание с одной танцовщицей». Она была не солисткой, но красавица необыкновенная. Он был в нее влюблен. А она — ноль внимания. А красивый, между прочим, парень был. Ну, не нравился он ей. Наутро бегу к Моисееву. Написал Оранский мне вариацию. И вот прямо на улице Моисеев ее мне ставил.

ПЛЕМЯННИЦА МАЙЯ ПЛИСЕЦКАЯ

Она была очень самостоятельной. В два года, когда собиралась гости, она танцевала. Она обожала «Копелию», вальс из балета. И она танцевала сама в своей собственной постановке. И все гости забывали о еде, о питье, настолько она была интересна. Причем, у нее была настолько хорошая координация движений, если она закидывала голову вверх, то вся она была

встреч с С. Мессерер в Токио. Мы благодарны автору за предоставленное право первой публикации и надеемся, что рассудительные и доброжелательные позиции в отношении к коллегам и фактам восполнят ряд пробелов в истории и позволят уточнить мнения, высказанные в книгах ее коллегами и родными. Предлагаем нашему читателю отрывки из будущих публикаций.

вниз-вниз. Прямо прирожденная балерина.

Я с самого детства знала, что отдам Майю в балетную школу. Я ее обожала, и она меня обожала. А отец ее был послан консулом Советского Союза на Шпицбергене. Поэтому Майю в балетную школу отвела я. Тогда принимали в балетную школу с восьми лет, что правильно. Я привела Майю, когда ей было 7 лет 9 месяцев. Это после моих гастролей, после возвращения из-за границы. Балет она уже видела. Итак, это было в 1933 году. Я привела ее в зал, а дома у меня она и мостики делала, и ноги задирала, все она это делала и так у нее легко все это получалось. Ей очень просто все давалось.

Поставили всех детей и говорят: «Пройдитесь по кругу музыкально». Все стоят смущенно, а Майя говорит: «Ребята, за мной!» И пошла по залу. Все в комиссии начали хохотать. В комиссии был Николай Иванович Тарасов. Очень хороший танцовщик в свое время был. Потом говорят: «Поднимите ножку». Майя говорит: «А я еще вот так могу». Встала на мостик, потом подбежала к станку и стала еще что-то показывать. Все опять начали хохотать. Рыженькая такая, смешная, две косички. Тарасов говорит: «Это все очень хорошо. Она высокая, у нее высокие ноги, хороший прыжок. Но она слишком молода, мы не можем ее принять. Примем только с 8 лет». Я еле уговорила ее взять.

А до этого мы ехали на трамвае, а она смешная, рыжая, ее спрашивают: «Девочка, куда ты едешь?» Она отвечает: «В Африку». «Зачем? Что ты там будешь делать?» «Крокодила удить». Юмор и невозможная непосредственность. Весь трамвай хохотал.

...С ЕВГЕНИЕЙ ФЕДОРОВОЙ



Как странно, причудливо, неожиданно складываются жизни и судьбы людей, поражая, порой, своими драматическими коллизиями и странными поворотами ярче иного литературного произведения.

Евгения Федорова (Шелипова) окончила Киевское хореографическое училище в 1941 году, где ее педагогом была ученица А. Я. Вагановой — Наталия Викторовна Верекундова, и была принята в балетную труппу Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко. А в 1942 году, во время оккупации фашистами Киева, юную балерину, как и многих других советских людей, вывезли в Германию на принудительные работы. После окончания войны ей удалось поступить в одну из европейских балетных трупп. Так возобновилась ее артистическая деятельность. С самыми разными коллективами она гастролирует в Германии, Бельгии, Франции, Италии, Испании.

В 1952 году ей посчастливилось заниматься в классе у Ольги Иосифовны Преображенской. В пятидесятых годах она начинает преподавать в разных школах Европы. А, переехав в Бразилию, в 1957 году

открывает там собственную «Академию балета Евгении Федоровой», которой руководит и сейчас. На встрече у нас в редакции, а она состоялась благодаря руководителю Театра танца «Гжель» Владимиру Захарову, который познакомился с Евгенией Иосифовной во время гастролей коллектива в Бразилии.

Евгения Иосифовна увлекательно и интересно рассказывала о своей жизни в послевоенной Европе, в Бразилии, куда ее пригласили для создания балетной труппы. Причем, она не столько говорила о себе, о своих успехах, сколько о стране, о ее людях, об особенностях культуры и быта, о своих учениках, о встречах со многими выдающимися деятелями хореографии. И всегда главной лейттемой ее беседы с сотрудниками редакции была ее любовь к русской школе классического танца, верность ее традициям, восхищение ее великими мастерами. И, как Евгения Иосифовна говорила, там, в Бразилии, стране совсем иной хореографической культуры, она всеми силами старается — и не безуспешно! — пропагандировать великое искусство русской школы классического танца.

Уже после встречи с Евгенией Иосифовной нам удалось раздобыть подробные, составленные по годам материалы, освещающие ее деятельность в Бразилии. И оказалось, что в этой маленькой подвижной женщине живет удивительный энтузиазм и редкая работоспособность. В течение 1957—1995 годов ею поставлено на разных сценах Бразилии более пятидесяти балетных произведений, в том числе такие, как «Раймонда», «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Коппелия», фрагменты из «Баядерки», «Пахиты»! Ставит она танцы в операх, в кинофильмах, работает на телевидении.

С 1987 года Е. Федорова — балетмейстер, а затем главный балетмейстер Муниципального театра Рио-

де-Жанейро, в разные годы возглавляла труппы «Бразильский фонд балета», «Театро Ново», «Тереза Ракел», «Жоан Каэтано».

В создании ею для балетной труппы Муниципального театра постановках участвуют такие выдающиеся артисты балета, как Марго Фонтейн, Иветт Шовире, как Тамара Туманова, Элизабет Платель, Жан-Ив Лормо, Хорхе Эскивель.

Знакомя бразильскую аудиторию с балетами классического репертуара, Евгения Федорова создает и собственные оригинальные сочинения, в частности, большой успех имел ее балет «Открытие Бразилии» на музыку Вила Лобоса.

И весь этот огромный объем постановочной работы постоянно сочетается с педагогической деятельностью в Академии. Среди премий и наград Евгении Федоровой — золотая медаль Бразильской Ассоциации театральных критиков, «Приз Нижинского» за лучшую хореографию, памятная медаль «70 лет Муниципального театра Рио-де-Жанейро», медаль «За артистические заслуги в танце» с сертификатом Бразильского совета танца.

Евгения Федорова удостоена звания «Почетный гражданин города Рио-де-Жанейро».



лась также на искусствоведческом факультете Гарвардского университета (США), занималась в отделе хореографии в Бостонской консерватории, после окончания которой она осталась там работать как педагог и хореограф.

Болеe двенадцати лет она танцевала в труппе «Сити степ». Но, поскольку ее всегда больше интересовала педагогическая и балетмейстерская деятельность, она через несколько месяцев после начала своей балетной карьеры в коллективе стала ассистентом его артистического директора Сабрины Пек. «Сити степ», используя технику модерн и джаз-танца, подготовил немало спектаклей для Бостонского муниципалитета.

За хореографические постановки Жози Браска Неграо на фестивалях современного танца в Южной и Северной Америке получала призы. В 1974 году гостя редакция открыла свою школу современного танца в Бразилии.

С юности Жози Браска Неграо мечтала побывать в России. В 1988 году ее мечта сбылась. В прошлом году она приехала к нам в седьмой раз. Она проводит семинары по танцу модерн и джаз-танцу в Московском хореографическом училище, в частной школе Николая Огрызкова, в школе-студии Ансамбля народного танца под руководством Игоря Моисеева, ставит номера.

Итак, первый вопрос к госпоже Неграо:

«Насколько техника танца

...С ЖОЗИ БРАСКА НЕГРАО

Побывав в редакции журнала «Балет», эксклюзивное интервью для наших читателей дала известный бразильский педагог и балетмейстер Жози Браска Неграо. Она родилась в бразильском городе Куритиба, там же начала учиться танцевать у Тодео Морозовского, а затем постигала основы современного танца во многих лучших школах США.

Жози Браска Неграо учи-

модерн в России отличается от американского?»

Жози Браска Неграо:

«Техника не только российского, но и европейского танца модерн весьма резко отличается от того что делается в США. Также, как российский отличается и от европейского: артисты воспринимают мир и работают очень по-разному, поскольку различна у всех трех школ культурная основа».

Анализируя опыт работы в Париже, Лондоне и других городах Европы, госпожа Неграо пришла к выводу, что существующая в России сильная классическая танцевальная база создает плодотворные предпосылки для развития здесь искусства танца модерн. Она довольна результатом семинара, который проводила в Московской академии балета по просьбе ее директора С. Головкиной.

Вопрос:

«Не мешает ли школа классического танца освоению танца модерн и джаз-танца?»

Госпожа Неграо:

«Наоборот, гибкость и выносливость, воспитанные на уроках классики, помогают освоению новой техники. Это хорошее сочетание. Проблема в России другая — не хватает педагогов современного танца».

Жози Браска Неграо считает, что нельзя маленьким детям, изучающим только классический танец, давать сразу чистый джаз или модерн, так как это будет своеобразной психологической агрессией против них. Таким ученикам, не

ломающая их психологически, следует давать сначала что-то более или менее для них понятное, постепенно усложняя движения, и постараться, чтобы они полюбили новую для них культуру танца, а если это произойдет, они будут готовы «весь мир носить у себя на спине».

Гостя редакции также считает, что бразильские и русские танцовщики сродни друг другу тем, поскольку танец для них — выражение души.

...С ЭСТЕР ДЖУОН

Умеете ли вы правильно, «по ноге» выбрать себе балетные туфли? Наверное, каждая танцовщица ответит на этот вопрос утвердительно. Но почему же тогда удобная при примерке обувь в сцене вдруг становится неудобной, не помогает, а мешает танцевать, а иногда даже приводит к травмам? Оказывается, существует целая методика примерки балетных туфель. Владеющие ею специалисты называются фиттеры. Одна из них — Эстер Джуон (Великобритания). Она — уникальный знаток в этой области, автор специального учебного пособия — успешно проводит семинары по подбору балетной обуви, читает лекции.

Президент фирмы «Гришко» Николай Гришко сотрудничал с нею во время лондонской выставки «Мир танца-95» (см. журнал «Балет» № 4—5 за 1995 год) и пригласил ее посетить нашу страну. И вот Эстер Джуон — в Москве. В один из осенних дней прошлого года она была гостьей журнала «Балет». На встрече так же присутствовали президент Российской хореографической ассоциации Ольга Лепешинская, президент фирмы «Гришко» Николай Гришко, известный врач-травматолог Иван Баднин, педагог, балетные критики, журналисты, арти-

Эстер Джуон в прошлом — профессиональная танцовщица. Но получив тяжелую травму, вынуждена была уйти со сцены. Переменив множество профессий, она все-таки вернулась в балет как педагог (она имеет школу и дает класс для детей и взрослых), как владелица балетного салона-магазина в Брайтоне, как крупнейший специалист по примерке балетной обуви, о чем уже говорилось выше.

«Огромное спасибо, — сказала госпожа Джуон — за то, что вы оказали мне честь поделиться с вами своими идеями. За последние десять лет люди, с которыми я работаю, не получили ни одной травмы». А затем она показала практически, на что следует обратить внимание, когда подбираешь себе балетные туфли. Оказывается, здесь все важно, даже то, где и как пришивать к туфельке ленту. «Следите за обувью — обувь будет следить за вашим танцем», — такими словами заключила Эстер Джуон свою беседу, сообщив при этом, что на примерку туфель одному человеку она тратит как минимум 35—40 минут. Затем гостя ответила на многочисленные вопросы.

Участовавший во встрече президент фирмы «Гришко» Н. Гришко сообщил собравшимся, что его фирма тесно сотрудничает с Эстер Джуон. В частности, по ее рекомендации создана специальная вкладка, которую при необходимости можно вкладывать в носок балетной туфли. Он также рассказал о той большой научной работе, которую ведут сотрудники фирмы и которая приносит свои результаты (кстати, Эстер Джуон дала высокую оценку обуви, выпускаемой фирмой). Например, начинает осваиваться модель так называемой «экзаменационной» обуви для детей (трех видов), которая призвана подготовить ногу ребенка к пуантам.

Материалы готовили
Г. ИНОЗЕМЦЕВА
С. РОЖДЕСТВЕНСКАЯ,
В. КОТЫХОВ

ПЕРЕБОР МАЧЕХ НА ОДНУ ЗОЛУШКУ

(Окончание со стр. 24)

дника, воссоздающих архитектуру и интерьеры в стиле рококо. И еще прелестная деталь — роскошные люстры из «севрского фарфора» украшающие дворцовый зал. Словом, можно поздравить и художника-декоратора Л. Солодовникова.

Есть в спектакле и хореографические удачи. Запомнился, дважды повторенный в дуэтах Золушки и Принца, «невесомый бег к счастью». Удалось красотою движений и композиционного рисунка массовые танцевальные эпизоды венчающие первый и третий акты. Здесь в партиях кордебалета использованы сложные поддержки, подтверждая, что в этой труппе каждый участник является солистом.

Решая эти фрагменты в традициях «большого балета», постановщики как бы выполняют пожелания Сергея Прокофьева. По его словам: «Золушка написана в традициях старого классического балета» и должна быть «как можно более танцевальной». Между тем, нашлись критики приписывающие этому произведению некое трагедийное содержание (поскольку оно создавалось во время войны), якобы не разгаданное до сих пор ни одним постановщиком.

Мне же думается, что создавая «Золушку» в годы военного лихолетия, композитор сам хотел погрузиться в атмосферу доброй, волшебной сказки и дать ту же возможность будущим зрителям своего балета: хотя бы на время отвлечься от горестей и бед. Замечу, что и сегодня, это произведение способно воздействовать столь же благотворно.

Но я готова согласиться с тем, что трудно дотянуться до художественного уровня партитуры гениального композитора. Это, действительно, пока никому не удалось, в том числе Н. Касаткиной и В. Василеву. Однако не понимаю, почему столько критических стрел было направлено именно в их работу?

НАТАЛИЯ
ШЕРЕМЕТЬЕВСКАЯ



БАЛ В ЧЕСТЬ ТЕАТРАЛЬНОГО КОСТЮМА

Дворец Гарнье (или ранее Гранд Опера) известен всем как истинный храм оперного и хореографического искусства. Сегодня он временно закрыт для косметического ремонта зрительного зала. Однако каждый день здесь собираются толпы туристов, чтобы полюбоваться великолепием его фасада и, конечно же, войти в его роскошное фойе, где, словно на балу у Спящей красавицы, застыли в гипнотическом сне костюмы-персонажи знаменитых оперных и балетных спектаклей. В течение девяти месяцев посетители этой сказочной выставки могут восхищаться самыми красивыми костюмами (их более двухсот), которые, благодаря искусному освещению, обрели особую скульптурность, магию и благородство. В некоторых из этих костюмов на сцене Парижской оперы выступали выдающиеся артисты. Это, например, длинное платье из розового шелка с золотой окантовкой пояса (художник М. Эскофьер), в котором Мария Каллас пела партию Нормы в одноименной опере В. Беллини, поставленной Ф. Дзеффирелли в 1964 году, или серебристая вуалево-кружевная пачка Авроры (художник Ж. Варона), в котором Нозелла Понтуа танцевала в балете «Спящая красавица» (редакция А. Алонсо, 1974), или воздушное платье Сильви Гилем (художник Х. Мори) для ее выступления в партии Золушки в одноименном балете С. Прокофьева (версия Р. Нуреева, 1986).

Ален Жермен — автор и постановщик экспозиции, представил сокровища театра как драгоценные произведения искусства. Выставка восхищает богатством фантазии и изысканностью вкуса. Искусно подобранные сценические наряды порой претендуют на особую элегантность и экстравагантность, словно модели «haute couture». Они изумляют обилием изящных деталей, созданных с фантастической любовью и филигранным мастерством. Например, только для того, чтобы украсить платье (художник Ф. Малюреаню), в котором пела Джун Андерсон в опере Дж. Мейербергера «Роберт-Дьявол» (1985), его нужно было вышивать более ста часов.

Каждого посетителя выставки прежде всего поражает огромная мраморная лестница фойе, которую обрамляют балюстрады из оникса и высокие бронзовые статуи с россыпью ярких свечей. Триумфально выглядит на парадной лестнице в окружении живописной свиты балетных и оперных персонажей из десяти спектаклей («Жизель», «Шехеразада», «Князь Игорь», «Борис Годунов» и другие) величественно созерцающая это волшебство помпезная фигура Дон Карлоса (художник Ж. Дюпон, 1963). В большой ротонде, которая находится под зрительным залом театра в таинственном полумраке за дымчатой вуалью красочно светятся, словно драгоценные камни, богатые костюмы классических спектаклей. Многие из них были созданы в разное время для балетов «Жизель», «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Истар», «Золушка», «Петрушка», «Федра», «Шехеразада», «Жар-птица», «Лебединое озеро», «Миражи». Наряду с оперными и балетными костюмами, в экспозиции представлены декоративная вышивка и кружева, театральные маски и парики, некоторые из которых датированы 1780 и 1830 годами.

Для широкой публики выставка дает прекрасную возможность прикоснуться к особому, очень хрупкому искусству оперного и балетного костюма. Она представляет эпоху, стиль, эволюцию и тенденции в элегантности и моде. В то же время она оказывает глубокое почтение всем авторам — художникам и модельерам, портным и мастерам, благодаря которым каждый раз, когда в зале гаснет

свет и поднимается занавес, на сцене возникает магическое чудо — рождается спектакль.

Другое чудо — это самоотверженная любовь и бесконечное благоговение людей, незаметных служителей театральных кулис и гардеробов, которые сумели сохранить на протяжении столетия (!) все дивные костюмы, в великолепии которых и сегодня ощущается живое дыхание спектаклей, ставших легендой. На платьях, словно автографы, порой можно видеть штопку и швы, выточки и складки, сделанные на скорую ловкую руку в последнюю минуту, которые хранят секреты большой жизни.

Следуя прекрасной традиции, каждый художник, создавая проект оформления спектакля, обязан был оставлять свои рисунки администрации театра. Поэтому теперь библиотека музея Парижской оперы обладает уникальной коллекцией эскизов, начиная с эпохи Людовика XIV. На выставке представлена часть этих работ. Некоторые из рисунков можно сравнить с реальными костюмами, которые были выполнены по соответствующим эскизам. Например, прекрасный костюм Царицы ночи, сделанный по эскизу художника Р. Шаплен-Миди для оперы В. А. Моцарта «Волшебная флейта» (1954).

Значительное место в экспозиции отведено костюмам, которые были созданы по заказу Сергея Дягилева для его антрепризы оперных и балетных спектаклей. Среди художников, костюмы которых сегодня украшают выставку во Дворце Гарнье, такие мэтры, как А. Бенуа, Л. Бакст, М. Добужинский, В. Серов, А. Матисс, П. Пикассо, Ж. Брак, М. Шагал, Ф. Леже, Ж. Кокто. Среди более позднего поколения художников — Касандр, Ж. Карзу, Г. Вахевич. В их костюмах до сих пор слышится музыка и ритм жизни. Посетителей выставки привлекают работы современных модельеров «haute couture»: рисунки Ива Сен-Лорана к балету Ролана Пети «Собор Парижской Богоматери» (1965); эскизы Кристиана Лакруа к опере П. М. Девиса «Золушка» (1987) для Опера-Комик и костюмы к балету К. Армитаж «Потускневшие Ангелы» (1987); платье Жан-Поля Готье к балету Режин Шопино «Крысы» (1984) для Центра Помпиду.

В отдельной витрине, как драгоценные реликвии, представлены колеты двух великих танцовщиков и хореографов, которые в свое время занимали высокий пост директора балета Гранд Опера: Сергея Лифаря для партии Альберта («Жизель», 1949, художник А. Бенуа) и Рудольфа Нуреева для партии Зигфрида («Лебединое озеро», 1984, художник Ф. Скарчапино).

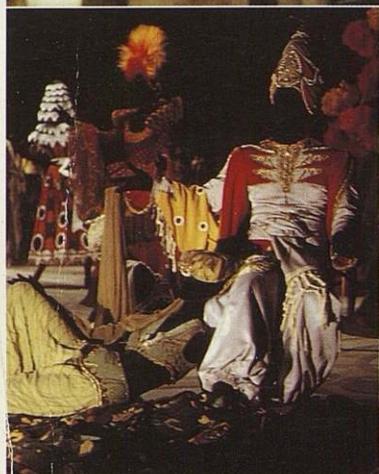
Среди костюмов недавних премьер в новом зале Парижской оперы на площади Бастилии очень эффектно, с внутренним освещением, представлены костюмы японского художника Тамио Мори к балету «Лебединое озеро» (1992).

По случаю открытия выставки респектабельное издательство «Плюм» выпустило в свет уникальный альбом «Опера — мир костюма». В роскошном издании на 128 страницах и 100 цветных фотографиях Жака Моатти представлены эскизы, рисунки, костюмы и их детали. Благодаря этим материалам, сегодня можно видеть как были одеты певцы, танцовщики и статисты в различных спектаклях на протяжении трех веков. При составлении альбома использован исключительно богатый фонд библиотеки музея Парижской Оперы, Национального архива и Национальной библиотеки Франции. Автор текста — Мартин Кохан.

ВИКТОР ИГНАТОВ,
(Париж)

На выставке
театрального
костюма
в Парижской опере.

Фото В. Игнатова



Grishko

ДАМЫ И ГОСПОДА!

Салон фирмы «GRISHKO»

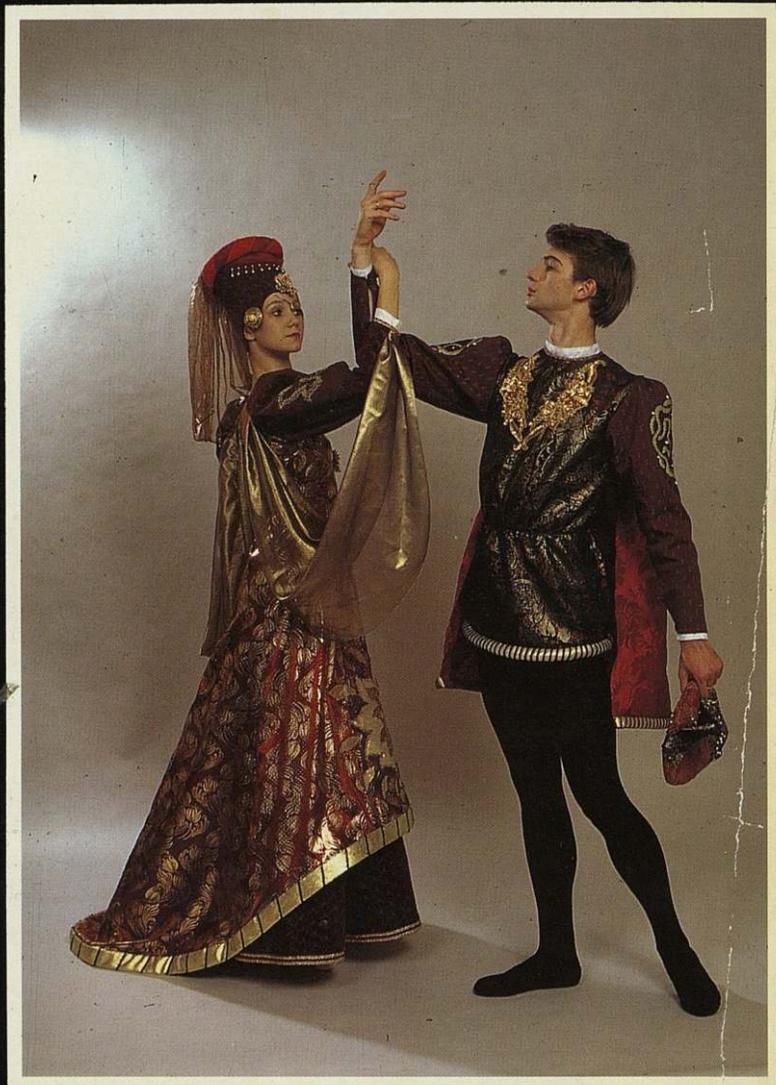
предлагает Вам широкий ассортимент продукции, известной в 30 странах мира.

Это: женская балетная обувь (пуанты) трех моделей, танцевальная мужская и женская обувь из хлопка и кожи, джазовая обувь; 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, гипюр, 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.



Ждем Вас по адресу: г. Москва, м. «Пушкинская» или «Чеховская», Страстной бульвар, д. 4, помещ. 127 (в арку у кафе «Лакомка» и сразу же направо).

Телефон: (095) 229-72-39
229-03-61

Факс: (095) 230-06-83

