

БАЛЕТ

АПРЕЛЬ-МАЙ 1997

*В этом номере журнала читайте материалы,
посвященные балетной труппе
Челябинского театра оперы и балета
имени М.И.Глинки,
Новосибирскому хореографическому училищу.*





Лауреат приза журнала "Балет",
солистка Мариинского театра Майя ДУМЧЕНКО (Аврора)
в балете "Спящая красавица".

Фото В.Барановского

05
520

АПРЕЛЬ-МАЙ 1997

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.М.КРАСОВСКАЯ
М.М.Курилко-Рюмин
Б.А.ЛЬВОВ-АНОХИН
А.А.СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ
Е.Я.СУРИЦ

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

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

**Советники по экономическим
вопросам:**
М.С.АРНОПОЛЬСКИЙ
Н.Ю.ГРИШКО
В.Н.КОВАЛЬ
В.М.ЛОГИНОВ
М.М.ЧИГИРЬ

Художник:
Н.В.ВИНОГРАДОВА

Художественный редактор:
Е.И.КОЗЛЕНКОВА

Адрес редакции:
103050, Москва, К-50,
Ул.Тверская, 22-б
Телефоны: (095) 299-24-89
299-64-78
Факс: (095) 299-51-76



На первой
странице обложки:
солисты Челябинского театра
оперы и балета имени М.И.Глинки
Г.КЛЕКОВКИНА и А.МУНТАГИРОВ
в балете "Дама с камелиями".

350847

В НОМЕРЕ:

NOTA VENE.....	2
ЛАУРЕАТЫ ЖУРНАЛА "БАЛЕТ".....	3
К итогам III съезда Союза театральных деятелей России; Н.Боярчиков . Меня тревожит положение театра.....	11
ПОРТРЕТНАЯ ГАЛЕРЕЯ	
Балетная труппа Челябинского театра оперы и балета имени М.И.Глинки.....	14
Н.Дудинская . Учиться и учить.....	22
БАЛЕТ: XX ВЕК	
А.Тольский . Минувших дней воспоминанья.....	24
ИЗ БИБЛИОТЕКИ ЖУРНАЛА "БАЛЕТ"	
Т.Карсавина . Неизвестные главы. "Театральная улица".....	25
ИСКУССТВО РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ	
А.Васильев . Из последних могикан.....	29
ПРЕМЬЕРЫ.	
Тема редакционного "круглого стола": "Лебединое озеро" в Большом театре	32
ПОРТРЕТНАЯ ГАЛЕРЕЯ	
Новосибирское хореографическое училище.....	40

Подписано в печать 16.04.1997
Формат 60х90 1/8
Бумага импортная
Печать офсет
Усл. печ. л. 6, 5
Усл. кр.-отт. 20, 25
Уч.-изд. л. 8, 25
Заказ 4764

Центральная
Библиотека ОГА

Т

радиции русского балета - это не только школа классического танца, не только сложившийся самобытный исполнительский стиль, не только репертуар (так называемое классическое наследие). Традиции русского балета - это и определенные взаимоотношения, связывающие балетный театр с балетной критикой. В роли балетных критиков выступали знатоки и большие любители балета. Уважение и "поклонение" искусству балета пронизывало все их статьи, книги, письма. Вероятно, многие не знают, что эпистолярный жанр был практически одной из форм рецензии, которая имела цель подсказать, помочь и похвалить или проанализировать то, что не удалось артисту в данной роли и в данном спектакле, читатель которой один человек - сам артист. Анализ, добрый интерес, знание балета и творчества актера, хореографа - обязательное качество для того, кто выступал в роли критика, биографа, историка-летописца балетного искусства. Сказанное ни в коем случае не снижает принципиальности в позициях, в оценке и главное - ответственности за произнесенные и, тем более, написанные мысли и форму их выражения.

Сегодня в нашем цехе что-то нарушилось, потерялись или поменялись принципы и стиль взаимоотношений.

Потому бы и хотелось определить функции органов печати в освещении событий балетной жизни. Или пользуясь старым театральным термином, выделить разные амплуа. А в связи с этим - профессиограмму: набор навыков и умений тех, кто осуществлять эту деятельность может. Так называемая оперативная пресса, то есть газеты, выходящие ежедневно, в отношении балетного театра призваны давать хронику жизни. Это понятие включает информацию о предстоящих событиях и непосредственные освещение art факта (буквально на следующее утро-вечер после события). Естественно, что подобная оперативность делает эту деятельность очень важной для театров и подчас считается чуть ли не единственной стоящей, а потому такие хроникеры наиболее приглашаемы и обхаживаемы. Журналисты, занимающиеся этим родом творчества, владеют навыками репортерского письма, постепенно осваивают внутритеатральный мир, его людей, отношения и т.п., в большей или меньшей степени входят и в процесс оценки происходящего в искусстве. Постепенно в нашей действительности они начинают подменять собой критика, который владеет иной профессией, имеет иной пакет знаний, профессиональных умений, задач и приоритетов.

Смею утверждать, что балетный критик, то есть человек театра, никогда не позволит себе, ради успеха статьи, публикации пойти на оскорбление авторов, исполнителей - своих героев бойким словом, удачно найденным выражением. Статьи для критика не самоцель, это профессиональное средство, вместо него может быть устный разбор - анализ. Но это всегда заинтересованный в театральном процессе акт. Акт, имеющий свои профессионально-этические нормы, свои заповеди, передающиеся вместе с профессией из рук в руки.

К ним относятся:

- знать не меньше о предмете критики, чем знает постановщик (хореограф), исполнитель. Это бывает очень трудно так как, готовясь к постановке, хореограф проводит целое диссертационное исследование;

- видеть не один раз спектакль, не в одном составе, вникнув в суть задуманного данным авторским коллективом;

- строя анализ, стараться быть доказательным, не претендовать на истину в последней инстанции и не думать, что ты посол автора (композитора) на земле;

- давая негативные оценки, особо чтить законы доказательности.

Доброжелательность, заинтересованность в результате и в судьбе театра, произведения, актера всегда ощутится и позволит найти доступный тон для общения с хореографом или актером - натурами уязвимыми и во всех случаях отдавших своему творению часть себя, своей души. Имеющих право не быть обсужденными походя, а то и наотмашь. Об этом всем хочется напомнить сегодня, поскольку, видимо, не сами журналисты, а их заказчики - газетчики требуют от статей о театре скандальной неординарности и лихого тона. Один из способных журналистов мне признался, что если не придумает "нечто этакое", то статью у него в газеты не возьмут. Газетчики делают Газету - это их самоцель, а артисты - делают Театр и кто сказал, что это менее важно и ценно. И что одни могут в своих целях унижать других. Когда же это все началось, и как произошла потеря уважения, подмена профессии, понять необходимо нам всем, чтобы найти пути выхода из "обвального" и вредящего искусству процесса.

Думается, что это сегодня ощущают и сами журналисты, так как их "активные хлопоты" двух-трехлетней давности, сегодня им не кажутся однозначным геройством.

Ведь не за материалом для очередного спитча идет в театр критик. Он идет в Театр, на спектакль, идет на концерт, где он зритель. Но зритель особый - знающий, подготовленный, просвещенный и заинтересованный в успехе. Успехе сегодняшнего и завтрашнего спектакля. Потому его заботы не пропустить возможность, похвалив, поддержать успех или показать, что и почему мешает актеру или хореографу иметь этот успех, достигнуть задуманного. Потому с этой целью он пишет и ему верят, его слушают. Но не могут артисты, творцы театра услышать и поверить тем, кто может быть сегодня их и хвалит, но вчера хулил бранно-лихими постулатами коллег, его Театр, его Искусство, его Профессию. Потому ныне бытуют выражения: "хвалит подкормленная пресса", "чей человек этот критик" и т.п. Потому и становятся возможными поиски и организация в прессе успеха для себя и вреда для конкурентов.

Искусство и жизнь театра сложнее, чем это может показаться, и отнюдь не всегда нуждаются в "гласности" процессы, происходящие за сценой. Во имя того же зрителя, его общения со спектаклем и актером - на сцене. Не стоит Театр "тыкать", и при этом писать, что он Храм. Наверное, важнее относиться к нему как к Храму и тем, кто входит со служебного хода, и тем, кто с парадного.



МОРИС БЕЖАР

Послание к Международному дню танца

XX век, приближающийся к завершению своей судьбы, на самом деле дал нам подтверждение того, о чем я говорил в пятидесятые годы под лукавые улыбки присутствующих, а именно: что он стал веком Танца.

Сто лет назад миру явилась Айседора Дункан, гениальная безумица, почти обнаженная, раскованная, возвышенная, ниспровергающая дотоле существовавшие традиции и идеи в искусстве балета.

Русские балеты Сергея Дягилева со своей стороны свершили революцию, которая ниспровергла самых выдающихся гениев эпохи - музыкантов, художников, танцовщиков, хореографов. После того Танец, эта "Спящая красавица", пробудившись, не перестает завоевывать все нового зрителя и новые страны.

Сталкиваются разнообразные хореографические направления, развиваются, смешиваются, спорят друг с другом, нарождаются в этой коллизии различные стили. И можно сказать, что нынешний век дал такое количество хореографов, которое сопоставимо лишь с количеством оперных композиторов прошлого столетия.

Молодая, тонко чувствующая аудитория поддерживает каждую новую попытку, вытесняя старых "балетоманов" и ставя Танец в определенную связь и взаимодействие с двумя китами нашей эпохи: спортом и кино.

Танец - это спорт и более чем спорт, поскольку он вбирает в себя не только радость физического усилия и дух спортивного соревнования, но духовность, эмоциональность жизни.

Танец, как и кино, предлагает нам образы - быстрые, эмоционально наполненные, пластические, абстрактные, динамические, которые задают определенный ритм нашему ЭГО.

Этот век вскоре завершит свое существование. А потому - да здравствует Танец, да здравствуют танцовщики, да здравствуют все те, кто через тело познает свое бытие!

ПРЕВРАЩЕНИЕ ДИСНЕЕВСКОГО БЭМБИ В ПРИНЦЕССУ АВРОРУ

Лауреат Международного конкурса "Ваганова-рпх". С этим званием, полученным еще до выпуска из Академии русского балета имени А.Я.Вагановой, она пришла в Мариинский театр - пришла длинноногой девчонкой, похожей на диснеевского Бэмби. От тура к туру чистотой танцевального рисунка, безупречной школой (педагог Н.Сахновская) завоевывала она баллы авторитетного жюри состязания, возглавляемого Ириной Колпаковой. Кстати, танец этой чисто петербургской балерины и вспоминается многим, когда на сцену выходила Майя Думченко в па де де из "Спящей красавицы" или "Жизели".

После конкурсного успеха к выпускнице, только что принятой в труппу Мариинского театра, пришел успех гастрольный. В Японии она танцевала с самим Фарухом Рузиматовым труднейшие классические дуэты - из балетов "Баядерка" и "Корсар". Но перед началом первого сезона в Мариинском театре все равно волновалась, как школьница перед экзаменом.

К счастью, все сложилось более чем удачно. Класс усовершенствования у знаменитого педагога Н.Кургапкиной, работа над новым репертуаром с О.Ченчиковой, встреча с которой была совсем не случайна. Блистательная балерина, думая о своем педагогическом будущем, невольно приглядывалась к старшекурсникам Академии и уже несколько лет наблюдала за тоненькой девчонкой с еще не сформировавшейся фигуркой, но подкупающей эффектной широтой движений длинных рук и ног. Импонировали ее музыкальность и точное следование строжайшим правилам классического танца. В сентябре они обе начали: одна - исполнительскую карьеру, другая - путь педагога-репетитора. Было трудно, но они успели сделать поразительно много. Прежде всего - подготовили партию Авроры в "Спящей красавице". В танце Майи Думченко жили и продолжались традиции, ни одно движение не вызывало досады, все соответствовало канонам петербургского стиля. Прибавить к тому милость и трогательность юности - и набросок портрета Авроры-Думченко завершен.

В первый же год на артистическом поприще довелось встретиться с хореографией классиков XX века Джерома Роббинса и Джорджа Баланчина. Ольга Ченчикова шаг за шагом передавала Майе, как говорится, "из ног в ноги" свою партию из балета Роббинса "В ночи", тонкую по стилистике и сложную психологически. Затем началась работа под "Симфонией до мажор" Бизе - Баланчина, где юная танцовщица исполнила четвертую часть - динамичное и виртуозное *allegro vivace*. И опять ни в технике, ни в стиле ошибок не было.



Майя ДУМЧЕНКО (Аврора)
в балете "Спящая красавица".

Фото Н.Разиной



Майя ДУМЧЕНКО (Джульетта)
и Андрис ЛИЕПА (Ромео)
в балете "Ромео и Джульетта". Фото Н. Разиной

Движения Майи сверкали, как хрустальные грани, откликаясь на оптимистическое звучание юношеской симфонии Бизе.

Итак, в короне Мариинского театра засверкал еще один бриллиант чистой воды, родилась звездочка, сияние которой, будем надеяться, станет расти и насыщаться всеми красками светового спектра.

МАРИНА ИЛЬЧИЧЕВА ("Час пик")

ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ

"Впервые я увидела Майю Думченко на конкурсе хореографических училищ, она танцевала pas de deux из последнего акта "Спящей красавицы". Очарование этой девочки - Авроры, лучистость ее лица, естественная (именно ничуть не жеманная) грация движений и вообще ощущение мягкого солнечного света и тепла, исходившее от ее фигурки, оставили впечатление ясного, гармоничного дарования. Это дитя конца XX века словно выбежало на сцену со страниц гайдновских или моцартовских сонат. Поставь кто-либо из хореографов для нее бессюжетный балет на музыку венских классиков, Майя очутилась бы в своей родной стихии.

Некоторое время имена Майи Думченко и

Дианы Вишневой произносились вместе. Однако если Вишнева - это озорная девчонка - сорванец с безудержной энергией юности, Лолита Мариинской сцены, то Думченко словно принцесса Аврора, только что вышедшая на сцену в первом акте: беззаботная, счастливая, еще не познавшая жизненных тревог, боли и любви, еще не расстающаяся с детством.

Танец Думченко инструментален. Майя словно влюблена в каждое па и поэтому когда ликует музыка и хореография, ликует и ее танец - очень легкий, очень изящный, словно посылающий в зал теплые лучи. Для нее танец - это возможность рассказать всему миру о счастье жить и танцевать. Когда же этого нет, когда эмоциональная тональность спектакля или вариации иная (Прелюд в "Шопениане"), в ее хрупкой Сильфиде с поникшей головкой, с печальным, почти скорбно сомкнутым ртом, с грустью вздыхающими кистями трудно узнать привычную Майю Думченко: это ребенок, которому запретили резвиться, Сильфида, которой запретили летать.

За полтора сезона в Мариинском театре Майя станцевала "В ночи" Джерома Роббинса "Ромео и Джульетта" Леонида

Лавровского (ей посчастливилось работать над образом Джульетты с Галиной Сергеевной Улановой), Pas de quatre А. Долина... Для вчерашней выпускницы училища это не мало. И все же хочется чаще видеть на сцене эту совсем тоненькую бэби-балерину с искренней, обворожительной улыбкой, дарящей тепло и радость."

ОЛЬГА ВЕДЕХИНА

"Сильфида Майи Думченко - "питомица феи", если вспомнить название еще одного балета Перро, в котором танцевала в Париже Карлотта Гризи. И ее, Майи Думченко, деликатный изысканный облик, и ее легкий открытый нрав, и ее радостная готовность идти туда, куда ведет танец, ее безбоязненность, и ее (может быть, кажущаяся) беззаботность, и ее, одним словом, влюбленность в балет, которую она не таит, которую утаить невозможно, влюбленность в профессию, в нелепое, даже мучительное ремесло - из всего этого складывается образ Сильфиды-барышни или, лучше сказать, Петербургской Сильфиды в начале театральной судьбы".

ВАДИМ ГАЕВСКИЙ ("Мариинский театр")

"Выпускные спектакли Академии Русского балета 1995 года стали для Майи Думченко в чем-то пророческими: на них она танцевала pas de deux из "Спящей красавицы" и второй акт "Жизели". Вскоре юная балерина исполнила эти партии уже будучи артисткой Мариинского театра. Впрочем, такое быстрое восхождение Думченко к вершинам академического репертуара неудивительно: ее лирический талант очевиден. Новая Жизель, угловатая девочка-подросток, не подростки серьезна и сосредоточенна, искренна и бесхитростна. Так же искренен, серьезен и сосредоточен танец Думченко - полетный, удивительный и покоряющий широтой движений.

Балерина обладает еще одним редко встречающимся качеством: она умеет танцевать "piano". Негромко, но особенно проникновенно, звучали "слова" прощания ее Жизели. И, право, этот трогательный "шепот" быстрее доходит до сердца, нежели патетические заверения в вечной любви, произносимые иными танцовщиками".

"Тема гармонии и красоты зазвучала у Майи Думченко (педагог Н.Н.Сахновская). Ее отрешенная Жизель в проникновенном, негромком танце несла умиротворение и покой. Казалось, что вилса Думченко существует в плотной воздушной среде: одно движение плавно перетекало в другое; в издающихся прыжках, казалось, замедлялся ход времени; безукоризненно легкие туры лились, подобно потоку лунного света..."

ОЛЬГА ФЕДОРЧЕНКО ("Мариинский театр")

"Событием можно считать дебют в роли Джульетты Майи Думченко. Пока она - как нераскрывшийся цветок. Стройная фигурка, изящный почти невесомый танец, выразительные руки - что может более подходить образу Джульетты. Артистке еще недостает жизненного и сценического опыта. Ее Джульетта выражает чувства не сочными красками, а легкими, акварельными тонами... В любом ее движении - движение души. И это главное.

БОРИС ИЛЛАРИОНОВ ("Мариинский театр")



Вера Михайловна Красовская воплощает в себе все виды деятельности профессионала, для кого балет - предмет изучения и творчества одновременно. Журналист, пишущий о балете. Безусловно, но это - не главное. Критик, рецензирующий спектакли, их авторов и исполнителей устно - на обсуждениях, письменно - в газетах и журналах. Конечно, но и это не главное.

Вера Михайловна - историк балетного театра, причем историк ориентирующийся буквально во всех главах истории отечественного и зарубежного балета.

Ее перу принадлежат четыре книги о русском балетном театре - от возникновения до начала XX века. Недавно завершена серия очерков истории "Западноевропейский балетный театр", куда тоже вошли четыре тома - "От истоков до середины XVIII века", "Эпоха Новерра", "Преромантизм", "Романтизм". Но Вера Михайловна - не просто строгий историк, она еще истинный художник-литератор. Потому рядом с исследовательскими циклами на полках библиотек стоят ее монографии-эссе "Вацлав Нижинский", "Анна Павлова", "Агриппина Ваганова", "Никита Долгушин". Так написать их мог только человек Театра, артист балета, для кого школа и движение есть внутреннее самоощущение, а не взгляд со стороны. Секрет прост: Вера Михайловна Красовская не просто закончила хореографическое училище, она ученица Агриппины Яковлевны Вагановой, носитель традиций школы этого великого педагога.

Вера Михайловна Красовская - исследователь, чей творческий подход к вводимому ею в научный оборот материалу делает его интересным для чтения не только узким специалистам, но всем, кто любит и увлекается искусством балетного театра.

Вера Михайловна - признанный в мире Ученый и Учитель для всех, кто соединил свою жизнь с театром, балетом, хореографическим искусством. Учитель и для тех, кто не знает ее лично, но для кого ее творчество, принципиальность позиций и глубина исследований дали не один урок служения науке и искусству.

Мы гордимся, что Вера Михайловна Красовская - член редакционной коллегии нашего журнала. Мы счастливы, что Вера Михайловна смогла опубликовать свою новую книгу "Романтизм" и благодарны всем, кто содействовал ее выходу в свет. И радуемся, что приз нашего журнала - "Душа танца" по номинации "Мэтр танца" присужден Вере Михайловне Красовской.

Поздравляя Веру Михайловну, редакция предлагает читателям ее статью, посвященную петербургскому периоду творчества выдающейся московской балерины Екатерины Васильевны Гельцер.

Гельцер в Петербурге

Августовским утром 1896 года к перрону Николаевского вокзала в Петербурге подошел московский поезд. На Знаменскую площадь в толпе прибывших вышла миловидная белокурая девица. Ее лицо с еще по-детски припухлыми чертами должно было выражать любопытство и решимость. Должно было - потому, что звалась она Екатериной Гельцер и в свои девятнадцать лет с веселой уверенностью смотрела в будущее, уже тогда мечтая о первенстве на балетной сцене.

Казалось бы, путь к первенству был открыт. За два сезона службы в московском Большом театре Гельцер продвинулась на положение "второй танцовщицы". Собственно, не успела она окончить школу, как стала получать сольные танцы. Юную исполнительницу шумно одобряла публика, а рецензенты с похвалой упоминали ее сразу после именитых балерин. Она и правда отлично владела московской школой танца: природа ее таланта была сродни напевной и размашистой силе этой школы. Но самой Гельцер хотелось превзойти и тонкости академизма. Этим славился петербургский балет, где около полувека чистоту академических правил соблюдали учитель Христиан Петрович Иогансон и хореограф Мариус Иванович Петипа. К ним на выучку и определила себя Гельцер, подав прошение о переводе в труппу петербургского Мариинского театра.

К чести Петипа и Иогансона, оба оценили порыв москвички, понятливость, с какой добровольная ученица овладевала требованиями петербургской школы, и очаровательную непосредственность, позволявшую окрашивать в "свои цвета" решение предлагаемых задач. Мудрость и опыт позволили двум мастерам увидеть самобытность пришельцы, а главное - признать, что не так уж плохо, если ее взрывчатый темперамент отзовется на тонкой манере иных балетных весталок Мариинской сцены.

Как бы то ни было, но и Гельцер приходилось переламывать себя в классе Иогансона. Учителю вот-вот должно было стукнуть

восемьдесят, и весь урок он не вставал с кресла. За год до Гельцер у него училась ее младшая сверстница, Агриппина Ваганова, тогда еще воспитанница Театрального училища. Потом она вспоминала: "Оригинально Иогансон задавал движения. В одной руке у него скрипка, а в другой - смычок. Они в его показе означали ноги. Смычок прикасался к скрипке, отводился в сторону, как бы изображая движение одной ноги, а скрипка служила другой - опорной... Иногда, правда, из уст его исходили звуки в виде замечаний: "Мувеман' нехороший, смешной", но разъяснений, повторяю, за этим не следовало". После энергичного Хосе Мендеса, по классу которого Гельцер кончала школу, такой метод, конечно, казался непривычен, даже странен. Но прилежная, настойчивая ученица ловила в обрывках фраз, в еле заметных поворотах головы и мимолетных жестах смысл предложенного упражнения. Кроме того, недоданное Иогансоном она постигала, сравнивая танец его учениц с танцем тех, кто учился у Екатерины Оттовны Вазем и Павла Андреевича Гердта. Вазем требовала тщательной выделки деталей в любых, пусть проходных, вспомогательных движениях. Гердт, о деталях заботясь мало, прививал грацию и плавность исполнительской манеры, что прежде всего интересовало Гельцер. Она все замечала, все пробовала и все усваивала. И добилась признания мастеров.

Маститый Иогансон, бывший партнер Марии Тальони и Фанни Эльслер, незадолго до смерти назвал двух танцовщиц из числа балетных звезд начала молодого века. "Как чисто классическая танцовщица, - писал он, - очень много обещает Павлова 2-я, у нее несомненный талант к классическим танцам, но этой молодой танцовщице я бы посоветовал относиться посерьезнее к своему искусству... ей недостает трудолюбия". И вслед за тем: "Из молодых танцовщиц я очень высоко ставлю свою ученицу Гельцер, у которой все данные, чтобы занять первое место среди современных танцовщиц".

Выбор был сделан прозорливо. В созвездии прославленных имен ярче других сияют на балетном небосклоне имена этих двух непохожих современниц. Непохожих по облику, нраву, таланту и месту, занятому в истории балета. Изысканный силуэт Анны Павловой запечатлен на плакате Серова. Столь же изысканны были и элегия и страсть созданных ею образов. Репутация Павловой связана с театром многих стран и континентов, обязанных этой танцовщице рождением или возрождением балетного искусства. На фотографиях Екатерины Гельцер бросается в глаза земная, цветущая надежность облика. Крепко стояли на земле и все ее балетные героини. Слава же ее неотделима от славы московского театра, от традиций, чью жизнь она продлила, которые любовно передала поколениям советских исполнительниц.

В конце 1890-х годов петербургский балетный театр открывал широкое поле для наблюдений. Академизм достиг предельной точки взлета, еще не ведая, что дальше в этом направлении хода нет. Пока что свежи были открытия "Спящей красавицы", "Щелкунчика", "Лебединого озера". Пока еще только намечалась премьера "Раймонды". Репертуар отражал пять десятков лет деятельности Петипа, начиная "Пахитой" 1848 года и кончая последними новинками - балетами "Привал кавалерии" и "Синяя борода". В этом репертуаре выступали великолепные танцовщицы. С итальянкой Пьерини Леняни соперничали две русские балерины - Матильда Кшесинская и Ольга Преображенская. Здесь можно было многому научиться. Леняни блистала виртуозной техникой итальянской школы, включая невиданные до той поры *fochetti*. Кшесинская сочетала сильный и ловкий танец с темпераментной актерской игрой. Преображенская давала примеры вдохновенного, проникнутого музыкальностью исполнения. Наконец, уроки согласной стройности, сдержанного артистизма давал кордебалет Мариинского театра.

С кордебалета и начались петербургские университеты Гельцер. Она охотно подчинилась общему правилу: новички труппы без исключения были обязаны участвовать в ансамблях классического и характерного танца. В балете "Млада" Гельцер оказалась среди участниц массовой пляски коло, танца гречанок и танца пятидесяти шести теней - образца классических композиций Петипа. В дни оперных спектаклей она выходила одной из пастушек в стилизованной под XVIII век интермедии "Пиковой дамы", танцевала характерный обертас в "Мефистофеле" Бойто, участвовала в танце роз и бабочек из "Дон Жуана" Моцарта. Но попадались и более заметные партии. После великого поста весенний сезон открыли "Младой": Гельцер поручили там литовский танец в паре с Сергеем Лукьяновым, постоянно исполнявшим этот дивертисментный номер. Рецензент сообщил: "В литовском танце была очень мила и имела успех г-жа Гельцер. Эта танцовщица, переведенная к нам из Москвы, с каждым новым своим раз все более и более завоевывает себе симпатии петербургских балетоманов. Не отличаясь достаточной грацией, она танцует легко и выразительно"⁴.

"Завоевать симпатии" петербургских балетоманов было не так-то просто. Их взгляды на грацию существенно расходились со взглядом Гельцер. Но она умела прислушаться и оправдать полезное даже в обидных упреках. Главное же, умела учиться. Ей все было важно, хотелось всем профессионально овладеть, и ее готовность подчиняться любым условиям, побеждать любые трудности заставляла балетмейстеров и пробовать отважную москвичку в готовом репертуаре, и сочинять специально для нее. Сводка "Ежегодника императорских театров" сообщала, что за сезон 1897/98 года Гельцер выступила "в 9 балетах - 44; в 3 операх - 12. Всего - 56 раз". Практически это означало участие почти в каждом балетном

спектакле, притом не в одном акте, а в двух или трех. Чаще всего она исполняла вариации, ибо Петипа был на вариации тароват и щедро расшивал ими действие своих балетов. Например, в "Спящей красавице" Гельцер случалось танцевать две разные по характеру и форме партии: фею Кандид из пролога, чью раздумчивую музыку Петипа передал в кружевном узоре движений, плавном перетекающих из одного в другое; и фею Бриллиантов из последнего акта, чей танец, напротив, искрился и лучился, отражая игру алмазных граней в оркестре.

За два года командировки юная московская гостья, многому сама научившись, заставила петербургских критиков оценить своеобразие ее личности. О сдаче позиций свидетельствовали строчки Федорова, посвященные танцовщице в галопе из "Тщетной предосторожности". Критик признавал: "В танцах г-жи Гельцер есть сила, отчетливость техники, изящества и та обаятельная прелесть, которой отличается каждое движение этой талантливой артистки. Надо полагать, что в будущем г-жа Гельцер займет одно из видных мест среди лучших солисток"⁵. Крутой поворот произошел и в мнении Н.М.Безобразова, маститого критика "Петербургской газеты". На первых порах, рецензируя очередное представление "Копелии", он задержался на вариации "Работа" в дивертисменте последнего акта: "Работу" не танцевала, а отработала г-жа Гельцер. В танцах этой танцовщицы нет ни грации, ни пластичности, ни правильности... Все грубо, некрасиво"⁶. А уже через неделю пошел на попятный, рецензируя премьеру балета В.Г.Врангеля - Л.И.Иванова "Дочь микадо". Главную роль царевны Готару-Гиме там исполняла Кшесинская. Гельцер танцевала во втором акте *Danse lente* вместе с крепкой солисткой Варварой Рыхляковой, а в последнем акте - среди дивертисментных персонажей четырех времен года. "Прекрасное впечатление на этот раз произвела на нас г-жа Гельцер в танце Осени, в котором она щегольнула законченно и смело исполненными двойными турами"⁷, - признался Безобразов.

Два месяца спустя Федоров возмутился тем, что заболевшую Гельцер заменила в партии Осени Вера Трефилова. "Почему эту вариацию, требующую от исполнительницы и технической выработки, и силы, и вообще способностей первоклассной классической танцовщицы, передали корифейке г-же Трефиловой, вопрос положительно неразрешимый, - писал он. - Г-же Трефиловой очень далеко до блестящего таланта г-жи Гельцер, и братья за исполнение подобных вариаций, переполненных трудными техническими узорами, со стороны начинающей артистки смело и рискованно"⁸. Между тем, Трефилова была годом старше Гельцер, хотя школу окончила тоже в 1894 году. Скорее всего, ее холодноватая манера не отвечала вариации, поставленной в расчете на открытую, широкую, стремительную пластику Гельцер. Возможно, резкое противостояние младшей сопернице заставило Трефилову подтянуться: вскоре она заняла видное место в балетной труппе Мариинского театра.

К началу 1898 года Гельцер уже числилась среди первых солисток труппы. Ее репертуар пополнили одна из четырех фресок в "Коньке-Горбунке", вставной шабонь с Сергеем Легатом (на музыку Цыбульки) в "Пахите" и другие номера.

7 января 1898 года состоялась премьера "Раймонды" с Пьерини Леняни в главной роли. Среди других исполнителей критика выделила Гельцер: "Г-жа Гельцер отличилась в трудной вариации на пунтах второй картины и в *pas classique hongrois*. По чистоте и ловкости исполнения г-жа Гельцер, без сомнения, одна из самых лучших наших солисток, делающая большую честь московскому балетному классу. В ее исполнении много также жизни и веселости, почему приятно смотреть на ее танцы". Следовала любопытная



справка: "Замечательно, что эта артистка была ранее оценена на "верхах", нежели в первом ряду кресел, что доказывает, что истинные ценители могут скрываться и под крышею". Зритель галерки открыл для себя и заставил партер признать актрису, умудрявшуюся окрасить истинно московским демократизмом аристократический стиль петербургского балета.

Победа была одержана, образование дало чаемые плоды. Гельцер потянуло домой. 12 мая 1898 года она подала прошение: "Имею честь покорнейше просить СПб контору императорских театров о переводе меня на службу к Московским театрам с 1 сентября 1898г., по домашним обстоятельствам"¹⁰.

Москва встретила ее как балерину. К концу сентября балетом "Золушка" Открылся сезон в Большом театре. Она вышла в роли главной героини. Отсюда начался путь ярчайшей из звезд московского балета. Но связи Гельцер с Петербургом не обрывались. Только теперь она приезжала почетной гостьей.

25 апреля 1901 года петербургские афиши анонсировали Гельцер в роли Раймонды. Первым на ее выход откликнулся Федоров: "Из г-жи Гельцер сформировалась вполне законченная танцовщица, обладающая великолепно выработанною техникой и отличающаяся изумительною мускульною силою ног. Те недостатки в манере движения, а главное - в умении придавать рукам формы грациозного выражения, которые немало прежде мешали московской танцовщице, в настоящее время поизгладилась", - объявлял он и констатировал: "Шумный успех"¹¹.

Через четыре дня Гельцер выступила сразу в двух ролях: феи Драже в "Щелкунчике" и Терезы в "Привале кавалерии". Видный балетоман А.А.Плещеев счел, что она танцевала еще лучше, чем в "Раймонде", "завладев окончательной симпатиями публики и заявив себя первоклассной танцовщицей". Симпатии вызвала смелость, с какой Гельцер, меньше чем за неделю, разучила три сложных партии. Восхитило и то, что она с ходу вошла в контакт с петербургским партнером. По словам Плещеева, Сергей Легат "был не только отличным кавалером, но просто богатырем, подкидывавшим балерину, как мяч"¹². Балеринская партия "Щелкунчика" сводилась к виртуозному дуэту феи Драже с принцем Щелкунчиком и действительно во многом зависела от сноровки партнера. Однако ж, лирическая роль Раймонды содержала сложнейшие вариации и - не меньше, чем комедийная роль Терезы, - развернутые игровые мизансцены. По отношению к тому, чего достигла Гельцер в этих ролях, похвала Плещеева казалась куцой.

Зато осенью, после очередной гастрольной "Раймонды", появилась обстоятельная статья Безобразова. "Принято называть наш петербургский балет самым лучшим в Европе, - начал он. - Конечно, наш балет очень хорош, но и московский ему не уступает... Г-жа Гельцер нас положительно поразила удивительным прогрессом в ее танцах. Из заурядной солистки г-жа Гельцер выросла в крупную балерину, которую по виртуозности и технике танцев можно поставить разве наряду с Пьеринио Леньяни... У г-жи Гельцер такие же стальные пуанты, такая же сила и уверенность в танцах... Ее пируэты, туры с молниеносной быстротой прямо изумительны. Смелость и уверенность г-жи Гельцер передается и ее партнерам в танцах, и зрителям, которым не приходится в голову бояться, удастся ли танцовщице та или иная трудность". Продолжая в том же духе, критик неожиданно заключал: "Нежностью и мягкостью танцев г-жа Гельцер напоминает А.Х.Иогансон"¹³. Впрочем, так ли уж неожиданно? Анна Иогансон слыла образцовой танцовщицей, вышедшей из школы ее отца, а Гельцер внимательно присматривалась к лучшему в этой школе.

Назавтра "Петербургская газета" поместила стихок анонимного поклонника:

*Великих балерин в течение многих лет
Все из Италии выписывал балет.
Теперь, Италия, скажи себе "увы!",
К нам балерины едут из Москвы.*

Перлы балетоманской поэзии художественной ценности не представляли. Но удостаивали ими только звезд первой величины.

Прямым доказательством успеха был отклик В.Я.Светлова. Профессиональнее разбираясь в танце, нежели Плещеев или Безобразов, он писал: "Пиччикато и вариации на носках ей удаются превосходно, как и двойные и тройные пируэты и даже пируэты a rebours: она их делает смело, отчетливо, что называется - шикарно, не давая заметить зрителю подготовительных приемов; ее атитюды и developpes, так же как и jetes en tournant, прямо-таки бравурны. Словом, вся сила г-жи Гельцер в виртуозной технике танца,

соединяющейся с широтой движений и общей достаточной мягкостью исполнения". Осторожнее высказался критик об актерском таланте Гельцер: "В мимическом отношении роль Раймонды дает слишком мало материала для балерины, и об этой стороне дарования г-жи Гельцер... судить трудно; во всяком случае, по некоторым признакам и теперь можно догадываться о наличии у нее большого темперамента"¹⁴.

Темперамент давал себя знать и на сцене и в жизни. В пятницу 21 сентября 1901 года хроникер "Петербургской газеты" сообщал: "Московские танцовщицы удивительно энергичны: г-жа Гельцер сегодня едет в Москву, где танцует в воскресенье. В тот же день после спектакля она уезжает в Петербург и в понедельник утром будет репетировать здесь какой-то балет. Если бы можно было в вагоне устроить театр, то балерина и там бы успела протанцевать в нем во время пути".

Балерина спешила на репетицию "Баядерки". До выхода в роли Никии оставалось меньше месяца, а шедевр Петипа не зря называли "экзаменом на балерину". Когда дебют состоялся, Плещеев пояснял: "Баядерка" принадлежит к разряду тех хореографических произведений, где артистке, исполняющей заглавную роль, нужно уметь и "играть" и "танцевать". Целый ряд сцен, не лишенных драматизма, дает возможность балерине показать в полном блеске свой мистический талант. В то же время в "царстве теней", где преобладает фантастический элемент, балерина может увлечь массу поэзией и силою своих танцев. Это последнее блестящим образом проявила вчера г-жа Гельцер... Все исполненные ею вариации, на полную гамму разнообразных темпов чистого искусства, начиная с самых мелких арабесок и кончая современными трудностями, выраженными твердостью стальных носков и двойными турами на пуантах, исполненными с быстротою электрического тока, - были воспроизведены московской балериною с отчетливостью, достойною первоклассной артистки... Но, увы! Того же нельзя сказать про мимическую сторону ее таланта. Малоподвижное лицо, при постоянном одних и тех же жестах, составило весьма неблагодарный материал для драматических сцен. Потому к мимике г-жи Гельцер можно поставить пока только вопросительный знак"¹⁵.

Федоров, так же пространно хваля танцы, упреки коллеги поддержал: "Мимические сцены, не исключая даже таких эффектных, как сцена ревности и сцена отравления, прошли как-то бледно, без темперамента и без художественного эффекта"¹⁶.

Исполнительнице еще предстояло искать грим, изменявший ее откровенно русскую наружность на облик индийской красавицы. На этом первом спектакле ей было трудно сразу вступить в контакт с Гердтом, исполнившим роль Солора со дня премьеры "Баядерки" в 1877 году. И особенно - с Юлией Седовой в роли царевны Гамзатти, соперницы ее героини, ибо Седова уж вовсе не блистала по части актерской игры. Главное же препятствие заключалось в условии пантомимных монологов и диалогов тогдашнего спектакля. Позже эту условность опростовал Александр Горский в своей московской версии балета. За ним и Гельцер, сохраняя петербургскую хореографию партии в Москве, отказывалась потом в Петербурге от иных канонических приемов пантомимы, ради большей естественности облика и поведения Никии.

(продолжение следует...)

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Mouvement - движение, франц.
- ² Агрипина Яковлевна Ваганова. Статьи, воспоминания, материалы. Л.-М., 1958, с.38.
- ³ Иогансон Х. Балет. - Петербургская газета, 1902, № 1, 1 января, с.4.
- ⁴ Н.Ф. [Федоров Н.Ф.]. Балет "Млада". - Театр и искусство, 1897, № 17, 27 апр., с.325.
- ⁵ Н.Ф. [Федоров Н.Ф.] Из заметок балетомана. - Театр и искусство, 1897, № 40, 5 окт., с.713.
- ⁶ Б. [Безобразов Н.М.]. Театральное эхо. - Петербургская газета, 1897, № 302, 3 нояб., с.3.
- ⁷ Балет "Дочь микадо". - Петербургская газета, 1897, № 309, 10 нояб., с.3.
- ⁸ Н.Ф.Хроника. - Театр и искусство, 1898, № 1, 4 янв., с.10.
- ⁹ z. Театральное эхо. - Петербургская газета, 1898, № 8, 9 янв., с.3.
- ¹⁰ ЦГАИ, ф.497, оп.5, д.694, л.11.
- ¹¹ Н.Ф.Балет. - Театр и искусство, 1901, № 18, 29 апр., с.350.
- ¹² А.П. [Плещеев А.А.] Театральное эхо. - Петербургская газета, 1901, № 116, 30 апр., с.3.
- ¹³ Н.Б. [Безобразов Н.М.]. Балет. - Петербургская газета, 1901, № 255, 17 сент., с.4.
- ¹⁴ В.С. [Светлов В.Я.]. Театр и музыка. - Россия, 1901, № 861, 18 сент., с.3.
- ¹⁵ Стар[ый] балет[оман]. Балет. - Петербургская газета, 1901, № 290, 22 окт., с.4.
- ¹⁶ Н.Ф.Балет. Театр и искусство, 1901, № 44, 28 окт., с. 790.

Фотография из коллекции Юрия Ларионова, материал о которой будет напечатан в ближайших номерах журнала.

Но любовь из них больше

СЕРГЕЙ РУМЯНЦЕВ

Имени московского композитора Кирилла Волкова в опубликованном в № 86 (декабрь 1996 - январь 1997) списке лауреатов приза "Душа танца" вы не найдете. И, тем не менее, редакция с большим удовлетворением представляет его как еще одного обладателя приза по номинации "Маг танца".

Когда номер журнала, в котором публиковалось решение редакционной коллегии, находился уже в производстве, в редакцию пришло письмо из Союза композиторов Москвы, подписанное председателем его правления О.Галаховым, где говорилось: "...обращаемся с просьбой рассмотреть по номинации "Маг танца" кандидатуру Волкова Кирилла Евгеньевича за создание балета "Доктор Живаго", поставленного в 1996 году в США. Музыка балета получила высочайший отзыв коллег из Комиссии Музыкального театра СКМ 16 апреля 1996 года".

Редакционная коллегия, члены которой также познакомились с музыкой балета на одном из прослушиваний в редакции, сочла целесообразным рассмотреть предложение Союза композиторов Москвы и наградить Кирилла Волкова призом "Душа танца" по номинации "Маг танца" за 1996 год.

"Душа танца"... В том, что она существует, сомнений нет. Трудно выразить словами, что же это такое - душа танца? По-моему, она соткана из искр и пламени духовного горения творцов, причастных к рождению мимолетно-монументального искусства балета. Несколько номинаций приза - не дань моде, но отражение природы чуда балета. А вот присуждение премии "Душа танца" за лучшую балетную музыку московскому композитору Кириллу Волкову отразило и другие "чудеса" нашего времени.

К.Волков известен как автор опер, многочисленных камерно-инструментальных, хоровых, оркестровых сочинений, но отнюдь не балетов.

"Вообще-то балет я очень люблю с детства, - рассказывает К.Волков. - Но сам взялся за создание балетной партитуры долго не решался. Потому что меня напугал в свое время Арам Ильич Хачатурян, у которого я учился. Говорил он примерно так: "Да вы что - создать балет!!! Одна работа с балетмейстерами чего стоит! Без них нельзя написать ни одной ноты. Иначе возьмут ножницы и сделают из музыки "вермишель"...". При этом он всегда ссылался на многострадальную судьбу своего балета "Гаянэ" ("все терзают и терзают"). Вот я и боялся."

В таком состоянии на протяжении 70-80-х годов Волков написал семь опер (в том числе поставленную Б.Покровским "Живи и помни" по В.Распутину), много работал в кино и драматическом театре. Упомянул об этом лишь потому, что такие крупные произведения, как "Доктор Живаго", "с испугу" не создаются. Замысел возник в конце 80-х и, подобно роману Б.Пастернака, прорастал не только сквозь обстоятельства личной судьбы, но и тернии смутного времени "крушения империи". "Живаго" предшествовал "Печальный детектив" - так и не поставленная в свое время опера по страшному роману

В.Астафьева. А уже позднее появился "Аввакум" (хоровое действо на основе жития неистового протопопа-страсто-терпца).

"У меня давно появилась привычка: читаю книги и прикидываю - "опера или не опера?", - продолжает Кирилл Евгеньевич. - Так случилось, что роман Пастернака я прочел довольно поздно. И сразу решил: не опера. Значит - балет? Действительно, стало что-то представляться в пластических образах. Презрев завет Хачатуряна, стал писать. Тем более, что существовала договоренность о постановке с Пермским театром оперы и балета. Написал. И зря. Тот, первый, пермский вариант остался невостребованным".

Никто не знает, сколько балетов, опер и вообще "большой музыки" лежит в столах наших композиторов-современников. Они уже давно привыкли к "подножкам судьбы". Не потому ли среди них так много горчайших скептиков? Даже если на их лицах играют улыбки, а музыка излучает свет веры, надежды и любви... Иногда, впрочем, эти лучи встречаются, и от их сплетения вспыхивает потухший было костер, и возгорается вновь пламя души, дух творчества.

Умиравшее дитя подхватил на руки Валерий Кикта, как и Волков, родившийся в годы Великой Отечественной. Кикта, влюбленный в балет, большинство крупных своих симфонических сочинений пишущий на основе хореографической идеи, был одним из организаторов памятного до сих пор балетного вечера в Доме композиторов - устного выпуска журнала "Балет". Там впервые был показан Пролог из "Живаго" - не нынешнего, а того, первого. И вскоре началась работа над вторым вариантом балета, увенчавшаяся присуждением приза "Душа танца".

Осталось сказать что-нибудь о самой музыке.



Самое лучшее, что я могу сделать - пожелать скорейшего осуществления постановки балета в России. Только тогда можно будет вполне оценить ту музыкально-пластическую гармонию, которой добились авторы. Например, понять значения романса "Свеча горела на столе...", который звучит уже в момент рассаживания зрителей в зале. Романс этот пронизывает всю музыку балета - как тема творчества, любви. Он прост и задумчив, как песня. Его можно петь самому (редкое качество для современной музыки). Впрочем, музыка балета вообще насыщена чистыми, из быта и реальной истории взятыми жанрами. Вальсовая стихия, органично связанная с трехдольностью поэзии Пастернака (подмечено А.Вознесенским). Черноземные "сибирские" хоры, прорыв которых отмечает переломные моменты действия. (По словам композитора, у него было намерение продолжить здесь традиции "Хованщины" Мусоргского). Околознаменный роспев, цитата "Со святыми упокой", псалом "Ангелы в небе", замечательный своим первоисточником: канонический текст русские монахи распели на мелодию народной песни "Перепелочка"...

Но подобные перечисления ничего не дают. Все это надо слышать. И видеть. Так случилось, что премьеру балета "Доктор Живаго" увидели зрители 29 марта 1996 года. Совместный проект Балета Айовы (США) и Театра наций (Россия) вместе с Кириллом Волковым исполнили художественный руководитель труппы Константин Уральский и художник Никита Ткачук (сын известного актера Романа Ткачука, ныне живущий в Чикаго). Но замечательный успех творения "русского трио" в США не имел необходимого, заложенного в совместном проекте, продолжения: российская премьера, намеченная на апрель 1996-го, не состоялась. По

причине финансовой несостоятельности российской стороны... В результате одно из крупнейших событий минувшего балетного года прошло мимо нас, мимо России. Видеофильм, снятый американцами, конечно, не может компенсировать живого восприятия большого полифонического спектакля, поставленного с использованием самой современной сценической техники. Да и видели этот фильм у нас очень немногие. Я, например, смотрел его в квартире Кирилла Волкова, по обычному "телеку", и, конечно, качество воспроизведения записи оставляло желать многого. "Зато" был исчерпывающий комментарий композитора, была отличная запись музыки - и живые впечатления от ее "живого" исполнения в Москве. Самым свежим из них, безусловно, остаются выступления молодого пианиста Дмитрия Красинского, который с блеском играл фортепианную транскрипцию одной из ключевых сцен балета ("Елка у Свенцицких", I акт). Оба раза эта музыка (светлый вальс, омрачаемый внезапно разверзающимися где-то в глубоких базах "черными дырами", предчувствиями-предслышаниями катастрофы) звучала в салонных залах старинных московских особняков, почти в реальной исторической среде. Неизменно теплый прием публикой этой новой для них музыки говорил о многом.

Зрители России должны воспринимать в реальном переплетении голосов, интонационно-стилевых и жанровых пластов музыки и полифонии хореографического действия, "озвученного" движением многослойных полупрозрачных экранов декораций Н.Ткачука. Тогда нам откроется таинственный смысл превращения кордебалета в птиц, летучих спутниц Поэта. Птиц, осуществляющих полет фантазии, грезы, музы, муки, творения Поэта. А клики журавлей, журавлиная пластика - от сравнения Ольги Ивинской: по ее мнению, почерк Пастернака похож на летящих журавлей. Это журавлиное, щемящее, но неизменно возвышающее душу русское начало с особой силой звучит в финале I акта, перед большим адажио (встреча Живаго и Лары). Пряные волны музыки струнных подхватывают вас и несут - через мрачные бездны низких аккордов меди к трепетной, говорящей, уже пропетой в начале мелодии романса... Колеблущееся пламя свечи. Звуки замирают, гаснет свет. Дальше - бой. Вторая, жуткая "елка". Израненный, изуродованный вальс... Покоя нет. Только Любовь, Поэзия, Творчество. **НО ЛЮБОВЬ ИЗ НИХ БОЛЬШЕ"**

ТАТЬЯНА УСТИНОВА:

“Я посвятила свою жизнь русской народной пляске”



Татьяна УСТИНОВА.

“Я посвятила свою жизнь русской народной пляске” - именно с этих слов сказанных однажды **Татьяной Алексеевной Устиновой** хочется начать рассказ о ней, о ее творчестве. Да, она, действительно, в течении всей своей жизни самоотверженно служила национальной хореографии. И чтобы оценить результаты этого ее подвижнического служения как артистки, хореографа, педагога, обратимся к прошлому.

На рубеже 60-х -70-х годов прошлого века выдающийся русский музыкант Александр Николаевич Серов в своей статье "Русская народная песня как предмет науки", рассказывая о балете "Флик и Флок", который ему довелось видеть в Берлине, пишет: "...Для изображения в этнографической картине, музыкой и танцами, между прочим и нашего отечества, признали необходимым учредить следующее: при декорации петербургской биржи и Невы, под глубоким снегом (NB), заставить двух мамзелей, в коротеньких юбочках, протанцевать что-то вроде "мазурки", а шестерых красных лейб-казаков слегка пикальвать этих мамзелей своими пиками, и все это под звуки - конечно! - "Красного сарафана"... Так примитивно представляли себе в Европе русский народный танец. С того времени прошло чуть больше ста лет. Сейчас отношение к русскому народному танцу в корне изменилось. Мало того, что гастроли пропагандирующих его коллективов проходят во всем мире с огромным успехом. Во многих странах, вплоть до

далекой Австралии, существуют кружки и студии, где люди занимаются серьезным изучением образцов русской хореографии, приглашают себе в помощь наших отечественных педагогов, приезжают к нам в Россию за советом. Произошло это благодаря неустанному труду энтузиастов-собирателей и пропагандистов русского народного танца. И первая в их ряду - народная артистка СССР, лауреат Государственных премий, главный балетмейстер Русского народного хора имени М.Е.Пятницкого Татьяна Алексеевна Устинова. Она - смелый первопроходец, бесменный лидер, чей авторитет бесконечно велик и непререкаем, серьезный и внимательный наставник для тех, кто идет следом.

Жизнь Татьяны Алексеевны - это поистине жизнь в русском народном танце. Она танцует столько, сколько себя помнит: в многолетней семье рабочего одной из ткацких фабрик, что расположена неподалеку от Твери, любили и умели петь и танцевать. Крошечную белокурую девчущку, ловко и красиво пляшущую вместе со взрослыми на семейных торжествах и гуляниях, стали даже приглашать в богатые дома на всевозможные детские праздники. Тогда-то она начала приносить родителям свои первые гонорары - кулечки с конфетами и пирожками... А затем - торфяники на Савватеевском болоте, где двенадцатилетняя Таня мыла столы в казармах - тридцать два каждый раз - после завтрака, обеда, ужина. Туда, на заработки, приезжали люди со всей России, народ, в основном, молодой, поэтому по вечерам - обязательно гулянья: песни, частушки, игры, танцы. И юная Устинова с удовольствием плясала вместе со всеми. Но - не только: ей всегда хотелось научиться новым, незнакомым оригинальным движениям, и она внимательно присматривалась к тому, как танцуют другие и постоянно убеждалась, что рязанцы пляшут совсем не так, как например, туляки или владимировцы... Русская народная пляска многолика - это она усвоила с детских лет. Наверное, поэтому, придя в Русский народный хор имени М.Е.Пятницкого, Устинова сразу нашла общий язык с его руководителем - Владимиром Григорьевичем Захаровым и Петром Михайловичем Казьминым, племянником основателя хора Митрофана Ефимовича Пятницкого. "Я вслушивался не раз в плясовые русские народные песни, - писал П.Казьмин, - и поражался их ритмическому богатству, их разнообразию. Следовательно, и

пляски должны быть тоже разнообразными, богатыми. Кому-то надо серьезно заняться этим делом". "Серьезно заняться этим делом" и пригласили молодого хореографа Татьяну Алексеевну Устинову, которая работала в детском театре заведующей хореографической частью.

Для русского танца это время - тридцатые годы - было весьма нелегким. На профессиональной эстраде царили трюки, выкрутасы, безвкусица. "Когда я начинала" пахать этот чернозем", - вспоминает Устинова, - все время только и слышала - спляшите "барыню". Как будто, кроме "барыни", в русском танце ничего нет".

Думаю, что 1938 год - год прихода Т.Устиновой в Хор имени Пятницкого и премьеры первого поставленного ею здесь танца - "Калининская кадрили" - следует считать этапным в сценической биографии русской народной хореографии, поскольку именно с этого времени он стал обретать на театре свою самобытную подлинность, начал отображать истинное лицо России - многообразной, многохарактерной, многозначной. За "Калининской кадрили" пошли другие - "Воронежские хоропроводы", где Татьяна Алексеевна впервые показала тот "плывущий" ход, который потом обрел популярность во всем мире и стал, как и предвидел П.Казьмин, "одним из любимых приемов в русском танце", знаменитый курский "Тимоня", "Ярославская кадрили", "Северные хоропроводы", "Хохломские ложжари", "Сибирская полечка", "Вологодская напарочка", смоленский "Гусачок", "Пензенские дощечки", "Орловская пляска с трещотками", "Брянские игрища", омская "Золотая цепочка"... Названо здесь, конечно, далеко не все созданное Устиновой. Даже она сама затрудняется точно указать количество своих творений: "Наверное, где-то в районе двухсот: ведь я не только в Хоре ставила, но и в театрах - драматических и музыкальных, и в кино - режиссерско-сказочник Александр Артурович Роу приглашал меня ставить танцы в своих фильмах..." На мой взгляд, это и не столь важно - существенно другое: в каждом ее произведении вы видите русского человека во всей удивительной неповторимости его натуры - местные особенности танца словно высвечивают оригинальные черточки в его характере, подчеркивают индивидуальные свойства личности. Да, танцы Устиновой - эти выстроенные по законам театра маленькие спектакли - многое могут рассказать и рассказывают о загадках таинственной русской души. "Моя цель, - говорит она, - возысать русского человека, показать его духовное богатство, ум, смекалку, словом, выявить то прекрасное, что заложено в нашем народе".

Как так случилось, что девочка из простой рабочей семьи (Устинова до сих пор помнит, где в поселке "Пролетарка" жила семья: казарма № 47, третий этаж, каморка 112), стала хореографом с

мировым именем? Талант? Конечно. Жизненные обстоятельства? Тоже правильно: в то время к талантам относились бережно, и люди, окружавшие Таню Устинову, разглядев большое дарование девушки, послали ее в Москву, в балетную школу. Но, наверное, дело не только в этом, вернее - не столько. В своем детском дневнике она как-то написала: "Господи, как я хочу учиться..." И Устинова училась всегда - и у девушки-"торфушек", когда смотрела их пляски и старалась повторить понравившиеся ей движения, и, конечно, в хореографическом училище, и, придя в хор, - у его ветеранов... Учится она и сейчас, когда, кажется, для нее в русском танце нет ничего не познанного. "Балетмейстеру, - считает она, - следует учиться всю жизнь".

Эти ее качества очень ценили руководители хора. Вспомню еще раз Петра Михайловича Казьмина, который в своей книге "С песней" отмечал: "Она черпает ценное, нужное отовсюду, ищет и преломляет найденное в своем творчестве". Действительно, если обратиться к истории создания любого из ее сочинений, то можно сразу убедиться: оно - не просто плод ее таланта и уникальной фантазии, но и результат огромного - поистине исследовательского - труда. Задумав, например, поставить хоровод "Рязанская змейка" Татьяна Алексеевна тщательно протудировала его описание, которое дает в своей книге "Образы русской народной хореографии" Касьян Ярославич Голейзовский, советовалась с фольклористами, этнографами, с народными умельцами, придирчиво изучала с композитором музыкальные образцы... Казалось бы, материал собран - ставь! Но Устиновой и этого было мало - она взялась за книги по зоологии, хотела познакомиться с жизнью змей, их повадками, характером передвижения, манерой складываться в кольцо. В результате - в течении многих лет мы не устаем восхищаться этим шедевром народной сценической хореографии.

А "Тульская кружилиха" - никто толком не мог объяснить балетмейстеру, как она исполнялась: танец считался забытым. Все, кто хоть что-то помнил, сходились в одном - плясуны быстро вертели и... звенели. Ну, что вертели - понятно, а вот почему звенели? Начались поиски - в библиотеках, музеях, долгие разговоры с краеведами, со сторожками. И снова - открытие. Известно, что Тула - город оружейных заводов, которые давали большое количество металлических отходов, и вокруг города сложился целый промысел изделий из железа - мастера делали кольца, бусы, браслеты, всевозможной величины колокольчики... Эти украшения, являясь частью костюма плясунов, и звенели, когда они кружились в своей темпераментной пляске.

Зрители на концертах Хора имени Пятницкого всегда очень тепло принимают танец "Калужские переборы". А ведь такой пляски на Калужской земле

не было, она - творение балетмейстерской фантазии Устиновой. "Мне много помогла в работе над ним наша певица Александра Васильевна Прокошина, она - сама калужанка, из деревни, - рассказывает Татьяна Алексеевна. - Но хотелось посмотреть, как пляшут здесь сегодня, поехать по селам. Однако накануне моего отъезда позвонили из Калуги: там страшные метели, заносы. Тем не менее, участники художественной самодеятельности хотят сами приехать в столицу области, чтобы встретиться со мной. Тогда я посмотрела 13 коллективов. Было очень интересно и поучительно: я прониклась манерой местных исполнителей, их "выходкой", почувствовала образный характер движений. А сочинила-то на такой основе свой собственный танец. Но калужане признали его своим. Кстати, у меня - это не единственный случай. Иногда - смотришь - на концерте или по телевидению участники художественной самодеятельности исполняют танец в моей постановке, называя его народным. Такие встречи с собственным детищем никогда не вызывают у меня ревнивого чувства, наоборот, я рада: значит то, что я взяла у народа, вернулось к нему".

Сейчас Устинова начала две новые постановки - танца-игры "Тверской чиж" и развернутой композицию "Странное московское гуляние". А на столе ее ждет другая работа - объемистая рукопись под условным названием "350 движений русского народного танца" - примерно столько записано Татьяной Алексеевной "дробушек", "присядок", "прыжков", "ходов", положений рук... Теперь весь этот колоссальный материал следует расположить по разделам, описать, прокомментировать... "Времени совсем не хватает", - жалуется Устинова. А я думаю о другом: дай ей, Бог, сил и здоровья, а уж время-то она обязательно найдет, как находила его все свои годы жизни в русском танце.

- Татьяна Алексеевна, чтобы Вы пожелать молодым хореографам, которые начинают свой путь в русском танце? - спрашиваю ее. И в ответ слышу:

"Не искать легких путей в искусстве, не снимать с него "пенки", гонясь за дешевым успехом, не относиться к своему творчеству бездумно. Каждый, ставший на этот путь, должен стараться быть философом, много работать над собой, над повышением уровня своей личной культуры - ведь балетмейстер - не только сочинитель танцев, но и педагог, и воспитатель, и образец для артистов, с которыми сотрудничает. Но самое главное, повторяю, постоянно стремиться как можно больше узнать, увидеть, понять".

Г.ИНОЗЕМЦЕВА

НИКОЛАЙ БОЯРЧИКОВ:

“Меня тревожит положение театра...”

- Николай Николаевич! Как Вы воспринимаете столь малочисленное присутствие на съезде представителей музыкального театра, в частности, балета?

“Я, конечно ощущаю, что СТД в большей степени актерская организация и, в первую очередь, актеров драматического, а не музыкального театра, и мы здесь что-то вроде пасынков. Может быть, дело здесь в нас самих - “балетный мир” вообще какой-то другой. В нем, несмотря на огромные труппы, все решают индивидуальности; по ощущениям, по интересам мы, пожалуй, ближе к оркестру, чем к драматической труппе. На съезде мы не выдерживаем сравнения с актерами драмы, для которых слово - профессия, и они умеют высказаться эмоционально выразительно и аргументировано. Мы скорее нашли бы общий язык с композиторами, если бы присутствовали на их съезде.

В общем-то, в “балете” проблем много, но если их сейчас высказать тем, кто собрался на съезд, то им это будет и неинтересно, и не очень понятно. И что показательно: среди делегатов съезда всего четыре балетмейстера, четыре дирижера, а представителей самого многочисленного сос-

ловия - артистов балета - практически нет, ну, может быть один-два человека. И, хотя СТД защищает интересы ветеранов балета, и мы (как и все прочие его члены) пользуемся какими-то льготами, но в плане творческом мы с остальным большинством находимся на разных полюсах. Правда я воспринимаю театр как понятие вселенское, включающее в себя все компоненты - и драму, и оперу, и балет. И на съезде я получаю определенный положительный импульс. Однако у меня ощущение, что время таких массовых собраний прошло. Интересы смещаются в сторону более замкнутых профессиональных встреч. И в этом плане можно сделать много интересного. Например, симпозиум по хореографии XX века, который проводил Фонд Ф.В.Лопухова на базе нашего театра совместно с СТД и Российско-американской ассоциацией “Санкт-Петербург 2003 год”, обнаружил совершенно новые интересы, открыл колоссальные возможности...

Я из числа так называемых шестидесятников (кто-то ругает, кто-то относится к ним с уважением): мы выросли на кухне, которая была замечательным местом, где решались очень многие творческие проблемы. Мне кажется, что СТД и должен быть чем-то напо-

добие такой “кухни”, дающей возможность людям - пофантазировать, идеям - побродить. И не обязательно, чтобы все “кухонные” замыслы реализовались, но они могли бы объединить художников, которые сегодня очень разобщены, чувствуют себя одинокими. Ведь в чем прелесть шестидесятых? Может быть, даже не в спектаклях, что выходили в то время, а в бурлящей энергии пусть даже нереализованных, замыслов, выливавшихся в удивительное творческое общение. Даже, если спектакль нельзя было по каким-то причинам поставить, его можно было сочинять, придумывать “на кухне”. И это были замечательные творческие мгновения! Сегодня подобное общение могло бы вылиться в какие-то студийные опыты. Крупные театры сегодня вряд ли готовы к каким-то экспериментам. Опыт показывает (например, отечественный, двадцатых годов), что новое в искусстве вызревает в маленьких студиях, а потом влияет на искусство, скажем так, больших театров.”

- Чтобы Вы хотели пожелать съезду?

“Если говорить о пожеланиях, новому составу Правления, то мне кажется, что оно в таком разросшемся составе недееспособно. Все равно по-настоящему, рабо-

тать будет несколько штатных сотрудников, дай, Бог, им здоровья. Мне кажется, что такое гипертрофированное по численному составу Правление идет из старых времен, когда его члены пользовались, если не льготами, то каким-то особым расположением высших инстанций. А сейчас время другое - нужно работать, но такое огромное Правление просто не в состоянии это делать. Наверное, нужна некоторая реорганизация модели нашего союза, его перестройка. Новая модель: раньше плыли под парусами, а теперь нужно ставить мотор.”

- Как Вы относитесь к современной балетной критике?

“Если говорить о критике, она необходима. И критик должен быть умнее того, о ком он пишет, то есть эрудированнее художника. Потому что он обязан рассмотреть произведение искусства, в данном случае балет, со всех точек зрения, в художественном, историческом и, что особенно важно, временном контексте. Этим сейчас мало кто занимается.”

Возвращаясь опять же к шестидесятым годам, скажу, мне очень жаль, что ушли в прошлое открытые обсуждения новых работ, которые были приняты в том же СТД, в те дни ВТО. Они очень мно-

гое давали и в идейном, и в эмоциональном плане. Это были жестокие баталии, споры до хрипоты, но они давали толчек чему-то новому, в них была жизнь. Нет художественного произведения без недостатков, в природе вообще не существует ничего, у чего бы не было своих изъянов. Я, например, не знаю ни одного человека, которому бы нравился собственный нос. Так и в искусстве, в любом произведении есть отклонения от канона; потому оно и несет печать индивидуальности. Вещь без недостатков, как дистиллированная вода - невкусная, "неинтересная".

Занимаясь Шекспиром, я наткнулся на книжку немецкого автора, посвященную ляпсусам и несообразностям у Шекспира (такое только немцу могло прийти в голову!) Ценности она большой не представляет, но я прочел ее с удовольствием. Автор, к примеру, писал, что Макбет не мог быть в таком-то месте, в такое-то время, ибо скорость передвижения на лошади такая-то, расстояние в километрах такое-то, и он ко времени, обозначенному у Шекспира, просто не поспел бы. Здесь Шекспир наврал, там напутал. Целый ворох подобных комментариев. Я пришел в восторг. Мне эта книга раскрыла глаза. Действительно, с такой точки зрения Шекспир написал полный бред - этот не мог быть - там, то не мог быть - здесь... Но, может быть, эти логические несообразности, географические неточности, как раз, и рождают живую плоть шекспировских произведений?! Для Шекспира важна суть, идея, а остальное - успел бы герой добраться в нужное место к указанному часу или нет - значение не имеет. Напротив, очень часто у драматургов, выстраивающих свои произведения по законам обыденной логики, ничего не по-

лучается.

Кажется, Таиров говорил, что в театре должна иметь место художественная ложь. Главные принципы театра - художественная ложь и художественная форма. Мне кажется, что сейчас мы начинаем об этом забывать, многое ощущаем и мыслим по-другому. Сейчас мы не умеем спорить. Потому, что если вы не согласны со мной, критикуете меня, то становитесь моим личным врагом (во всяком случае так получается).

Что меня поражало в свое время так это то, что люди могли поругаться на почве творческих разногласий, а потом, тут же, пойти вместе в кафе, выпить по рюмке водки и остаться в хороших отношениях. Мировоззрение и взаимоотношения существовали раздельно. А сегодня наше прогнившее общество, сразу же начинает во всем искать интригу. Может быть, я идеализирую прошлое и к чему-то сегодня отношусь предвзято, но так это мной воспринималось и воспринимается сейчас. Во всяком случае вокруг художника и его произведения должны кипеть страсти, это хороший творческий стимул.

Когда я на обсуждении "Макбета" чувствую, что человек, который высказывается по поводу моего спектакля, просто-напросто не читал Шекспира, и с трудом вспоминает, что он когда-то о нем слышал в школе, мне становится стыдно за него и обидно. Я еще раз повторяю - критик должен обладать большей эрудицией, чем художник. Потому, что любой художник находится внутри своего произведения, а искусствовед смотрит на него извне, как бы сверху и должен увидеть все, что в нем происходит, увидеть, понять, осмыслить, сопоставить с индивидуальностью художника. А сейчас критик часто только констататор какого-то факта.

Или желает казаться значительным в собственных глазах. Это - самое неприятное.

Мне кажется опасной смесь (или гибрид) искусствоведа или балетомана, так как высказывания только гибрида всегда больше связаны с именем художника; нежели с самим произведением. Он не видит и не может видеть ошибок и недостатков, быть выше личных привязанностей. А задача критика рассмотреть, сделать профессиональный анализ, объективный и справедливый. И здесь он может стать одним из главных помощников художника. Самое плохое - комплиментарность. Она - как наркотик. Получишь комплименты разок-другой, а потом начинает хотеться постоянно вдыхать фимиам. И когда впоследствии кто-то хорошо к тебе относящийся, пусть даже очень благожелательно делает тебе критическое замечание, ты уже начинаешь к нему плохо относиться, так как уже начинаешь верить в свою непогрешимость.

А ведь у нас замечательные традиции в театральном искусствоведении и московской, и петербургской школы. И есть прекрасные ученые, и прекрасные критики, особенно, в области балета; нигде больше таких нет.

На сегодняшний день теория начинает преобладать над практикой. Желающих поступить на балетмейстерское отделение консерватории бывает меньше, чем на искусствоведческое. И я подумал, что же эти несчастные критики будут делать?! Очевидно их путь - в историю, в Архивы. Художников должно быть больше, чем тех, кто будет пытаться осмыслить их творчество и пытаться понять его.

Мне кажется, что в критике главное - уважать чужое творчество. И если мне не

нравится какое-то произведение - это не значит, что оно антихудожественно и недостойно. Важно выработать в себе позицию, позволяющую признать: то, что тебе не нравится может быть гениальным. Гениальным, но не твоим!"

- Какие проблемы (помимо тех, о которых Вы уже сказали) на сегодняшний день стоят перед музыкальным театром, в частности, балетом?

"Мне кажется, что сейчас в балетном театре грядет настоящая катастрофа. Самыми невостребованными могут оказаться балетмейстеры-хореографы. Они начинают "растворяться" в других видах искусства, так как требуются везде - и в драме, и на эстраде, и в шоу-бизнесе, и на бесконечных презентациях, где широко используется танцевальный антураж. Это происходит самостийно. В результате профессия хореографа, создателя новых масштабных спектаклей, которые во все времена были высшим достижением нашего балета, напрочь уходит из театра.

Трудно сказать, от чего это происходит. Сейчас все говорят о деньгах, о деньгах, о деньгах... Ни у одного театра вроде нет денег на новые постановки, и, тем не менее, все театры ставят безумно дорогие, шикарные спектакли. По-моему, театр хочет развернуться в сторону нового зрителя, даже не нового, а зрителя с новым, измененным восприятием. Думаю, здесь оказали влияние телевидение и, самое главное, массовое распространение видеопроизведения. Люди, сидящие перед теле- и видео-экраном, привыкли видеть "картинку". И театр, пытаясь не отставать от времени, желая привлечь аудиторию, тоже хочет создать "картинку".

Но тут возникает другая проблема. На дорогостоящих

спектаклях и цены на билеты высокие. Я всегда был противником повышения цен на билеты, но нам приходится это делать, как и другим театрам, хотя мы прекрасно знаем, что в театр, в первую очередь, ходили люди с небольшим достатком и нищие студенты. И теперь мы автоматически этому замечательному зрителю, небогатым людям, живущим искусством, воспринимающим его душой, закрываем путь в театр. А другой аудитории, то есть богатым, которых теперь много и которые только начинают приходить в театр, нужна "картинка" или какой-нибудь скандал.

Мы все поднаторели в борьбе с идеологией, идеологическим грузом, научились обходить всяческие запреты, показывать фиги в кармане, но сейчас мы боремся с другим. Мне всегда нравились слова Тынянова, говорившего, что мы путаем цивилизацию с культурой, что это - два совершенно разных понятия. И сейчас культура борется с цивилизацией, которая все под себя подминает. Я об этом давно говорил, видя, что происходит в Европе, где давно, практически, нет культуры, а есть - цивилизация, стершая эту культуру, загнавшая ее куда-то далеко-далеко. И вот сейчас, на мой взгляд, наши театры пытаются быть на уровне цивилизации.

Хотя в России особая ситуация. Она всегда держалась на бесребрениках; никогда в России не умели работать за деньги, а только "за интерес". Ни в какой другой стране не мог родиться Циолковский, который мог строить у себя на чердаке ракеты и дирижабли, в то время, как его семья голодала, а весь город над ним потешался. Любой американец просто купил бы себе требуемое изобретение. У нас жизнь духа очень развита, может быть потому,

что мы очень близки к природе. Возьмите и Москву, и Петербург - они окружены лесами, полями. Несмотря на то, что они сейчас в ужасающем состоянии, когда нам плохо, мы туда уходим. Я давно говорю, что есть две страны, которые нужно изучать социологам - Россия и Япония. Две страны дошедшие до абсурда, только на разных полюсах. В Японии цивилизация дошла до предела, дальше ей развиваться опасно, дальше - исчезает человек. (Хотя, сами по себе эти технические чудеса замечательны.) Не случайно там придумали чучела начальников, которых можно побить дома. Люди начинают сходить с ума, несмотря на то, что в Японии, чуть ли не самая большая продолжительность жизни. Не забуду, как к нам, в наш дачный поселок, приехали кого-то снимать японцы. И они про шесть соток восторженно говорили: "Какие вы богатые! У вас столько земли!" Они оторваны от природы и чувствуют это. Они замечательные труженики, народ большой культуры, осознают свою затехнитизированность, что ли, они ее понимают и пытаются компенсировать. Ни одна страна в мире не принимает такого количества театральных коллективов, как Япония. Особенно японцы любят балет, при чем, при всей своей высочайшего уровня звукотехнике, предпочитают спектакли с участием живого оркестра, соприкосновение с живым человеком.

Абсурдность нашего бытия совершенно противоположного характера; у нас царит полный раскардаж. Такое впечатление, что Господь Бог, выбрал нашу страну, благодаря ее огромным просторам и невероятной выживаемости, для каких-то особых экспериментов. Ну, кто бы еще смог выдержать все

катаклизмы, которые пережила наша страна за всю свою долгую историю и которые мы продолжаем переживать сейчас?! Я ничего не понимаю в экономике, но, если мы хотим идти "в рынок", почему мы не учитываем опыт других стран, миллионы раз проверенный?! Почему мы все время делаем ошибки, которые все помимо нас уже давно совершили и исправили. А мы ничему не верим!

Вот сейчас на съезде СТД все волнуются, выберут нового председателя - и все пойдет в другую сторону, все перевернется вверх ногами. Так не может быть! Не должно! В Америке от перевыборов президента страны ничего не меняется. Будет один президент или другой, будет незначительный сдвиг в ту или другую сторону, но в жизни обычного человека это ничего не изменит; он встанет, как всегда, утром, позавтракает, поужинает в том же кафе, что и вчера, все службы будут по-прежнему налажены, не отключиться водопровод... У нас же все может рухнуть и от выборов президента страны, и от выборов председателя творческого союза.

Должна быть найдена какая-то простая модель, закреплённая законом, которая эту норму существования сделала бы стабильной. Но если в уставе нашего союза есть положения, которые я с трудом понимаю, и сейчас на съезде их растолковывает делегатам профессор-экономист, то такой устав неплохо бы упростить. Он вообще должен быть очень простым. Но мы почему-то боимся простоты.

А ведь как художники мы это понимаем. Любой художник в своем творчестве, в конечном счете, стремится к простоте. Сегодня чуть ли не самый популярный композитор во всем мире - Петр Ильич Чайковский, потому, что он очень простой и теп-

лый, писал сердцем, а людям это сейчас необходимо.

Я очень театральный человек, очень люблю театр, и меня очень тревожит его сегодняшнее положение. В него пришло что-то дьявольское, он стал грязным. Чем спектакль сделан более пошло, более вульгарно, тем вроде и лучше. Ведь рынок - очень опасное дело. Театру невозможно конкурировать с другими массовыми видами искусства - телевидением, рок-культурой, пропагандой секса и порнографии, которые достаточно агрессивны в своем воздействии на зрителя.

Сейчас зритель отучен от соучастия. Раньше люди приходили в театр за сопереживанием, они были "соучастниками" действия. Теперь в театре идут за информацией или за тем, чтобы тебя "растрясли". Ведь современная культура, предположим, по отношению к классической культуре, более активна. Вся рок-культура, хоть она в определенном отношении замечательное явление, - агрессивна. Она берет вас за шиворот и начинает трясти, пока не доведет до экстаза. В этом тоже нет ничего плохого. Но у нас же всегда и во всем выходит какой-то крен. Если рок - то везде: с экрана телевизора, из радиопремника... Театральная аудитория очень небольшая - пятьсот, ну, тысяча человек. В нашем зале - помещается тысяча двести. Но что это по сравнению с площадями и стадионами, где собирается несколько тысяч человек?! И меня очень волнует, что неудержимо будет падать интеллектуальный уровень нации. Он уже падает.

Ведь с чем мы сталкиваемся на гастролях?! От нас требуется определенной обоймы спектаклей, новых постановок не хотят. Говорят, все это хорошо, но нам - не нужно.. То есть полу-

(окончание на стр. 38)

Балетная труппа Челябинского театра оперы и балета имени М.И.Глинки



Т.СУЛЕЙМАНОВА (Ваханка)
в сцене "Вальпургиева ночь"
из оперы "Фауст".

Челябинский театр оперы и балета имени М.И.Глинки построили в 1954 году, открыли в 1955 году. Основной состав балетной труппы впервые предстал перед челябинским зрителем в "Половецких плясках" в опере Бородина "Князь Игорь" 29 сентября 1956 года, а более полно - 2 октября того же года в балете П.Чайковского "Лебединое озеро" (в редакции А.Бердовского, Н.Трегубова).

До этого события наш город было принято считать "небалетным". Не стану опровергать сложившееся мнение, надеюсь, что приведенные мною ниже факты балетной истории Челябинска сами внесут коррективы в его репутацию и объяснят, почему первые же хореографические спектакли молодой труппы сразу же обрели своего зрителя и танцовщикам не пришлось "завоевывать" аудиторию.

Еще в 1913 году создатель первого местного симфонического оркестра Г.Моргулис неизменно включал в программы концертов балетную музыку. В последующие годы (в 1915-м и 1916-м) здесь гастролировали О.Преображенская и Е.Смирнова, а в двадцатые-тридцатые годы город посещали и ленинградские мастера (в том числе К.Сергеев и Ф.Балабина) в составе коллектива, руководимого И.Кшесинским, и москвичи во главе с Е.Гельцер, и труппа Московского художественного балета В.Кригер... Они знакомили жителей уральской периферии с шедеврами хореографической сцены. Семена, как говорится, падали на взрыхленную почву, поскольку к этому времени в городе сложился и активно работал небольшой коллектив артистов балета; в составе которого выступали В.Смирнова, В.Виноградова, В.Дубровский, З.Мусмэ, Н.Карташова (в будущем - известный хореограф, заслуженный деятель искусств России). Эти фамилия указывает в своей статье "Челябинская оперетта" в журнале "Урал" № 9 за 1986 год Виталий Вольфович. Они участвовали в спектаклях сначала театра классической буффонады (ТКБ), потом - оперетты. Появятся в городе и первые балетмейстеры: в тридцатые годы - это О.Павлова и К.Матсон, в

сороковые - С.Самойлов, Л.Орригони, М.Пильц, которые после войны покинули город.

Интерес зрителей к музыкальному театру растет: с аншлагами проходят не только вечерние спектакли, но и ночные концерты военной поры. Немалая доля успеха принадлежала артистам балета. Среди отличившихся "с самой лучшей стороны" - А.Ежов, Е.Кабанов, А.Нелидов, В.Смирнова.

Еще до войны было начато строительство здания (в 1936-1937 годах), предназначенного для театра оперы и драмы. Но открыться ему было не суждено: война помешала этому. В почти готовом здании разместился эвакуированный из Москвы завод "Калибр".

Однако небольшая группа энтузиастов-артистов балета продолжает работать в оперетте. К сожалению, уже после войны (в 1950 году) труппу расформировали. А если вспомнить, что еще раньше (в 1939 году) специальным постановлением Совнаркома РСФСР большую группу танцовщиков и певцов перевели в Новосибирск (для слияния с Сибирской оперой), то можно сказать, что Челябинск дважды насильственно лишали собственной балетной труппы. Правда, интерес местных зрителей к балету постоянно поддерживали гастролеры из Свердловска, Перми, Уфы и других городов. Они не давали угаснуть надежде, что и Челябинск обретет свой театр, свой балет.

Место расположения театра исторически значимо. Здесь размещался ранее главный собор города, вокруг которого на Соборной площади концентрировалась торговая, политическая, духовная и культурная жизнь города. В тридцатые годы собор разрушили, а на его месте начали строительство театра (автор - архитектор-художник Н.Куреннов). Он простой и ясный по форме, имеет восьмиколонный портик и скульптурную композицию из фигур, олицетворяющих музыку и танец (скульпторы Г. и Ю.Нерода, Ш.Муратов и Ю.Руковишников), фасад обращен к реке Миасс.

Живопись, художественная лепка, скульптура, искусственный и естественный мрамор, каслинское литье,



Па де сис из балета "Эсмеральда".
В центре - Е.БЫЧКУНОВА и Э.СУЛЕЙМАНОВ.

хрусталь и зеркала украшают интерьеры театра. Зрительный зал имеет 1200 мест. Плафоны зрительного зала и фойе расписаны по эскизам А.Дейнеки.

Оркестровое помещение рассчитано на 70 музыкантов, сцена имеет площадь 450 кв.м., высоту 26 метров. Репетиционный зал и гримерные артистов балета находятся в одном месте - на третьем этаже. Позже, в 1984 году, была расширена оркестровая яма, тщательно отреставрирована внутренняя отделка здания, лепнина покрыта тончайшим слоем листового золота, восстановлены росписи А.Дейнеки, что вернуло театру прежнюю красоту и нарядность.

Первыми артистами балетной труппы стали выпускники не разных школ (как это часто бывало на периферии), а одной - Ленинградской: в новый театр на Южный Урал приехали юные танцовщики сразу трех ее выпускных классов. Это имело, как показало будущее, свои плюсы и минусы. Единый стиль, единая манера, единые исполнительские традиции... Но на первых порах - отсутствие сценического опыта. И здесь огромную роль в формировании балетного коллектива сыграла Софья Михайловна Тулубьева. В тот период она, тесно сотрудничая с главным дирижером И.Заком и главным художником Е.Чемодуровым, стала главной личностью определяющей и жизнь, и лицо челябинского балета. И ее имя мы называем сегодня прежде всего, когда говорим о том, что первые десятилетия жизни труппы были самыми плодотворными.

Педагог-репетитор и ведущая балерина театра в 1955-1961 годах, она отличалась высоким профессионализмом (в Ленинградской школе, где она училась, ее наставниками были Е.Гердт, А.Ваганова, А.Лопухов), широтой актерского диапазона, тонким пониманием музыкального мира образов. Ее уважали и любили артисты, они ценили ее преданность делу, справедливость,

терпение, знание, опыт, высокую культуру, принципиальность, бескомпромиссность и... чувство юмора.

Постоянный балетмейстер театр не имел. Н.Трегубов и А.Бердовский поставили на его сцене "Лебединое озеро", затем А.Бердовский - "Бахчисарайский фонтан", опытный Н.Сокольский - танцы в операх "Кармен", "Риголетто". Реформатор и знаток отечественной хореографии Ф.Лопухов тщательно воссоздал "Дон Кихот", молодой балетмейстер А.Шульгина подготовила "Доктора Айболита", "Вечер балета", "Вальпургиеву ночь" в опере "Фауст" и лучшей своей спектакль - "Большой вальс".

В 1957 году балетная труппа, участвуя во Всесоюзном фестивале театров, ансамблей и хоров, показала в Москве "Лебединое озеро", где подлинным открытием стала челябинская Одетта-Одиллия - Светлана Адырхаева.

С конца 1957 года до 1964 года пост главного балетмейстера в театре занимает О.Дадишкилиани. В содружестве с С.Тулубьевой и И.Заком он определяет репертуар труппы. Позже (в 1972 и 1986 годах) он вновь приедет в наш город и поставит четыре спектакля (три одноактных и один трехактный). Всего в Челябинске Дадишкилиани поставил 15 балетов, танцы в семи операх, а также - как режиссер - еще и три оперных спектакля. Многогранная творческая личность (либреттист, режиссер, балетмейстер), он легко установил контакт с артистами, наладил творческие отношения с композиторами, пригласил талантливого танцовщика В.Постникова.

Любовь Отара Михайловича к артистам, вера в их вдохновение, человечность, доброта - эти качества мастера помогут ему сформировать коллектив единомышленников, труппу "танцующего актера", способную на поиски, открытия, на создания новых произведений.

Среди спектаклей Дадишкилиани - "Цветок счастья" Г.Мушеля (1959), "Каменный цветок" С.Прокофьева (1960), "Последний бал" Ю.Бирюкова (1961), "Маскарад" Л.Лапутина (1962), "Ромео и Джульетта" С.Прокофьева (1963), "Шакунтала" С.Баласаняна (1964).

В этот период (50-е - 60-е годы) Челябинский балет - один из самых интересных творческих коллективов страны с оригинальным репертуаром, с яркими актерскими индивидуальностями (В.Постников, Л.Ратенко, Ю.Сидоров и др.). Особой гордостью труппы стали три балета С.Прокофьева, украсившие ее репертуар - "Каменный цветок", "Ромео и Джульетта", "Золушка". Третий балет поставила балетмейстер Л.Воскресенская, вскоре сменившая О.Дадишкилиани (педагог-репетитор Т.Хазанова), двумя последними дирижировал И.Зак. В год своего десятилетия театр гастролировал в Москве, и надо сказать, что коллектив балета вызвал интерес и у прессы, и у зрителей.

В течении 1964-1973 годов труппу возглавляла Л.Воскресенская. Кроме "Золушки", в 1964 году она показывает "Пер-Гюнта" на музыку Э.Грига, а также "Болеро" М.Равеля, "Барышню и хулигана" на музыку Д.Шостаковича (1965), "Итальянское каприччио" на музыку П.Чайковского (1965), "Тринадцать роз" А.Бертрама (1966), "Щелкунчик" П.Чайковского (1967), "Легенду о любви" А.Меликова (1968), "Корсар" А.Адана (1968), "Асель" В.Власова (1969) и другие, которые в основном, повторяли или названия спектаклей, уже шедших в нашем или других театрах. Лишь "Тринадцать роз" А.Бертрама, "Я помню чудное мгновенье" М.Глинки и Г.Синисало (1973) стали попыткой вновь пополнить репертуар театра новыми оригинальными балетами.

С уходом из театра Тулубьевой, многих ведущих солистов и артистов кордебалета уровень исполнения классических произведений начинает снижаться.

Однако нельзя отрицать и таких достоинств Л.Воскресенской как балетмейстера - работоспособность (14 балетов поставлены ею в Челябинске, плюс - две редакции "Щелкунчика"), творческий азарт, доверие к актерам, умение раскрывать их творческие возможности.

Тем более, что актеры, воспитанные С.Тулубьевой и О.Дадишкилиани, еще продолжали работать с новым балетмейстером с полной отдачей, в атмосфере творчества. Этому способствовал и самоотверженный труд педагога-репетитора Т.Хазановой, которую отличали такт в отношениях с актерами, увлеченность репетиционным процессом, организаторские способности. В создании в спектаклях актерского ансамбля большая заслуга принадлежала В.Постникову, Л.Ратенко, И.Сараметовой, Ю.Сидорову, К.Малышевой, Л.Грудциной, Д.Лебедевой, Г.Борейко, А.Домрачеву, Э.Певхенен, И.Пименову, А.Вдовину, А.Гейману,

Ю.Маценко, В.Криворучкому, Г.Массини, В.Нарскому, Т.Дулевской, Г.Плиеву, Н.Степановой, О.Хоменко, М.Щукину и другим. Опытный танцовщик и педагог А.Белов также помогает труппе держать форму, благодаря занятиям с ним С.Александров также добивается заметных успехов. Другой педагог - Н.Березина подготовила для коллектива новую ведущую солистку (и новую Одетту-Одиллию) Г.Клековкину.

К середине 70-х - началу 80-х годов представители первого поколения артистов Челябинского балета закончили свою активную сценическую деятельность. Им на смену пришли новые исполнители. В это время в труппе часто меняются балетмейстеры, дирижеры, художники, отсутствует целенаправленная творческая политика: появление спектакля в репертуаре зависит от согласия того или иного хореографа поставить свой балет на сцене театра. На долю репетиторов С.Тарновской и В.Бейлина выпадает роль хранителей и реставраторов спектаклей поставленных так называемыми приглашенными балетмейстерами.

С балетом начинает активно сотрудничать дирижер В.Мюнстер. Полтора десятка лет, отданные им балету, принесли труппе, зрителям и балетмейстерам немало радостных мгновений.

С 1975 года по 1980 год - главный балетмейстер В.Бутримович. Он поставил балеты "Тиль Уленшпигель" Е.Глебова (1976), "Кармен-сюита" Ж.Бизе - Р.Щедрина (1977), "Сотворение мира" А.Петрова (1978).

С ним сотрудничают педагоги-репетиторы В.Бейлин, Т.Хазанова, Н.Березина. Для возобновления на челябинской сцене классического наследия Бутримович приглашает из Москвы О.Тарасову, С.Адырхаеву, А.Закалинского. В репертуаре театра появляются

"Жизель", "Лебединое озеро", Гран па из "Пахиты", "Шопениана", а также "Диалоги" Д.Шостаковича (1979) в постановке О.Тарасовой.

В это время в состав труппы входят: Г.Борейко, В.Дмитриев, А.Домрачев, В.Жданов, С.Калейник, Г.Клековкина, А.Клековкин, Г.Митина, М.Мотовилов, Л.Максимова, И.Марцинковский, А.Мунтагиров, Н.Надеждина, А.Осадчая, О.Панчехина, Е.Попов, И.Сараметова и др. Балетными спектаклями дирижируют В.Раевский, А.Безуглов, В.Васильев.

С 1980 года по 1991 год труппа работает без главного балетмейстера. Снова опора - на приглашенных постановщиков. С их помощью репертуар труппы продолжает расширяться. В 1981 году свет рампы в Челябинске увидели балеты "Материнское поле" К.Молдобосанова (в постановке Л.Воскресенской) и "Гусарская баллада" Т.Хренникова (в постановке И.Чернышева), в 1984 году - "Вальс-фантазия" М.Глинки - Л.Флегматова, "Гаянэ" А.Хачатуряна - А.Асатуряна, в 1985 году - "Тысяча и одна ночь" Ф.Амирова - В.Шумейкина, в 1986 году - "Двенадцать стульев" Г.Гладкова - А.Петрова, в 1987 году - "Анюта" В. Гаврилина (с хореографией В.Васильева, перенесенной на челябинскую сцену Н.Акчуриним), в 1987 году "Ромео и Джульетта" С.Прокофьева в редакции Ю.Скотт и Ю.Попко, в 1989 году - рок-балет "Обретенный рай" С.Самойлова-С.Федянина, в 1990 году - концерт к 150-летию П.И.Чайковского, а также балеты "Маленькая принцесса и семь гномов" Б.Павловского-Г.Касаткина, "Три поросенка", С.Кибировой - М.Тлеубаева, в 1991 году - "Дама с камелиями" Дж.Верди - В.Милова - М.Тлеубаева...

Поистине мужественно работают педагоги-репетиторы Г.Борейко, И.Сараметова, И.Марцинковский следят за точностью пластических текстов

балетов, репетируют с артистами, готовят новых исполнителей. Нагрузка огромная, требующая большой затраты моральных и физических сил. Так напряженно трудятся и ведущие солисты, часто не имеющие дублеров и замены - А.Мунтагиров, Е.Попов, В.Жданов, Г.Клековкина, А.Клековкин, О.Панчехина.

Особенно трудным для труппы стал период 1991-1994 годов. Уходили из коллектива солисты, сокращалась численность кордебалета, но балет в Челябинске продолжал жить. В это время в главе ансамбля стоял В.Бутримович, ассистентом балетмейстера был В.Криворучкий.

Мало того, продолжала жить и существующая при театре с 60-х годов хореографическая студия, которую в 1993 году преобразуют в хореографическое отделение при Музыкально-педагогическом колледже имени П.И.Чайковского.

1995 год стал переломным в жизни труппы. Ее художественным руководителем назначен народный артист России А.Мунтагиров, ведущий солист. Балет обновился. Большая группа выпускников Пермского хореографического училища пополнила коллектив, став ее основой и надеждой.

Минуло неполных сорок лет со дня открытия оперного театра и его первой балетной премьеры. С тех пор ни один спектакль не приносил с собой столько новых имен, сколько "Лебединое озеро" 1956 года. Премьера "Вечера балета" 1995 года с его хореографическими шедеврами - "Большим классическим па" Д.Обера, па де сис из "Эсмеральды", трио из балетов "Фея кукол" и "Конек-Горбунок", Гран па из балетов "Пахита" и "Праздник цветов в Дженцано", "Вальпургиевой ночью" из оперы "Фауст".

Хореография - М.Петипа, А.Бур-

Сцена из спектакля
"Три поросенка".





Н. ТЕРЕНТЬЕВА, А. АЗИЗОВА, Р. ГАЛИМУЛЛИНА (нимфы)
в сцене "Вальпургиева ночь" из оперы «Фауст».

нонвиля, В.Гзовского, А.Вагановой, Н. и С. Легатов, А.Горского, Л.Лавровского. Музыка - Ш.Гуно, Э.Хельстеда и Х.С.Паулли, Д.Обера, Р.Дриго, Л.Минкуса... Балетмейстеры-постановщики - Герман Прибылов и Михаил Лавровский. Дирижер - С.Ферулев, художник - В.Костин, педагоги-репетиторы - Г.Борейко, Е.Попов, И.Сараметова, С.Чадов.

Повторился "уникальный вернисаж" молодых дебютантов, подобный далекому 1956-му. Среди них - Т.Сулейманова и Т.Предеина, подтвердившие свой бесспорный талант и лидирующее положение в труппе, Д.Данн, Б.Баттушиг, Е.Казакова, Б.Болд, заявившие о себе ярко и неповторимо, а также интересно показавшиеся солисты А.Азизова, Б.Баяраа, Е.Важенина, О.Горбик, Н.Козина, В.Кутепов, А.Мур, Б.Менхбаатар, Х.Парсонс, Д.Олюнина, Т.Сахарова, Е.Степанчук, М.Сухочев, С.Тараторин, Е.Таскина, Е.Торбеева, В.Тэмуужин, Л.Ханафиева, А.Цвариани, В.Чумакова, Е.Чувиллина, Б.Энхтуул.

Следующей премьерой стал балет

"Коппелия" (в постановке Л.Сахаровой).

Так на исходе XX века в Челябинске произошло чудо возрождения балета. Как птица Феникс из пепла. Как Петрушка - герой фантазий Стравинского-Бенуа-Фокина, возвестив людей победным криком о своем воскресении и бессмертии.

КИРА АНТОНОВА

Александр Мунтагиров родился 21 мая 1955 года в Первоуральске. Свердловской (Екатеринбургской) области. Учился в Пермском хореографическом училище. Работал и работает в Челябинском театре оперы и балета имени М.И.Глинки, сначала - ведущим солистом, теперь - художественный руководитель балета. Народный артист России. Представлял отечественный балет во многих странах мира: Австрии, Голландии, Венгрии, Румынии, Италии, Швейцарии, Польше, Германии, Франции, Америке, Китае.

В 70-е - 90-е годы он был исполнителем всех ведущих партий в спектаклях театра.

Став художественным руководителем балета год назад, он успел ошеломить публику и артистов не один раз.

В конце исполнительской карьеры он заканчивает институт, едет в Пермь, просматривает выпускников и приглашает работать в свою труппу большую группу танцовщиков-иностранцев, создав интернациональный коллектив. Энергично способствует выпуску двух последних работ балетной труппы - "Вечер балета", включающий шедевры старинной и мировой хореографии, и балета Л.Делиба "Коппелия". Проводит в Челябинске, где работает много выпускников Пермского училища, бенефис Л.Сахаровой. Представляет на международный конкурс в Перми группу молодых солистов. Добивается ремонта балетного класса, покрытия полов репетиционного зала и сцены новым настилом. Устанавливает личные контакты с зарубежными импресарио, готовится показать группу солистов в Америке... и т.д. Не перечислить всего, чем заполнен рабочий день, недели, месяцы балетного маэстро в Челябинске.

Он умен, энергичен, добр, сердечен, деятелен и предан своей профессии.

В общем, балет челябинского повезло. У него есть лидер. Талантливый. И умеющий беречь таланты.

Татьяна Предеина родилась в Челябинске. Сначала занималась фигурным катанием. Заметил и "открыл" ее для балета Владимир Бейлин, - бывший солист и педагог-репетитор Челябинского балета. По его настоянию родители отвозят девочку учиться в Пермь.

Там под наблюдением и неустанным контролем признанного мастера - Людмилы Павловны Сахаровой Татьяна осваивает школу классического танца, познает секреты уникальной профессии... Работала в Свердловске, Перми, Москве в театре "Кремлевский балет".

В Челябинском оперном театре - с 1994 года. Исполнила ведущие и сольные партии в балетах: "Серенада", "Лебединое озеро", "Шопениана",

Центральная науч.
Библиотека СТД ГОСР



Т.ПРЕДЕИНА и Э.СУЛЕЙМАНОВ в Гран па из балета "Пахита".

"Жизель", "Дон Кихот", "Тысяча и одна ночь".

Особенно удачным было ее участие в "Вечере балета".

Предеина - танцовщица редкого природного обаяния и дарования. Сценическая внешность, красота линий шеи, рук, ног, стопы, большого выгнутого подъема, пропорциональность фигуры,

скульптурность, законченность поз, женственность и естественность поведения на сцене - все радует глаз и покоряет сердца зрителей, увеличивая число поклонников ее таланта.

Последняя работа - главная роль в балете Л.Делиба "Копелия" (педагог-балетмейстер Г.Борейко).

Ее имя не сходит с афиш оперного театра, сначала как ведущей солистки, создавшей более тридцати партий в балетах (не считая танцев в операх), потом, как педагога-репетитора, подготовившего не одну танцовщицу к выходу на сцену в новых для них спектаклях и ролях. Это имя народной артистки России ГАЛИНЫ БОРЕЙКО.

Кажется все было недавно. И первые роли, и первые балеты. Но нет!... Кто с ней учился в Ленинграде и приехал в Челябинск "открывать" новый оперный театр, давно покинули город. "Иных уж нет, а те далече..." В театре из той труппы осталась лишь она одна. Ее танец мне довелось наблюдать в течении многих лет. С годами число партий росло. Но танец воспитанницы Вагановской школы, всегда оставался притягательным своей чистотой, мягкостью, певучестью движений, природной пластичностью, чувством позы и стиля, танцевальностью и академизмом. Ей подвластен был мир не только классического, деми-характерного, но и характерного танца. Потому особо запомнились те работы, где эти достоинства были очевидны - девушка-птица Сюимбике в "Шурале", индийская танцовщица Шакунтала в одноименном балете С.Баласаняна, Анитра в "Пер Гюнте", Китри в "Дон Кихоте", Эсмеральда в одноименном балете - роль, любимая самой танцовщицей и многими почитателями ее таланта: внешние природные данные и лирико-драматический дар балерины как нельзя лучше соответствовал этой роли.

Артистка помнит, как ее, маленькую девочку, заметили истинные Учителя русской школы классического танца: сначала - В.Мей, А.Ваганова, потом - Е.Ширипина. Помнит их малейшее внимание, поддержку, помнит замечания, наставления, требования. Галя была ученицей способной и внимательной. Ей удалось постигнуть многие секреты этого "языка". Потому ее "речь" на сцене всегда оставалась чистой, ясной, образной, богатой разнообразными оттенками и красками.

И как эти советы и тайны пригодились Галине Михайловне сейчас, когда она стала педагогом-репетитором челябинской балетной труппы. В ее классе молодых исполнителей сменяют опытные, безвестных - народные артисты. И появляются на афишах имена новых исполнителей: то И.Ушаковой, то Т.Чистяковой, то А.Ивановой или И.Канатаевой, Е.Бычкуновой и других. У каждой из них - первая "Жизель", первое "Лебединое" или "Корсар".

Порадуемся же успеху ее подопечных. И будем благодарны Галине Борейко за преданность своей профессии, своему театру, ролям, артистам.

"Я бы желала притока свежих молодых сил. Чтоб Челябинский балет поднялся на уровень былой славы и былого профессионализма. Чтоб столичная пресса могла повторить: "Хореографическая труппа... - одна из лучших в стране" - об этом сегодня мечтает первая балерина нашего театра народная артистка России Галина Михайловна Борейко.

Из воспоминаний Тамары Хазановой-Нарской:

В марте 1961 года я была приглашена в Челябинский оперный театр в качестве педагога-репетитора. С этого момента началась моя творческая жизнь в этом коллективе, насчитывающая не одно десятилетие.

Пригласила меня Софья Михайловна Тулубьева, та самая, что привезла в 1956 году всю ту "зеленую" молодежь из Ленинграда, составившую творческий костяк открывшегося театра.

Десятилетие (с 1961 по 1970 год) было огромным взлетом нашей балетной труппы. На мой взгляд, оно и остается самым ярким периодом в истории Челябинского балета. Достаточно сказать, что в репертуаре театра было двадцать три названия балетов и весь репертуар бережно сохранялся. У нас шли три балета Прокофьева, три балета Чайковского, шли современные балеты "Шурале", "Лауренсия". Такой репертуар, безусловно, определял уровень театра. Плюс необыкновенный энтузиазм внутри труппы.

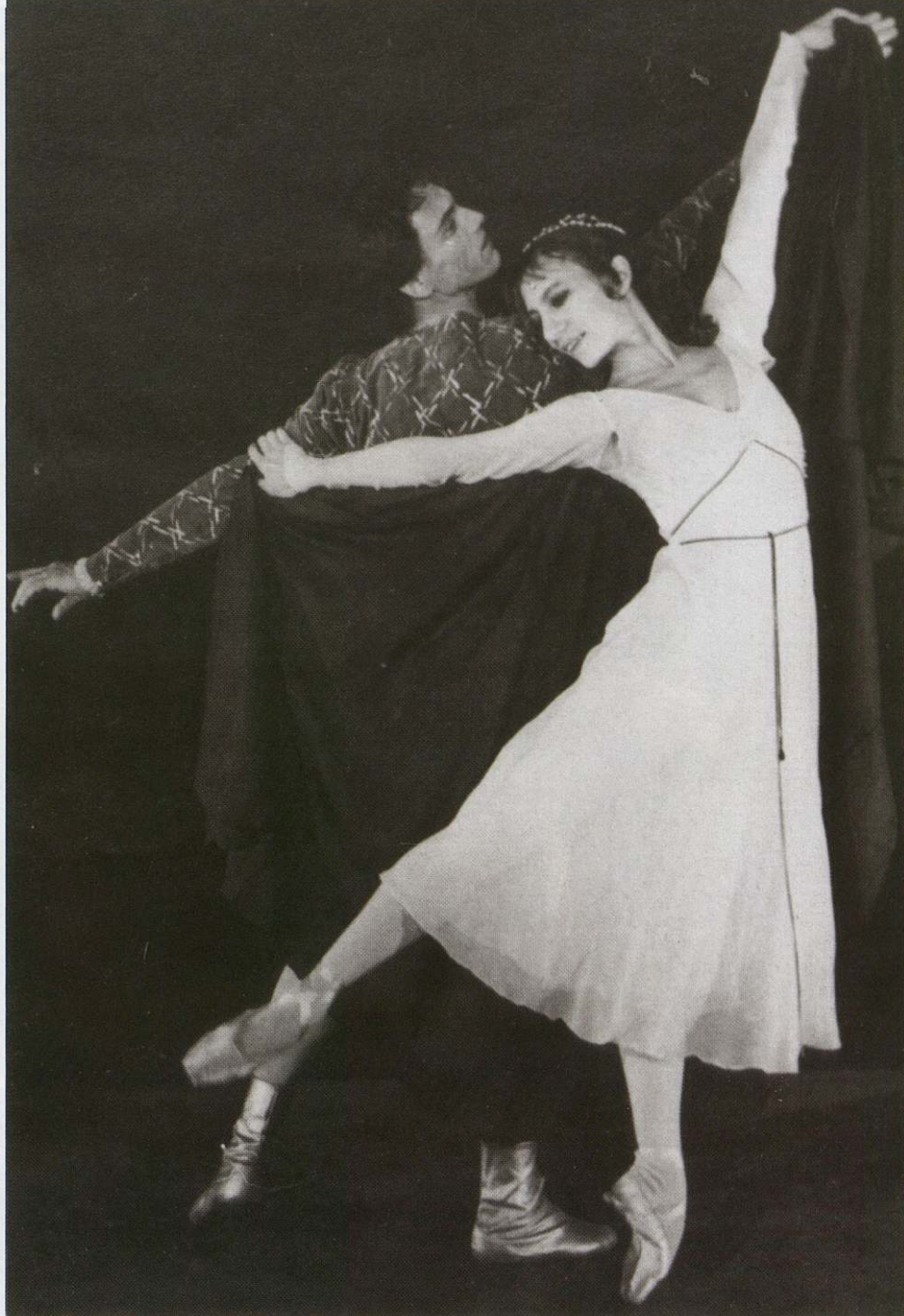
Труппа состояла из разноплановых артистов. Именно потому, что танцовщики были такими разными, они могли создавать столь разнообразные спектакли.

Не могу не назвать Клару Малышеву (сегодня не только заслуженную артистку России, но и народную артистку Белоруссии), заслуженную артистку России Ларису Ратенко (ее эмоции просто выплескивались в зал и зажигали публику), конечно, Галину Борейко (в театре тогда блистали две звездочки - Светлана Адырхаева и Галина Борейко, именно Борейко определяла уровень школы нашей труппы: у нее исполнение всегда было высокопрофессионально, точно, красиво). Не могу не назвать Ирину Сараметову - танцовщицу удивительного лирического дарования (ее женственность и внутренняя красота перекрывали какие-то, возможно, технические недочеты). В то время очень ярко исполняла характерные партии Тамара Дулевская (всегда красивая и элегантная, человек необыкновенной доброты).

Владимир Криворучкий и по сей день в театре. В те годы на фоне совсем юных танцовщиков он очень отличался своей выразительностью, эмоциональностью и заразительностью.

Из плеяды солистов в первую очередь я бы назвала Владимира Постникова. Это, конечно, явление балета. Я прожила долгую жизнь в хореографии - 50 лет. И если не брать выдающихся звезд Большого театра, а посмотреть на театры России, то ни в одном российском театре не было танцовщика столь высокого духа.

Казалось бы, Владимир Постников -



Г.БОРЕЙКО (Джульетта) и В.ПОСТНИКОВ (Ромео)
в балете "Ромео и Джульетта".

артист невысокого роста, с нормальными данными, без выдающегося прыжка. Но его танец был воплощением необыкновенной красоты и поэзии. Кроме того, Владимир обладал ярчайшим и на редкость разноплановым актерским дарованием. Достаточно сказать, что в его репертуаре был величайший по лирическому звучанию Альберт в "Жизели" и в то же время простой хулиган в балете "Барышня и хулиган". Он же был Квазимодо в "Эсмеральде" и Ромео в "Ромео и Джульетте".

Юрий Сидоров - танцовщик огромного темперамента, с очень

жестким мужским началом. Владимир Нарский, наверное, больше остался в памяти как Принц в "Золушке" и Меркуцио в "Ромео и Джульетте" - артист с очень красивыми танцевальными формами. Александр Вдовин был изумительным партнером. Возможно, созданные им образы не выглядели столь поэтично, но умение быть готовым к сцене отличало его и привлекало к нему партнеров.

Михаил Щукин для меня олицетворяет скорее солистов балета 40-50-х годов, когда на сцене царили импозантные кавалеры и, говоря о них, мы меньше внимания уделяли танцу.



Г.БОРЕЙКО (Неле) и Е.ПОПОВ (Тиль)
в балете "Тиль Уленшпигель".

Сила у Щукина была в необыкновенной импозантности и, конечно, во внутреннем понимании того, что он делает на сцене. Назову лишь три его роли: Северьян в "Каменном цветке", Гирей в "Бахчисарайском фонтане" и Арбенин в "Маскараде". Видите, как разнообразна его актерская палитра!

Перед юбилеем театра не могу не вспомнить, таких солисток театра, как Элеонора Певхенен, Дина Лебедева...

До сегодняшнего дня преданы театру Игорь Марцинковский, Александр

Домрачев...

После удачных московских гастролей на театр просто обрушился град наград. Многие стали заслуженными артистами, а Ира Сараметова получила орден "Знак Почета", который почему-то ушел в небытие, и о нем сегодня нигде не вспоминается. Кстати о том, что гастролы были очень удачными, говорят не только почетные звания и награды. Мы работали в помещении Театра имени Станиславского и Немировича-Данченко. И перед нашими спектаклями билеты зрители спрашивали аж от станции метро. После того, как Марис Лиена увидел наш поистине выдающийся спектакль "Ромео и Джульетта" (в составе: Ромео - В.Постников, Тибальд - Ю.Сидоров, Меркуцио - В.Нарский, Парис - М.Щукин, Джульетта - И.Сараметова), он пришел за кулисы и сказал: "Как бы я хотел станцевать вот с такой Джульеттой". Пресса очень много писала об этом спектакле.

(Из газеты "Хроника")



Г.БОРЕЙКО (Эсмеральда)
в балете "Эсмеральда".

Н. КОЗИНА (Никия)
в балете "Баядерка".



Т. СУЛЕЙМАНОВА
и А. БУЛДАКОВ
в балете
"Лебединое озеро".



Сцена из балета
"Пахита".



Хореография как сценическое искусство имеет свою систему воспитания и обучения, систему, которая формировалась веками. Искусство танца в гораздо большей степени, чем какое-либо другое, живет традициями. Традиции эти передаются из одного поколения исполнителей к другому, но самая большая ответственность за их сохранение лежит, конечно же, на педагогах.

В свою очередь, педагоги тоже должны учиться своей профессии. В настоящее время многие учебные заведения страны готовят будущих педагогов-хореографов. Не только две старейшие балетные школы - Петербурга и Москвы, ныне по праву ставшие вузами. И не только Петербургская консерватория и Российская академия театрального искусства в Москве.

У нас в Петербурге, в Гуманитарном университете профсоюзов, есть кафедра хореографического искусства, где готовят специалистов такого профиля. С этой кафедрой меня связывает давняя творческая дружба. Я знакома со многими педагогами, давно знаю ее руководителя Ю.И.Громова. Выпускник Ленинградского хореографического училища, именно он с группой ведущих артистов академических театров основал кафедру хореографии тогда еще в Высшей профсоюзной школе культуры и возглавляет ее вот уже 35 лет.

Профессия педагога и хореографа обязывает ко многому. Я прекрасно понимаю все сложности, возникающие перед преподавательским составом. Ведь в Университет поступают люди взрослые, с различными природными данными и разным уровнем профессиональной подготовки. Тогда как за пятилетний период обучения они должны освоить полную программу хореографического образования. И не просто освоить, а еще и овладеть методикой преподавания, понимать и уметь объяснить значение того или иного движения, их последовательность и чередование. Словом, все то, что составляет суть педагогической работы. Да еще и освоить полный курс образования университет-

УЧИТЬСЯ И УЧИТЬ

НАТАЛИЯ ДУДИНСКАЯ,
народная артистка СССР,
лауреат Государственных премий

ского. Явление совершенно новое, ведь до сих пор хореографы не имели возможности получать столь фундаментального объема знаний.

Преподаватели на кафедре первоклассные, почти все - выпускники нашего хореографического училища, замечательные в прошлом исполнители. Такие, как М.Н.Алфинова, И.Г.Кузнецова, Н.Б.Тарасова, С.Л.Фадеева. Или А.А.Сапогов - какой был танцовщик! Такие наставники способны привить студентам чистоту академического стиля, уберечь их от возможной вульгаризации. В чем я неоднократно убеждалась, наблюдая выступления студентов на сцене.

Всем известно, что балетное искусство корнями уходит в народное творчество. Известна и та роль, какую сыграл народно-характерный танец в общем развитии балетного театра. Академическая форма характерного танца - важная составная русской школы балета, основы

ее закладывались у нас, в Петербурге. Ныне же, видя спектакли даже прославленных академических театров, с сожалением замечаешь, что славные традиции народно-сценического танца все более и более утрачиваются. Тем более отрадно наблюдать, какое огромное внимание уделяют народному танцу на кафедре хореографии Гуманитарного университета. Подлинный танцевальный фольклор приобретает новую жизнь, жизнь сценическую в учебных студенческих работах. Что радует особенно. Ведь сегодняшние студенты завтра в самостоятельной творческой работе будут передавать усвоенные профессиональные навыки уже своим ученикам.

Мне довелось видеть много концертных номеров и хореографических миниатюр, поставленных и исполненных студентами. Очень многие из них вполне на уровне подлинного профессионализма. Студенты ставят даже одноактные спек-



такли. Самое хорошее впечатление из последних работ произвела на меня хореографическая шутка "Кошкин дом", она буквально искрится веселой танцевальной стихией. Или сюита из балета Л.Делиба "Коппелия", я даже не ожидала подобного от студенческой работы.

Готовят на кафедре специалистов и такой профессии - "балетмейстер-педагог бального танца". Наблюдать этих студентов мне особенно интересно. Не берусь утверждать но, по-моему, это совершенно новый тип специализации в системе хореографического образования. Будущие преподаватели бального танца не только демонстрируют высокую культуру исполнения европейских и латино-американских танцев, но и создают настоящие спектакли на основе современной бальной хореографии. Балеты по мотивам "Вестсайдской истории" Л.Бернштейна и "Моя прекрасная леди" Ф.Лоу выглядят в их исполнении чрезвычайно эффектно и необычно.

Говорить о кафедре хореографии гуманитарного университета можно много, ибо за тридцать пять лет существования и сделано немало. Порой изумляюсь, как только ее коллективу удается все успевать? Вести учебный процесс, репетировать старый репертуар и готовить новый, издавать методические труды и учебные пособия по специальным предметам, давать вечера балета на сценических площадках города, в других городах



и странах. И это сейчас, когда все вокруг только и жалуется на недостаток материальных средств, а, стало быть, и невозможность осуществить те или иные творческие замыслы.

Конечно, желанием и напряженной работой можно достичь многого. Но и кафедра хореографического искусства существует не сама по себе. Трудно переоценить то внимание и поддержку, которые оказывают ей руководство университета и, в первую очередь, его ректор А.С.Запесоцкий. Репетиционные залы, прекрасный театрально-концертный комплекс, новый современный зал для бальных танцев - о таких условиях могут только мечтать многие творческие вузы. А.С.Запесоцкий, человек деятельный, понимающий

искусство, на мой взгляд, совершает невозможное, чтобы в нынешних условиях, действительно сложных условиях, продолжалась и развивалась истинно творческая работа. А именно таковой мне представляется работа университета в целом.

Я горжусь той честью, которую оказал мне Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, избрав меня своим почетным доктором и желаю университету, теперь уже и моему, дальнейших успехов.

Подлинный танцевальный фольклор приобретает новую жизнь в учебных работах студентов Гуманитарного университета профсоюзов.

Н.ДУДИНСКАЯ с дипломом почетного доктора университета.



Минувших дней воспоминанья...

(Продолжение. Начало в № 87; февраль-март 1997 года)

Продолжая свой рассказ о начале сотрудничества в театре артистов оперы и балета, напоминаю, что в заглавной партии комической оперы Ж.Оффенбаха Прекрасная Елена Н.Кемарская поистине выглядела прекрасной. Высокое вокальное мастерство, молодость, пластичность, стройная фигура - все способствовало рождению незабываемого образа. Колхас у В.Канделаки был слитком юмора, излучал неповторимое актерское обаяние. Н.Тимченко, Т.Янко и другие талантливые актеры, создав сочные, яркие характеры героев, тоже имели успех у зрителей. Весьма впечатлял и такой балетный эпизод, когда неожиданно в разгар пира у царя Спарты, среди пляды звезд оперного коллектива, возникла бравурная "Вакханалия", - где под бурные аплодисменты зрителей танцевали солисты балета М.Сорокина, М.Андрианов, А.Абрикосов и ансамбль балета. Руководитель постановки "Прекрасной Елены" Вл.Немирович-Данченко, режиссеры Д.Камерницкий, Л.Белякова, балетмейстер Ф.Лопухова создали жизнерадостный, полный юмора спектакль, который прозвучал как торжество оперного и балетного искусства.

Заложенный в балете "Соперницы" и творчески осмысленный фундамент-сглав выразительных средств классического танца и актерского мастерства обогащался и укреплялся в последующих спектаклях - "Треуголка", "Ночь перед Рождеством", "Бахчисарайский фонтан", "Цыганы". Здесь и постановщики, и актеры продолжали искать пути наиболее точному и организационному выражению идеи танцующего актера, у которого бы техника в сочетании с актерским мастерством всецело подчинялась задаче выявления внутреннего содержания хореографического образа.

Первым после "Соперниц" Н.Холфин и труппа показали зрителям балет "Треуголка" (на сюжет одноименной повести испанского писателя Аларкона). Музыкальную композицию произведения по мотивам испанского композитора Мануэля де Фалья, создал композитор С.Василенко. И этот спектакль был положительно принят и критикой, и зрителями. Ю.Бродерсен писал о спектакле: "...Очень много интересного и в чисто танцевальном плане. Молодой постановщик Н.Холфин показал себя и в "Соперницах" и особенно - в "Треуголке" одаренным и изобретательным балетмейстером. Он умело пользуется выразительными средствами классического танца сюжетного углубления пьесы..."

В роли Прекрасной Мельничихи выступила М.Сорокина. Ее большое актерское дарование способствовало в большой степени успеху спектакля. Балерина виртуозно проводила свою партию. Ее классические движения на пуантах, окрашенные испанским колоритом, грациозность ее поз и па, жизненноправдивой образ героини "Треуголки" пользовались грандиозным успехом у широкого зрителя. Ревнивый муж мельничихи А.Клейн, достойный партнер М.Сорокиной, выразительно отображал все эмоциональные нюансы в поведении своего героя. Еще одно действующее лицо - Коррехидор страстно влюбленный в мельничиху - его комедийный портрет талантливо, с большим мастерством лепил В.Бурмейстер. Роль франта, сердееда дона Диего, одного из юных поклонников мельничихи была поручена мне, и я стремился внести в свое исполнение побольше юмора. Говорят, это у меня получилось.

С огромным вниманием относился к балетной труппе Владимир Иванович Немирович-Данченко. Его



Мария СОРОКИНА (Зарема)
в балете
"Бахчисарайский фонтан".

заботу мы ощущали постоянно. На всю жизнь запомнились встречи с ним на репетициях оперы Т.Хренникова "В бурю" и балета Б.Асафьева "Ночь перед Рождеством".

Постановку хореографического спектакля по мотивам гоголевской повести осуществляли Ф.Лопухов и В.Бурмейстер.

Владимир Иванович на одной из репетиций очень похвалил М.Сорокину, выступавшую в роли Солохи: "Вы, Мария, умно с актерским мастерством перевоплощаетесь из красивой женщины Солохи в коварную соблазнительницу-ведьму". Мне, выступавшему в сложной танцевально-игровой партии Черта, Владимир Иванович посоветовал изменить форму рук, поискать рисунок лап гоголевского Черта. И вдруг воскликнул: "Нашел! Нашел!". Отведя в сторону руку от пышной своей бороды, он сказал: "Вы держите руку по балетному, как принц. Это вам мешает в создании образа. Вот смотрите: кисть моей руки - пальцы согнуты. Попробуйте все делать с такими руками-лапами".

Действительно, эта находка для меня оказалась очень важной, руки-лапы в танцах и во всех действиях гоголевского персонажа очень помогли мне найти органичное для моего героя самочувствие.

Все исполнители балета М.Сорокина (Солоха), А.Тольский (Черт), А.Урсова (Оксана), А.Соболь, (Вакула), А.Клейн (Чуб), М.Андрианов (Дьяк) и другие, создавшие подлинные гоголевские характеры, пользовались большим успехом у зрителей. Сцены Солохи и Черта - их объяснение в любви, их полеты среди облаков вызвали в публики смех и всплески бурных аплодисментов.

Дирекция театра пригласили балетмейстера Р.Захарова. И он после Кировского театра в Ленинграде осуществил на нашей сцене постановку балета Б.Асафьева "Бахчисарайский фонтан". Зрители Москвы впервые увидели в хореографическом исполнении героев пушкинской поэмы, увидели именно на сцене нашего театра.

На премьере балета присутствовал и Владимир Иванович Немирович-Данченко. Коллектив после

(Продолжение на странице 38)



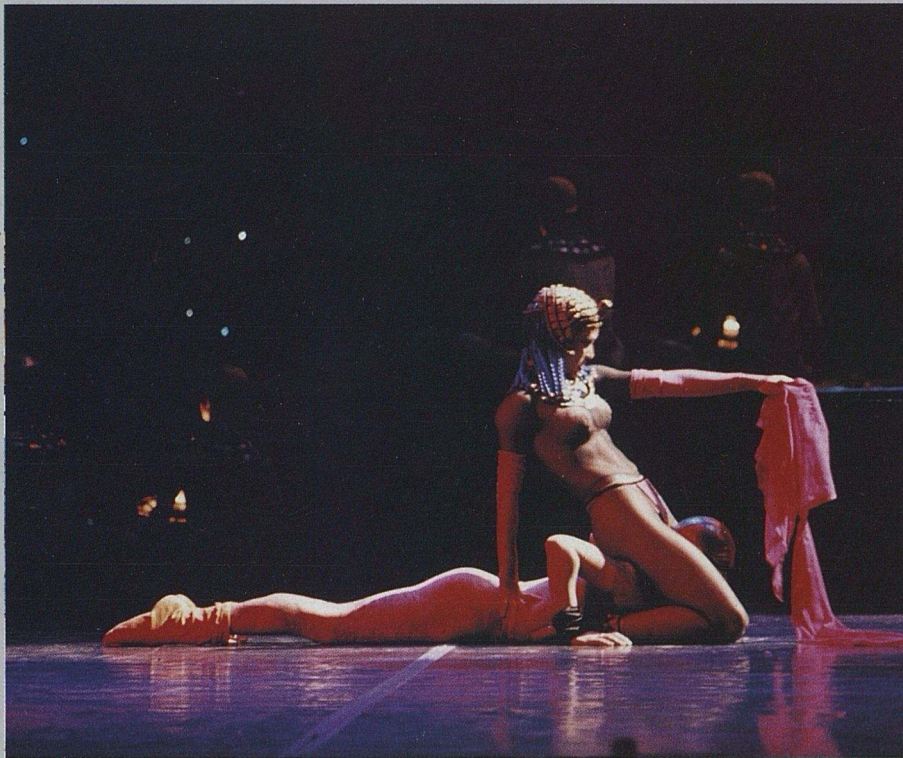
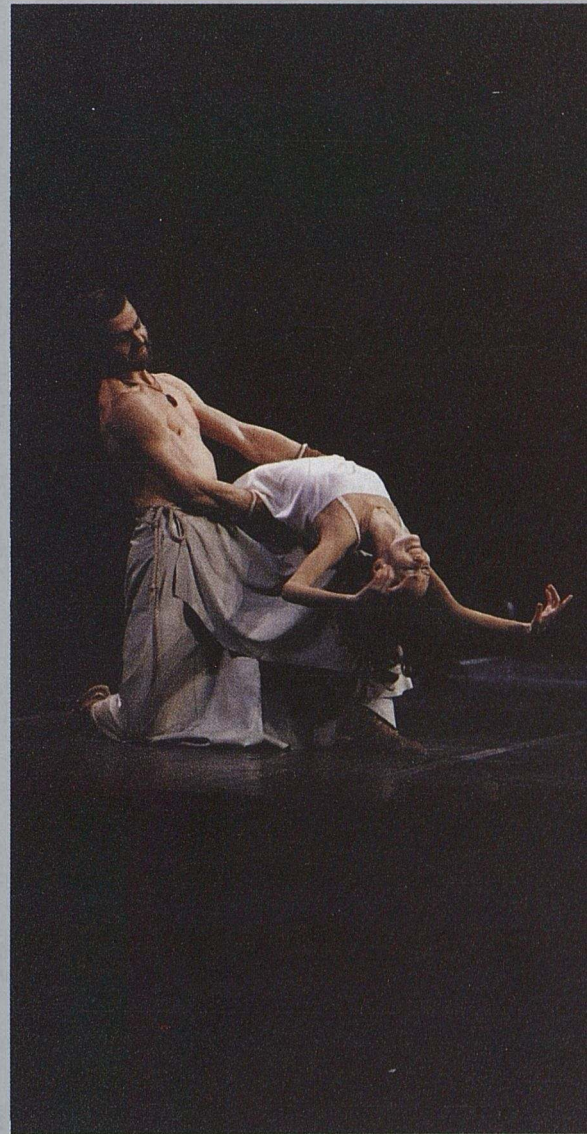
Александр КЛЕЙН (Гирей) в балете "Бахчисарайский фонтан".



Поздравляем
народного артиста России
**Дмитрия Александровича
БРЯНЦЕВА**

Фото Е. Фетисовой и Д. Куликова

с
50-летием со дня рождения;
30-летием творческой деятельности;
20-летием балетмейстерской деятельности;
10-летием работы на посту главного балетмейстера
Московского музыкального театра
имени К.С.Станиславского
и Вл.И.Немировича-Данченко.



На снимках: сцены из хореографической фантазии по повести А.Куприна "Суламифь", постановкой которой балетмейстер отметил свой четырехкратный юбилей (музыка В.БЕСЕДИНОЙ, музыкальный руководитель и дирижер В.ПОНЬКИН, художник В.АРЕФЬЕВ).
В ролях: Суламифи - Лилия МУСАВАРОВА, царя Соломона - Владимир КИРИЛЛОВ, царицы Астис - Светлана ЦОЙ.



*Е.АНДРИЕНКО
в роли Царевны-Лебеди.*



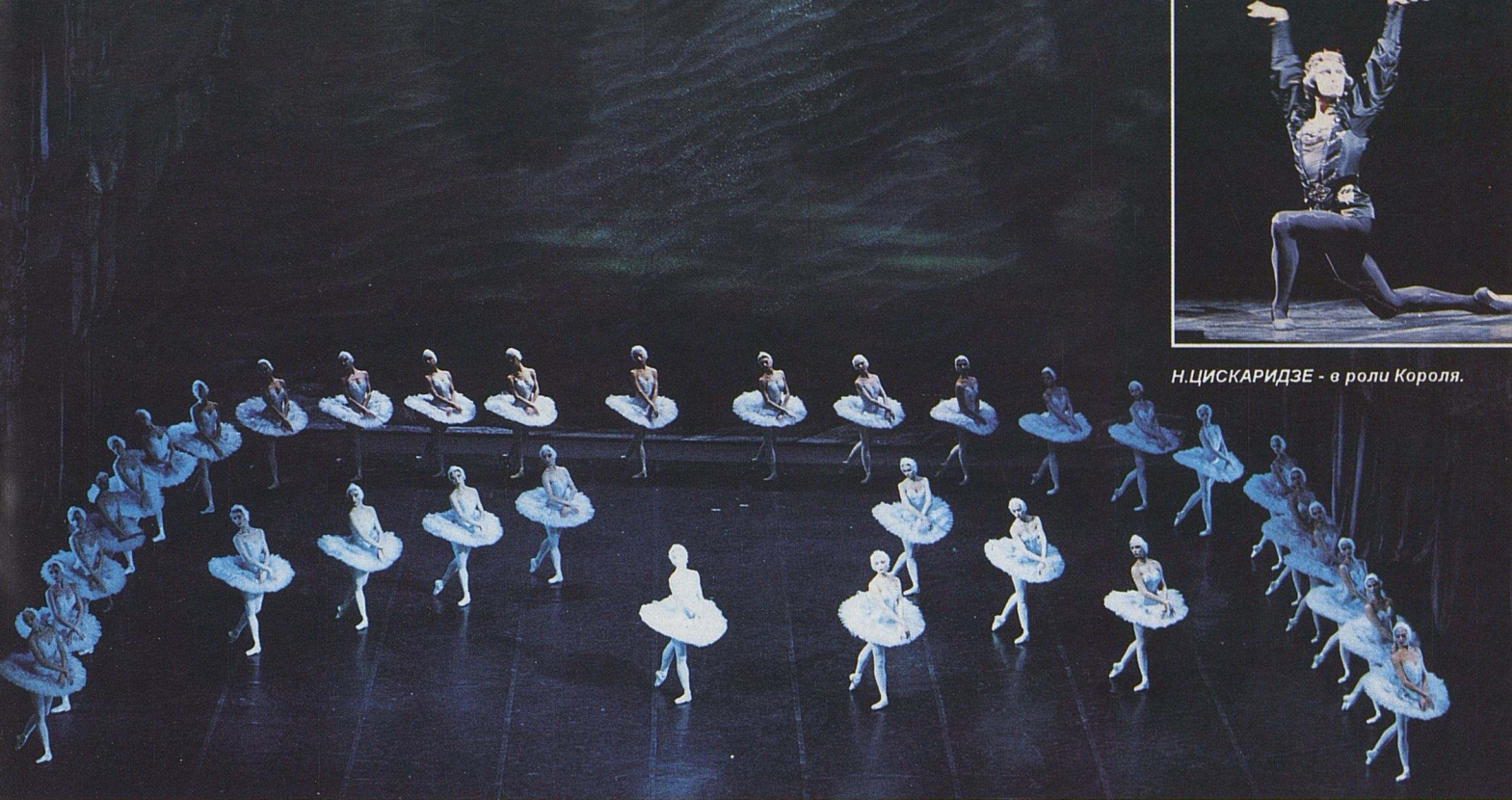
*В ролях: Царевны-Лебеди -
А.АНТОНИЧЕВА,
Короля - Д.БЕЛОГОЛОВЦЕВ.*



Фото Д.Куликова

*Сцена из спектакля.
В роли Короля - Д.БЕЛОГОЛОВЦЕВ.*

В Большом театре России состоялась премьера балета П.И.Чайковского "Лебединое озеро" (в хореографии В.Васильева). Серьезный разговор о новой постановке труппы состоялся на очередном заседании редакционного "круглого стола". Отчет о дискуссии, в которой участвовали историки балета, музыковеды, балетные критики и журналисты, публикуется в данном номере журнала. На этих страницах журнала редакция предлагает читателям фоторепортаж о спектакле.

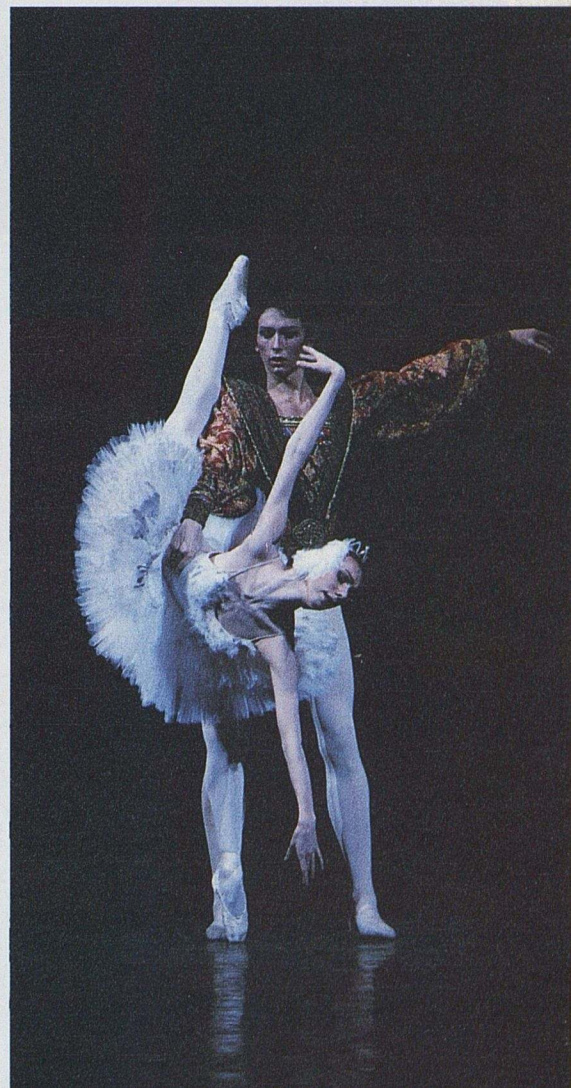


Н.ЦИСКАРИДЗЕ - в роли Короля.

Ю.МАЛХАСЯНЦ и В.МОИСЕЕВ -
в Испанском танце.



Е.АНДРИЕНКО - Царевна-Лебедь,
В.НЕПОРОЖНЫЙ - Принц.





Тамара Платоновна Карсавина - prima-балерина Дягилевской антрепризы, первая исполнительница центральных женских партий во многих спектаклях труппы - своей красотой и выразительностью пластики неоднократно привлекала внимание художников. Ими в разные годы создана поистине целая портретная галерея, посвященная артистке. Произведения из этой галереи публикуются ниже.

Тамара КАРСАВИНА.
Портрет работы
Н.ГОНЧАРОВОЙ.



Л.БАКСТ.
Эскиз костюма Коломбины
к балету "Карнавал".

Неизвестные главы "ТЕАТРАЛЬНОЙ УЛИЦЫ"

(Продолжение. Начало в №1 за 1997 год)

ПОРТРЕТ ДЯГИЛЕВА

Если во время напряженных отношений между нами Дягилев казался мне несправедливым, я находила все же утешение, пусть и недостаточное, в том, что он считал только своей привилегией иногда обижать меня и сурово наказывал всех, кто проявлял неуважение к его первой танцовщице. Помню один случай, в котором он показал себя моим горячим защитником. Как бы мелочно это ни казалось, мы, артисты, придаем очень большое значение должному расположению наших фамилий на афише. Эта театральная традиция, это у нас в крови. Так что, когда один (и только один) раз мое имя было напечатано ниже имени менее важной балерины труппы, я привлекла к этому внимание Дягилева. Он сидел в кресле в моей уборной. Не говоря мне ни слова, он вызвал мою костюмершу и послал ее за тем, кто отвечал за составление афиш - кстати, им оказался ее муж. Когда вошел бедный маленький виновник, Дягилев встал. Тыча ему лицо афишу, он проговорил сдавленным голосом: "Если такое случится еще раз...", схватил человечка за шиворот, потряс его и со всей силой швырнул об стену. Когда тот выбежал, спотыкаясь, я осталась сидеть как громом пораженная. Дягилев, со словами: "Извини, Тата", вышел из комнаты.

Только в тот день мне пришлось увидеть, как он в гневе не смог сдержаться. Часто я видела его раздраженным, но никогда, кроме этого раза, он не терял самообладание. Замечательным было и его присутствие духа. Его голос, поднимаясь над шумом враждебной демонстрации на парижской премьере "Послеполуденного отдыха фавна", "Пусть представление продолжается", - успокоил гвалт. Любой другой в подобных обстоятельствах счел бы за лучшее спустить занавес. Однажды, в Париже, когда ожесточенный спор между музыкантами угрожал прервать репетицию, Дягилев спустился из задних рядов зрительного зала, невозмутимый, как никогда. Он очень тихо сказал: "Неподходящее время вы выбрали, господа. Можете разобрать свои разногласия

после репетиций". Дисциплина была восстановлена.

К пятная на солнце, на которые я только что указала, я могу добавить еще одну маленькую слабость, впрочем вполне безобидную. На мой взгляд, она как мост соединяла высокий уровень его интеллекта с понятными для всех пристрастиями обычного человека. Эта слабость, если можно так ее назвать, - его забота о любых, даже самых недостойных внимания, проявлениях общественного мнения. Но это было применимо лишь к нему самому. Как-то раз в одной малопочтенной Санкт-Петербургской газетенке появилась клеветническая заметка о нем. Я сразу же написала письмо издателю, письмо скорее негодующее, чем связное. Оно было напечатано. Дягилев отнесся к этому случаю, прямо скажем, с незаслуженной благодарностью. Он очень забавно выразил свои чувства. Не распространяясь о достоинствах моей логики, он сказал: "Просто прелестна ваша манера. В письме вашем говорится вкратце: "Я люблю Дягилева, а вы все собаки паршивые".

С другой стороны, что касается театра, он был совершенно равнодушен к кассовому успеху. Однажды он сказал: "Успех постановки непредсказуем: мне важны только ее художественные достоинства".

Без всякого сомнения, не я одна питала такую горячую привязанность к Дягилеву. Весь театральный персонал относился к нему с настоящей преданностью, беспрекословно исполнял его пожелания. Дягилев баснословно перегружал своих работников, ставил перед ними сказочные задачи; но он знал и как согреть их сердца, когда сказать ласковое слово, а когда задать хорошую головоломку. [...]

[...] Изобретательность, с которой Дягилев находил применение нравственным качествам наряду с техническими способностями, можно проиллюстрировать примером его кузена, Павла Георгиевича Корибута-Кубатовича. Не было на свете человека более добродушного, спокойного, мирного и всеми любимого, чем Павка, как его



Тамара КАРСАВИНА
(Армида)
в балете "Павильон Армида".

ласково называли друзья. Его румяное, моложавое лицо, его слегка гортанный, словно воркующий голос привлекали все сердца. Дягилев не мог оставить неиспользованными такую обходительность и обаяние. Он определил Павку на роль "утешителя матерей". Одно время нужен был кто-то, кто мог бы успокоить зависть и раздоры между матерями балерин. Позднее матери постепенно выпали из сопровождения Русского балет, но было время, когда они угрожали стать серьезной помехой. Возможно, призрак мадам Кардиналь, бродящий по коридорам театра, поссорил их. Говорят, в Парижской Опера водятся приведения. Так что часто Павка не присоединялся за обедом к другим гостям Дягилева, потому что отправлялся с двумя матерями на прогулку в Булонский лес. Или Дягилев говорил небрежно: "Павка сегодня не придет. Он пригласил на чай мадам Икс, которая повздорила с мадам Игрек, - будет пытаться их помирить".

Без сомнения, не только способность к использованию человеческого материала была причиной тесной и верной дружбы Дягилева с кузеном. Характер Дягилева был сложен. Этот человек определял каждого знакомого в соответствующую нишу, вытаскивал их на свет божий по подсказке своего сердца или рассудка, и очень редко, почти никогда не допускал конфликта между ними. Ему были присущи не только пронизательность и железная воля, но и настоящая нежность и способность к глубокой привязанности. Он по-настоящему любил тех, кем себя окружал. По некоторым его случайным словам я поняла, что в его добровольном изгнании

Павка напоминал ему о домашней атмосфере, связывал его с родиной.

Как ни мало Дягилев говорил о себе - он боялся показаться сентиментальным, предавшись воспоминаниям - у меня все же было достаточно случаев и достаточно любви к нему, чтобы понять, что несмотря на свое напускное безразличие, он дорожил воспоминаниями о прошлом. Однажды, провожая меня домой после званого вечера в Риме, он промолвил, словно говоря самим с собой: "Что за чудесный вечер! Он напомнил мне вечера дома... как я ходил в гости к своим двоюродным братьям и сестрам... целый вечер музыка... Мы пели дуэты... Домой возвращались верхом при лунном свете". Кажется, он забыл, что я рядом - он говорил так тихо.

Несколько простых безыскусных слов, но в этом кратком упоминании видна вся его былая среда. [...]

Невозможно представить себе атмосферу, более способствующую росту любви к музыке с самого раннего возраста.[...]

[...] Его горячий энтузиазм, его неизменная, постоянная страсть к искусству были пробуждены именно музыкой. Это потом они нашли и другие выходы. Если и казалось, что быстро меняя направления своей деятельности, он полностью порывал с прошлым, в действительности это было не так. В изменениях его вкуса была последовательность. У многих алтарей он поклонялся одному божеству. Им руководила его интуиция. мода временами влияла на него, но лишь поверхностно. Я полагаю, что мнению французских музыкальных деятелей, не ценящих Чайковского, в чем-то повлияла на то, что Дягилев долго исключал этого композитора из программы своих парижских сезонов. Но я храню в памяти слова, сказанные им незадолго до смерти: "Чайковский - это гений, еще не до конца понятый в Европе".

Не думаю, чтобы меня обманула моя необузданная фантазия, когда я без колебаний представила себе "иконную" в дягилевской усадьбе. Так в деревенских поместьях называлась маленькая комнатка на отшибе, где за лакированными дверцами шкафов красного дерева хранились фамильные иконы, особо почитаемые, те иконы, которыми благословляли новобрачных, иконы, под которыми лежали свадебные свечи с белыми лентами. Лишь старым испытанным служанкам дозволялось заправлять лампы цветного хрусталя.

Таким образом "иконной" предстал передо мной во время моей двухдневной совместной поездки с Дягилевым. В моем купе были вещи, привлекающие его - живописное ведерко икры, которое принесли мне как прощальный подарок

вместе с конфетами, цветами и маленькой иконкой. Экспресс неторопливо двигался из Петербурга в Монте-Карло, а мы ели икру и разговаривали. "Вы молитесь по утрам, Сергей Павлович?" - довольно робко спросила я. "Да... конечно", - ответил он после минутного колебания. - "я встаю на колени и думаю обо всех, кого я люблю и всех, кого любят меня". Несколько секунд молчания, еще чуть-чуть икры, и я отважилась задать более смелый вопрос: "Сергей Павлович, вас когда-нибудь мучает совесть за те обиды, которые вы можете наносить другим?" "Конечно", - твердо и горячо отвечал он. - "я так часто упрекаю себя в невнимательности. Я вспоминаю, как иногда уходил второпях, не пожелав доброй ночи няни, забыв поцеловать ей руку".

Прошу вас не забывать, читатель, что когда состоялся этот разговор, мне только исполнилось двадцать; и что для русских душа является такой же обычной и естественной темой разговора, как для англичан погода.

Как беспристрастный летописец, я тогда добавила к моему перечню добродетелей Дягилева чистосердечную веру и способность

любить. А затем я начертала слово "смирение" на тех же страницах. Это было, когда он рассказал мне о том, как шатко было положение его антрепризы во время войны, о том, как он оказался на грани разорения. В этом неравном поединке он принимал поражение покорно. Ожидая смертельного удара, он каждый день прощался с тем, что окружало его, без горечи, испытывая к жизни такую же нежность, которую и она проявляла к нему доселе. "Каждое утро я застилал свою постель... и ласково похлопывал подушку, думая, что вечером мне, может, и не суждено будет положить на нее голову".

Со здравомыслием Дягилева странно смешивалась его суеверность. Он различал "плохие" и "хорошие" дни недели и, кроме того, боялся примет. Во время одного из его все более редких визитов в Петербург - около 1912 года - я зашла к нему в гостиницу "Астория". Из беседы с ним я поняла, что он обдумывает неопределенную пока возможность проводить балетные сезоны в России. Я со смехом и, может быть, бестактно указала ему на гравюру в его комнате - Наполеон после Ватерлоо. Он был, видимо, расстроен: "Как



Тамара КАРСАВИНА
(Зобейда)
в балете
"Шехеразада".



Тамара КАРСАВИНА
(Лиза) в балете
"Тщетная
предосторожность".



Тамара КАРСАВИНА
(Сильвия)
в балете "Сильвия".

это я раньше ее не заметил?" Во время беседы он снова вернулся к этому, и спросил меня, считаю ли я это дурным предзнаменованием.[...]

[...] Последний образ Дягилева, оставшийся в моей памяти - образ друга, верного, несмотря на нашу разлуку. Тогда он был уже смертельно болен. Я выступала в Ковен-Гардене на нескольких представлениях его сезона. Я выбежала ему навстречу, когда он медленно вышел из-за декораций, опираясь на трость, которой когда-то так беззаботно помахивал. Я взяла его под руку, и так мы пришли в мою гримерную. Он тяжело и устало опустился в кресло. Исчезла его жизнерадостность, присущая ему ленивая грация. Он сказал: "Я покинул свою постель, чтобы прийти повидать вас. Вот видите, как я вас люблю". Но на лице его не было тревоги: он говорил о Венеции и нескольких молодых композиторах, в чье будущее верил.

Я хотела бы закончить мой портрет Дягилева на этом эпизоде. Он был беспощаден, только когда этого требовало Искусство, а обычно подчинялся велению своего верного сердца.

(продолжение следует...)

У х остается совсем мало, тех русских артистов, кто участвовал в Дягилевских сезонах, - Анатолий Вильтзак, Александра Данилова, Тамара Жевержеева и Валентина Кашуба. И вот недавно, в канун старого нового года, пришло известие, что в мадридском госпитале "Грегуар Мараньон", в возрасте 98 лет Валентина Ивановна Кашуба скончалась.

Она родилась 14 мая 1898 года в Самарканде, в офицерской семье. В 1906 году, когда девочка увидела на сцене Императорского Большого театра в Москве спектакль "Конек-Горбунок" с Екатериной Гельцер в главной роли, балет навсегда вошел в ее жизнь. Она училась в студиях Веры Мосоловой, Лидии Нелидовой, дебютировала как танцовщица в московском театре миниатюр, который держала М.Арцыбушева в 1913 году, в номере "Танго" (в постановке Н.Домашева).

Юная Кашуба, выступая на сцене, привлекала не виртуозным мастерством, но своей внешностью. Красота Валентины Кашубы привела ее и в труппу С.Дягилева. Зимой 1914 года приехавшие в Москву Михаил Фокин и Сергей Дягилев обратили внимание на красивую пятнадцатилетнюю девушку и пригласили ее в кордебалет антрепризы.

Вместе с балетом Дягилева Кашуба гастролировала во Франции, Италии, Испании, Португалии, Аргентине, США. Будучи артисткой кордебалета, она участвовала во всех прославленных постановках "русских сезонов", в том числе в "Шехеразаде", "Петрушке" и даже в "Сильфидах", не обладая, впрочем сильной пуантовой техникой. Дягилев очень тепло относился к Кашубе, ценил ее красоту и происхождение, часто сопровождал ее во время посещения музеев и учил разбираться в искусстве. Вместе с Кашубой в ту эпоху военных лет у Дягилева служили Леонид Мясин, Леон Войцеховский, Лидия Соколова, Любовь Чернышева, Адольф Больм, Николай Зверев, Ольга Хохлова - все они запечатлены на фотографиях Валентины Кашубы, которые она сама делала маленькой камерой "Кодак". Теперь эти уникальные и ценнейшие фотоархивы завещаны театральному музею в России. Кашуба была также дружна с Ромолой и Вацлавом Нижинскими, танцевала с великим артистом в его балете "Тиль Уленшпигель" в Нью-Йорке в октябре 1916 года. При восстановлении этого забытого балета в Парижской опере за консультациями обращались именно к Валентине Ивановне.

Расставшись с Дягилевым в 1919 году, Кашуба гастролировала в Южной Америке в опере Сальватти, куда перешли многие дягилевцы. Выступления Кашубы заметила Анна Павлова и пригласила ее к себе в труппу уже в качестве солистки, отзывалась о ней как о "настоящей артистке".

В начале 1920-х годов Валентина Кашуба танцует в Париже - в "Казино де Пари" и в Парижской опере. Здесь она, если судить по отзывам рецензентов и воспоминаниям, имела большой успех и даже была названа именем "Ля Бель Кашуба", особенно восторгались зрители ее сценическими костюмами, которые она для себя создавала сама. Одеваясь очень ярко и необычно, Кашуба восхищала знаменитого Эрте, о чем тот писал в воспоминаниях, называя ее "самой красивой балериной Дягилевского балета".

После Парижа - Нью-Йорк, где Валентина Ивановна стала "Мисс русского Нью-Йорка", о чем писала "Иллюстрированная Россия". Последний раз Кашуба

Из последних могикан...

выступала на сцене нью-йоркской "Метрополитен - опера" 21 апреля 1929 года в балете И.Стравинского "Свадебка" в костюмах работы С.Судейкина (постановка Е.Андерсон). Позже она открыла собственную костюмерную мастерскую - "Маскарт", которая успешно работала.

После окончания войны Валентина Кашуба вместе с Клавдией Павловой работают костюмерами в труппе полковника де Базиля, где в 1946-1947 годах звездами были Нина Вершинина и Татьяна Рябушинская. С этим балетом Кашуба гастролировала по Испании, где и прожила последние годы жизни.

О событиях своей яркой биографии Валентина Ивановна написала три тома воспоминаний, под общим



Валентина КАШУБА.

Валентина КАШУБА в балете "Свадебка"
(постановка Е.АНДЕРСОН, Нью-Йорк,
театр "Метрополитен-Опера").

названием "В когтях судьбы", которые ждут своей публикации.

Ее дружбу я очень ценил и встречи с ней не забуду никогда. После кончины Валентины Ивановны Кашубы, в живых осталось четверо русских участников Дягилевских сезонов - 100-летний Анатолий Вильтзак из Сан-Франциско, Александра Данилова и Тамара Жевержеева, живущие в Нью-Йорке.

АЛЕКСАНДР ВАСИЛЬЕВ (Париж)

Звезды
Дягилевской
антрепризы

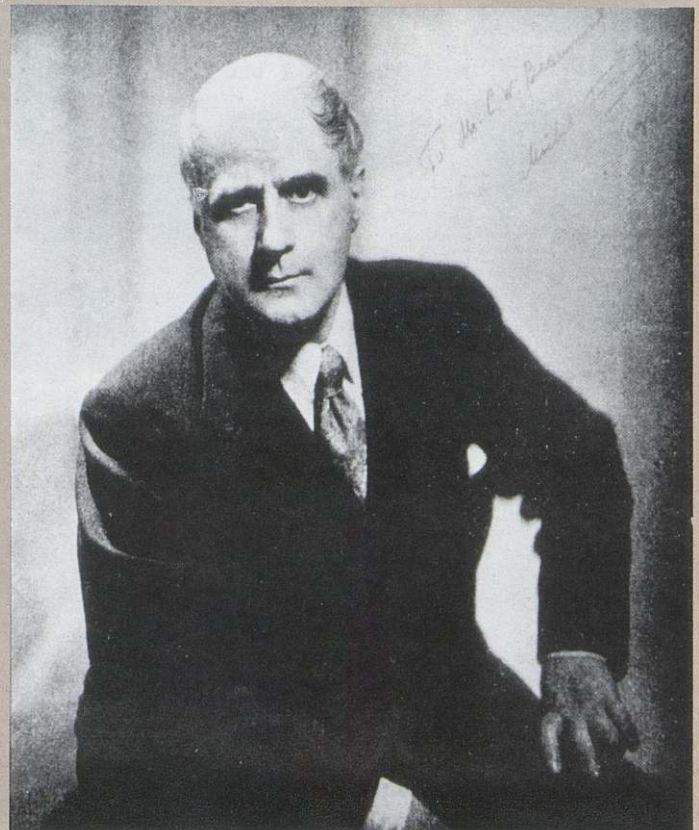


Ф.ДУБРОВСКАЯ на уроке.



О.СПЕСИВЦЕВА.

А.ПАВЛОВА.



М.ФОКИН.

Двадцать лет просуществовала знаменитая Дягилевская антреприза. И все эти годы каждый ее сезон не только ознаменовался новыми спектаклями, которые сразу становились мировым событием театральной жизни, но и открывал имена замечательных талантов, которые именно в труппе Дягилева обретали признание и известность. Одни оставались с Дягилевым до самых последних дней его жизни, как, к примеру, Тамара Карсавина, у других сотрудничество с великим организатором "Русских сезонов" по разным причинам было менее длительным. Но для всех - работа "у Дягилева" всегда оставалась важным этапом их жизни.



Л.МЯСИН в балете "Петрушка".



Б.НИЖИНСКАЯ.

*В.НЕМЧИНОВА и А.ОБУХОВ
в балете "Лебединое озеро".*



*Б.НИЖИНСКАЯ и В.НИЖИНСКИЙ
в балете "Послеполуденный отдых фавна".*



Тема редакционного «круглого стола»: «Лебединое озеро» в Большом театре»

В Большом театре России состоялась премьера балета «Лебединое озеро» в хореографии Владимира Васильева. Новая работа хореографа вызвала весьма неоднозначные отклики и в прессе, и у зрителей, и у практиков балетного театра.

Новому спектаклю была посвящена очередная дискуссия за «круглым столом», которая состоялась в редакции журнала «Балет». В разговоре участвовали известный танцовщик Махмуд Эсамбаев, музыковед Наталья Сергеева, историк балета Елизавета Суриц, балетные критики Наталья Садовская, Эмилия Шумилова, Ярослав Седов, Галина Иноземцева. Известный театральный художник Михаил Курилко-Рюмин и балетный критик Варвара Вязовкина, которые не смогли прийти на заседание «круглого стола», но захотели принять участие в дискуссии, прислали в редакцию свои выступления.

Разговор начала главный редактор журнала Валерия Уральская:

«Большинство из нас, здесь присутствующих, помнит историю постановки «Лебединого озера» Юрием Григоровичем, какое неприятие (я не говорю сейчас о том, правильно это было или неправильно) вызвала его версия предлагавшая свое понимание, свое прочтение балета. Тогда ему «закрыли» эту редакцию спектакля, и он выпустил вторую...

Как известно, каждый последующий балетмейстер, как правило, предлагает зрителю собственное видение произведения, отличное от того, какое было до него. Поэтому ныне и возникает сопоставление постановок - прежней Григоровича и сегодняшней Васильева. Естественно, можно сопоставлять художественный уровень этих спектаклей. Но это вовсе не значит, что не было версии Александра Горского, что исходно автор балета не Лев Иванов и не Петипа, а - Григорович и что изменениям подвергнуто именно сочинение последнего. Поэтому я полагаю, что прямое сопоставление этих двух постановок здесь неуместно. Логичнее говорить о «Лебедином озере» как о каноне, о версии, которые существуют и о их правомочности.

Мы знаем, что существуют совершенно самостоятельные прочтения балета у Матса Эка, у Тома Шиллинга (об этом в данный момент почему-то забыли), Джона Ноймайера, в которой он предложил свою драматургию, свое слышание музыки, свою систему образности, что появилась на бесспорная версия в Англии (хореограф Матье Порн).

Балет Владимира Васильева - еще одна версия «Лебединого озера» и о ней можно говорить как о явлении состоявшемся или не состоявшемся. Но мне не хотелось бы, чтобы наш разговор превратился в столкновение

двух спектаклей - Васильева и Григоровича, что, с моей точки зрения, как я уже говорила, неправомерно и не имеет отношения к делу. Хотя, если кто-то хочет об этом сказать, пусть говорит - это его право, я высказала свою позицию.

Думаю, что для обмена мнениями будет интересно, если мы поговорим и о «Лебедином озере» вообще, и о возможностях его прочтения и реставрации.

Как мне представляется, нельзя «запрещать», «трогать» балет Чайковского, как и утверждать, что «мы возвращаем сочинение Чайковского» к первомуначальному варианту. Тут обе позиции неправильны.

На пресс-конференции в Большом театре (говорю для тех, кто на ней не был) один из авторов нового либретто - Агамиров, сказал такое, что появилось желание напомнить ему: «Уважайте аудиторию!» Бетховенский зал Большого театра все-таки не красный уголок жека, но даже там может найтись один человек, который разбирается в проблеме, и, как говорил Станиславский, надо работать на него. Сидят балетоведы, критики, представители прессы. И нам говорят примерно следующее: мы взяли антологию(?), где опубликован тот вариант партитуры, в котором мы нашли темпы, которые хотел Чайковский. Ну, просто как будто Чайковский лично из другого мира позвонил Агамирову (вы меня простите за максимализм) и подтвердил правильность его догадки.

Скажите, честно, что вы делаете русскую сказку, а русские сказки всегда хорошо кончаются. Вы взяли принцип русской сказки, Вы пошли по этой линии, хотите что было бы всем от этого спектакля тепло и приятно, а потому искали в музыке именно такие мотивы... Но когда нам говорят, что там, видите ли, не «тот мажор» (или мажоры, а не миноры), то мы-то ведь знаем, что он у композитора появился не сам по себе... Говорите хотя бы с уважением к тому, кто слушает. И все это очень обидно и горько, поскольку речь все-таки идет о «Лебедином озере», а не о переделках «Лебединого озера» предшественников, о «Лебедином озере» как о символе, который дорог всем нам. И главное - сообщает все это нам либреттист - он же и советчик хореографа, и один из создателей художественного образа как драматург. Кстати, никак не могу согласиться с уважаемой мной Виолеттой Майнице, которая в газете «Культура» писала, что все дело в том, что в театре не выполнили то, что драматург так гениально задумал, отсюда - и недостатки».

Махмуд Эсамбаев:

«Я очень тепло отношусь к этому спектаклю. Помимо Злого Гения, за исполнение которого получил «Золотую Орхидею», перетанцевал в нем все танцы, неоднократно видел все существовавшие у нас версии. Посмотрев новый спектакль, могу

сказать только одно: ужасно жаль, что он не появился раньше, и я не смогу танцевать оригинальную партию Злого Гения. Я прочувствовал ее, как свою.

Очень рад, что остались неприкосновенными лебединые сцены Льва Иванова. Понравилась характерные танцы: польский - это польский, испанский-испанский, венгерский - венгерский. Венгр или испанец признают такие танцы своими. Хорошо показали Юлиана Малхасянц, Владимир Моисеев и другие танцовщики.

Мы все немного консерваторы и часто ожидаем увидеть то, что привыкли видеть. Но во всяком случае, в спектакле я не нашел ничего, чтобы мне категорически не понравилось».

Наталья Сергеева:

«Я занимаюсь проблемами музыкального театра, но круг моих профессиональных интересов «замыкается» на опере. И потому, наверное, на данном обсуждении я скорее представляю позицию обычного зрителя. Мне очень нравился спектакль «Лебединое озеро» Григоровича и поначалу мне даже казалось, зачем нужна еще одна версия данного произведения - ведь есть масса других выдающихся сочинений, которые ждут своего сценического воплощения. Но потом подумалось, если художнику есть, что сказать нового в «Лебедином», пусть скажет...

Наблюдая сегодня за тем, как работают оперные режиссеры и прежде всего такой выдающийся мастер, как Борис Александрович Покровский, вижу, как много внимания в своих сценических композициях они уделяют образным пластическим решениям, которые помогают слушателю четче уяснить и понять мысль композитора, делают музыкальный образ более емким, более многозначным. И надеялась, что и в версии Владимира Васильева увижу нечто подобное. Иначе тогда вообще зачем братья за переделку такого произведения, как «Лебединое озеро», менять фабулу, концепцию, идею, убирать из спектакля черного лебедя и многое другое? Подобные изменения, собственно говоря, сами по себе не меняют дела. Главное - в образном решении балета, в человеческих характерах, их взаимодействиях, столкновениях, в переживаниях и состояниях героев, то есть в драматургии балета, в том, насколько хореографический замысел согласуется с музыкой. Ведь Чайковский написал балет-симфонию, и хореограф призван органично «вписать» в его оркестровую ткань свой пластический рисунок с тем, чтобы создать впечатляющее целостное музыкально-сценическое произведение. Но для этого требуется не только талант и мастерство, но интеллект, чувство меры, вкус.

Что я увидела в Большом театре? В спектакле, в построениях сцен немало



Е.АНДРИЕНКО (Царевна-Лебедь)
и **В.НЕПОРОЖНИЙ (Принц)** в балете "Лебединое озеро".

красивого, не спорю. И все же - это вопрос техники, движения же, динамики в драматическом развитии не ощущается. Действие как бы "топчется" на месте - в нем нет кульминации, какого-то слома в происходящем, настоящей эффектной развязки, которая так здесь необходима. Блестящий кордебалет старательно выполняет все задаваемые ему движения. Но казалось - если одеть танцовщиц в другие костюмы, они уже не будут выглядеть обитательницами сказочного озера лебедей, поскольку в их пластике не ощущается никакого своеобразия, никакой, скажем так, "лебединой стати", хотелось даже какой-то неправильности в движениях, в построениях, словом, чего-то живого, трепетного.

Друзья принца сначала просто мешают. Кстати, я заметила, что Владимир Васильев в сценическом действии не всегда отличает главное от второстепенного. Например, в поставленной им "Травиате" он в сцене бала дает развернутое хореографическое решение вальса, которое отвлекает внимание зрителей от основных событий, от того, как разворачивается драма главных героев. То же и в "Лебедином озере": в первом действии, в частности, такое обилие действующих лиц - гости, придворные, друзья, что долгое время трудно понять, кто же здесь принц в конце-концов...

Если говорить об исполнительнице главной женской роли Елене Андриенко, то она, очевидно, блестящая танцовщица, но вдохновения, к сожалению, я в ней не почувствовала...

Возвращаясь к разговору об образной системе спектакля отмечу - мне понравилось, как сделано взволнованное озеро в последней картине. Но, увы, это единственный образ, который, на мой взгляд, впечатляет. Показать огромную силу любви, раскрыть эту личную тему, раскрыть ее по-новому какими-то новыми пластическими средствами Владимиру Васильеву не удалось".

Елизавета Суриц:

"Когда я пришла после генеральной репетиции "Лебединого озера", то тут же начались звонки старых артистов Большого театра, в основном, сводившиеся к

восклицаниям: "Как можно трогать "Лебединое озеро!", "Чайковский этого не хотел!", потом я слышала разговоры, смысл которых был: "Не дописывайте Мону Лизу..." и так далее. Валерия Иосифовна уже об этом сказала, но и я тоже хочу предостеречь от подобных толков.

Есть, конечно, шедевры классического наследия. Отдельные фрагменты балетов, адажио, вариации нужно записывать на пленку и сохранять. Так сейчас поступают в Америке с произведениями Джорджа Баланчина. Этим занимается Нэнси Рейнольдс, которую многие из нас хорошо знают. Она собирает артистов, участвовавших в премьеры, репетиторов, критиков, зрителей, обращается к архивам, старым кинозаписям. Восстановленную так оригинальную версию постановки Баланчина разучивают молодые артисты, и фильм в их исполнении будет храниться в фонде Баланчина.

Но балет, поставленный более чем сто лет назад, нуждается периодически в обновлении. В прошлом было создано несколько редакций "Лебединого озера", еще больше появляется их в наше время. При этом абсолютно неправомочно, мне кажется, говорить о том, чего хотел Чайковский, а чего не хотел. Собственно говоря, он не хотел даже того, что сочинил Юлиус Рейзингер в 1877 году еще при его жизни. Тем более, не мог он ничего хотеть, когда возникла относительная каноническая редакция балета в 1895 году, так как его не было уже в живых, а Модест Чайковский сочинял новое либретто, а Дриго переставлял, дополнял, инструментовал музыку по-своему, исходя из новой концепции Модеста Чайковского и Петипа.

Агамиров говорит, что "в музыке нет Одиллии". Возможно он и прав (тут интересно было бы послушать мнение кого-то из музыковедов). Если говорить о спектакле 1877 года, то мы вообще плохо знаем, что там было. Исследователи одно время сомневались даже в том, выступала ли исполнительница Одетты в третьем акте в облике Одиллии (так как, на афише артистка, танцевавшая эту роль, была скрыта тремя звездочками). Неясна в этой первой постановке и роль Ротбарта, поскольку врагом Одетты является не он, а мачеха-сова,

летающая над озером. И если музыковеды сходятся на том, что одна из вариаций pas de six третьего акта возможно характеризует Ротбарта, то по афише видно, что Ротбарт в этом pas de six не участвовал, а танцевали в нем Одиллия, Зигфрид и четыре солистки.

Наиболее успешной была редакция 1895 года, создававшаяся как раз после смерти Чайковского. Но потом и она подверглась переделкам. Москвичи сейчас нередко возмущаются тем, что на сцене Большого театра отошли от редакции Александра Горского. Но Горский тоже переделывал балет и неоднократно. И как же его за это поносили! А его последняя редакция, 1920 года, наиболее далекая от канонической, была принята в штыки почти всеми артистами старшего поколения Большого театра.

Короче говоря, нельзя при обсуждении какого-либо варианта "Лебединого озера" подходить с позиции "Не трогать!". Если у либреттиста и постановщика возникает новая идея, и эта идея находит в спектакле должное выражение, их инициатива заслуживает поддержки.

Идея, положенная в основу нового спектакля Большого театра - борьба отца-демона и сына-принца за обладание девушкой-лебедью - в конечном счете имела право на существование. Впервые она заявлена в момент появления на сцене Николая Цискаридзе в роли отца-демона, и выход его достаточно эффектен: интересный грим, интересный костюм (являющийся исключением среди костюмов спектакля, в целом неудачных). Казалось бы, этот образ можно развить. Но дальше идея не получает наглядного продолжения, остается на бумаге, в либретто. Постановщик не сумел свой замысел выразить ни режиссерски, ни пластически.

То же и в отношении образа героини. Можно было бы примириться и с отсутствием Одиллии и с появлением такой врубелевской царевны-лебеди, если бы образ развивался логично, получил интересное танцевальное решение. Но то, что мы видим в третьем акте, весьма неубедительно. Банальная "русская", не лишенная конфетности (балерину еще вдобавок осыпают здесь по-музык-холльному серебряным дождем!) и завершающаяся... фюэте.

Вспоминаю спектакль Юрия Григоровича, особенно первый, несомненно очень интересный, который тогдашний министр культуры СССР Екатерина Фурцева так и не разрешила показать зрителю. Да и вторая редакция, притом что многим не все в ней нравилось (например, отсутствие характерных танцев), бесспорно отличалась внутренней целостностью. У Юрия Григоровича и Симона Вирсаладзе было собственное общее для них обоих решение. Когда закрываешь глаза и пытаешься вспомнить новую постановку Большого театра, не в деталях, а в целом, то возникает ощущение сумятицы, хаоса на сцене, точно отдельные кусочки не складываются в завершённую картину. Масса лишнего: обилие детей в первом акте и придуманные для них мимические сцены, пробежки поварят в третьем акте, кажущиеся непривычно длинными массовые сцены: то ли открыты купюры, то ли хореография уж очень однообразна. Словом, хочется все очистить, сделать более стройным, придать действию больше динамики и логики. К сожалению, не помогла Васильеву и художница Азизян, которая тоже все измельчила: перья, оборочки, вышивочки на костюмах, странные

головные уборы, стилистически не сочетающиеся с костюмами. Мало выразительны и декорации, с первого взгляда напоминающие металлическую чеканку, типичную для Закавказья, но, по-видимому, изображающие птичьи крылья...

Повторяю: хореограф имеет право предложить собственное решение балета "Лебединое озеро". Никто не вправе его за это упрекать. Но в новом спектакле Большого театра замысел авторов остался не воплощенным".

Наталья Садовская:

"Обсуждая "Лебединое озеро", я хотела бы поговорить о репертуарной политике Большого, о сохранности классического наследия.

Ломалось много копий на тему "что сохранять?" и "как?". Уважаемые авторитеты подходили к этому вопросу по-разному, но тема была актуальна, начиная с Новерра - уважать чужое как свое. Классика, которая подвергается более или менее тактичной редакции, нуждается в широком, авторитетном разговоре. "Баядерка", "Раймонда", "Корсар", первый акт "Жизели", которые редактировал Юрий Григорович, отнюдь не составили ему славы в отличие от его же оригинальных спектаклей. Классика как бы вступает в борьбу с людьми, которые не всегда тонко чувствуют ее стиль. В новом "Лебедином" я не увидела никакой катастрофы. Желательно было бы поставить его на экспериментальной сцене, в филиале, без торопливости и спешки. "Служение муз не терпит суесть..." Одно дело вынашивать идею двадцать пять лет, другое - реализовать. Это полагаю на много сложнее.

Я считаю, что Большой театр, гораздо консервативнее, чем, скажем, Мариинский. Там с одной стороны весьма почитаемая классика - с другой поставлены сочинения Ролана Пети, Антони Тюдора, Джорджа Баланчина. В Большом многое незаслуженно встречается в штыки. Тем не менее классические спектакли Большого театра - это наше национальное достояние, своего рода Третьяковская галерея, которая должна открывать новые залы для новых - достойных того - хореографических поступлений. Если оглядываться на Запад, то в Гранд Опера давали, например, неделю каноническую "Жизель", а затем "Жизель" Матса Эка. В нашем столичном театре аналогичное соседство представить невозможно.

Считаю достойными два спектакля: "Ромео и Джульетта" и "Укрощение строптивой", в опере "Иван Сусанин" возвращение польского акта в хореографии Ростислава Захарова. Что сказать о нынешнем "Лебедином озере"... Большой в целом вызывает озабоченность своими новациями как в балете, так и в опере. "Лебединое" - это сложный вариант, Я не считаю, что Васильев не дотягивает как режиссер, его "Анюта" и "Макбет", со всеми оговорками, спектакли решенные. Были интересные танцевальные находки и в "Танго", и в "Чарующих звуках".

Как только балетмейстер обращается к известным постановкам, будь то "Золушка" Ростислава Захарова или "Лебединое" с душой Льва Иванова, возникают сценические проблемы. Самое сложное - хореография. Нет Одиллии - можно с этим смириться. Проблема в хореографической лексике, в ее некоторой ограниченности, в отсутствии характеристики. Причем в данной редакции есть интересные идеи - уйти от дивертисментности, придать спектаклю во втором акте драматический

накал, а вот хореографически - недодумано, недоделано. Есть зерна, которые желаемого всхода не дали.

Может быть этот балет, поставленный на другой, экспериментальной, сцене (которой, увы, нет) и доведенный до желаемого уровня - а Васильев и сейчас, по ходу дела, что-то переделывает и исправляет - спектакль и занял бы своеобразное место в нашей хореографии. В настоящее время, наверное, не нужно было его ставить. Что дальше?

У нас общество крайностей. Мы помним Фурцеву и министерские комиссии, которые, в основном запрещали. Теперь другое - не знаю, есть ли в Большом художественный совет, который бы предвзвешенно оценивал, обсуждал спектакли.

Назрело время широко, тактично, профессионально и взвешенно, избегая словозвержения современных газетных выпадов, поговорить о сохранности и жизни балетного наследия".

Эмилия Шумилова:

"То, что происходит сегодня в Большом театре - это беда не только Владимира Васильева, эта наша общая беда, которая касается всех нас, так как мы, современники, соучастуем в происходящем.

Я совершенно согласна с тем, что говорили об опере "Травиата". Это - растоптанное произведение. Хорошо, что Владимир Викторович хотя бы не стал за дирижерский пульт, что, кажется, собирался сделать (по телевидению показывали репетиции во время которых он пытался это сделать).

Васильев - великий артист. Я сама поместила его фотографию из "Спартака" на обложку своей книги "Правда балета". И, на мой взгляд, он и сейчас продолжает быть артистом, играя роль художественного руководителя Большого театра, режиссера "Травиаты", постановщика "Лебединого озера".

Сюжет спектакля в том виде, в каком мы его увидели, я бы назвала крутым детективом. Если говорить о его воплощении, то многое задавил быт. Быт задавил первый акт. Быт задавил симфонический вальс. Чайковский, я думаю, здесь открывает картину осенней мечты, надежды, предчувствия любви... Это - симфония; это развитие темы; образ должен развиваться пластически... Здесь же (в балете Васильева) нет никакой образной пластики. Тут все, как на уроке. Танцуют все: и принц, и его друзья, и фрейлины. И все танцуют одно и то же, как на уроке классического академического танца. В результате получается - внемзыкальная, внеобразная хореография, существующая вне пластической интонации. Я даже не знаю, что сказать доброго.

Я увидела второй состав - Анну Антониичеву, Дмитрия Белоголовцева, Морихиро Ивату. Он мне показался очень ярким. Белоголовцеву в роли Злого гения, отца-короля даже просто сочувствуешь. Он хорош и актерски, и танцевально. Но все лучшее, что есть в его роли - позы и движения Злого гения из спектакля Григоровича. А все эти туры по кругу, не более, чем повторение пройденного.

В спектакле есть хорошие артисты. Во всю старается кордебалет и карабкается в четвертой картине на пальцах. Кстати, четвертая картина вообще очень утяжелена. Я не знаю, откуда взялись в ней все эти музыкальные номера, которые хореографы прежних постановок просто выносили за

скобки. И по-видимому, те номера, что не шли в прежних музыкальных редакциях, оказались здесь в четвертой картине, сделал ее очень громоздкой и тяжелой. Представляю, как измучились к концу спектакля бедные лебеди (наверное, в кровь сбили ноги), потому что очень тяжело танцевать целый акт на пальцах. Но образа лебединой темы, ее певучей пластичности, заданной Львом Ивановым, не получилось.

В общем, в спектакле "распалась связь времен". И мы тут - не наследники ни Иванова, ни Петипа. И не храним от них память.

И здесь с особой остротой возникает проблема сохранения классического наследия, которое у нас есть и которое мы еще пока не до конца растратили. У нас есть люди, способные его сохранить.

Я хочу сказать о спектакле Григоровича, который видела в Уфе, Юрий Николаевич не снимает с себя ответственности за свою прежнюю постановку "Лебединого озера", финал которого он был вынужден изменить из-за его трагического звучания. Он сделал розовый финал - и тогда все было улажено.

Теперь в Уфе он сделал прекрасный спектакль. Причем, ставит в нем не только задачу реконструкции-реставрации балета, но и вливает в произведение классического наследия живую кровь. У меня этот спектакль, признаюсь, вызвал слезы. В нем по-новому звучала музыка Чайковского. Григорович обучил своим отношением к Чайковскому молодого дирижера Платонова, вставшего за пульт, и он заново раскрыл его партитуру.

А Владимир Викторович дарит нам за полтора месяца сочиненный балет "Лебединое озеро", хотя и говорит, что готовился к нему двадцать пять лет, чему, я, честно говоря, не верю.

И как результат этой неуместной торопливости, все - врозь. И Агамиров с Васильевым, как сценаристы, и художница Азизян, которая "навязала" Чайковскому крылья-перья, и костюмы, очень пестрые, безвкусные".

Ярослав Седов:

"Среди всех чувств, которые возникают в связи с этим спектаклем и ситуацией вокруг него, у меня преобладает сожаление. Кажется, что Владимир Васильев ждал неодобрение и уже изначально от него психологически отгородился, заявляя: что бы ни говорили, он





Сцены из балета
"Лебединое озеро".

все равно считает этот спектакль удачным и будет продолжать ставить, несмотря ни на что. С другой стороны, при всем обилии откликов, многие важные моменты остались нечетко сформулированными.

Когда, например, постановщик говорит, что Одиллии не должно быть в спектакле, потому что в музыке нет ее темы, нужно вспомнить, что у Чайковского нет ни темы Одетты, ни темы Принца, ни темы Злого Гения. Но есть тема лебедей, получившая в симфонической разработке множество вариантов звучания, от самого просветленного до зловещего. Эти варианты столь контрастны, что не найти аналогии нагляднее, чем сопоставление черного и белого. Также разрабатываются и другие темы, например, мотив вальса, первой картины, возникающей в сцене первой встречи Одетты с Принцем, и т.д. В итоге музыка балета образует целостную ткань варьирующихся и переходящих друг в друга мотивов. Поэтому музыковеды и считают "Лебединое озеро" лирическим произведением, а конкретные темы - музыкальными образами разных психологических состояний одной души. Одетта и Одиллия - не просто сказочные героини, а символические воплощения данных состояний.

Этого символического подтекста, составляющего суть музыкальной мысли Чайковского, в спектакле нет. Нет и попыток создать в хореографии систему переключек пластических мотивов, аналогичную принципу симфонической разработки музыкальных тем у Чайковского. Второй акт Иванова тем и ценен, что создает такую систему переключек. Петипа постарался развить этот принцип. В па де де Одиллии и Принца разрабатываются комбинации движений Одетты, а в крестьянском вальсе первой картины (которой можно увидеть в спектакле Санкт-Петербургского театра имени Мусоргского) воспроизводятся черты рисунка и композиции вальса лебедей из второй картины.

Васильев разрушает эту систему пластических переключек отдельными "поправками" - в вальсе первого акта, в новом

соло Одетты во второй картине и своей хореографией на музыку "черного" па де де. Но тем дело и ограничивается: нового принципа взаимоотношений хореографии с партитурой (хотя бы откровенно пародийного) Васильев не предлагает. Просто ставит то, что возникает в его воображении под впечатлением той или иной мелодии, не учитывая, как это в целом соотносится с музыкальной драматургией и формой спектакля. Видимо, именно это имели в виду те, кто писал о немзыкальности постановки. В вальсе первого акта, например, на лирическую тему участники маршируют, как при смене караула. В начале четвертой картины идут подряд два танца, показывающие одно и то же: как лебеди тоскуют без Одетты. Многочисленные друзья Принца отвлекают внимание от главного героя и т.п.

Но самое странное: говоря о верности "духу и букве музыки Чайковского", постановщики переставили ряд номеров так, что нарушенной оказалась логика смены тональностей. Это не то, о чем можно спорить, доказывая, что один слышит так, а другой иначе. Есть четкая, описанная во всех музыковедческих учебниках закономерность. Чайковский не допускает сопоставления далеких (разделенных более чем двумя-тремя ключевыми знаками) тональностей. Даже ближайшие родственные тональности (кварто-квинтовые соотношения) он соединяет, прибегая к модуляции. Но в спектакле Васильева возникает резкая состыковка несогласующихся тональностей, например - ля минора Русского танца, вставленного после ля бемоль мажорных аккордов окончания вальса. Можно, конечно, считать это эффектом, подчеркивающим неожиданное появление главной героини. Но в спектакле много других сценически неоправданных "состыковок". Например, соль мажор мазурки, перенесенное в начало характерной сюиты после до мажорного № 15, а затем - ми мажорная модуляция к ля минору венгерского танца после мазурки и т.п.

Таким образом, заявления создателей спектакля о том, что они "прибылизисли к замыслу Чайковского", мягко говоря,

неуместны.

Васильев справедливо говорит об исполнительских штампах в классических балетах. Действительно, последнее время можно по пальцам пересчитать примеры, когда артисты выполняют движения не формально, а осмысленно. Но эта проблема работы репетиторов: чтобы научить исполнителей выразительно танцевать, совсем необязательно все время редактировать один и тот же балет.

Заявка на воплощение "русской темы" всех сбила с толку. Есть ведь русские образы других культур, например, средневековой рыцарской - в "Раймонде", французской - в "Спящей красавице", польской - в "Иване Сусанине", и т.д. Так и в "Лебедином озере" с образами немецкого романтизма вполне уживается русская тема духовной неудовлетворенности, поиска идеала, верности, нравственного выбора и т.д. Все это заключено не в кокошнике, который, кстати, был и в прежней редакции.

Упущена возможность воплощения другой идеи, которая случайно возникла в оформлении Марины Азиян. В гриме и костюме Короля, а также отдельных деталях женских костюмов (например, придворных дам) возникают мотивы венецианских карнавальных масок. Эти детали никак не обыгрываются, на них никто и внимание не обратил. Но если бы основой решения спектакля стал образ венецианского карнавала - могло бы произойти художественное открытие. Получили бы оправдание и пародийные штрихи, и классическая фантазмагория подмены белого лебедя черным, и принцип, "лоскутного одеяла", по которому Васильев в этом спектакле соединил свои постановочные решения. Мне кажется, "Лебединое озеро", как произведение "переходной" эпохи, совместимо с мировоззренческими и культурными "корнями" карнавальных традиций. Кроме того, никто никогда не сблизил этот балет с эстетикой итальянских маскарардов, так что возник бы по-настоящему новый подход к произведению: осмысление его в непривычном контексте".

Галина Иноземцева:

"Художник имеет право на свое сценическое видение произведения, на воплощение своего замысла. Другое дело - каков этот замысел и каково воплощение. И здесь встают проблемы скорее не художественного, но этического порядка - об ответственности перед зрителем, перед искусством, перед корифеями, чьи творения становятся объектом эксперимента.

Спектакль "Лебединое озеро" в Большом театре родился и разговоры о том, имел право Васильев его ставить или не имел, на мой взгляд, несостоятельны и беспочвенны. Я хочу сказать о другом. Как-то Константин Михайлович Сергеев в одном из своих выступлений, напомнил нам о том времени, когда к балету начали серьезно и уважительно относиться деятели драматического театра, писатели, мастера изобразительного искусства - он считал, что оно наступило после премьеры "Бахчисарайского фонтана", где зрители встретились с подлинно пушкинскими характерами, большими чувствами, высокими нравственными идеалами... С позиций Сергеева я и хочу посмотреть на то, что происходит сегодня в Большом театре. Оглянемся назад. Первой премьерой, которую балетная труппа показала после того, как художественным руководителем и директором театра стал Владимир Васильев, был возрожденный "Паганини" Леонида Лавровского. На пресс-конференции, предшествовавшей премьере, Владимир Викторович объяснил журналистам, что в хореографии спектакля сохранено все (за исключением одной вариации, которую усложнили). Изъята лишь фигура Иезуита и вообще вся клерикальная тема. Причем, сделано это потому, что Лавровский, якобы, пошел здесь на уступки официальной атеистической политике властей. Но конфликт Паганини со всеисильной католической церковью - это же факт истории, - она именно церковь четыре года не разрешала предавать тело умершего музыканта земле.

В результате - коррекция первоначального замысла автора постановки не пошла на пользу спектаклю: из балета оказался изъятым стержень его драматургии, что привело к тому, что образ великого артиста утратил масштаб, как и суть его трагедии человека и художника, которая обрела бытовую, приземленный характер мелких стычек с клеветниками и завистниками.

Как и многие, считаю, что балет Лавровского "Ромео и Джульетта" имеет право на то, чтобы нынешние зрители знали этот выдающийся спектакль. Но мне кажется - достойного возрождения монументального полотна не получилось. Та же картина, что и в "Паганини" - из балета ушли глобальность замысла хореографа, значительность подлинно шекспировских мыслей и чувств, живой трепет человеческих переживаний. Все участники спектакля танцуют очень технично, стараются поточнее скопировать великих предшественников. Но их исполнение создает впечатление какого-то скольжения по поверхности. Мне вообще-то думается, что такую гигантскую фреску восстановить за два с половиной месяца невозможно. Лавровский в Большом, кажется, около года над постановкой работал. А ведь он имел дело с танцовщиками, воспитанными в той стилистике, в тех эстетических канонах, а сейчас у артистов другая школа, другое отношение к выразительным средствам.

То же самое - и в "Лебедином озере".

Эффектное, красивое зрелище, а что за ним? Во имя какой идеи, каких больших чувств, каких самоотверженных деяний сочинено новое либретто, радикально изменена хореография? Нам предлагают тривиальный любовный треугольник. Однако как бы участники происходящего на сцене не назывались - королями, принцами, демонами или еще как - существо их взаимоотношений не меняется. Например, в старых русских деревнях мужики, домогавшиеся любви жен или невест своих сыновей, именовались "снохачами". И нам под видом "очищения старого спектакля" от ракушек и водорослей предлагают именно такую житейскую ситуацию. А большая идея из произведения ушла.

Нравственная концепция снова - снижение значимости тематики, ее идейно-эстетического уровня, философии сочинения. Какая опасная тенденция! Большой театр - наша святыня, оплот русской национальной культуры - славился высокими демократическими традициями, своей близостью к Малому театру и Московскому университету, его балетные спектакли во все времена - от Адама Глушковского до Юрия Григоровича - независимо от их художественных достоинств всегда имели в своей основе большую мысль, поднимали важные и актуальные проблемы народного бытия.

Нынешнее "Лебединое" будет нравиться, будет иметь своего зрителя - человека с толстым кошельком, который приходит в театр с одной целью - расслабиться. Театр возродил "Лебединое" Григоровича - пусть, мол, спектакли соревнуются. Но этого не будет: балет Григоровича для другой - духовно богатой - аудитории, она же сейчас у нас - нищая и покупать билеты за сотни тысяч рубль не может".

Наталья Садовская:

"Действительно, разговор затрагивает очень много тем, он выходит за рамки обсуждения спектакля. И то, что вы сказали по поводу "Ромео" и другой эстетики, я понять не могу. Здесь трагедия в другом - в воспитании артиста. И не Лавровский устарел - актеры не дотягивают".

Галина Иноземцева:

"Я об этом и говорила. Они по-другому выучены, на другую хореографию ориентированы. Два с половиной месяца на такой спектакль, как "Ромео", с актерами, которые понятия не имеют о том, как вести себя в паузах между танцами, как играть пантомимные мизансцены, - не только легкомысленно, это значит - сразу обречь спектакль... С людьми надо работать".

Михаил Курилко-Рюмин:

"Признаюсь, что не без длительных размышлений и сомнений взялся за эти заметки. Когда тебя после спектакля переполняют чувства благодарности создателям зрелища, восторг сопереживания, тогда есть силы выразить все это и одолевающие чувства помогают и вдохновляют. Но когда явная и очень горчичная неудача, нужно ли казнить создателей? Они ведь в глубине души чувствуют, что не все ладно.

Настораживали предварительные сетования создателей спектакля, что вот даже на "Лебединое озеро" денег нет. Сам собой напрашивается вопрос - театр имеет уже два варианта этого балета. Может быть, более оправдана были бы расходы на новое произведение?"

Но спектакль вышел и судить его надо по законам его создателей. Тем более, что художник Марина Азизян, мастер безупречного вкуса, тончайший живописец, огромный культуры человек. Ее эскизы к "Щелкунчику" - пример подлинной сценической фантазии, неожиданны и волшебны.

Но когда к создателям этого спектакля вопросов так много, а ответы не возникают, говорить мучительно трудно. Самое главное: спектакль поражает роскошью, нарядные костюмы, шелковые оперные сцены, все в движении, а действия, событий, интриги нет. Автор либретто так все упростил, что остался концерт в костюмах. Стремление исправить Чайковского жестоко мстит. Ушла душа балета, таинственность судеб героев. Мрачно ходит значительный человек в лилово-коричневом одеянии - говорят, что отец героя, мама падает в обморок, но ничего не происходит. Из корзины вынимают факелы и все куда-то убегают.

А кто эти люди в костюмах из перьев, симпатичный прекрасно и легко танцующий мальчик? И дело не в нашей привычке к прошлому. А в том, что разрушая старое, надо заменять его блистательной выдумкой, каскадом событий, яркой фантазией, что, кстати, продемонстрировала как-то М.Азизян, по-новому увидев балет "Щелкунчик".

Во всем этом очень сложно мне, как и зрителю, разобраться.

Очевидно только одно, что выстроить действие балета - труд прекрасный, но не всегда удающийся. Гениально танцевать в шедерах Юрия Григоровича, еще не значит быть наравне с ним".

Варвара Вязовкина:

"Драматизированную легенду "Лебединого озера" Владимир Васильев превращает в жизнеутверждающую сказку. На пресс-конференции в Большом он заявил, что мечтал сделать спектакль действенным и красочным, в эстетике нового поколения. На мой взгляд, спектакль в большой степени похож как раз на народную русскую сказку типа "Царевны-Лягушки" или "Иванушки-дурочка".

К примеру, в третьей картине, на балу, среди гостей и заморских невест в русском танце неожиданно появляется Царевна-Лебедь в кокошнике. Я говорю о спектакле с Еленой Андриенко. Она преобразается то в тень лебедя, то в снежинку сказочной русской зимы. Русская царевна меняет обличья, подобно Царевне-лягушке, скидывающей свою шкуру. Сам дуэт царевны и принца идет на пустой сцене при сумрачном освещении. Только так напоминает нам тема несвободы и заколдованности принцессы. Но атмосфера праздника тут же восстанавливается, давая яркий свет, и русская царевна завоевывает всеобщее внимание гостей, вновь заполнивших сцену, верчением фуэте. В этой сцене, по сравнению с предыдущей, Царевна-Лебедь у Андриенко, как мне кажется, чувствует себя родной среди людей, ощущает себя как в собственном доме. И не совсем ясно, такова ли задумка Васильева, то ли это привнесла в свое прочтение роли исполнительница? И здесь встает проблема трактовки уже самого нового либретто, проблема существенного расхождения между либретто и непосредственно исполнением. Но так или иначе принц выбирает себе невесту. И птица-лебедь становится царевной людей.

Во второй картине движения Андриенко сухи и резанны. Она словно рвется с озера лебедей, чахнет от его воздуха. Ее

исполнение слишком урбанистично. Она по сути своей Царь-девица, светская красавица.

Что касается сказочных мотивов, то они-то и разработаны в новом либретто Агамирова и Васильева. Природа со стихией воды, жизнь дворца и быт замка - это и есть основные мотивы русских волшебных сказок. В новом качестве выступает у них смысловое решение сюжетной линии, а не танцевальный язык, балетная лексика. Как, скажем, в современных версиях Ноймайера или Матса Эка, в которых устойчивый сюжет балетмейстеры сохраняют, а принципиально меняют выразительные средства пластического искусства. Васильев же меняет содержание, а само действие разворачивает в рамках традиционного балетного стиля, именно традиционного, а не классического. Таким образом, получается не новое прочтение старого, классики, но полная замена собственной интерпретацией музыки Чайковского. Смелое, а может быть слишком смелое режиссерское решение, как кажется мне, не вполне отвечает глубоко драматическому существу музыки. Васильев утверждает, что вернулся к истокам музыкальной партитуры Чайковского. Пусть это утверждение останется на совести постановщика.

И, действительно, если следовать законам и логике русской сказки, раздвоение идеального женского персонажа в ней нет и быть не может. В ней все ясно: есть добрые и злые силы, и добрые - восторжествуют. По этим законам Васильев и ставит свой спектакль. И он усиливает роль именно противника - Злого волшебника, его свойствами наделяя короля, отца принца. По всей видимости, это "коронная идея" балетмейстера, поскольку к "Жизели" он намеревался подойти с тех же позиций - усилить партию Ганса.

Итак, на первый план он выводит фигуру черного короля, обладающего властью над избранницей своего сына (или пасынка).

Вторая картина, сцена лебедей, начинается с выхода черного короля, рассказывающего о своей страсти. Первое появление - встреча Царевны-Лебедь и Принца проходит под неусыпным взором короля. Он кружит вокруг пары, охраняя от чужого взгляда свою пленницу и противясь их знакомству. От сольного танца Николая Цискаридзе захватывает дух. Танец, одновременно и виртуозен, и полон страданий. Колдовская мощь и человеческая слабость переплетены в его герое. Он выглядит отвергнутым возлюбленным, а не просто разрушительной силой. Небольшие выходы Цискаридзе настолько ярки, что заслоняют почти что формальное существование принца. И выбор героини в данной сценической ситуации оказывается далеко не оправданным. Все это относится к той же проблеме расхождений, о которой уже говорилось. Но Васильев вводит и неожиданный мотив соперничества, вернее, так ему хотелось бы, двух мужчин, причем мужчин различного возраста. Зрелого и молодого. В финальной сцене видится не иначе, как напор юности, сносящего с ног черного короля, а то, что либретто названо "великой силой любви", расколдовывает лебедь. В итоге, как принято в русской сказке, прекрасная царевна достается Иванушке-дурачку".

Валерия Уральская, завершающая разговор, отмечает:

"Наступает момент, когда несовершенство позиций, теоретического балетоведческого характера влияет на практику. Это такой редкий процесс обратного влияния, но он



*Сцена из балета "Лебединое озеро".
В роли Царевны-Лебеди - Е.АНДРИЕНКО,
Короля - Н.ЦИСКАРИДЗЕ.*

Фото Д.Куликова

может быть. Развивая все, что вы здесь сказали, хочу подытожить: для нас очень ценны композиция, диагонали или круг, тройка или четверка, как прошли, как выстроились, куда склонились. Но это сугубо хореографический взгляд. В принципе образ белого лебеда создал Лев Иванов. А повел их Васильев в одну сторону или в другую сторону, образ-то все равно Льва Иванова. И рассматривать как новый образ вот эту Девушку-лебедь из нового "Лебединого" как собственную идею, которая двадцать пять вынашивалась, мягко говоря трудно.

Как отмечалось, была своя идея, скажем, у Эка в "Лебедином". Это не мой спектакль, уточню сразу, но когда там выходят, серенькие существа с кувалдочкой-пучочком на голове, в обтянутых костюмчиках, с хвостиками такими, как у пингвинов, у них и соответственная этому обтянутому костюмчику пластика, даже сам танцевальный образ - это другое решение. А здесь - повернули немножко так или повернули немножко эдак, можно потом говорить о сохранении и не сохранении композиции, удачном или не удачном соответствии или не соответствии музыке. Но все равно - образ тот, что является собственностью, как теперь принято говорить, интеллектуальной, авторской, Льва Иванова. Поскольку образ лебеда новой идеей не является, изменения могут быть на пользу, в плане динамизирования, они могут быть и во вред. Иными словами: публикации или устный анализ сущности спектакля, его структуры, его авторства, сегодня тоже могли бы помочь его пониманию...

Проблема целостности компонентов балетного спектакля (я говорю о содержании и драматургии, о работах художника, дирижера и о том, что происходит на сцене) зависит от хореографа-режиссера. Для Васильева эта проблема, по-видимому, существовала и раньше. Вспомните "Золушку". Мы сейчас здесь говорим, что не так было что-то в оркестре или не сумел опытейший Александр Копылов преодолеть то, что передельвалось в партитуре, но в спектакле Кремлевского Дворца был прекрасный оркестр и прекрасно дирижировавший им Михаил Плетнев, который предложил свой вариант, достаточно убедительный, интерпретации партитуры Сергея Прокофьева. Но между музыкой и

хореографией резко обозначился разрыв. Я слушала прекрасный симфонический концерт, но то, что происходило на сцене, не объединялось в восприятии с тем, что предлагал Плетнев. А Плетневу, казалось, тоже, в свою очередь, было, в общем, все равно, что происходило на сцене. И вместе с тем, рядом носились ткани от Нины Риччи, которые не стали костюмами и тоже существовали отдельно. А наша пресса писала, что это - новый жанр, театр, так сказать, подает ткани, подает моду. Я это к тому говорю, что мы уже, наверное, тогда обязаны были заметить, я бы сказала, неуважение к компонентам со стороны автора балета, его легкое отношение к ним.

Ну, как можно ставить за полтора месяца спектакль, и это сейчас как факт превозносится. А тогда можно было "взяться" за Прокофьева, на мой взгляд, нерешенного в "Золушке" и параллельно работать над другим балетом.

Тоже самое и в "Лебедином" у Васильева, как у художника, есть возможность выбора. Человек может выбирать по своему положению, по личным достоинствам. Это же не вынужденная ситуация. Значит налицо - легкое отношение к тому, за что ты берешься. Но говоря это, остаюсь при своем мнении - наскоками и недостойными имени Васильева рецензиями мы делу не поможем, потому что он этого просто "не услышит" и не примет. И будет прав. Нужны серьезные аналитические суждения. И если таковые найдутся, мы продолжим наш разговор в уважительном и заинтересованном тоне".

Минувших дней воспоминанья...

(продолжение. начало на странице 24)



Мария
СОРОКИНА
в "Перуанском
танце"
("Перикола").

спектакля собрался за кулисами. Руководитель театра с присущей ему зоркостью отметил недочеты, хвалил исполнителей - А.Клейна (Гирей), М.Сорокину (Зарему), А.Урусову (Марию), лихо танцевавших мазурку и краковяк А.Фин и В.Бурмейстера. Затем Владимир Иванович взял кнут у одного из "татар", задумался, помахал им и вдруг воскликнул: "А где же ваш "орел"? Тот актер, который танцевал Нурали". "Я - Нурали", - невнятно пробормотал я.

"Как ваша фамилия?" "Тольский", - голос у меня дрожал. "Да!" - протянул Владимир Иванович и, щелкнув в воздухе кнутом, продолжал: "Вы так темпераментно провели кульминацию роли в татарской пляске, что я, сидя в кресле, готов был пуститься в бравурный танец вместе с вами". Для меня оценка Владимира Ивановича была наивысшей наградой.

Позже Р.Захаров осуществил постановку балета "Бахчисарайский фонтан" в Большом театре.

Дирекция парка культуры и отдыха имени Горького решила показать "Бахчисарайский фонтан" в Зеленом театре. За основу взяли наш спектакль. Для увеличения численности действующих лиц в массовых сценах пригласили из Большого театра мужчин - "татар" и девушек, участниц картины в гареме. Кроме этого, участвовать в этом необыкновенном спектакле дирекция пригласила исполнителей, звезд балета - москвичей и ленинградцев - Г.Уланову (Мария), К.Сергеева (Вацлав), а из нашего театра демонстрировали свое искусство М.Сорокина (Зарема), А.Клейн (Гирей), и я был удостоен приглашения на роли Нурали.

Совместное участие с прославленными исполнителями ведущих партий из Большого и Кировского театров многое дало нашим актерам, впечатление от этих спектаклей до сих пор живут в моей памяти. Огромные размеры сцены Зеленого театра давали возможность придать еще большую масштабность массовым эпизодам. По ходу спектакля, после ожесточенной битвы "татар" с польскими шляхтичами, эффектно появлялся перед зрителями, буквально вылетая на сцену на белом коне, хан Гирей - А.Клейн.

Впечатляла казнь Заремы - М.Сорокиной, когда приближенные властителя и преданный Нурали, исполняя волю хана, безжалостно сбрасывали со скалы в пропасть красу гарема.

Татарская пляска артистов двух театров проходила с огромным успехом. А когда в ее бушующую лавину врывался быстрый, резкий, динамичный Нурали, его темперамент, пламя эмоций словно добавляли огня танцующим и бешеный темп их динамичных движений всегда вызывал гром аплодисментов.

Второй раз труппа Музыкального театра встретила с творчеством Александра Сергеевича Пушкина в работе над балетом С.Василенко

"Цыганы". Исполнители главных ролей - М.Сорокина (Земфира), А.Клейн (Алеко), А.Тольский (Молодой цыган) и все участники спектакля с увлечением трудились под руководством постановщика спектакля Н.Холфина. Балетмейстер глубоко и талантливо раскрыл романтическую идее пушкинской поэмы.

Совершенное владение техникой классического танца, природная пластичность, поэтичность, которая была свойственна движениям Сорокиной, высокое актерское мастерство - все эти качества помогли ей ярко воплотить образ пушкинской Земфиры.

Классические дуэты Земфиры и Алеко излучали большое чувство героев, раскрывали их страстную любовь. Многогранная лексика движений танцевального диалога стали тем естественным языком, который помогал артистам раскрыть душевное состояние юной цыганки и Алеко. Композиция дуэта Земфиры и Молодого цыгана, наоборот, решалась красками цыганской пляски.

Все рецензенты высоко оценивали актерские удачи исполнителей.

В.Ивинг писал, например, об образе, созданном М.Сорокиной: "М.Сорокина - изумительно гибкая, смелая танцовщица. Драматическую сторону роли она оттенила достаточно выразительно в том плане, который ей был подсказан режиссером, задумавшим показать Земфиру этаким бессарабской Кармен". Хвалили мое исполнение роли Молодого цыгана. И.Чернецкая, в частности, отмечала: "У Тольского прекрасный сценический темперамент, хорошая техника и нужный актерский опыт. Блестящий прыжок и большой апломб, хорошая элевация, динамика и легкость его плясок находили свое высшее выражение в дуэтом танце с Сорокиной. Фольклорный материал цыганских плясок использован Тольским правильно и умно. Молодость и блеск его плясок дали правильное направление всей хореографической картине табора".

О том, что спектакль понравился Владимиру Ивановичу Немировичу-Данченко свидетельствует такой факт: в 1940 году красочная картина из "Цыган" - "Табор" была включена в программу юбилейного вечера театра. Великий реформатор сцены высоко ценил искусство замечательной актрисы Марии Сорокиной, ценил созданный ею пушкинский образ. После завершения показа картины "Табор" Владимир Иванович вышел на сцену, преподнес Сорокиной букет роз и поздравил с присвоением почетного звания заслуженной артистки РСФСР.

(Продолжение следует...)



Мария
СОРОКИНА
(Земфира) в
балете
"Цыганы".

Фотографии
из архива
автора.

“Меня тревожит положение театра...”

(окончание. начало на странице 11)

чается, что "рынок" выстраивает жуткую ситуацию, образуя что-то вроде "потребительской корзины", в которую должно входить то-то и то-то: "Лебединое озеро", "Спящая красавица" и так далее. А новые постановки никому не нужны.

В балете расцвела махровым цветом коммерция странного свойства: собираются маленькие труппы берут названия классического репертуара и впятером-вшестером имитируют "имперский" балет, спекулируя на "Жизелях", "Спящих". Это кошмарное явление, какие-то консервы-полуфабрикаты. Ведь в любом балетном спектакле есть, так называемая, партитура. Станцевать большой балет впятером, это все равно, что сыграть Шестую симфонию силами нескольких музыкантов. В балете, к примеру, сохранились постановки Петипа. В драматическом театре такого нет. Ну, нет в драме постановок Мейерхольда, к сожалению! А в балете, наверное, благодаря нашим традициям, сохранились постановки прошлого века. Их не много, может быть, пять-шесть, но они-то как раз самые популярные, и должны быть показаны в достойном виде. И в связи с этим возникает масса вопросов. Как сохранять авторские права на эти спектакли, как бороться с подделками?! Этим, как раз, думаю, мог бы заниматься СТД. И подобная "охранная" деятельность, между прочим, могла бы приносить неплохой доход. Возьмем балет "Спящая красавица". Это - все равно, что картина Рембрандта. Никто себе не позволит разрисовать ее по кусочкам и в таком виде продавать. А балет продается, где попало.

Ведь любые фонды за рубежом, строжайшим образом охраняют свои права. Попробуйте использовать, хоть одно движение из балета Баланчина, фонд его имени вас тут же заставит платить. А мы не умеем беречь свое достояние. Мы в "рынок" входим не с того хода, нам главное - все поскорее распродать.

И самое обидное, что мы очень плохо относимся к своей стране. У меня впечатление, что патриотизма в нас вообще не осталось, в нас он вытравлен начисто. Я говорю не о каком-то шовинистическом патриотизме, а о настоящем. Мне очень обидно, когда я вижу, как любят свою страну голландцы, те же японцы.

Справедливости ради надо сказать, что положение в музыкальном театре сложное во всем мире. Я знаю, в неважном состоянии и английский "Ковент-Гарден" и Парижская Опера и, по моему, "Ла Скала". То есть они, как только получают какие-то государственные субсидии, то сразу же встают из пепела, как птица Феникс, ну, а когда этого нет - в репертуаре всего два-три спектакля.

По России ведь очень много театров оперы и балета. Была такая тенденция: надо, не надо - в городе создавался музыкальный театр, это было престижно. Я не говорю о тех очагах культуры, где необходимость такого театра вызрела исторически, естественным путем, а только об искусственных, навязанных сверху, образованиях. А ведь содержание музыкального театра безумно дорогое дело. Даже воспитать балетного артиста очень сложно. Не говоря о том, что

это трагическая фигура - артист балета. Он начинает свой творческий путь в девятнадцать лет, а в сорок заканчивает (я говорю в среднем, кто-то танцует дольше, кто-то меньше). Драматический актер к сорока годам только начинается, если не начинается, то формируется, по-настоящему. Для него сорок лет - творческий пик, а у нас наоборот - полный спад. Это настоящая трагедия.

И поэтому у нас нет времени ждать. Но все театры сейчас творчески ущемлены, у них нет денег на новые постановки. Дай Бог, зарплату платить. У нас сейчас придумано пять балетов, но мы не имеем возможности их осуществить. Появилось что-то вроде установки - ставить только кассовые постановки. А что такое "кассовое" никто не знает. Я вообще боюсь человека, который говорит, вот сейчас я вам сделаю кассовый спектакль.

Но самое страшное то, что из музыкального театра ушел композитор. За последнее десятилетие ни одного музыкального произведения, написанного российским композитором в жанре оперы и балета и поставленного на отечественной сцене, я что-то не видел. Композиторов очень много, и в Москве, и в Петербурге, и в других городах. Но театрам сейчас не по карману заказывать музыку. Раньше были госзаказы, правда, с ними тоже были проблемы - музыку писали, но никто не брал ее к постановке. Такое тоже было. А сейчас любому театру самое простое сделать магнитофонный коллаж: взять "немножко Чайковского", "немножко электроники, и сделать такую незатейливую

штуковинку, очень даже впечатляющую. Это - вообще веяние двадцатого века, которое породило звукозапись, и оно становится все более ощутимым - "консервная" музыка захватывает все большее и большее пространство.

Но есть, на мой взгляд, еще одна общая тенденция, также объясняющая "отсутствие" композитора в современном музыкальном театре: люди не хотят экспериментировать, не хотят рисковать. Потому, что, случается, - спектакль выдерживает всего несколько представлений, и только через много лет возвращается на сцену. Художнику очень трудно "попасть" именно в то время, в котором он существует. Если взять самое великое произведение двадцатого века "Весна священная", так ведь балет сначала прошел только два раза; его освистали и забыли. Только по прошествии времени его сумели оценить по достоинству. Современники далеко не всегда могут понять произведение, которое в дальнейшем будет признано великим. Это очень хорошо понимают американцы. Наш совместный симпозиум, о котором я уже говорил, очень интересно назывался: «Истоки мировой хореографии XX века: русское влияние».

Россия со своими хореографами, композиторами, художниками оказала влияние на всю хореографию двадцатого века. И они, американцы, "взяв" все это теперь как бы хотят нам наше богатство возвратить."

Материал подготовила А.МИХАЛЕВА.

Новосибирское государственное хореографическое училище открылось 1 сентября 1957 года. И за сорок лет своей жизни переживало разные периоды, и каждый - был отмечен своими трудностями, своими особыми заботами. Поначалу не было своего помещения - занимали несколько комнат в детском доме. На занятия по литературе, истории, математики ходили в соседнюю общеобразовательную школу. Потом двухэтажный особняк отдали полностью училищу.

Первым директором и художественным руководителем училища стала солистка балета Новосибирского театра Эмилия Ивановна Шумилова. В 1964 году ее заменил Николай Яковлевич Ольховский, тоже солист балета. С 1976 года на протяжении более двадцати лет директором Новосибирского хореографического училища является Надежда Егоровна Сныткина, заслуженный учитель Российской Федерации.

Поначалу здесь преподавали практически все балетмейстеры и солисты балетной труппы театра, который, в сущности вызвал к жизни это учебное заведение. Много сил отдали школе Т.Зимины, С.Павлов, З.Васильева, Г.Балашова, С.Иванов, А.Никифорова, Л.Крупенина, П.Гусев, Г.Янсон, Н.Долгушин, О.Покровский, Л.Степанов, Н.Цыкина, А.Воронина, Е.Поляков, В.Походеева и многие другие. И это выглядело закономерным: школа и театр составляли тогда неразрывное целое. Вместе с тем, юной школе предстояло решить очень важную проблему. Поскольку труппа новосибирского театра формировалась почти полностью из выпускников прославленных Московской и Ленинградской академий танца, училищу следовало ответить на вопрос: смогут ли его выпускники выступать на одной сцене на равных с ними, а затем и полноценно заменить солистов и ведущих?

Этот вопрос оставался открытым еще некоторое время после первого выпуска.

Но вот в 1967 году в жизни Новосибирского оперного наступил драматичный момент, когда его покинула большая часть ведущих солистов. Н.Долгушин, Н.Тагунов, Н.Александрова, Г.Янсон, Т.Зимины, Т.Васильева, С.Савков оказались в Ленинграде. М.Окатова и К.Бруднов переехали в Свердловск. Много солистов поступили в организованные тогда ансамбли "Молодой балет" в Москве и "Хореографические миниатюры" в Ленинграде. П.Гусев и О.Виноградов уехали в Ленинград, а С.Звягина - в Москву. И молодым неопытным воспитанникам Новосибирской школы пришлось заменить уехавших артистов в кордебалетных, сольных и ведущих партиях.

Испытание было с честью выдержано, чему способствовало и постоянное участие воспитанников в спектаклях труппы и перевод выпускных классов полностью на стажировку в театр, и опытный состав педагогов. О них-то и пойдет ниже наш разговор.

Балетное училище - это прежде всего

см. стр. 42

НОВОСИБИРСКОЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ УЧИЛИЩЕ

Т.КЛАДНИЧКИНА в балете "Щелкунчик".



ВСТУПАЯ В ПЯТОЕ ДЕСЯТИЛЕТИЕ

... И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь.

А.С.ПУШКИН.

Балетной школе Новосибирска - 40 лет. Из этого длительного периода мы обратим внимание на последние два десятилетия. Ведущим направлением нашей педагогической деятельности за все эти годы стало изучение и применение на практике по мере сил и возможностей основ педагогики великого педагога хореографии Агриппины Яковлевны Вагановой, благо что со дня основания училища в нем работала одна из ее учениц - выпускница педагогического факультета Ленинградской школы А.Никифорова. Неутомимый труженик, умный, в вечных поисках человек, она определяла творческую деятельность и успехи всего коллектива. Подготовив несколько талантливых учениц в первое десятилетие существования школы, А.Никифорова на удивление многих с молодым задором, с неутомимым стремлением к совершенству выпускает и на четвертом десятке своего служения сибирскому балету таких талантливых артисток, как Анна Дорощ (Днепропетровск), Яна Казанцева (Москва), Настя Данилова (Новосибирск). Именно последнее десятилетие работы у нас отмечено в педагогическом творчестве и А.Никифоровой, и всего училища победными выступлениями наших воспитанников на различных конкурсах, что для нас значит всегда больше, чем просто быть лучшими среди других участников соревнования. Это всегда коллективная забота и стремление отразить в учащихся-конкурсантах обобщенный опыт школы, удостовериться в плодотворности творческих поисков, отвечающих современному уровню развития хореографического искусства. Именно в продуманной, тщательной подготовке будущих мастеров к ответственным состязаниям определили свое место в творческой деятельности училища В.Владимиров, Т.Капустина, Л.Кондрашова, В.Рябов, Г.Веденина, И.Кудрина, Г.Юдаев.

Конечно, учителя любой специальности и профессиональной ориентации растворяются в своих учениках, делясь с ними своими знаниями, творческим и жизненным опытом и одновременно обогащая сокровищницу своего мастерства. Уровень каждой балетной школы оценивается всегда и в основном по успехам ее выпускников в классическом танце, и очень жаль, что характерный танец не занимает в этих критериях своего достойного места. В нашем училище непререкаемым авторитетом в этом важном разделе обучения артистов балета являются взыскательнейшая Н.Фуралева, творчески неиссякаемая Т.Капустина, а за ними идут педагоги О.Крупко, М.Александров. Творческие поиски И.Петровой в преподавании актерского мастерства дают выпускникам прекрасный опыт поведения на сцене не только в этюдах и ансамблях, но и в выполнении совсем не

простых танцевальных и психологических заданий.

Процесс воспитания танцовщика охватывает весьма длительный во времени период. Но подлинная школа начинается уже в младших классах, поскольку именно здесь определяются перспективы развития творческой личности, именно здесь дети начинают постигать азбуку, азы профессии. В последнее десятилетие к нам в училище пришла целая группа педагогов с большим опытом сценической практики. Старательно изучая опыт ведущих методистов-преподавателей классического танца, внимательно приглядываясь к опыту учителей младших классов Т.Шиловой и В.Бубнова, вдумчиво определяют свою педагогическую индивидуальность Г.Лапицкая, Т.Бирюкова, И.Кудрина, Т.Тихонова, И.Алексеева.

В балетной школе, в ее залах и классах, с учащимися работают два человека - педагог и концертмейстер. Прекрасно, когда первый, задавая своим подопечным комбинацию, подходит к роялю, проигрывает тему или мелодию, хорошо и тогда, когда музыкант чувствует и схватывает "на лету" смысл задания учителя. Какая гармония рождается в зале, когда все понимают друг друга! Хорошие концертмейстеры работают в нашем училище, и неизвестно, какие успехи



были бы, допустим, у наших конкурсантов, если бы им не играла О.Малина.

Педагогический коллектив в хореографических училищах - это всегда слияние самых разных специальностей, характеров, театральных пристрастий и т.п. И все эти индивидуальные стремления подчинены основному - созданию общего лица школы. Говорят: Петербургская школа, Московская школа и т.д. А есть ли другие школы, есть ли, к примеру, наша Новосибирская школа? Судя по тому, как и где работают наши выпускники, можно сказать, что она есть. Ее лицо формируют педагоги, окончившие разные школы страны (Петербургскую, Московскую, Новосибирскую и другие), и, как в зеркале, отражают в своем исполнительском творчестве выпускники, выступая на сценах различных театров нашей страны и зарубежья. Без особых проблем вошли наши выпускники О.Конобеева, К.Осин, Н.Огнева, Я.Казанцева, А.Рябов, К.Дурнев, в ансамбли



А.ДАНИЛОВА

высококвалифицированные преподаватели основной специальности. Профессия эта очень ответственная, сложная, трудоемкая. В руках педагога классического танца - не только будущая творческая судьба ребенка, но и его здоровье, его физическое развитие, формирование фигуры, роста и т.д.

Принято считать, что выдающиеся танцовщики и балерины автоматически должны быть и прекрасными учителями. С одной стороны они могут очень многое дать ученику своим примером, своим показом, своим танцем. Но это далеко не все. Не случайно артисту часто приходится либо бросать сцену, либо прекращать преподавание в балетной школе. Сцена ревнива, да и дети требуют отдачи полностью, без остатка. Кроме всего, несмотря на то, что речь идет о едином классическом танце, на мой взгляд, артист и педагог - две разные профессии. Каждую следует долго осваивать, изучая ее основы.

Ведущий солист театра С. Иванов был педагогом "от Бога". Ради училища он пожертвовал сценой. Представитель Московской школы Николая Ивановича Тарасова, Сергей Гаврилович воспитывал в своих учениках трудоспособность, силу и выдержку, вырастил плеяду выдающихся воспитанников. А. Никифорова сознательно ради школы бросила репетиторскую работу в театре. Одна из последних учениц А.Я. Вагановой, она с честью несла имя своего учителя, стала заслуженным учителем России, (была художественным руководителем училища в 1958-1964 годах). Свои теоретические поиски и находки Алиса Васильевна плодотворно претворяла на практике.

Через народно-сценический танец пришел к преподаванию классики А. Хмелев. Прекрасный артист, он работал в школе и одновременно учился в ГИТИСе (теперь Российская академия театрального искусства). Уже первый выпуск А. Хмелева по классике был далеко не ученическим. Достаточно сказать, что этот выпуск дал сцене такого замечательного танцовщика, как Александр Горбачев.

В 1967 году большие сольные и первые ведущие партии в спектаклях театра исполняли Л. Кондрашова, А. Балабанов, Н. Жеребчиков.

В признании успехов сибирской балетной школы большую роль сыграли замечательные успехи Любови Гершуновой. Она первой из выпускников училища стала прима-балериной Новосибирского академического - одного из крупнейших театров страны, первая стала народной артисткой, лауреатом международного конкурса, лауреатом Государственной премии России.

Балетная труппа Новосибирского академического театра теперь стала формироваться на 95 % из выпускников местной школы. Они стали танцевать сольные и ведущие партии, завоевывать награды, стали желанными на престижных сценах России, других стран. Гордятся училище именами А. Бердышева, Л. Матюхиной-Василевской, В. Рябова, И. Вакариной, Т. Кладничиной, И. Кузьмина, В. Тимашовой, И. Диденко, Г. Баишева,

см. стр. 44

столичных балетных коллективов. Основная часть гастрольной труппы В. Смирнова - Голованова сформирована из сибиряков. С. Басалаев, А. Клочкова, И. Кошелева выступают в Санкт-Петербургском театре оперы и балета имени М. П. Мусоргского. В театрах других городов успешно работают И. Мисюркеева, Е. Новикова, Л. Белькова, А. Насадович, С. Баранников, С. Нейкшин в Екатеринбурге, И. Лавыгина, Д. Бордиян - в Омске. В Днепропетровске и Новосибирске, а больше - по всему миру танцуют ставшие великолепными мастерами А. Дорош и М. Чепик. В балетной труппе местного театра Якутска все ведущие солисты - наши выпускники.

Но, конечно, главное внимание при распределении на работу в театры уделяется родной балетной труппе Новосибирского театра оперы и балета, основу которой составляют наши выпускники. В последние годы в ведущих мастерах сцены выросли Н. Данилова, Н. Рожкова, Е. Гращенко, В. Шумилов, В. Слатвицкий, Т. Березюк, Л. Зайцева, Д. Рыхлов, Д. Владимиров.

Самым любимым делом наши учащиеся считают гастролы. В самом деле, гастролы дают возможность каждому почувствовать себя причастным к большому творчеству, понять дыхание зрительного зала, увидеть ожидающих после концерта благодарных зрителей с цветами. Жаль, что труднее стало организовывать такие гастролы.

Училище входит в полувекое десятилетие.

Наши перспективы связаны с надеждой, что училищу по-прежнему будут помогать корифеи балета - выдающаяся артистка Л. Крупнина, художественный руководитель балетной труппы В. Владимиров, директор театра оперы и балета В. Егудин. Даст Бог, продолжим и закончим строительство учебного театра, даст Бог здоровья и счастья всем педагогам, сотрудникам и, главное, талантливым ученикам.

СЛОВО О ШКОЛЕ

ЯНА КАЗАНЦЕВА, АНДРЕЙ РЯБОВ

(Московский театр "Русский балет")

ЯНА КАЗАНЦЕВА: В хореографическое училище меня, вопреки моему отчаянному сопротивлению, привела мама. Я ужасно не хотела туда поступать: в это время я делала большие успехи в художественной гимнастике. Была чемпионкой города, мне прочили большое будущее в этом виде спорта...

АНДРЕЙ РЯБОВ: А я - наоборот (поступал я годом раньше Яны) - сам пришел в училище вопреки отчаянному сопротивлению моего папы Владимира Николаевича Рябова, ведущего танцовщика Новосибирского театра и преподавателя этого самого училища. Где находится училище я знал, а мое желание "поступать в балет" поддержал наш сосед по лестничной площадке "дядя Володя" (Владимир Федорович Владимиров), премьер балетной труппы, преподаватель и художественный руководитель хореографического училища.

Я.К. В училище меня приняли сразу же и безоговорочно - я получила все высшие оценки.

А.Р. А меня (опять же наоборот!) приняли условно: отец поставил мне на экзаменах сплошные двойки, и только благодаря "дяде Володе" Владимирову я был зачислен в училище, в класс Валерия Петровича Бубнова.

Я.К. Первый год в училище я занималась



А. НИКИФОРОВА.

в классе Натальи Васильевны Хмелевой, постигала "азы" балетной науки, а затем была переведена к Алисе Васильевне Никифоровой, прекрасному педагогу, воспитавшей многих известных балерин. Была я в ее классе уже до самого выпуска.

Алиса Васильевна - необыкновенный человек. Очень строгая, в классе иногда даже жесткая, (наверное это бывает необходимо) она занималась со мной не жалея сил. Помню, как работали мы над корпусом, ногами. Алиса Васильевна учила - движение должно словно пропеваться, быть мягким, упругим, стопы - эластичными, прыжок - невесомым, приземление - несмысленным, как у кошки.

Я многому научилась у нее, впоследствии это пригодилось мне в жизни: трудолюбию, умению "собраться" в нужный момент, терпению в отношениях с людьми, ответственности за свои поступки.

А.Р. У Бубнова я проучился примерно полтора года, а затем был переведен к Вячеславу Константиновичу Волкову, с ним, не расставаясь уже до самого выпуска. Был ли я дисциплинированным учеником? Отнюдь! Меня даже однажды (времененно) в качестве наказания отчислили из училища. Хотя по специальным предметам у меня всегда были отличные оценки, чего нельзя сказать о прочих дисциплинах. Пришлось наверстывать потом, самостоятельно.

Вячеслав Константинович стремился раскрыть все возможности каждого ученика, не подавляя его индивидуальность. Мужской танец, говорил он нам, помимо чистоты исполнения техники, должен быть экспрессивным, мужественным, отличаться строгостью и выразительностью.

...Преподаватели в училище вообще были великолепными. Дуэтный танец вел у нас Юрий Васильевич Гревцов, характерный - Татьяна Константиновна Капустина, вели занятия Нина Ивановна Фуралева, Анатолий Васильевич Бердышев - многие ведущие артисты театра.

На выпускных экзаменах я танцевал па де де из "Щелкунчика", "Океан и Жемчужины", номера, поставленные Вакилем Усмановым: "Ты и я", "Летчики".

Я.К. Наш дуэт сложился еще в училище (Я кончала годом позже Андрея), но выпускные концерты танцевала с другим партнером, т.к. Андрея почти сразу же взяли в армию. И конкурс им. А.Я.Вагановой я также танцевала без него.

А.Р. Да, в армию я ушел через полгода после училища. Отслужил полтора года в морской пехоте - вот где я узнал, что такое дисциплина и "порядочек морской". Хотя в армии мне было не очень трудно: наверное сказывалась хорошая физическая подготовка, полученная в училище. Я оказался одним из самых сильных парней в части, да и с ребятами я быстро поладил благодаря моей "контактности".

Правда, по возвращении из армии, в театре мне пришлось энергично "входить в форму".

ЛЮБОВЬ ГЕРШУНОВА

(Новосибирский театр оперы и балета)

Я училась еще в старом маленьком уютном здании училища. Жила там в интернате. Школа мне вспоминается прежде всего в образе моего первого педагога классики Валентины Васильевны Походеевой. Мы называли ее второй мамой, старались походить на нее. А Валентина



А.ДОРОШ и М.ЧЕПИК



О.КОНОБЕЕВА и В.СЛАТВИЦКИЙ

Васильевна была талантливейшим человеком. Она имела консерваторское образование, прекрасно играла на фортепиано и пела. Уже взрослой, закончила Бакинское хореографическое училище. В.Походеева стремилась постоянно учиться, училась у своих коллег. Особенно ей помогала Маргарита Окатова. Кстати, Маргарита Окатова и Константин Бруднов очень любили наш класс, приходили на уроки, экзамены, дарили нам подарки, конфеты, пальцевые туфли. Они были как бы неофициальными шефами нашего класса. Это очень здорово, именно так должно быть, но, к сожалению, других таких примеров я не знаю.

Шесть лет нас вела В.Походеева, а затем мы перешли к Алисе Васильевне Никифоровой. Разница в методе преподавания оказалась разительная. Никифорова в то время была приверженцем жесткой школы. Наш класс считался довольно сильным, но Алиса Васильевна требовала еще большего, как казалось, невыполнимого.

Мне повезло и с преподавателями общеобразовательных дисциплин, молодыми, увлеченными. С большой теплотой вспоминаются и классный руководитель Л.Курапьева, и учитель французского языка С.Стародумова, и все другие.

Танцевальную практику мы имели огромную. Мы участвовали во всех спектаклях театра, танцевали на концертах. И огромное впечатление у меня осталось от поездки в Москву в 1961 году на конкурс хореографических училищ. Я была еще маленькая и ничего не завоевала, но пользу получила огромную. Меня покорили на том конкурсе выступления москвичей Н.Бессмертной, М.Лавровского, В.Симуковой из Ленинграда.

А.Попова, Н.Христофоровой, Л.Попиловой, А.Рябова, Я. Казанцевой, К.Дурнева, А.Дорош, М.Чепик и многих других.

В 1981 году Новосибирская школа переехала в новое помещение - сдана в эксплуатацию пока лишь часть будущего комплекса, Наличие своих больших прекрасных залов, возможность репетировать в любое время приносило зримые результаты. Достаточно сказать, что на Всероссийских конкурсах хореографических училищ имени А.Я.Вагановой 1988, 1990 годов сибиряки получили подавляющее количество наград. Первой премии тогда были удостоены Я.Казанцева, В.Шумилов, О.Конобеева, К.Осин, второй премии - А.Дорош, Ю.Белоусов, П.Колпаков, третьей - М.Чепик. В 1990 году А.Дорош завоевала серебряную медаль на экспресс-конкурсе в Париже и т.д.

Учащиеся Новосибирской школы принимали участие в XII и XIII Всемирных фестивалях молодежи и студентов.

Выпускник училища Алексей Попов стал главным балетмейстером Якутского музыкального театра, народным артистом, лауреатом Государственной премии Якутии. Станислав Колесник после карьеры солиста балета прекрасно проявил себе на поприще главного балетмейстера Омского музыкального театра.

Период испытаний, поиска путей выживания при сохранении достигнутого качества преподавания и сохранения русской балетной школы наступил в 1990 году. Впрочем, эта полоса испытаний началась не только для сибирской школы, она наступила для всей страны.

В Новосибирске трудности усиливались тем, что не успели к этому времени достроить левое крыло учебного корпуса, только-только вырыли котлован для учебного театра. Через дорогу от школы безнадежно длинный капитальный ремонт опутал лесами и местный оперный театр.

Уехали на постоянную работу за рубеж опытные ведущие педагоги училища В.Волков, Н.Крендель, А.Никифорова, А.Хмелев, Н.Чикачева. Художественный руководитель школы В.Владимиров, покинул школу, чтобы возглавить балетную труппу Новосибирского театра. Для небольшого коллектива - это важные потери.

Н.Сныткина стала директором училища в благополучный период. Но ее самозабвенная любовь к искусству, бескорыстное стремление отдать все силы воспитанию детей, умная расчетливость особенно пригодилась в годы испытаний. Как достать деньги на зарплату? Как на обещания Министерства прокормить детей, содержать интернат? Как отбиться от налогового государственного ржкета, от штрафных санкций за свои промахи? Как уплатить за тепло, воду, за свет, уговорить не отключать зимой тепло и электричество?.. Как выжить?

Несмотря ни на что, выжить удается, удается не только выжить, но даже продолжать достройку училища. Левый корпус сейчас доведен до кровли, учебный театр подрос до

см. стр. 46



А.ГОРБАЦЕВИЧ.

ВЕРА ТИМАШОВА, АЛЕКСАНДР ГОРБАЦЕВИЧ:

(Московский театр классического балета)

Вера Тимашова:

"Мы учились в старом здании, училище было маленьким..."

Александр Горбачевич:

"...двухэтажным. Сколько там было залов, четыре?"

В.Тимашова:

"Четыре. Четыре маленьких балетных зала, четыре детских спальни. И нас, учащихся, было очень мало, и обслуживающего персонала, который заменял нам и мам, и нянь, тоже было мало. И все сотрудники старались нас, тех, кто жил в интернате, подкормить."

Очень теплые остались воспоминания об училище, о его педагогах, воспитателях. Мне кажется, что таких замечательных воспитателей, какие были у нас, больше нигде не было и нет. Я их любила так сильно, как наверное, любила только немногих".

А.Горбачевич:

"Всякое случалось, наверное, нас когда-то и наказывали, но сейчас все это забылось. С благодарностью вспоминается только хорошее."

Мы жили настоящей семьей. Все знали друг друга. Но тем не менее младшие в отношениях со старшими соблюдали дистанцию, основанную на уважении. Учась в первом-втором классе ты просто органически не мог подойти к старшекласснику и обратиться к нему неуважительно или панибратски. Такая фамильярность даже не могла прийти в голову. И меня, например, очень коробит в молодых людях, которые приходят сегодня в театр, что они запросто к старшему коллеге начинают обращаться на ты и так далее. Нас

в этом плане воспитывали совершенно по-другому. Нас в училище не только учили, но и воспитывали. Например, наша первая учительница Нина Борисовна Петрунина. Она была нашим классным руководителем в младших классах. А позднее, когда мы подросли, она осталась нашим воспитателем в интернате. Вот уж, кто вплотную занимался нашим воспитанием."

И вот что еще было необыкновенно в нашей жизни в училище - начиная с перво-второго класса мы были постоянно заняты в спектаклях театра: в "Щелкунчике", "Спящей красавице", "Докторе Айболите" (это вообще был училищный спектакль). А какое благоговение мы испытывали, когда маленькими в первом акте "Спящей красавицы" выходили в вальсе, а потом сидели на сцене и смотрели, как танцуют настоящие артисты! Все, что происходило на сцене нам было хорошо знакомо, волновало и приводило в трепет. Мы знали всех танцовщиков и балерин. Но когда приходили в театр, стояли в сторонке. А к солистам, и к тем, кто, танцует ведущие партии, мы даже боялись подойти. Мы не могли с ними запросто общаться."

Да, было очень много такого в нашей жизни в школе, что сейчас рождает благодарность за то, что нас воспитали, именно, так, а не иначе."

Нашим классным руководителем (я говорю о классе, в котором учился сам я: Вера училась на год меня моложе) была Надежда Егоровна Сныткина, которая сейчас руководит училищем, как его директор. Она считалась невероятно строгой. Может быть, даже найдутся люди, которые сочтут ее слишком строгой, но в отношении себя (хотя, говорят, что мы были ее любимчиками) мы это не особенно не ощущали. Мы, например, ходили с ней в увлекательные походы, даже с ночевками".

В.Тимашова:

"Я бы хотела рассказать об Алисе Васильевне Никифоровой, которая была нашим наставником-педагогом. Она обладает каким-то особенным даром. Сейчас ей больше семидесяти, но она все время продолжает не только учить, но и учиться сама. Она растет, продолжает расти как педагог буквально каждый день! Когда я училась в ГИТИСе, она из Новосибирска приехала в Москву и спрашивает меня: "Ну, как там Семенова? Завтра обязательно прийду к ней на урок!". И действительно, пришла, сидела, смотрела, записывала. Она постоянно выискивает что-то новое и берет его на вооружение. Если она, допустим, видит, что у французов что-то лучше, она тут начинает сама это пробовать и проверять на своих учениках. А потом: "Видишь - у нее

руки стали другие. Это я подсмотрела у французов!". Она человек фанатически преданный своему делу. Вспоминаю, что в годы учебы, мы бывало уже спать собираемся ложиться, вдруг в десять часов вечера стук в дверь. Это Алиса Васильевна договорилась со сторожем и ведет нас в зал - репетировать номер, который мы собираемся показывать на предстоящем смотре училищ... Случалось и такое.

Она старалась добиться, чтобы у нас начинало танцевать все тело, большое внимание уделяла нюансам - поворотам головы, гаклонам корпуса... "Стопа должна быть говорящей!" - учила она нас. Помню, когда я была еще маленькой, мне нужно было пройти черед сцену в "Павильоне Армиды" на пальчиках по диагонали. Я иду. Она мне говорит: "Нет, не так. Представь, что

у тебя под ногами хрустальный пол". Она всегда все образно объясняла. И ребенку это очень помогало понять, чего от него хотят. Она же научила нас думать о том, как нужно выполнять движение, по каким правилам, какими мышцами нужно работать..."

А.Горбачевич:

"Вера училась у Алисы Васильевны Никифоровой. А у меня был педагогом Александр Андреевич Хмелев. Помимо того, чтобы учить нас профессии, он нас и образовывал, воспитывал. Он сам ленинградец, и когда мы с училищем приехали на фестиваль "Белые ночи" в Петербург (тогда Ленинград), он сразу же повел нас в Эрмитаж. Помню, как он учил нас воспринимать живопись, показывая картину Матисса "Танец", в которой мы дети, ничего не видели хорошего. Он говорил: "Вы не обращайте внимание на то, как нарисованы фигуры, смотрите, как здесь передано движение, сколько здесь экспрессии, красок, света!" Позднее, когда мы уже с театром приезжали на гастроли в Москву, он повез нас в Загорск, там повел нас на фабрику игрушек, выпускавшую знаменитые матрешки. Так родился наш интерес к народному творчеству, народным промыслам."

В.Тимашова:

"Наши педагоги в училище считали, что неизвестно, как сложатся наши судьбы: станем ли мы артистами или нет. Потому и обучали нас по всем предметам так основательно, чтобы мы могли в любой момент (если у кого-то что-то не сложится) пойти учиться в обыкновенную общеобразовательную школу. И несмотря на нашу большую занятость в производственной практике, спектаклях театра, старались дать нам максимум знаний.

Нам очень хорошо жилось в училище. Вокруг дома располагался дивный большой сад, где весной цвели деревья, а осенью мы собирали листья. Мы даже сами сажали деревья, правда, не знаю, для чего, их там и так было много... В саду также была маленькая избушка, в которой помещалась школьная библиотека..."

А.Горбачевич:

"А еще в нашем училище в нижнем фойе были мраморный пол и огромное зеркало, и перед ним всегда кто-нибудь вертелся - и старшеклассники, и первоклашки, которые глядели на старших и старались им подражать. Некоторые, вертясь перед зеркалом, делали по пятнадцать-шестнадцать пируэтов. Ходили легенды: кому и сколько раз удавалось скрутить".

В.Тимашова:

"Словом, нам очень повезло с нашими педагогами, и с нашими воспитателями, и с нашим зданием, которое мы считали своим домом, хоть оно и находилось постоянно в аварийном состоянии"

В.ТИМАШОВА.

третьего этажа. Уже строятся планы - когда появится своя сцена открыть детский театр балета.

В Новосибирске проводятся раз в два года конкурсы учащихся хореографических училищ Урала, Сибири и Дальнего Востока. В мае-июне нынешнего года намечен конкурс-фестиваль хореографических училищ Сибири.

Проводятся совместные конкурсы с Новосибирской хореографической ассоциацией. С 1990 года проведено три областных и три региональных конкурса балетмейстеров Сибири, Урала и Дальнего Востока.

Школа принимает активное участие в конкурсах "Виртуозы русского танца". Интереснейшим и перспективным представляется мне участие ее коллектива в научных работах новосибирских ученых. В декабре 1994 года на конференции "Танцы предков" в балетных залах Новосибирского училища получила путевку в большую науку "Палеохореография" - новое направление в исследовании древнейших памятников человечества. За прошедшие три года это научное направление бурно развивалось. В декабре 1997 года планируется проведение уже второй международной конференции по палеохореографии.

Уехав за рубеж, новосибирские педагоги сердцем остались с родной школой. А.Никифорова, например, регулярно приезжает в Новосибирск, проводит методические семинары, лелеет планы вернуться домой. Но решиться покинуть сытую заграничную жизнь не так просто. А вот опытейший педагог З.Красильникова от всех заманчивых зарубежных предложений отказалась и осталась в Новосибирске. Ее новаторская методика по ускоренному трехлетнему освоению школьного курса позволила подготовить уже два выпуска. Именно в таком классе училась И.Мисюркеева, ставшая ведущей балериной Новосибирского, а затем Екатеринбургского театров. Все танцовщицы этих экспериментальных выпусков З.Красильниковой сегодня успешно работают в труппах Новосибирского оперного и других балетных театров России и Украины.

В полную меру раскрылся педагогический талант Т.Капустиной. В ее выпускном классе ярко выделяется А.Цыганкова, завоевавшая в 1996 году бронзовую медаль на конкурсе артистов балета в Перми и станцевавшая в спектаклях Новосибирского театра уже не одну ведущую партию. А сама Т.Капустина заявила о себе и как об интересном балетмейстере. Плодотворно работают с младшими классами В.Бубнов, Т.Сулимова, Г.Лапицкая.

Замечательный опыт преподавания народно-сценического танца передает на своих уроках Н.Фуралева.

После окончания активной сценической деятельности пришла в училище целая плеяда перспективных воспитателей балетной молодежи - Л.Кондрашова, И.Кудрина, М.Александров, Т.Веденина, Т.Бирюкова, А.Шелемов, С.Крупко, О.Крупко, И.Алексеева. Бывшая выпускница Новосибирского училища, И.Петрова, перешедшая на драматическую сцену, разр-

см. стр. 48



Я.КАЗАНЦЕВА и А.РЯБОВ.

Ю.БЕЛОУСОВ.





К. ДУРНЕВ

КОНСТАНТИН ДУРНЕВ

(Московский театр "Русский балет")

Свою "карьеру" я начал во Владивостоке, в балетной студии Виктора Федоровича Васютина, долгие годы танцевавшего до этого в Ленинграде. Тогда, казалось, в его студию стремились отдать детей поголовно все жители Владивостока. Меня к Васютину привел отец (инженер-строитель), считавший, что балет дисциплинирует, приучает к порядку и трудолюбию, а я был, поначалу, порядочным разгильдяем.

У Васютина я отучился 6 лет, а затем - (по его совету) родители отвезли меня в Новосибирск, в хореографическое училище. Подготовка, полученная в студии, оказалась достаточно серьезной - я был принят сразу же в шестой класс.

Моим первым педагогом в Новосибирске стал Валерий Петрович Бубнов. Поначалу, надо признаться, было несколько трудно, новая школа, новые педагоги, новые требования, новые ребята в классе. И вообще - оторвали ребенка "от маминой юбки" и пустили "в свободное плавание". Однако, к счастью, все довольно быстро пришло в норму, я достаточно быстро вошел в ритм работы училища, установились хорошие отношения с ребятами.

Думаю, что в огромной степени это зависело от наших педагогов, от всей тогдашней атмосферы в училище - мы были как одна семья.

Год спустя меня перевели в класс к Владимиру Федоровичу Владимирову - в прошлом, одному из премьеров Новосибирского театра, у него я занимался уже до окончания училища.

Прекрасный танцовщик, знающий досконально все "секреты" балетной классики, великолепный педагог, строгий и требовавший везде жесткой дисциплины (что, впрочем, необходимо в балете), но при этом весьма справедливый, Владимиров дал мне очень много и в профессиональном и в общечеловеческом плане. В те годы (когда учился я, не знаю, как теперь) все мы - от "сопливых" первоклашек, - до "солидных" студентов выпускных классов постоянно бывали на спектаклях в театре, иногда даже, контрабандой, пробирались на репетиции, знали досконально репертуар, имели в труппе своих любимцев. Вечером, часто собирались у зеркала, вертелись, прыгали, пытались выполнять сложные поддержки, что иногда заканчивалось разбитыми

коленками, а то и носами.

Многие из ведущих танцовщиков труппы преподавали в училище. Так, дуэтный танец вел у нас Анатолий Васильевич Бердышев - превосходный танцовщик и блистательный партнер. Именно ему обязан я тем, что как говорят мои партнерши, танцевать со мной и "легко, удобно, и спокойно". Преподавали у нас прима-балерина театра Нина Ивановна Фуралева, Владимир Николаевич Рябов.

Помимо училищных концертов мы принимали участие и во многих спектаклях театра - "Спящая красавица", "Щелкунчик", "Доктор Айболит", так что сценическая практика у нас была весьма обширная. На выпускных концертах я танцевал несколько па де де - из "Щелкунчика", из "Пламени Парижа", вставное из "Жизели", Голубую птицу из "Спящей красавицы", а также несколько современных номеров в постановке Вакиля Усманова. Годы в моем родном, любимом училище прошли быстро. Уже 12 лет - я артист балета. Моему сыну Андрею - 3 с половиной года. Пойдет ли он по нашим с женой стопам? Боюсь, что да!"

аботала оригинальную авторскую программу преподавания уроков актерского мастерства для будущих танцовщиков. Экзамены по этой дисциплине в Новосибирской школе становятся захватывающими внеплановыми спектаклями.

Художественный руководитель - тоже бывший выпускник училища В.Рябов. Правда, ему трудно совмещать это с работой репетитора театра.

В училище крепкий дружный коллектив музыкантов, педагогов общеобразовательных дисциплин.

В благополучные годы педагоги училища ездили по всем городам Сибири в поисках способных детей. Сегодня это сделать невозможно, что сказывается на качестве наборов.

Авторитет новосибирского училища высок. Заявок на его выпускников поступает так много, что удовлетворить все пока нет возможности.

С достройкой левого крыла количество учащихся можно будет увеличить вдвое. Однако училище не дожидается достройки, ищет возможность и без этого увеличить контингент учащихся, за счет создания экстерн-классов с ускоренным обучением, создания классов с платным образованием, подготовки артистов ансамблей народного и эстрадного танца...

За последний период Новосибирское училище выпустило в свет многих талантливых артистов, которые работают на сценах многих театров России и за рубежом. В Новосибирском театре ведущими солистками балета стали Н.Рожкова, Т.Березюк, Г.Гращенко, И. и Т.Еронины, В.Шумилов, В.Слатвицкий, Д.Владимиров, лауреатом Всероссийского и дипломантом международного конкурса стала Л.Зайцева. Продолжил актерскую династию в родном театре и стал ведущим солистом Д.Рыхлов.

Конечно появляются иногда тревоги, пожелания сделать что-то иначе. Но, в первых, со стороны не знаешь всех трудностей. А во-вторых, - это показатель больших возможностей школы, ибо за каждой новой вершиной открывается новая, еще выше. Путь к совершенству бесконечен. Новосибирская балетная школа далеко не счерпала своих творческих резервов, надеюсь еще долго будет радовать любителей балета своими новыми прекрасными выпускниками.

ВАЛЕРИЙ РОММ

*председатель комиссии
по балетоведению
и балетной критики
Российской
хореографической ассоциации*

АНАТОЛИЙ БЕРДЫШЕВ:

(Новосибирский театр оперы и балета)

Я поступил в Новосибирское хореографическое училище на второй год его открытия в 1958 году. Нашим педагогом стал не кто-нибудь, а тогдашний премьер театра Герман Петрович Янсон. Можно представить, как мы, простые деревенские пацаны, гордились этим, как ловили каждый жест этого замечательного артиста. По вечерам мы с галерки смотрели его в спектаклях. А в классе он показывал блестяще. Поражал нас его феноменальный прыжок с мягким приземлением. Герман Петрович, чтобы заставить нас прыгнуть повыше, прыгал сам и спокойно в прыжке доставал рукой до потолка балетного зала. Конечно, это было еще в старом училище и потолки там были пониже, чем в теперешнем, но тогда нам это казалось невероятным.

Герман Петрович довел нас до четвертого класса, на какое-то время перестал преподавать - нагрузка в театре была у него огромная. И педагоги у нас стали меняться чуть ли не каждые три месяца. Если бы в шестом классе не взял нас Сергей Гаврилович Иванов, то думаю ничего из нас не получилось.

Сергей Гаврилович - представитель Московской школы, к тому времени уже перестал выступать на сцене и был главным репетитором театра. Но мы помнили его в партиях Солора в "Баядерке" и элегантно Дезире в "Спящей красавице", которую поставил по-своему в Новосибирске В.Вайнонен. Уроки у С.Иванова были "силовыми". Они выработали у нас мышечную силу, выдержку. Самое же главное, на мой взгляд, что дал нам Сергей Гаврилович, - это любовь к родному театру. Для него театра, лучше Новосибирского, в мире не существовало.

Мы, его ученики, переняли эту его преданность. Все ребята нашего класса, поступив в Новосибирский театр, не бросили его. А соблазнов для этого лично мне жизнь предоставляла в то время достаточно.

Беседы вели Е.Козленкова,
А.Михалева, В.Ромм.

В Новосибирской школе сложилась плодотворная традиция - для учеников старших и выпускных классов создавать свой оригинальный репертуар. В 1996 году им стал балет "Русские народные песни в исполнении Лидии Руслановой" (в постановке Ильи Балашова), тепло принятый зрителями. В спектакль вошли композиции по песням Руслановой "На улице дождик", "Ох, матушка", "Валенки", "Окрасился месяц багрянцем", "Калинушка", "Во кузнице"...

*На снимке: В.ТРЕНИНА
в композиции по песне
«Окрасился месяц багрянцем»*



ГАСТРОЛИ

За рубежом:

Аргентина, Япония, Испания, Польша, Корея, Египет, Португалия, Германия.

В России:

Москва, Сочи, Омск, Барнаул, Томск, Ноябрьск, Пермь.

УЧАСТИЕ В КОНКУРСАХ

1988 год - Ленинград, Первый Всероссийский конкурс имени А.Я.Вагановой; 5 участников: 2 - первых места, 2 - вторых места, 1 - третье место.

1990 год - Ленинград, Второй Всероссийский конкурс имени А.Я.Вагановой; 3 участника: 2 - первых места, 1 - второе место.

1991-1992 годы - Москва, Первый независимый конкурс имени С.П.Дягилева; 5 участников и 5 дипломов.

1992 год - Первый конкурс хореографических училищ Сибири; 8 участников: Гран-при, 3 -

первых места, 3 - вторых, 3 - третьих места - в разных возрастных категориях.

1992-1993 годы - Польша, Щецин, фестиваль 3 участника - лауреаты.

- Швейцария, Lausanne-prix I участник: премия, стипендия в Королевскую балетную школу.

1993-1994 годы - Второй конкурс хореографических училищ Сибири; 2 - первых места, 5 - вторых, 3 - третьих - в разных возрастных группах.

1994-1995 годы - Москва, конкурс "Lausanne-prix"; 2 участника - стипендия и диплом.

Санкт-Петербург, Всероссийский конкурс имени А.Я.Вагановой; 2 участника: 2-ая премия и диплом.

1995-1996 годы - Швейцария, "Lausanne-prix"; 2 участника: 2-ая премия и диплом
Пермь; 1 участник - 2-ая премия



В ВОЗДУХЕ КАК ДОМА

АЛМА-АТА

БАКУ

БЕРЛИН

ВЛАДИВОСТОК

ЕКАТЕРИНБУРГ

ИРКУТСК

КИЕВ

КИШИНЕВ

ЛОНДОН

ЛЬВОВ

МИНСК

НИЖНЕВАРТОВСК

НОВОСИБИРСК

НОРИЛЬСК

ОДЕССА

ОМСК

ПАРИЖ

РИГА

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

СОЧИ

ТАШКЕНТ

ТЕЛЬ-АВИВ

ФРАНКФУРТ

ЮЖНО-САХАЛИНСК

новые направления

ЛОС-АНДЖЕЛЕС

КАРАГАНДА

КРАСНОЯРСК

АКМОЛА



Информация и бронирование билетов в Москве: Охотный ряд, 2 (г-ца "Москва"), 2-ой Смоленский пер., 3/4, аэропорт Шереметьево-1, Центральный аэровокзал, касса № 46, 47, Ленинградский пр-т, 37, тел.: (095) 241-48-00, 241-76-76

 **ТРАНСАЭРО**
АВИАКОМПАНИЯ



А. ДОРОШ
(Днепропетровский театр
оперы и балета).

Фото Д. Куликова

*Выпускники Новосибирского
хореографического училища
разных лет.*

В. ТИМАСОВА и А. ГОРБАЦЕВИЧ
(Московский театр классического балета)



Я. КАЗАНЦЕВА и А. РЯБОВ
(Московский театр "Русский балет").

Фото Л. Педенчук



Л. ГЕРШУНОВА и А. БЕРДЫШЕВ
(Новосибирский театр оперы и балета)

Фото Д. Куликова

