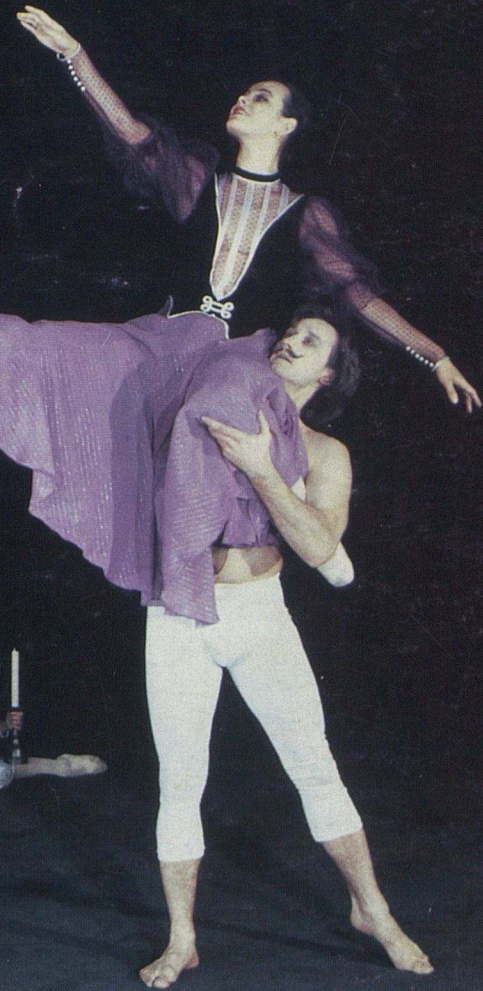


# БАЛЕТ



ИЮНЬ

1997



В этом номере журнала читайте материалы,  
рассказывающие о театре  
«Русский камерный балет «Москва».



## ПРЕМЬЕРЫ

Снова на сцене Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко зрители увидели балет С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» (хореография В. Васильева).

На снимке: Н. Ледовская (Джульетта) и В. Дик (Ромео)

Фото В. Лапина



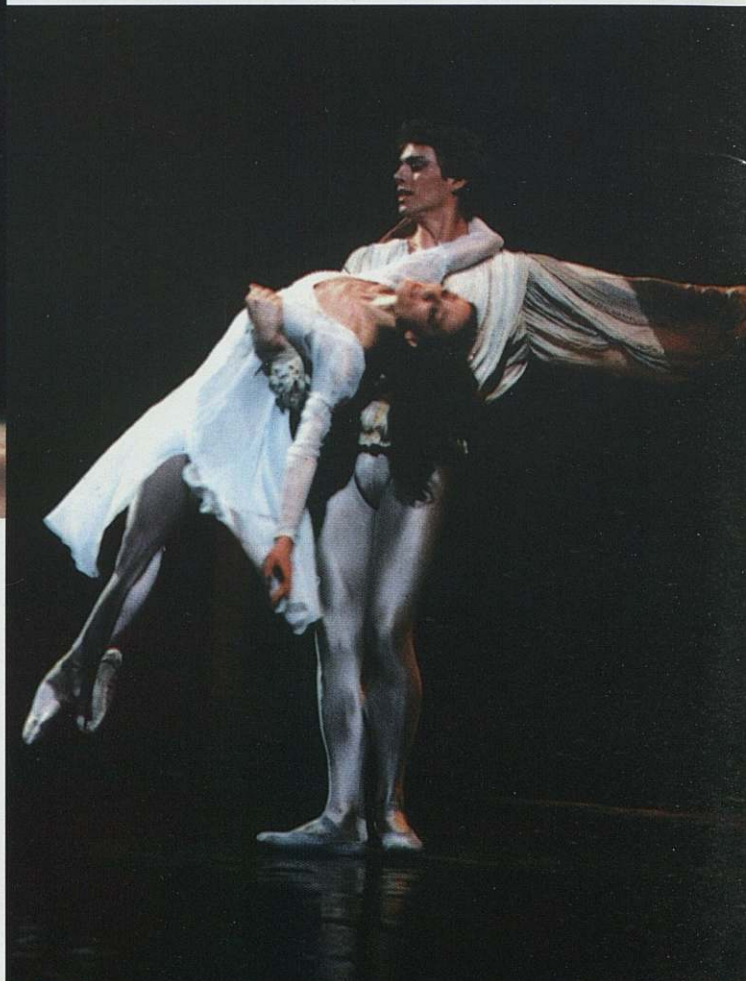
В Большом театре возобновлен спектакль «Спящая красавица» ( в редакции Ю.Григоровича).

На снимке: Н. Цискаридзе в роли принца Дезире

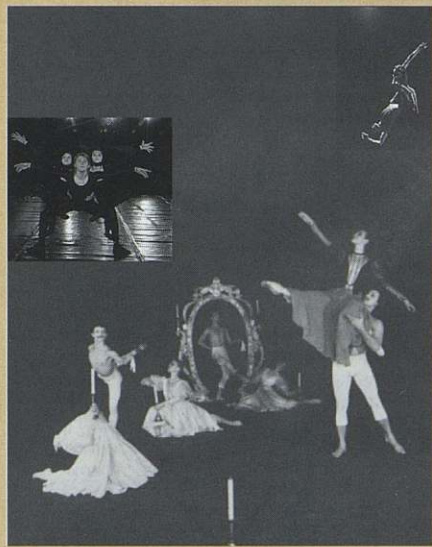
Вячеслав Гордеев поставил на сцене московского театра «Русский балет» Гран па на музыку Р.Дриго-Л.Делиба.

На снимке: сцена из спектакля.  
Солисты — А. Тагирова и Д. Тубольцев

Фото М. Логвинова







На первой  
странице обложки:

сцены из спектаклей театра «Русский  
камерный балет «Москва»

На четвертой  
странице обложки:

реклама

Сдано в набор 23.05.1997 г.  
Подписано в печать 09.06.1997 г.  
Формат 60 x 90 1/8  
Бумага импортная  
Печать офсет  
Усл. печ. л. 6,5  
Усл. кр.-отт. 20, 25  
Уч.-изд. л. 8, 24  
Заказ № 714/97

Издательско-полиграфический  
Центр на Патриарших прудах  
ООО «Фирма «Апрель»

Журнал  
зарегистрирован  
в Министерстве печати  
и информации  
Рег. № 01604

© «Балет», 1997

# БАЛЕТ

(90)

1997

ИЮНЬ-ИЮЛЬ

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

Т. М. Ранкова

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

## В НОМЕРЕ:

NOTA VENE .....2

БАЛЕТ: XX ВЕК

А. Тольский. Воспоминания .....2

МОСКОВСКАЯ БАЛЕТНАЯ МОЗАИКА

**А. Галайда.** Новости Большого .....3

**В. Холопова.** Танцуемый Босх .....6

ПОРТРЕТНАЯ ГАЛЕРЕЯ

Русский камерный балет «Москва» .....8

МОСКОВСКАЯ БАЛЕТНАЯ МОЗАИКА

**И. Князева.** Русская балерина

Татьяна Чернобровкина .....16

**А. Михалева.** Ballets Russes — история

русской балетной эмиграции .....20

Московский конкурс в зеркале мнений...23

**Е. Аннапольская.** Новые побеги

так непохожи на старые .....26

**Ю. Большакова.** «Чудесный мандарин»

в четырнадцати версиях .....36

**О. Гердт.** «Межсезонье» Геннадия

Абрамова .....38

ИЗ БИБЛИОТЕКИ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»

Александр Горский:

сборник материалов .....41

ИСТОРИЯ: ИССЛЕДОВАНИЯ,  
ДОКУМЕНТЫ, ВОСПОМИНАНИЯ

Матильда Кшесинская —

Юрию Бахрушину .....44

ВСТРЕЧИ В РЕДАКЦИИ

**Борис Эйфман:** «Универсальность

балетного языка — великое явление» .....46



Москва и балет — особая страница в отечественном хореографическом искусстве. Это имена Адама Глушковского и Екатерины Санковской — вехи событий XIX века. Это Александр Горский, Софья Федорова, Екатерина Гельцер, Василий Тихомиров. Это Асаф Мессерер и Ольга Лепешинская, Майя Плисецкая и Раиса Стручкова, Екатерина Максимова и Владимир Васильев, Наталия Бессмертнова, Надежда Павлова, Михаил Лавровский, Марина Кондратьева, Марис Лиела, Юрий Владимиров, Вячеслав Гордеев.

Московский балет — это понятие, стиль, характеристика.

Это Викторина Кригер, Владимир Бурмейстер, Виолетта Бовт и Алексей Чичинадзе. Это Анна Редель и Михаил Хрусталева.

Московский балет — недорассказанные страницы истории отечественного балета.

Москва — альма матер ансамблей народного танца — своеобразных театров народного танца, равных которым не знает мир. Это авторские театры Игоря Моисеева, Надежды Надеждиной, Татьяны Устиновой.

Москва — экспериментальная база хореографии России. Здесь создавались студийные коллективы 20-х годов. Здесь возник театр на Острове танца, (под руководством Анатолия Шатина), знаменовавший рождение нового типа народного театра.

Здесь начинались пластические открытия Касьяна Голейзовского.

Сегодня Москва имеет немало активно работающих трупп, студийный стиль которых был всегда близок этому городу.

Одни из них отметили свое 25-летие, другие — первое пятилетие.

Картина жизни культуры Москвы была бы не полной, не расцветай в ней все виды искусства Танца. Здесь в борьбе утверждал себя конкурсный вид бального танца. Это Бруно Белоусов, Людмила и Станислав Поповы. Здесь степ-данс завоевал свое место в эстрадном танце.

В Москве было создано первое высшее учебное заведение, готовившее хореографов и педагогов — балетмейстерский факультет в ГИТИСе (ныне — Российская академия театрального искусства).

Хореографическое училище Москвы, ныне ставшее Академией, имеющей все ступени профессионального образования, — от начального до высшего, более двухсот лет являет собой «кузницу» кадров страны и мира.

В Москве рядом с традиционными школами русского танца при русском народном хоре имени Пятницкого, народного танца при Ансамбле народного танца Игоря Моисеева работает школа танца модерн под руководством Николая Огрызкова.

Здесь — новые пластические театры Гедрюса Мацквичюса, Геннадия Абрамова, Александра Пепеляева. Здесь мастерская неопластики Елены Богданович и «Графического танца» Геннадия Песчаного...

И неудивительно, что именно Москва стала столицей Международного конкурса артистов балета, где победно прозвучали звездные имена Малики Сабировой, Надежды Павловой, Лойпы Араухо, Нины Сорокиной, Людмилы Семеняки, Нины Семизоровой, Аллы Михальченко, Галины Мезенцевой, Нины Ананишвили, Михаила Барышникова, Александра Годунова, Юрия Владимирова, Вячеслава Гордеева, Ирека Мухамедова, Владимира Малахова, Андрииса Лиелы, Хулио Бокка.

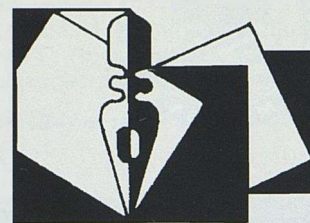
В нынешнем году конкурс проводится в восьмой раз и на страницах этого номера читатель найдет материалы, посвященные Московскому конкурсу артистов балета.

Предлагаемый вам выпуск журнала — своеобразный рассказ-экскурсия по балетной Москве. Вы встретитесь здесь с новыми и с хорошо вам известными коллективами, узнаете о новых ролях столичных артистов, побываете в прошлом и вернетесь в настоящее — к сегодняшним гастролям, фестивалям, премьерам...

Этот номер — дань уважения традициям искусству хореографии столицы, города, где традиции существуют в содружестве с экспериментом, где есть место всем стилям и направлениям искусства его величества Танца.

P.S.

К сожалению, редакция журнала «Балет» не может самостоятельно издать книгу, энциклопедию, справочник — недовоссозданную историю сценической хореографии Москвы. Такой сборник подготовлен при участии редакции.



АНАТОЛИЙ ТОЛЬСКИЙ

## ...Не Москва ль за нами?

(Продолжение. Начало в №№ 87 и 88)

Солнечным утром 22 июня 1941 года после классического урока мы отдыхали в небольшом саду при репетиционном помещении, которое находилось на 2-ой Брестской улице. С хорошим настроением ожидали мы развальной репетиции балета «Бахчисарайский фонтан». Но переданное в 12 часов по радио обращение Советского Правительства к гражданам нашей страны все изменило. Нападение на нашу Родину фашистской Германией нарушило привычный ритм нашей творческой и личной жизни - все наше существование было подчинено требованиям военного времени.

Мы, солисты балета, на второй день войны включились в работу артистических бригад, которые выступали на призывных пунктах. Я и мои партнеры - О.Берг, В.Терентьев - давали по 5-6 концертов в день.

В театре был организован штаб охраны здания и порядка. Актеры несли дежурство и днем, и ночью. Во время первого налета на Москву вражеской авиации фашистские летчики сбросили на город десятки сотен зажигательных бомб, упали они и наш театр. Артисты самоотверженно обезвреживали «зажигалки», ликвидировали возникавшие очаги пожара на чердаке, во дворе, на крыше. Это было наше первое боевое «крещение», наша первая встреча с войной.

Фронт приближался к Москве. Замерла театральная жизнь - из столицы эвакуировались почти все театры. Но наш коллектив, согласно специальному решению зам.председателя Совета народных комиссаров СССР, оставили в Москве для обслуживания населения и Армии. И, работая в прифронтовом городе, мы старались честно выполнять свой гражданский долг.

В первые месяцы войны в Москве была развернута огромная сеть госпиталей - они располагались в помещениях больниц, школ, куда ежедневно прибывали раненые. И актеры нашего театра стали постоянными гостями в палатах, своим искусством помогали врачам в их борьбе за жизнь фронтовиков, а нередко подменяли сестер и санитаров в уходе за больными.

Бойцы тепло принимали выступления нашего трио. Переходя из одной палаты в другую, мы вновь и вновь повторяли наш номер-танцевальную шутку. Говорили, что полный юмора, наш номер воздействует на раненых как психотерапия, вызывает смех, улучшает настроение.

13 сентября 1941 года фронтовая бригада нашего театра, в состав которой входил и я, выехала в расположение передовых частей в районе Орла. Подъезжая к городу, мы ясно слышали артиллерийскую канонаду. Он в эти тревожные дни подвергался ожесточенным налетам вражеской авиации, жил напряженной фронтовой жизнью.

(Продолжение на стр. 28)



# НОВОСТИ ИЗ БОЛЬШОГО ТЕАТРА

## Почетные звания

• Указом Президента Российской Федерации Б.Н.Ельцина звание народного артиста России присвоено Алексею Фадеечеву, заслуженного артиста России — Илзе Лиела, Владимиру Моисееву, Андрею Уварову, Сергею Филину.

## Юбилей

• Большой театр отметил 2 января 70-летие со дня рождения и 50-летие творческой деятельности Юрия Григоровича вечером балета в программу которого вошли фрагменты из спектаклей «Легенда о любви», «Щелкунчик», «Спартак». Среди участ-



Сцена из спектакля «Иван Сусанин»



ников юбилейного представления: Надежда Грачева, Элина Пальшина, Марианна Рыжкина, Юрий Клевцов, Николай Цискаридзе, Алексей Поповченко, Алексей Лопаревич. Дирижер — Александр Копылов.

• 26 января театр пригласил зрителей на балет «Дон Кихот», посвященный 125-ле-

тию со дня рождения балетмейстера Александра Горского. Он возглавлял балетную труппу Большого театра с 1902 по 1924 годы. В числе его многих произведений — и спектакль «Дон Кихот», постановку которого известный историк балетного театра Юрий Бахрушин назвал «историческим событием в развитии мировой хореографии».

В тот вечер в главных партиях выступали Галина Степаненко (Китри) и Юрий Клевцов (Базиль).

• В честь 65-летия со дня рождения Бориса Хохлова — лирического премьера балетной труппы театра пятидесяти-семидесятых годов — был

показан спектакль «Лебединое озеро» (в редакции Ю.Григоровича). В главных партиях выступали Нина Семизорова (Одетта-Одиллия), Марк Перетокин (Зигфрид), Сергей Бобров (Злой гений).

• Четверть века выступает на сцене Большого театра замечательная балерина Людмила Семеняка. Этому ее юбилею был посвящен вечер балета, программу

**В. Моисеев (фея Карабос) в балете «Спящая красавица»**

Фото Д.Куликова

**Н. Семизорова (Аврора) и Н. Цискаридзе (принц Дешире) в балете «Спящая красавица»**





которого составили фокинская «Шопениана» и «Фантазия на тему Казановы» в постановке М.Лавровского. Артистка исполнила в этих спектаклях центральные партии, еще раз продемонстрировав многогранность своих творческих интересов.

### Премьеры и возобновления

• На сцену театра 20 февраля вернулся «Иван Сушнин» — знаменитая постановка 1945 года, созданная режиссером Леонидом Баратовым, балетмейстером Ростиславом Захаровым и художником Петром Вильямсом. Хореография картины «Польский бал» восстановлена Риммой Карельской и Германом Ситниковым. Среди ее участников — Нина Семизорова, Алла Михальченко, Марианна Рыжкина, Мария Филиппова, Марк Перетокин, Константин Иванов, Илья Рыжаков (Вальс), Юлиана Малхасянц, Светлана Иванова, Любовь Филиппова, Светлана Тиглева, Илзе Лиела, Мария Володина, Варвара Казакова, Светлана Молева, Алексей Поповченко, Тимофей Лавренюк, Владимир Моисеев, Сергей Бобров, Андрей Ситников, Алексей Лапаревич, Андрей Меланьин, Михаил Преснецов (Краковяк и Мазурка).

• На афише 15 марта вновь появилась «Раймонда» (в редакции Ю.Григоровича). Главные партии исполнили Нина Ананишвили (Раймонда), Алексей Фадеечев (Жан де Бриен), Марк Перетокин (Абдерахман). Спектакль не шел на сцене с 1993 года, потому первые показы балета сопровождались многочисленными дебютами. 15 марта в спектакле впервые выступили Мария Володина (Графиня Сибилла де Дорис), Мария Аллаш (Клеманс), Светлана Тиглева (Испанский), Алексей Поповченко (Мазурка), Марианна Рыжкина (Вариация в Гран па), 19 марта — Светлана Иванова (Графиня Сибилла де Дорис), Анна Антоничева (Генриетта), Константин Иванов (Бернар), Виктор Алехин (Беранже), Варвара Казакова и Тимофей Лавренюк (Мазурка), Мария Филиппова (Вариация в Гран па), 21 марта — Илья Рыжаков (Абдерахман), Ирина Семиренская (Генриетта), Руслан Пронин (Бернар), Мария Аллаш (Вариация в картине «Грезы»), Ирина Пяткина (вариация в Гран па).

• Вскоре после возобновления «Раймонды» театр восстановил еще один спектакль — «Спящую красавицу» (в редакции Ю.Григоровича). В партии Авроры выступили — Надежда Грачева (30 марта), Нина Семизорова (2 апреля), Принца Дезире —

Андрей Уваров (30 марта), Николай Цискаридзе (2 апреля), Феи Сирени — Нина Сперанская (30 марта), Мария Аллаш (2 апреля), Феи Карабос — Алексей Лапаревич (30 марта), Владимир Моисеев (2 апреля).

### Гастроли

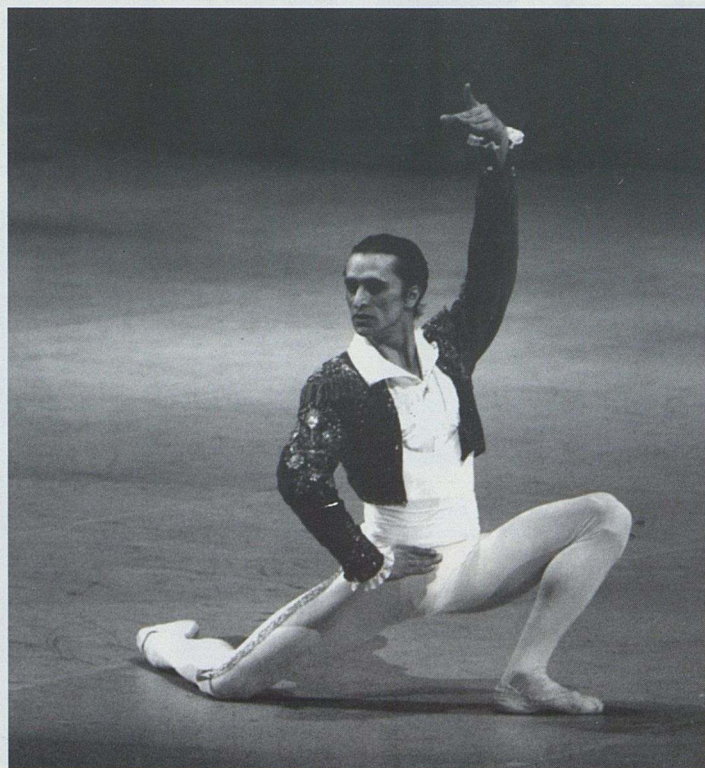
• Большой театр 28 февраля принимал гостей из Мариинского театра. Этот праздничный «Дон Кихот» давался в честь лауреата Международной балетной премии «Божественная», учрежденной фир-



*Солистка Мариинского театра Д. Вишнева в спектакле Большого театра «Дон Кихот»*

*Солист Мариинского театра Ф. Рузиматов в спектакле Большого театра «Дон Кихот»*

Фото Д. Куликова



мой «Ардани», солистки Мариинского театра Дианы Вишневой, выступившей в роли Китри. Ее Базилем был солист той же Мариинской труппы Фарух Рузиматов.

• В международном балетном гала-концерте «Звезды XXI века», который 1 марта ежегодно проходит в Торонто (Канада), участвовали солисты Большого театра Анна Антоничева и Дмитрий Белоголовцев. «Конечно, мы очень волновались, — рассказывает Анна Антоничева. — Во-первых, это наши первые «личные» гастролы: до этого мы выступали за границей только с театром. Во-вторых, нужно было не уронить марку Большого балета, потому что до





**А. Антоничева и Д. Белоголовцев исполняют па де де из балета «Карнавал в Венеции»**

нас в «Звездах XXI века» солисты Большого не участвовали, а театр не выступал в Торонто много лет. Несмотря на то, что перед концертом в газетах появились статьи, обвинявшие импресарио в излишней любви к русским танцовщикам, принимали нас прекрасно». В гала-концерте также участвовали Ульяна Лопаткина, Игорь Зеленский, Владимир Малахов, Кароль Арбо, Сюзан Джаффе, Хосе Мануэль Каррено, Паломо Эррера, Анхель Корейя и другие.

• С 3 по 17 апреля прошли гастроли балетной труппы в Египте. На сцене Каирской оперы были показаны балеты «Щелкунчик» и «Лебединое озеро» (версия Ю.Григоровича).

### Дебюты

• В составе исполнителей нового спектакля театра — балете «Лебединое озеро» (версия В.Васильева) появились новые имена: 30 января в центральных ролях здесь выступили Галина Степаненко и Сергей Филин. 9 марта в этом же спектакле партию Короля в первый раз исполнил Илья Рыжаков, а в качестве балетного дирижера дебютировал Андрей Чистяков.

• В центральной партии в балете «Анюта» 1 февраля дебютировала Ирина Семире-ченская. Это первая главная партия артистки. Ирина — выпускница Московского хореографического училища 1992 года. В театре она занимается под руководством Р.Карельской. В ее репертуаре — сольная партия в «Шопениане», Фея Щедрости и Фея Сапфиров в «Спящей красавице», Индийская кукла в «Щелкунчике», Пиккилия в «Дон Кихоте», вариация в картине «Тени» из «Баядерки», Магнолия в «Чиполлино» и другие. В партии Студента в том же спектакле впервые выступил Алексей Барсегян. Новая исполнительница партии Мари — лауреат недавнего конкурса «Майя-96» Анастасия Яценко — появилась 16 февраля в балете «Щелкунчик».

• Две известные балерины танцевали в балете «Сильфида». 18 февраля в заглавной партии зрители впервые увидели Ирину Пяткину, а на следующий день эту же роль впервые на московской сцене исполнила Нина Ананишвили. Напомним, что дебют балерины в партии Сильфиды состоялся несколько лет назад на родине Августа Бурнонвиля — в труппе Датского королевского балета. Партнером Н.Ананишвили стал Дмитрий Белоголовцев, так-

же впервые танцевавший партию Джеймса.

• Целый сонм дебютов «обрушился» на «Дон Кихота» 7 марта. В партии Китри впервые выступила Анастасия Яценко, Базиля — Дмитрий Белоголовцев. Впервые роль Лоренцо исполнил Андрей

произвели на меня необыкновенное впечатление. С тех пор втайне мечтал об этом спектакле. Как и все крупные партии, Солора со мной репетировал В.Барыкин. В процессе подготовки мне посчастливилось встретиться в работе с М.Семеновым и М.Кондрать-



**Н.Грачева (Никия) и К.Иванов (Солор) в балете «Баядерка»**

Фото Н.Баусовой

Ситников, Уличной танцовщицы — Татьяна Расторгуева. Джигу в первый раз танцевали Андрей Евдокимов, Денис Медведев и Кирилл Шулёпов, Болеро — Варвара Казакова и Тимофей Лавренюк.

• Новые исполнители появились в «Баядерке». 5 марта в роли Солора дебютировал Константин Иванов. «Солор, — говорит он, — пока самая крупная работа в моей творческой жизни. Когда узнал, что мне доверили эту партию, первая мысль была: а справлюсь ли я? Для меня «Баядерка» — совершенно особый спектакль, вершина классического балета. Впервые я увидел его, когда заканчивал хореографическое училище. В театре готовилась премьера балета, и мы с друзьями ходили на спектакль. Надежда Грачева и Александр Ветров, танцевавшие главные партии,

еюй. Я очень благодарен Н.Грачевой, введившей меня в спектакль. Она помогла мне не только как партнерша, но и как педагог. Партия Солора очень трудна — технически, физически, актерски, и для меня очень важно, что я внутренне прожил, пережил роль — хотя не знаю, удалось ли мне передать все, что я чувствовал, зрителям. Во всяком случае, эта работа во многом изменила мои взгляды на себя, на окружающих, на балет».

В партии Золотого божка выступали в разных спектаклях Геннадий Янин и Вячеслав Голубин, Танец с барабаном станцевал Максим Валукин.

**Материал подготовила Анна Галайда**



Живописные мотивы великого Босха оживляет в сценическом движении небольшой камерный коллектив под названием «Московский музыкальный театр пластических искусств», авторы-постановщики — Аида Чернова и Сергей Старухин. Спектакль называется «Libera me Domine...» («Избави меня, Господи...»), произведение, музыкой которого вдохновлена постановка, — весьма знаменитый ныне «Реквием» Вячеслава Артемова.

Но что такое «пластическое искусство», что такое «пластика»? Один из законов всякого искусства — изначальное ограничение (как грунтованный холст для живописи, рояль или скрипка для музыканта). Если взять танец классического типа, в нем строго отобрана система танцевальных движений: батман, арабеск, фузте, прыжок и т.д., и точность выполнения измерена до миллиметра. Соответственно выработана и система оценок всего этого искусства. А пластика? Какие нормы ей предписаны? В чем состоит техника, отработанное ремесло? Вспоминаю свой опыт зрительского восприятия «Ансамбля пластической драмы» Г.Мацквичюса, когда им ставился «Желтый звук» Альфреда Шнитке. Поначалу — радующая свежесть внешней формы: непривычные движения, костюмы, непредсказуемая последовательность мизансцен (фантазия! нетрадиционность! находки!). Далее — все больше чувствовалась несвязанность зрительного ряда с музыкальным (а меня, автора книги о Шнитке, интересовало воплощение музыки этого композитора). Наконец, я поняла — Шнитке в этой пластической драме просто непричем. С тем же успехом на его месте могла бы звучать и другая музыка, а сочиненные костюмы и движения жили бы своей собственной жизнью.

С театром пластики Аиды Черновой я также познакомилась благодаря музыке Шнитке: на Альтовый концерт этого композитора, вершинное его произведение по сочетанию трагедии и красоты, в исполнении сверхзнаменитого Юрия Башмета, был поставлен спектакль «Мужчина и женщина». По жанру он определялся как «пластическое действие в стиле авангардного драмбалета» и представлял собой (на мой взгляд) полупьесу — полубалет в колорите итальянского неореализма. Хорошо запомнилась лирическая кульминация — нежно-восторженная дуэтная сцена Ее и Его на один примечательный эпизод на Альтового концерта. Эпизод этот — поразительно красив: сладкий дуэт солирующих в оркестре альты и контрабаса сопровождается ажурными арпеджио фортепиано. Но для стиля Шнитке он

# ТАНЦУЕМЫЙ БОСХ

## Размышления по поводу

красив не только поразительно, но и подозрительно. «Сладкая гадость»(!) — вот что говорил мне об этом сам композитор. Однако в современной музыке существует столь острый дефицит на такую откровенную, неприкрытую красоту, что этот эпизод слышится и трактуется почти всеми только как «сладость», но совсем не «гадость».

В репертуар театра «пластических искусств» входит еще один спектакль на музыку Шнитке — «Сюита в классическом стиле, или Музыка растекающегося времени» — пластический балет с историческими танцами. «Сюита в старинном стиле» Шнитке — очень специфическое, стилизованное произведение композитора, без признаков современного стиля. Естественно, оно расположило постановщиков к подбору исторических танцев. Истории танца, от Возрождения до XX века, специально посвящен и спектакль «Сонеты для Терпсихоры», где каждый танец окружен, к тому же, чтением «поэз» Игоря Северянина. Большим успехом у самых маленьких зрителей пользуется спектакль «Жили-были...», по русским народным сказкам. Впрочем, молодежной аудитории, но постарше адресованы и «Сонеты для Терпсихоры», с ярко исполненными эротическими мотивами в танцах XX века.

Закономерно, что на рискованное плавание в неведомых водах «пластики» отваживаются люди, чей путь на сцену не был predetermined сложнейшей академической школой балета. Художественный руководитель «театра пластических искусств» Аида Чернова окончила философский факультет МГУ и режиссерский факультет ГИТИСа. Выступать начала еще в студенческом театре МГУ, после чего двадцать лет работала в театре на Таганке у Юрия Любимова, где ее пантомима как-то обратила на себя внимание известного мима Марселя Марсо. Только в 1989 она создала свою театральную студию, а с 1991 — это уже «Московский музыкальный театр пластического искусства». Больше десяти лет ее партнером является многосторонний артист Сергей Старухин, имеющий за плечами трудную школу цирка. Другие участники ансамбля — совсем молодые, не все полу-

члившие законченное хореографическое образование.

Хотя «пластический театр» Черновой-Старухина еще весьма молод, виды его главные «смыслоопределяющие» признаки — интеллектуализм и следование звуку музыки. Игорь Северянин, Марина Цветаева, Булат Окуджава, Иероним Босх — таков круг его художественных мыслей, Альфред Шнитке, Вячеслав Артемов — такова основа танцевальных чувств. «В сочинении движений мы идем прямо от музыки. Мацквичюс? Он нам диаметрально противоположен», — отвечает на мои вопросы Сергей Старухин. «А в соединении «Реквиема» Артемова с картинами Босха обнаружилась поразительная вещь. Оказывается, при сочинении «Реквиема» у композитора над роялем висела репродукция Босха!» — доказывает Аида Чернова.

В спектакле «Libera me, Domine» сюжетную основу составило сплетение двух вечных, канонических «сюжетов»: ветхозаветного повествования об Адаме и Еве и связанного с Новым Заветом католического Реквиема. Из них выковывается тема сценического произведения — тема сотворения самим Богом человека, идущего путем грешника, приходящего через покаяние к очищению. Такая тема, думается, и становится критерием всего. Музыка «Реквиема» как нельзя более отвечает значительности темы: это одно из лучших произведений XX века, полное трагического величия, пронзительной лирики и высокого света. Уже одно звучание этого сочинения в театре наполняет происходящее образной значительностью: здесь и трагическая монументальность «Вечного покоя», и острая человеческая лирика «Слезного дня», и крики отчаяния в «Судном дне», и возвышенное просветление в «Благословен» и «Свят». А зрительный ряд спектакля — оживающий Босх, его знаменитый алтарный триптих «Адам и Ева», «Сад земных наслаждений», «Страшный суд». Трепетная задача артистов — став актерами «театра Босха», под мощную выразительность «Реквиема» Артемова воплотить и изначальную невинность Адама и Евы (в первом дуэте), и грехопадение и смакование земных наслаждений, и прохождение

сквозь горнило страданий, мучений (один из эпизодов — повешенный человек, в исполнении Старухина), и возвращение к первоначальному райскому свету. Все эти повороты темы захватывающе и изобретательно были исполнены, в основном, дуэтом Черновой и Старухина (с досадным ограничением выразительности сопровождающего ансамбля).

Произведение Артемова прозвучало в театре удивительно органично. Несмотря на то, что в «Реквиеме» было взято 12 из 15 номеров, с их некоторой перестановкой, то есть композиция была отчасти нарушена, экспрессия музыки Артемова очень продуманно соединялась с «движенческим рядом» — и в унисон с ним, и в контрастном контрапункте, например, «Наслаждения» — под «Kyrie eleison» («Господи, помилуй»). И поскольку такой удачный союз с танцевальной сценой у «Реквиема» Артемова происходит не впервые (мне уже доводилось писать в журнале «Балет» о воплощении его произведений в труппе О.Бавдилович из Владивостока), я спросила у композитора: «В чем же секрет такой замечательной сочетаемости его музыки с балетом?» «А ведь это и был изначальным балетом», — ответил он. В самом деле, «Реквием» Артемова впитал в себя музыку для балета — на какой же сюжет? По роману А.Толстого «Хождение по мукам!» Фабула этой эпопеи XX века опять же совпадает со всеобъемлющей темой нового сценического произведения. Круг снова замыкается. Итак, когда мы имеем дело с нетрадиционным видом искусства, к которому принадлежит и «Музыкальный театр пластических искусств», основой успеха оказывается соответствие всего целого одной избранной теме, теме крупной и вечной. В «Libera me, Domine...» Черновой и Старухина это, несомненно, так: вечная идея человека широкими потоками прошла сквозь прекрасную музыку, образы великой живописи, талантливо сочиненный и исполненный пластический ряд. И техника, пусть совсем иная по фигурам, рисунку и уровню трудности, чем в академическом балете, должна оцениваться лишь в этом контексте. Истинно: в начале была ТЕМА...

ВАЛЕНТИНА  
ХОЛОПОВА,

профессор  
Московской  
консерватории





# ЖИВЫЕ ТРАДИЦИИ — ЖИВ ТЕАТР!

Эту традицию — беседовать со зрителями перед началом спектакля — завела Наталия Ильинична Сац, основатель первого в мире детского музыкального театра — Московского. И вот уже более тридцати лет дети, пришедшие в этот сказочный Дворец Синей птицы, слышат: «Здравствуйте, ребята!» Долгое время со вступительным словом к ним выходила сама «тетя Наташа», как звали Наталию Ильиничну юные зрители.

В тот же вечер, когда среди них оказались и мы, нас приветствовала ее дочь и продолжательница ее дела Роксана Николаевна Сац-Карпова. «Вы знаете, что такое балет?» — спросила она. «Знаем, — дружно ответил зал, а крошечная девушка, сидевшая рядом, добавила: «Это когда красиво танцуют!»

Первый свой балетный спектакль Московский детский музыкальный театр показал почти четверть века назад — им была современная сказочная история Л.Половинкина «Негритенок и обезьяна», премьера которой состоялась 1 марта 1973 года. После нее на балетной афише театра появились «Ящич с игрушками» К.Дебюсси, «Колобок» М.Раухвергера, «Комар и самовар» Е.Ларионовой, «Синяя птица» И.Саца и М.Раухвергера, «Золушка» С.Прокофьева, «Алые паруса» В.Юровского «Коппелия» Л.Делиба, а также концертные программы, составленные из миниатюр на музыку «Времен года» П.Чайковского, «Симфонических танцев» С.Рахманинова, отрывков из спектаклей классического наследия...

Сейчас в Москве немало балетных трупп, и тем не менее и у Детского музыкального есть своя аудитория, свой зрительский актив, свой круг почитателей.

Чем же привлекает этот коллектив зрителей? Что характерно для его творческого облика? На эти вопросы отвечает Роксана Николаевна Сац-Карпова — ведь она сейчас почти всегда «ведет» балетные спектакли и, думается, реакцию зала ощущает непосредственно. «Романтика и чистота — главные особенности наших спектаклей, — считает она. — И кроме того, мы следуем завету Наталии Ильиничны Сац, которая постоянно говорила нам — в балете должно быть ровно столько содержания, сколько понятно из самого балета. Детям в хореографическом спектакле должно быть понятно и интересно все — только тогда они начнут воспринимать высокую искусство классического балета».

«Я даже считаю, это в каждом детском балетном спектакле, — развивает мысль Роксаны Сац-Карповой главный балетмейстер театра Борис Ляпаев, — должно присутствовать детективное начало. Да, элемент занимательности в нашей деятельности необходим: как только ребенку становится скучно, его внимание сразу отключается от того, что происходит на сцене. И тогда спектакль пропал...» А чтобы такого не случилось, в каждом спектакле детского театра (и не только в хореографическом) обязательно присутствует не просто танец, но танец в образе, танец в характере, танец в действии, в динамике. Исполнитель в балетном спектакле этой труппы не может позволить себе «отключиться», он постоянно участвует в происходящем на сцене, невидимыми эмоциональными нитями связан со своими партнерами, органично ощущает себя в любой, самой невероятной, фантастической ситуации. Художественное руководство театра бережно растили танцовщиков своего театра. К началу 80-х годов такой коллектив ярких индивидуальностей сложился. Он выдержал экзаме на творческую зрелость не только у себя на родине, но и за рубежом. Неслучайно иностранная пресса писала, что любой артист кордебалета театра может стать украшением

западной труппы. Но тут критики ошибались — в театре не было и нет кордебалета в общепринятом понимании этого слова: артист здесь в одном спектакле может исполнять сольную партию, а в следующем танцевать в массе. Наверное, поэтому так живы и впечатляющие массовые сцены в балетных спектаклях Детского музыкального. Но в середине восьмидесятых, когда у нас в стране стали возникать различные карликовые балетные группы, руководители которых соблазнили артистов высокими заработками и частыми зарубежными гастролями, театр стал терять артистов. Положение сложилось тяжелое. Но, несмотря на то, театр в целом и его балетная труппа, в частности, пережили это кризисное время, хотя трудности и прежде всего — материальные не исчезли. И тем не менее, в балетной труппе сейчас — около 50 человек, среди которых воспитанники и традиционных школ Москвы, Санкт-Петербурга, Саратова, Воронежа, и так называемых альтернативных учебных заведений — Академии танца Анатолия Борзова из Нового Гуманитарного университета, танцевального лицея Геннадия Малхасянца и других. Восстановлены ушедшие было из репертуара «Алые паруса» В.Юровского и «Золушка» С.Прокофьева (правда, пока показывают ее одноактную композицию). Репетируется балет В.Калистратова «По щучьему велению...» по мотивам русской народной сказки, который, судя по фрагменту, представленному в одном из концертов, обещает быть весьма оригинальным по своему пластическому решению. К сожалению, его «выпуск в свет» задерживается из-за нехватки финансовых средств. Так и хочется крикнуть: «Спонсоры! Где вы? Ведь у каждого из вас есть дети, внуки, младшие братья и сестры».

Зато другую постановку — оперу-балет «Дюймовочка» Е.Подгайца юные зрители смогут увидеть в будущем сезоне: компания «Транс-айро» помогла театру материально.

В свое время Наталия Ильинична Сац написала замечательные слова: «...Как любят дети движения, танец, яркость красок...» И создавая театр, она этому правилу следовала неукоснительно. И неслучайно почти все рецензенты, писавшие о спектаклях «театра Наталии Сац», говорили об увлекательном образном воздействии осуществляемого здесь принципа синтетичности, где важное место наряду с музыкой и словом занимает танец.

Завершая свой рассказ о балете Детского музыкального театра, не могу не сказать о влиянии искусства танца на все его постановки. Афиша театра поражает поистине своим безграничным диапазоном — она вбирает в себя и такие шедевры мирового оперного репертуара, как «Волшебная флейта» В.Моцарта, как «Евгений Онегин» П.Чайковского, как Мадам Баттерфляй» Д.Пуччини, и написанные специально для Детского музыкального театра озорные мюзиклы «Волшебник изумрудного города» И.Якушенко и «Не буду просить прощения» М.Минкова... И каждый спектакль имеет тщательно разработанную красочную хореографическую партитуру. В одних случаях ее сценическая интерпретация поручается артистам балета, в других в качестве исполнителей выступают оперные певцы, которые стараются совместить свой академический вокал с танцем — живым, образным, выразительным.

Традиции, заложенные Наталией Сац живы, и бережно сохраняются и развиваются, а значит живо и ее детище — Московский детский музыкальный театр, который сегодня носит имя своего основателя — Наталии Ильиничны Сац.

Г. Иноземцева

БОРИС ЭЙФМАН:

## «Универсальность балетного языка - великое явление»

*Во время показа на фестивале «Золотая маска» спектакля Санкт-Петербургского балета «Карамазовы» его постановщик и художественный руководитель труппы Борис Эйфман выразил желание побеседовать с московскими критиками в редакции журнала «Балет», где такая встреча и состоялась.*

**Встреча началась с разговора о роли, которую сыграла московская критика в истории выживания театра Бориса Эйфмана.**

«Может быть молодые критики и не знают об этом, — сказал Борис Яковлевич, — но в первые годы, даже в первое десятилетие существования нашего театра у Ленинградского обкома партии были намерения прикрыть наш театр. И почти ежегодно приезды в Москву, выступления в концертном зале «Россия», поддержка критики (в первую очередь московской), можно сказать, спасли театр. Потому что когда выходили положительные рецензии на наши спектакли в таких газетах, как «Известия» и «Правда» (вы понимаете, что это значило в те годы) у ленинградского начальства не было официального обоснования закрыть театр и ему приходилось только руками разводиться. Так, что Москва — спасла нас.

Если говорить о сегодняшнем положении театра, то как мне кажется, мы — коллектив со своими определенным стилем, со своим репертуаром. Более того, полагаю, наша ценность в том, что мы, хоть и существовали долгие годы, как и вся Россия, в достаточном замкнутом культурном пространстве, тем не менее сегодня, когда это пространство разомкнулось, не захлебнулись обрушившимся на всех нас информационным потоком, идущим из западного балетного мира. Мы стараемся сохранять те же творческие принципы, развивая тот же стиль нашего театра, который был заложен при его основании.

Я думаю, что результат нашей двадцатилетней деятельности — спектакли последних лет, такие как «Реквием», «Чайковский», «Дон Кихот», «Карамазовы», «Красная Жилья», свидетельствуют о целенаправленном движении в избранном нами направлении. Я всегда старался создать свой, непохожий ни на какой другой, тип театра. Не знаю, насколько мне это удалось, но я всегда к этому стремился. В основе нашего театра лежат традиции духа русского балетного искусства и, конечно же, индивидуальное мастерство исполнителей, творческий потенциал каждого артиста, каждой творческой индивидуальности».

На вопрос о том, как ему удалось создать такую, профессионально вышколенную, труппу Борис Эйфман ответил:

«Жесткой репутационной работой, но главное — общностью целей. А главная цель любого члена нашего коллектива — артиста или администратора — создать качественный спектакль. Мы все делаем одно общее дело. У нас один театр, одна задача, одна семья, одни деньги, которые мы долж-

(Продолжение на стр. 46)



«Русский камерный балет «Москва» впервые появился на столичной афише пять лет тому назад. Он возник по инициативе Николая Анатольевича Басина — директора и художественного руководителя в одном лице — и при поддержке Правительства Москвы. У театра есть своя благородная идея — сохранить традиции творческого поиска, новаторства в хореографическом искусстве, помочь незащищенным в материальном плане энтузиастам современного русского балета воплотить свои замыслы, собрать их «под одной крышей»: ведь вместе легче выжить в трудное время. Но чего же стоило осуществить этот замысел! Конечно, хронически не хватает денег, нет средств на необходимую рекламу, а главное — до сих пор нет своего постоянного театрального «дома»: приходится скитаться по различным сценическим площадкам, затрачивая уйму средств на их аренду. Несмотря ни на что Балет «Москва» работает, в его репертуаре уже около 20 постановок на современную (А.Шнитке, В.Гаврилини, А.Пьяццолла) и классическую (С.Рахманинов, П.Чайковский, Ж.Бизе) музыку. Театр регулярно показывает свои спектакли в Москве и в различных городах ближнего и дальнего зарубежья и зрители, особенно молодые, принимают их тепло. Артисты и хореографы театра с успехом показывают свои работы на различных международных фестивалях и конкурсах. Недавно

на базе «Русского камерного балета «Москва» учрежден Центр современной хореографии.

В настоящее время творческий коллектив театра состоит из трех небольших балетных трупп, каждая из которых обладает своим неповторимым стилем: фантазмагоричностью и экспрессивностью отличаются драматические балеты в постановке Эдвальда Смирнова («Темные аллеи» по прозе И.Бунина, «Театр времен Нерона и Сенеки» и др.), философской абстрактностью пластической формы — хореографические композиции Геннадия Песчаного (программа «Графический балет»), утонченным лиризмом и развитием традиций стиля «модерн» — постановки Елены Богданович (программа «В пространстве любви», балет «Странники»).

Весной минувшего года на сцене Театра оперетты Русский камерный балет «Москва» показывает премьеру — героико-романтический балет на музыку Рихарда Вагнера «Сильнее золота и смерти» (по мотивам скандинавского и германского эпоса о рыцаре-богатыре Зигфриде и о волшебном «кладе нибелунгов», о борьбе добра и зла и о любви, которая творит чудеса). Этот балет поставил замечательный артист балета и хореограф Большого театра Михаил Лавровский. Позже в репертуаре появилась неувядаемая «Жизель», которую он осуществил в редакции своего отца — Л.Лавровского.



## «РУССКИЙ КАМЕРНЫЙ БАЛЕТ «МОСКВА»

Николай Басин — один из основателей театра «Русский камерный балет «Москва». Свою творческую деятельность он начинал в качестве танцовщика, выступая на сценах музыкальных театров и на эстраде на протяжении двадцати лет. Впоследствии он выступал как драматический актер и как режиссер-постановщик разнообразных концертных программ. Опыт, приобретенный за время работы в театрах, способствовал его становлению как профессионального продюсера, владеющего навыками организации концертно-театрального дела. Басин работал с ведущими артистами и звездами отечественной эстрады, содействуя выявлению их творческой индивидуальности.

В 1991 году Николай Басин осуществляет задуманную совместно с хореографом Эдваль-

дом Смирновым идею создания театра, который ныне называется «Русский камерный балет «Москва». Здесь каждый из работающих в нем балетмейстеров, опираясь на национальную классическую школу, представляет свой самостоятельный стиль и хореографический язык.

В коллективе работают выпускники хореографических училищ и институтов Москвы, Санкт-Петербурга, Киева, Перми, Екатеринбургa, Воронежа, Ташкента. Несмотря на свою молодость, артисты театра успели проявить себя как самостоятельно мыслящие художники.

Репертуар театра разнообразен. Здесь одноактные спектакли — «Вечерок», «Театр времен Нерона и Сенеки», «Гостя», «Странники», «Арлезианка», «Темные аллеи»; хо-

реографические миниатюры — «Графический балет», «В пространстве любви»; балетная классика — «Жизель», «Вечер классического балета»; балет-сказка для детей «Пиноккио, или Золотой Ключик», который с одинаковым интересом смотрят и дети, и взрослые.

Коллектив театра успешно выступает не только в Москве и в других городах России, но и в странах ближнего и дальнего зарубежья, вызывая большой интерес публики.

Недавно при театре создан Центр современной хореографии, главной задачей которого является оказание содействия молодым хореографам и танцовщикам в развитии новых направлений русской современной хореографии, а также организация и проведение фестивалей, творческих мастерских, семинаров и гастролей.



# «СУЩЕСТВУЕМ, КАК НАСТОЯЩИЙ ТЕАТР...»

Все линии моей судьбы, до тех пор казавшиеся хаотичными и противоречивыми, все то, что я знал и ценил в искусстве, сошлось вдруг в одной точке. Что я имею в виду? Трепетное отношение к балетной классике. Стремление ко всему новому, глубокая убежденность, что русский «модерн» не отрицает, а продолжает классические традиции и в этом-то и есть его принципиальная особенность. Моя любовь к театру, обращенному к сердцам массовой публики (никогда не забуду слов великого актера и моего большого друга Евгения Леонова, с которым я довольно долго работал в различных концертных программах: «Настоящее искусство — это ежедневный экзамен перед зрителями. Будь ты хоть трижды народный артист — иди на сцену и доказывай, что ты достоин своего звания»). Мой опыт театрального администратора, продюсера, антрепренера. Наконец, наличие денежных средств, появившихся после удачного старта организованного мною театра «Мюзикл». Я просто должен был создать балетный театр совершенно нового типа — открытый для самых разных поисков, направлений и стилей, но крепко стоящий на фундаменте русских традиций.

Многие близкие мне люди, узнав, что процветающий театр мюзиклов я репрофилирую в балетный, сочли меня безнадежным психом. На меня показывали пальцем. От меня ушла жена. Современный театр принадлежит к группе крайнего финансового риска, на нем капиталов не «наварить», а потерять все, разориться — легче легкого. Настоящего закона о поддержке искусства у нас как не было так и нет. Тем больше благодарности я испытываю к Комитету по культуре города Москвы, поддержавшему нашу инициативу. Но вспоминая первый год существования «Русского камерного балета», даже у меня мурашки бегут по спине: как мы выдержали? Без своего здания, без общежития для труппы, с базой в Подольске, с пошивочными мастерскими в Санкт-Петербурге, при постоянно растущих ценах — за один квартал плата за аренду зала удваивалась... Зато сколько энтузиазма! Все работали до полного изнеможения. Все думали только о выпуске спектакля. Труппа жила и работала как одна семья, меня за глаза называли «Мамкой». Сколько счастья испытали мы все, когда первый же наш спектакль в Москве был встречен искренними аплодисментами зрителей и был замечен профессионалами и прежде всего критиками журнала «Балет». Мы «родились» в 1991 году со спектаклем «Вечерок» и программой хореографических миниатюр «Новеллы о любви» в постановке Эдварда Смирнова.

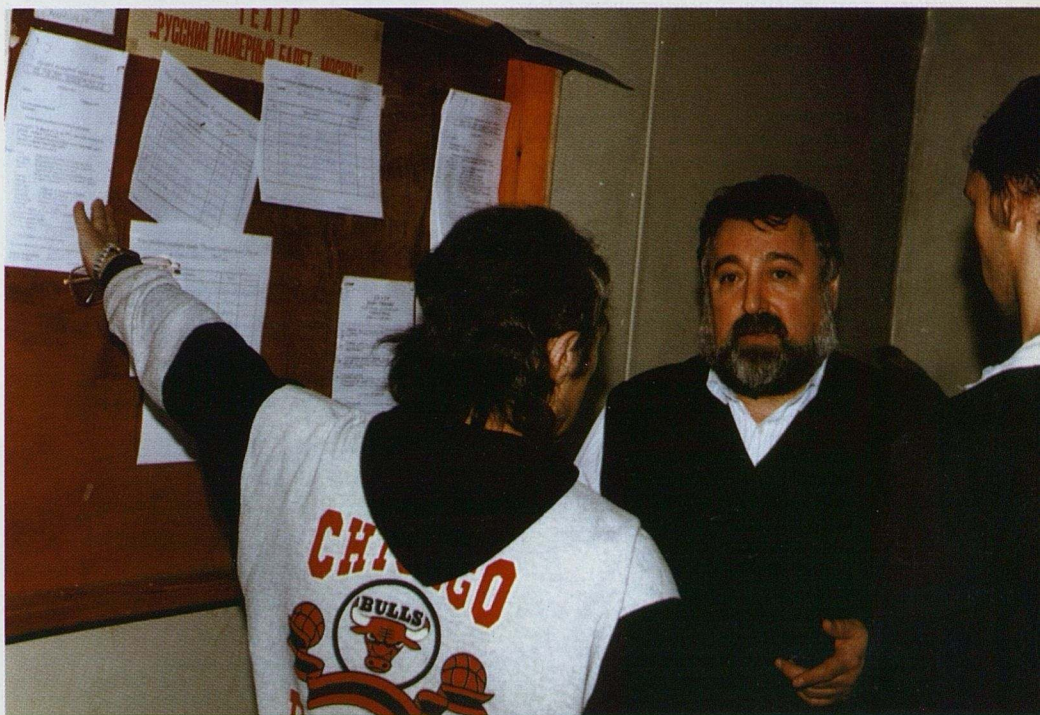
С хореографом Смирновым я встретился в постановке мюзикла для детей «Брысь...или история кота Филофея». Я увидел у него новое театрально-пластическое мышление, которое во многом изменило мои представления о возможностях балета, осуществило мои мечты. Его постановки — 12-минутная «Смерть в Венеции» или одноактный «Театр времен Нерона и Сенеки» — исполнены всегда глубокого драматического содержания, имеют философский подтекст, стали явлением настоящего театра. Это не просто поток хореографических приемов — очень современных и самобытных — как у многих представителей «модерна», а настоящий авторский балет с

продуманной драматургией либретто, точной музыкальной композицией, сквозным действием.

Смирнов — человек большой культуры, очень хорошо знающий современный театр и тонко чувствующий музыку. Работая с исполнителями, он не просто разучивает с ними набор движений, а как настоящий режиссер, создает полнокровные сценические образы, заставляет актеров думать, фантазировать, жить в предлагаемых обстоятельствах сцены. Это совпадает с драматической природой русской балетной классики, но, к сожалению, чрезвычайно редко встречается в сценической практике последних лет. Танцовщики, работая со Смирновым, становятся настоящими актерами, и это доставляет им огромную ра-

дость, для этих студий, оказавшихся к тому времени, как большинство отважных частных коллективов, буквально без «крыши над головой», под угрозой финансового уничтожения. Наш репертуар обогатился их программами и спектаклями и, как мне кажется, у них впереди большое будущее.

Живые традиции русской классической школы принесли в наш театр замечательный ее представитель — Михаил Лавровский. Он не только руководит возобновлениями таких балетов, как «Жизель», «Привал кавалерии», «Тщетная предосторожность». Лавровский рискнул на эксперимент небывалый в наши дни — на современное развитие романтического балета, поставил одноактный спектакль на музыку Вагнера «Сильнее золота и смерти». И пусть большинство критиков не приняло эту постановку: для сторонников «модерна» он показался слишком традиционным, а для ревнителей традиций — чересчур смелым, уверен, что это большая творческая удача: я видел, как восторженно принимают ее простые зрители, истосковавшиеся по выражению боль-



*Н.Басин с артистами театра*

достью: ведь ограничивая балет только выполнением технических задач, постановщики обкрадывают не только зрителей, но и исполнителей. Смирнов поставил у нас около десяти спектаклей — надеюсь, что поставит еще не один, воспитал труппу. Вместе с ним мы сформулировали свою главную цель: создание театра драматического, авторского балета, современного по стилю и идеям и традиционного в самом глубоком смысле.

Но задуманный нами театр не мог ограничиться только одним направлением. Потому мы приняли с радостью идею создания Центра современной хореографии, в котором различные стили, развиваясь самостоятельно, соприкасаются, обогащая друг друга, дают зрителю возможность сравнивать, делать свой выбор. В 1994 году мы приняли в труппу театра студии Елены Богданович и Геннадия Песчаного. Это было большой удачей и для театра и, наде-

ших страстей и глубоких мыслей на балетной сцене. Убеден, что театр романтической трагедии в современном ее осмыслении ожидает большое будущее на балетной сцене, и рад, что один из первых шагов в этом направлении сделан в «Русском камерном балете «Москва».

Наш театр существует, живет, работает 5 лет. Успех на родине и за ее пределами доказывает нам, что мы трудимся не напрасно. Но никакой «сытой» успокоенности я не чувствую. Во-первых, потому, что проблем у театра еще предостаточно: нет до сих пор ни своего здания в Москве, ни репетиционных помещений, не на все запланированные постановки хватает денег, жизненно необходимо увеличить состав труппы и т.д., можно перечислять до бесконечности. Во-вторых — и это главное — убежден, что самое непосредственное выражение таланта — в вечном беспокойстве, в том червячке, который день и ночь грызет сердце: как много совсем нового ты должен еще сделать. Я рад, что этот червячок не оставляет в покое ни меня, ни всю нашу



труппу — остальные, случайные, быстро отсеиваются. Мы напряженно работаем, у нас много самых дерзких и неожиданных планов, мы каждый раз выходим на сцену, как на самый решающий экзамен. Значит — мы существуем как настоящий театр.

Люблю актеров, особенно нашу старую гвардию. Это мои дети. Да, они очень разные. И это — хорошо. В их разности я вижу специфику нашего театра, его преимущество и перспективу.

**ЭДВАЛЬД СМИРНОВ** — хореограф, которого можно назвать одним из основателей «Русского камерного балета «Москва». Он в театре — с первых дней и за эти годы создал немало балетных спектаклей и хореографических миниатюр, воспитав при этом большую труппу исполнителей.

На профессиональной балетной сцене Э.Смирнов — почти четверть века. Закончив хореографическое училище имени А.Вагановой, а затем — балетмейстерский факультет Санкт-Петербургской консерватории (где, кстати, и преподает в настоящее время), в разные годы он ставил спектакли во многих музыкальных театрах России, с большими успехом сотрудничал с режиссером Р.Виктюком в драматическом театре, сочинял композиции для фигуристов.

Э.Смирнов — лауреат двух Всесоюзных конкурсов балетмейстеров (1984, 1988).

Спектакли Э.Смирнова отличаются богатой образностью, экспрессией, яркие сценические метафоры и аллегории делают, драматическое действие концентрированным до фантазмагоричности. Широкий спектр литературных и исторических ассоциаций, свойственный художественному мышлению постановщика, требует от исполнителей не только блестящей балетной техники, но и драматической игры.

Назовем некоторые постановки в «Русском камерном балете» «Москва».

**«Театр времен Нерона и Сенеки»** — хореографическая драма на музыку Альфреда Шнитке, поднимающая проблему взаимоотношения деспотичной власти и просвещения. «Для меня «Театр времен Нерона и Сенеки», — говорит хореограф, — режиссерский, а не балетмейстерский спектакль. Я здесь больше работал как режиссер и даже кое-что хотел усилить. Другое дело хорошо это или плохо получилось... В моих работах многое на себя должен брать артист».

**«Темные аллеи»** — хореографическая фантазия на музыку Сергея Рахманинова, Р.Стеогга, А.Вертинского и Ж.Ж.Леметра, отправной точкой которой является поэтическая проза Ивана Бунина.

**«Вечерок»** — хореографическая драма на музыку В.Гаврилина на тему популярного на Руси гадания с зеркалами и свечами в «крещенский вечерок».

**«Новеллы о любви»** — балет-мозаика на музыку И.С.Баха, Сергея Рахманинова, Г.Малера, состоит из отдельных миниатюр, связанных единством темы.

**«Смерть в Венеции»** — на музыку Пятой симфонии Г.Малера по одноименному произведению Томаса Манна.

**«Лавка чудес»** — увлекательная балетная история на музыку Дж.Россини, герои которой куклы и люди.

**«Арлезианка»** — балет на музыку Ж.Бизе, рассказывающий о трагической любви деревенского юноши Фредери к прекрасной женщине из Арля. «Финал мне кажется очень эффективным, я им горжусь, — считает постановщик. — Фредери погиб. И я сзади, на планшете, специально повторил финал для тех, кто не увидит или не поймет. Сделал двойной финал. Фредери погиб, сошел с ума. Любовный треугольник завершился трагической гибелью героя. И мизансцена, мне кажется, выстроена ясно, понятно и впечатляюще. Причем повторена дважды».

**«Гостья»** — хореографическая фантазия на музыку В.Гаврилина, посвященная памяти павших на войне.

### **ЭДВАРД РАДЗИНСКИЙ, драматург:**

«Я не очень хотел идти на этот спектакль, потому что мне казалось, что написанная мной трагедия «Театр времен Нерона и Сенеки» и балет — вещи несоместимые. Спектакли по этой пьесе до этого я видел во многих драматических театрах: я видел его в Королевском театре в Дании, я видел его в Нью-Йорке, в Канаде, в Швеции и т.д., я видел его в замечательной постановке Георгия Товстоногова и в удивительном спектакле Андрея Гончарова, в котором играли выдающиеся актеры — молодой Толубеев и великолепный Джигарханян... После всего этого мне не очень хотелось идти в балет. Но то, что я увидел в «Русском камерном балете «Москва», меня потрясло, да-да, это правильное слово: потрясло. Потому что это было необыкновенное зрелище и само по себе — искусство. Пластическое искусство, увлекательное и потрясающее безотнотительным моего текста. Но одновременно непостижимым образом я узнавал свою пьесу — что было самым главным для меня — я узнавал каждый отдельный кусок этой пьесы. Я никогда не думал, что можно станцевать пьесу так подробно. Это пьеса не историческая в прямом смысле этого слова, эта пьеса о театре, о закулисе: Нерон заставляет Сенеку играть, именно играть, воспоминания о своей жизни. И сам Нерон — прежде всего актер. И несчастного старика Нерон заставляет стать актером. Здесь действительность подчиняется законам театральной игры. Замечательно, что хореографу Эдвальду Смирнову удалось почувствовать и воплотить на сцене в танце именно театральную природу рассказанной мною истории, театральную стихию, которой она посвящена. И это мне кажется особенно прекрасным в балетной версии моей пьесы».

### **ЕЛЕНА ЛУЦКАЯ, балетный критик:**

«Не знаю, существовало ли намерение соединить или это случайно соединилось, «Арлезианку» и «Театр времен...» Я же поняла их соединение как преднамеренное. Меня поразило в этом диптихе, потому что это диптих, несмотря на всю несопоставимость этих произведений, то, что хореограф очень изменив, диаметрально противоположен по выбираемым формам экспрессии. Это говорит о том, что Э.Смирнов человек очень содержательный, с богатой балетмейстерской палитрой.

Хорошо помня и любя «Арлезианку» Р.Пети, которую мы знаем и в исполнении Л.Араухо и Р.Бриана, а потом по очень интересной интерпретации С.Исаева и В.Тимашовой, я думаю, «Арлезианка» Э.Смирнова интересна тем, что она нигде, ни в одной своей точке не корреспондируется с Р.Пети. У Смирнова совершенно другой ход, абсолютно свой, очень неожиданный. Я вижу спектакль самостоятельный, оригинальный, отмеченный несколько болезненной, декадентской красотой...

Что касается «Театра времен...», я восприняла его как хореографический спектакль, с огромным слоем пластики, да, но тем не менее эта пластика вся интегрирована в хореографию, а не существует в какой-то изоляции...

Для меня этот спектакль — театр абсурда, кровавого абсурда. О человеческом безумии, о человеке (в исполнении прекрасного танцовщика Б.Салиева), который рядит всех в разные одежды и выстраивает абсурдно-театральные ситуации, где властвует злой рок, судьба.

Как бы ни были контрастны «Арлезианка» и «Театр времен Нерона и Сенеки», мне кажется, и тот, и другой спектакли — о человеческом безумии, но с разными истоками обреченности.

Заканчивая, хочу сказать, что очень медленно, сопротивляясь обстоятельствам, в нашем балетном театре идут интересные художественные процессы. И подтверждением тому — спектакли Э.Смирнова».

### **БАХТИЕР САЛИЕВ, солист балета:**

«Так случилось, что я всю жизнь любил актерский балет и из всех ролей в классическом репертуаре, которые мне довелось танцевать в Театре имени Навои предпочитал роль Черта в «Сотворении мира» Н.Касаткиной и В.Василева за гротеск, характерность, актерскую насыщенность. В хореографии Эдвальда Смирнова буквально влюбился по видеозаписям и был рад, что принял в труппу, хотя условия работы тогда были нелегкие. Зато труппа подобралась сильная, работать было очень интересно. В первой программе Смирнова «Новеллы и любви» танцевал несколько номеров: «Орфей и Эвридика» на музыку Р.Паулса, «Румяницы-беляницы» на музыку С.Рахманинова и другие. Уже по этим работам понял, какая сильная драматургия лежит в основе его хореографии. Каждый номер — целая жизнь. К концу программы кажется, что

сыграл несколько спектаклей подряд. Вначале было трудно выдерживать физическую нагрузку, хотя пластический рисунок осваивал легко. Зато как интересно! Из больших ролей в балетах Смирнова больше всего люблю нежно- жестокого Диониса в «Темных аллеях» и Тигелина в «Нероне» — нереальный персонаж, выдуманный Цезарем для устрашения всего Рима, воплощение смерти, приводящее всех в транс и, в то же время, любовник Нерона, неразлучный с ним, как тень. Действительно, Смирнов умеет будить фантазию! Любый гротеск в его постановках кажется оправданным, органичным. По крайней мере для актеров, с которыми он работает».

### **ГЕННАДИЙ БУДЬКО, солист балета:**

«В «Русский камерный балет «Москва» я пришел вместе с Эдвальдом Смирновым в момент основания этого театра. Мне очень хотелось работать с этим хореографом и я рад, что танцую главные партии во всех его спектаклях. Смирнов — психолог, он раскрывает каждую роль очень глубоко, со всей сложностью соединения противоположных качеств и черт, свойственных человеческой душе. Он ставит перед исполнителем очень трудные актерские задачи, но выполнять их чрезвычайно интересно. Раньше я танцевал главные партии почти во всех классических балетах в разных труппах, но никто и никогда не работал со мной так, как Смирнов. Он научил создавать настоящий сценический образ, продумывать логику поведения персонажа, его биографию. Особенно интересной была работа над ролью Нерона — венценосного злодея с душой брошенного ребенка, беспощадного судьи и азартного актера. Я перечитал уйму литературы по Римской истории, продолжаю читать до сих пор, хотя спектакль «Театр времен Нерона и Сенеки» уже несколько лет идет на сцене. И это при том, что пластические решения Смирнова сами по себе очень трудны для исполнителя. Но когда поймешь — все дается почти само собой, только слушай музыку. Сейчас я как бы вернулся в классику, последние работы — Ганс в «Жизели», Полковник в «Привале кавалерии». Но танцую совсем по-другому, с иным отношением. Стараюсь сохранить то, чему научился у Смирнова. Думаю, что в балете обязательно надо сочетать классику и современную хореографию. Только разноплановость дает танцовщику импульс для творческого роста».



**Р. Квициани и Г. Будько в балете «Темные аллеи»**

### **НАТАЛИЯ ШЕРЕМЕТЬЕВСКАЯ, балетный критик:**

«Эдвальд Смирнов берет прекрасный музыкальный материал и умеет в нем услышать то, что раньше постановщики не слышали. Я говорю об «Арлезианке», где хореографическое действие зловеще, таинственно и показывает нам страшный процесс распада сознания. И все это под потрясающий звук вееров, создающий смысловой, эмоциональный фон балету...

По спектаклю видно, что Э.Смирнов, безусловно, обладает развитой хореографической фантазией. Он интересно по композиционному рисунку выстраивает и массовые сцены. Причем где-то



проглядывают и фольклорные мотивы, которые обогащены, преобразованы, трансформированы балетмейстером».

### **СВЕТЛАНА НАБОРЩИКОВА, балетный критик:**

В «Русском камерном балете «Москва» состоялась премьера. Хореограф-постановщик Эдвальд Смирнов, вдохновившись прозаическим циклом Ивана Бунина «Темные аллеи», создал спектакль под тем же названием...

Поэт, герой балета Эдвальда Смирнова, «стремится к возвышенной любви и счастью, но попадает в ловушку страсти и смерти» (из программы к спектаклю). Воплощая тщетность порывов, хореограф делает «фантазию по мотивам». Но и не следуя какой-либо определенной новелле, спектакль воссоздает вполне определенный дух времени.

Эпоху обозначают костюмы художника Ирины Кустовой (особенно очаровательны дети, словно сошедшие со страниц «Нивы»), музыка Сергея Рахманинова и песенки «белого Пьеро» - Александра Вертинского, уже давно ставшие символом предгрозово-го поры. Да и один из персона-

### **З. Шониязова и Г. Будько в спектакле «Смерть в Венеции»**



жей - бог Дионис напоминает, сколь популярной была дионисийская тема в эстетике Серебряного века...

При этом в спектакле, имеющем вполне «реальное» время действия, присутствует всего один «реальный» герой - Поэт (Василий Кирица). Все остальные лица созданы его воображением. Подобная материализация подсознания - излюбленный прием современной хореодрамы. Благодаря ему внутренний мир героя, его сокровенное становятся осязаемыми и осязаемыми».

Группа **ГЕННАДИЯ ПЕСЧАНОГО** «Графический балет» вошла в состав «Русского камерного балета «Москва» в 1994 году.

Геннадий Песчаный родился в 1935 году в Новосибирске. С 15 лет танцует в различных ансамблях Сибири. В 1964 году поступает на балетмейстерское отделение ГИТИСа в Москве и вскоре после его окончания работает в московской труппе «Молодой балет», руководимой Игорем Моисеевым.

Геннадий Песчаный - лауреат Всесоюзного конкурса балетмейстеров в Москве. И его композицию «Единство», удостоенную первой премии, включили в свой репертуар артисты Большого театра и других ведущих трупп страны.

В 1991 году ему удается создать собственный театр - «Лаборатория современной хореографии».

Смерть настгла Геннадия Песчаного в 1993 году - в самом начале всеобщего признания. Исполнители созданного им коллектива, стремясь сохранить творческое наследие своего руководителя, продолжают работать, сталкиваясь со многими трудностями. В 1993 году на международном фестивале современной хореографии в Витебске артистам была присуждена специальная премия «Черная жемчужина».

Стиль хореографии Г.Песчаного оригинален и впечатляющ. Это - танец, близкий к чертежу, танец-знак. В нем нет привычной драматургии, сюжета, отдельных сценических персонажей. Исполнителей объединяет на сцене подчинение единому энергетичес-

кому движению, они создают абстрактную графику музыки в сценическом пространстве. Эмоциональное впечатление, создаваемое балетмейстером, - трагическая сосредоточенность постижения потаенных законов бытия, скрытых от поверхностных взглядов. Перед нами - не только новый язык хореографии, но, по утверждению автора, новый способ мышления, устремленного от конкретного, физического к космической всеобщности.

В настоящее время во главе группы «Графический балет» стоит ученик Геннадия Песчаного - Дмитрий Немков.

### **АНАТОЛИЙ БОРЗОВ, хореограф:**

«Геннадия Песчаного я знаю со студенческой скамьи, с 1964 года. Мы с ним учились на одном курсе балетмейстерского факультета ГИТИСа. Вместе с нами на курсе учились Н.Назирова, Х.Варзиев, Г.Федорова, М.Плоткин и др. Руководителем курса был Ростислав Владимирович Захаров.

К концу первого года нашего обучения он как-то сказал: «Я с вами со всеми уже познакомился. Все мне ясно. Только два человека остаются для меня непонятными - это Борзов и Песчаный». Дело в том, что все мои однокурсники, кроме меня и Песчаного, имели базовое хореографическое образование. Я же был народником и танцевал в ансамбле Моисеева, в связи с чем не имел возможности посещать все занятия и сдавал экзамены по индивидуальному плану. А Песчаный вообще не имел профессионального хореографического образования. Он пришел из самодеятельности, проработав несколько лет до ГИТИСа в различных танцевальных самодеятельных ансамблях Сибири.

Уже в студенческие годы он увлекался философией, хорошо знал джаз, интересовался рок-музыкой, в частности, группой «Пинк Флойд», и, отказавшись от классики, вел поиски новых форм выразительности в современной пластике.

Все это Захаров, приверженцу строгого балетного академизма, было чуждо и непонятно и порой даже вызывало раздражение, так как в те годы увлечение джазовой музыкой категорически не поощрялось, так же, как и партерная хореография.

Возможно поэтому за годы обучения Песчаный особо не выделялся своими постановками, так



Сцена из спектакля «Вечерок»



как ему не давали возможности ставить так, как ему хотелось бы. Он мог лишь позволить себе работать в стиле В.Варковичского, который в своих номерах, таких, как «Летите, голуби, летите», «Тачанка», основываясь на классических традициях, вел поиски в области современной пластики, разрабатывая героическую тему.

К окончанию института, в качестве дипломной работы Геннадий подготовил очень интересную композицию, но считая постановку не законченной, так ее и не защитил, и не получил диплома об окончании института.

Вместе с тем, ГИТИС дал ему очень многое и, прежде всего, огромный багаж знаний. С нами занимались великолепные педагоги - Н.Тарасов, А.Лапаури, М.Васильева-Рождественская, Т.Каченко, А.Цейтлин и другие.

Большое воздействие оказала на него и культурная жизнь Москвы, которая аккумулировала тогда в себе наиболее передовые достижения в области отечественной хореографии.

После окончания института, испытывая большие материальные затруднения и надеясь собрать деньги, на собственном коллективе, Песчаный начал работать таксистом. И вот, наконец, в конце 70-х - начале 80-х годов создал небольшой ансамбль современного танца.

В 1984 году Г.Песчаный со своей труппой принял участие во Всесоюзном конкурсе самодеятельных коллективов в Москве, где был удостоен звания лауреата. Тем не менее, ему не дали возможности продолжить работу с коллективом из-за его увлечения джазовой музыкой, и ансамбль распустился.

Наверное, Геннадий был человеком невезучим. При всей доброте, отзывчивости, доверчивости, спокойствию он вечно попадал в какие-то истории. Человек замкнутый и одинокий, несмотря на то, что его окружали друзья и коллеги, Песчаный всегда остро переживал проблему отсутствия «своих» исполнителей, то есть людей, с которыми он мог бы работать. «Прежде чем что-то ставить», - говорил он, - надо их долго готовить, ломать». Если артисты его терпели, то - прекрасно, но порой они не выдерживали нагрузок и уходили.

Официальными же и государственными коллективами его хореография востребована не была.

Песчаный рано ушел из жизни, не успев сказать и сделать многое из того, о чем мечтал на протяжении долгих лет».

### **БОРИС ЛЬВОВ-АНОХИН, балетный критик:**

«Русский камерный балет «Москва» поступает очень благородно, сохраняя творческое наследие Геннадия Песчаного, рано ушедшего из жизни. Он был несомненно очень одаренным балетмейстером. Он нашел свой язык, ни на кого не похожий, никому до него неизвестный, никем до него не использованный, который он сам - с полным правом и абсолютно точно - назвал «хореографической графикой». Найденному Песчаным приемам соответствуют и костюмы, и определенная, довольно сложная и необычная техника. При всей локальности и сознательной лаконичности его хореографического языка, Песчаный извлекал из эстетики пластической «графики» самые разнообразные пластические эффекты, чувства, эмоции. Очень хорошо, что этот стиль, с таким трудом найденный, сохраняется. Композиции Песчаного всегда интересно смотреть - они ничуть не стареют, продолжают быть красивыми и оригинальными, глубоко воздействуют на зрителя. Мне кажется необходимым и дальше делать все возможное, чтобы эта техника, это направление балетного искусства не исчезли бесследно, чтобы те исполнители, которые работали непосредственно с Песчаным - Дмитрий Немков и его группа - передавали бы его школу и технические приемы молодому поколению танцовщиков, чтобы «Графический балет» занял прочное место в палитре искусства будущего».

### **ДМИТРИЙ НЕМКОВ, артист балета:**

«В 1990 году я стал студентом Московского энергетического института. До этого занимался в различных самодеятельных хореографических коллективах. Поступил в технический вуз, чтобы избавиться от этого увлечения. А оказалось - наоборот, чтобы навеки связать свою жизнь с танцем. Потому что в МЭИ работала в то время студия Песчаного, преобразованная в 1991 году в Лабораторию современной хореографии, которая существовала уже как профессиональная труппа. Я заглянул в студию из любопытства и был так потрясен увиденным, что так и остался в ней».

Анализируя свои тогдашние впечатления, могу сказать, что больше всего меня поразила не только новизна хореографического стиля Геннадия Николаевича - это я в полной мере оценил позднее - сколько сама его личность, его отношение к творимому им искусству. Он был удивительно чистым и искренним человеком, целиком поглощенным своей работой, в которой видел высший смысл служения людям. Он излучал какую-то светлую энергию, которая заряжала всех окружающих. Его занятия со студийцами часто заканчивались длительными беседами о жизни, о политике, об искусстве. Он учил нас бескорыстие, бескомпромиссности и стремлению к полной свободе от смутных, поверхностных, мимолетных явлений, таких, как газетная политика или общественный успех. Мы знали, что Песчаный живет как аскет, что он не терпит ничего, отвлекающего от сосредоточенных поисков своего хореографического языка. Он часто говорил о мироздании и его всеобщих законах, выраженных в музыке и танце, о том, что каждый человек, как и каждый народ или каждое государство, лишь частичка в общем движении космоса. С этим ощущением причастности к всеобщему мы репетировали, выступали, жили. Это нас объединяло, заставляло забывать обо всем остальном.

Геннадий Николаевич не любил театр, «отражающий» обыденную жизнь, подражающий ей. Он считал это пустым притворством. Песчаный искал настоящую правду в искусстве. Он говорил, что выходя на сцену, мы должны не развлекать зрителей, а заставлять их забывать о мелочной суете, побуждать их заглянуть в свой собственный мир, сосредоточиться, задуматься о чем-то самом главном. Но это невозможно, если исполнители сами целиком и полностью не включены в подобное состояние. Этот процесс духовного раскрытия, постижения тайны всеобщего смысла, очищения, по мнению Песчаного, и является настоящей правдой, которую актеры передают зрителям. На переживании этого процесса, собственно говоря, и выстроены все композиции Песчаного. Это концентрированные мини-балеты. Если актеры правдивы, включены во внутреннюю логику, то исполнение этих композиций не толь-

ко не кажется им трудным, а приносит чувство освобождения, облегчения. Физически, несмотря на всю нетрадиционность технических приемов, любой танцовщик или даже гимнаст может исполнить номера Песчаного, но весь их смысл и соответственно сила воздействия исчезают, если у исполнителя не хватает необходимой духовной сосредоточенности. Я замечал, что многих, кто пытался работать с Песчаным, это пугало, отталкивало, как будто они не хотели или не решались переступить какую-то черту внутри себя.

После смерти Геннадия Николаевича в 1993 году мы, группа его учеников, пытались сохранить хореографию Песчаного - программу из девяти композиций под названием «Графический балет». Вряд ли бы нам это удалось, если бы не предложение Николая Анатольевича Басина войти в состав «Русского камерного балета «Москва», на сцене которого мы завершили последнюю работу Песчаного - композицию «Три грации» - наш рекем по учителю. Однако материальные трудности, семейные и прочие обстоятельства уводили из нашего коллектива одного человека за другим. Теперь мне и моей жене Насте приходится готовить новых исполнителей, вести уроки, возобновлять композиции Песчаного, продолжать задуманные им работы. Как и при его жизни, каждый день начинается с класса. Многих это удивляет, но Песчаный твердо придерживался классических основ, он считал, что ничего более совершенного для развития физических возможностей танцовщика придумать невозможно, очень любил балеты Баланчина - «чистую», как он говорил, классику. Но главное, мы стремимся сохранить человеческую и творческую атмосферу в коллективе, без которой нечего и браться за хореографию Песчаного: полное взаимное доверие, взаимопонимание, готовность всегда помочь друг другу».

**ЕЛЕНА БОГДАНОВИЧ** — в 1991 году закончила балетмейстерское отделение ГИТИСа и в том же году получила третью премию на Всесоюзном конкурсе балетмейстеров в Москве. Затем последовали поощри-





тельная премия на Бранденбургском музыкальном фестивале в Потсдаме в 1993 году и в том же году - первая премия на Международном конкурсе современной хореографии в Витебске и премия Мориса Бежара на конкурсе в Перми (1994). В 1991 году она создала свою группу, в которую вошли не просто высокопрофессиональные исполнители, но и единомышленники.

С 1994 года группа - в составе коллектива «Русский камерный балет «Москва». Это имело для нее, как для лидера большое значение об этом Елена Богданович говорит следующее: «Не перестаю радоваться, что я и моя творческая группа оказались «под крышей» «Русского камерного балета «Москва». Здесь мы получили ощущение стабильности, без которой промыкались достаточно долго, чтобы понять ее жизненную необходимость для настоящей работы, для осуществления творческих планов. В театре постоянно происходит что-то новое, вся труппа находится в состоянии бесконечного поиска, роста. Это очень мобилизует, заставляет думать и работать энергичней. Конечно, очень большое значение имеют выезды на гастроли и конкурсы. Николай Анатольевич Басин - хозяин театра в хорошем понимании, он отвечает за все, но одновременно открыт всему новому, готов расти вместе с артистами. С нетерпением жду, когда в полную силу начнет функционировать Центр современной хореографии при нашем театре - без широкого и систематического обмена людьми, идеями и информацией сегодня не прожить».

В том же году артисты участвуют в Шестом Международном конкурсе танца в Париже, где Марина Никитина и Вячеслав Кричмарев получили специальные дипломы. В 1996 году артисты труппы Е.Богданович с успехом выступили на Международном фестивале «Балтийский университет танца» в Гданьске.

В настоящее время в репертуаре театра - хореографические миниатюры Е.Богданович «В пространстве любви» (на музыку русских и зарубежных композиторов) и балет-фантазия «Странники» на музыку аргентинского композитора А.Пьяццоллы.

Композиции Е.Богданович исполнены глубоко лиризма и искренности. Она - мастер психологической проработки образов, изысканного современного пластического стиля. Вопреки общеизвестным представлениям о «женской» хореографии ее сценические работы лаконичны, поражают внутренней силой, детальной тщательностью, стремлением выразить на сцене сверхъестественное, символическое.

Елена Богданович - автор разнообразных хореографических миниатюр. Балетмейстера привлекают различные темы и настроения. Ей не чужды и лирика, и возвышенная патетика, она любит поразмыслить над древними ритуалами, а иногда и просто пошутить. Как рождаются пластические зарисовки? Об этом с хореографом беседует Елена Губайдуллина.

«Импульсы к созданию миниатюры могут быть самые неожиданные, - говорит Елена Богданович. - Идею номера может подсказать и необычный рисунок на ткани, и оригинальная форма какого-либо предмета. Порой интересует прием - как поведет себя в танце развешиваемое полотнище, как будут сочетаться с движениями танцовщиков растягивания обычной резиновой тесемки? Так появились номера «Элегия» и «Полька-игрушка». Номер «Тотем» я поставила после того, как пережила тяжелое эмоциональное потрясение. В «Тотеме» я постаралась проследить историю различных состояний человека, преобразования его энергии, способной и оживить, и превратить в камень.

На творчество часто воздействует философско-психологическая литература. И, конечно, многое значит музыка. Очень люблю ставить на произведение современных композиторов. Меня привлекает знакомость Вячеслава Артемова, ломкая, подвижная архитектура Владимира Тарасова. Музыка

подсказывает структуру миниатюры, ее драматургию. Помогают мне и костюмы Светланы Сладковской, художницы конструктивно-философского мышления.

Но самое главное для меня - танцовщики. Все, что мною сделано, появилось на свет только в сотворчестве с моими артистами. Я всегда учитываю их специфику, физические и эмоциональные особенности, всегда ставлю на конкретного человека и редко передаю свои номера другим исполнителям. Для меня важен индивидуальный подход к каждому. Ведь один входит в образ благодаря эмоциям, другой - интеллектуальным путем. Кому-то необходимо рассказать конкретную историю о его персонаже, а кого-то даже и раздражить. Сцена сильно меняет эмоциональный аппарат артистов, и я не могу этого не учитывать. Важно правильно направить энергетический поток. Я верю в неограниченные возможности своих артистов, в их творческий потенциал - залог успеха моих будущих работ.»

### **ОЛЬГА ТАРАСОВА, хореограф:**

«Мои первые впечатления о Лене Богданович связаны с ее поступлением в ГИТИС. В 1986 году Лена впервые пришла поступать к нам в институт, на балетмейстерский факультет. Но тогда шел прием только на заочное отделение. И приемная комиссия единодушно, признав ее яркую индивидуальность, оригинальность творческого мышления, отметила, что при отсутствии у нее профессиональной школы, заочного обучения ей будет недостаточно. Ей было предложено поступать в следующем году, когда предполагалось очное отделение на балетмейстерском факультете, где она сможет наверстать и выполнить то, что ей не удалось сделать до ГИТИСа.

Так и случилось. Лена начала учиться у меня на курсе. Она занималась с большим увлечением и огромной отдачей, что приносило свои результаты: с первых же лет обучения ее сочинения по искусству балетмейстера отличались своеобразием хореографического стиля, индивидуальным почерком.

Работая со студентами, я всегда стремлюсь уловить у каждого из них то направление, тот стиль, который им ближе и интереснее. И дальше работаю с ними именно в этом русле, но ни в коем случае не подвожу их к какому-то стереотипу.

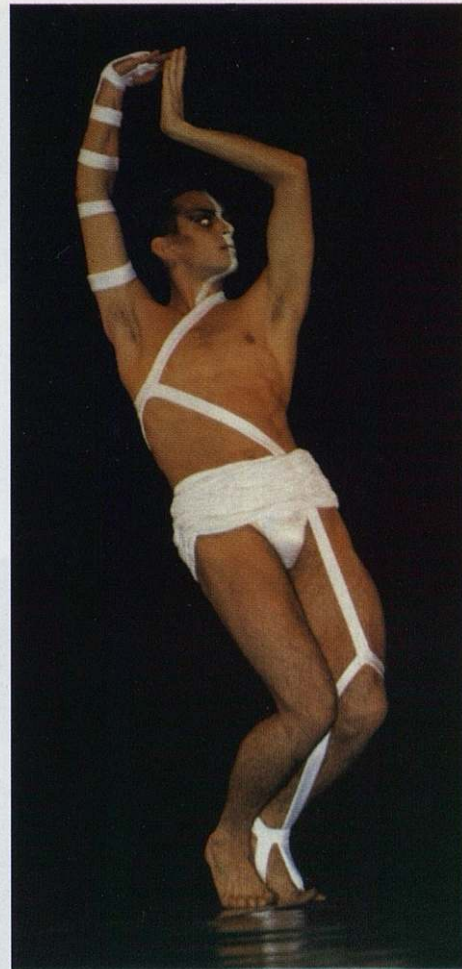
Лена обладает, на мой взгляд, очень ценным и редким качеством для хореографа: умением легко рождать движение. Ее богатое хореографическое воображение подобно вулканическому извержению. Вместе с тем, как человек очень самозабвенный и требовательный относящийся к творчеству, она знает и слабые свои стороны. В частности, ей не всегда удается четко очертить драматургическую канву своих постановок. Она настолько увлекается хореографическим текстом, что порой теряет драматургический стержень.

Лена никогда не успокаивается на достигнутом. Если даже поставленный ею номер имел успех и кажется абсолютно завершенным, она все равно продолжает работать над ним, доискивая в нем что-то, переделывая его, иногда даже ему в ущерб.

Не все из моих учеников могут слушать и правильно воспринимать критику в свой адрес. Лена всегда с большим уважением и интересом относилась ко всем моим замечаниям, выслушивала их и была очень благодарна за них. Я думаю, что эта черта всегда помогла ей в творчестве и способствовало совершенствованию и росту ее профессионального мастерства».

### **БОРИС ЛЬВОВ-АНОХИН, балетный критик:**

«Елена Богданович - молодой хореограф, которая нашла свой стиль, свой язык, свою систему сценической выразительности и образности. Несомненно, что в формировании своеобразной эстетики Богданович, большую роль сыграло ее постоянное сотрудничество с художницей по костюмам Светланой Сладковской. Всегда безошибочно можно узнать композиции Богданович - первое свидетельство индивидуальности балетмейстера. И в то же время они достаточно разнообразны по краскам, по настроению, по характеру: от лирического «Адажио» до экзотического «Тотема» - широкая творческая амплитуда. Большое счастье, что Богданович нашла такую актрису, как Марина Никитина - танцовщицу, которая не только в совершенстве постигла ее стиль, освоила ее своеобразную технику, состоящую из сплава современной пластики с классической и даже со спортивной, но наполняет ее



**В.Кричмарев в композиции «Ритуал»**

огромной внутренней одухотворенностью. Марина Никитина виртуозно владеет своим телом, всеми техническими приемами, и всегда создает впечатляющий сценический образ с ясным настроением и внутренним смыслом. Содружество, сотворчество хореографа и исполнительницы в данном случае особенно удачно. Очень важно, что Богданович все время ищет и открывает что-то новое в своем творчестве. Так, недавно поставленный ею номер на музыку А.Сперанского «Ля-Мурр» в исполнении Рамуне Ходоркайте приятно удивляет новыми для Богданович красками: экцентричностью, гротеском, остротой, необычным юмором. От души хотелось бы пожелать Богданович и ее исполнителям творческих удач».

### **МАРИНА НИКИТИНА, артистка балета:**

«Репетиции с Богданович - захватывающий и всегда длительный процесс. Лена может месяц работать над одним жестом. Она выстраивает образ в развитии, и каждое движение, найденное ею, это то единственно верное, что полностью выражает определенную стадию во внутреннем развитии образа. Она ставит перед исполнителями сложные актерские задачи, предоставляя актерам, свободу в поисках их пластического выражения, не «загоняя» их в свое решение, а постоянно внося в него коррективы. Результат часто бывает неожиданным, но всегда рождается в процессе сотворчества хореографа и исполнителей».

### **ОЛЬГА ГЕРДТ, критик:**

«Миниатюры Елены Богданович прекрасно вписываются в любой концерт. Такие номера, как «Тотем», «Элегия», «Ритуал», подчас даже слишком часто эксплуатируются. Что, впрочем, объяснимо. Добротных концертных номеров мало, а в жанре танцевальной миниатюры наши хореографы словно разучились работать. Елена Богданович не просто воскрешает «забытое старое», обращаясь к камерному жанру, но, что откровенно, делает это в современной пластике. Я бы сказала, Лена Богданович из тех, кто сохраняет лучшее, отсекая лишнее, и, даже если она не открывает новых горизонтов в танце, важно уже то, что



хореограф исходит не из чужого опыта, а из реального состояния русской-советской пластической культуры. На работах Богданович печать «ученичества» - в самом лучшем смысле этого слова: мало кто умеет сделать «маленькую вещь» так умно, аккуратно и серьезно, как это делает Лена Богданович. В своем деле она скорее ювелир, чем изобретатель. Ей важно взаимодействие музыки и пластики, ритмическая чистота рисунка, она умеет оскульптурить паузу и позу, ограничить движение, прорисовать детали. И в своих артистах она умеет пробудить вкус к этой тонкой, чистой, несуетной работе.

С другой стороны, период ученичества может быть затянулся. И переход, который сегодня совершается в работах Богданович («Ля-Мурр», «Ритуал»), кажется переходом от чистой скульптуры к раскрашенной статуэтке...»

**Н. Королихина и В. Молотков  
в балете «Странники»**



**М. Никитина в миниатюре «Тотем»**



### **ТАТЬЯНА КУЗНЕЦОВА, балетный критик:**

«Шесть разножанровых миниатюр, исполненных труппой Елены Богданович из трех человек, свидетельствует о появлении действительно одаренного хореографа. Богданович не изобретает велосипед, не ломает голову в поисках балетного новояза. Не философствует, не умничает, не оригинальничает. В сущности, она очень традиционна. Очень естественна. И искренна. Ее темы извечно женски и извечно балетны: любовь, разлука, одиночество, поиски веры, опоры, пути. А вот они же, трактованные юмористически, - легки, забавны, изобретательны.

Танец, исключивший пуанты, не пренебрегает выворотностью, каноническими позициями, выверенной временем логикой переходов и rregations. Он полнится всплесками больших прыжков, вспышками эффектных поддержек, гладкой красотой адажио. Красота на грани красоты, невыдуманная простота на рубеже банальности. Но Богданович умеет балансировать на этом гребне. От современности в ее танце - ломаная экспрессия рук и корпуса, спирали тела при вращениях, импульсивность движений, мгновенные выходы из статики. И давно забытое старое - умение ставить на конкретного актера. Недостатки своих любимцев она превращает в индивидуальные особенности. Достоинства демонстрирует ослепительно и безусловно. Марина Никитина, без которой невозможно представить многие номера, - профессиональная спортсменка. Свойственные гимнастике предельная гибкость, моментальность взлета, вкрадчивая безграничность шага, полная самоотдача, пластичность красноречивого тела, облагороженные классическим тренажом, придают балетным новеллам Богданович нездешний модернистический колорит.

Теоретически признание Богданович неизбежно. Традиционность, приемлемая доза модернизма, красота и эмоциональность ее хореографии приятны, как хорошая мелодрама. Начало успеху положено: первая премия на Международном конкурсе хореографии в Витебске (1993); участие на семинаре ADF (США). Артисты больших и малых академических театров должны бы осажать балетмейстера просьбами поставить что-нибудь для них. Но не осаждают. Практика всегда корректирует теорию, особенно в нашем отечестве».

(Газета «Сегодня» от 26 июля 1994года)

**МИХАИЛ ЛАВРОВСКИЙ** — выдающийся артист, который создал в спектаклях Большого театра, на сцене которого он выступал более двадцати лет, целую галерею масштабных человеческих характеров.

В семидесятых годах Михаил Лавровский начинал работать как хореограф и автор балетных спектаклей, постановки которых он осуществляет в театрах нашей страны и за рубежом. Как и его отец, выдающийся русский балетмейстер Леонид Лавровский, он продолжает развивать традиции классического балета, которому свойственны содержательность, высокая духовность, поэтическая глубина, многообразие танцевальных форм, напряженность драматического действия. В своих спектаклях М.Лавровский, по-прежнему сталкивание сил света и тьмы утверждает непоборимость идеалов добра, справедливости, правды. В труппу «Русский камерный балет «Москва» он пришел, имея

за плечами такие постановки, как фильм-балет «Мцыри», как спектакль «Порги и Бесс» на тбилисской сцене, как «Фантазия на тему Казановы» в Большом театре, и в 1996 году ставит здесь героико-романтический балет на музыку Р.Вагнера «Сильнее золота и смерти».

Для этого балета дирижер Владимир Богорад создал оригинальную музыкальную композицию, составленную из симфонических произведений Р.Вагнера, авторских концертных редакций увертюры к его операм «Летучий Голландец», «Валькирия», «Гибель богов», «Риенци», «Тангейзер».

Драматическое действие балета основано на сюжетах германо-скандинавской мифологии, вдохновивших Р.Вагнера на создание оперной тетралогии «Кольцо Нибелунгов». Однако ее либретто сценарий балета буквально не следует. Древние сказания о ведущей к всемирной катастрофе борьбе богов и героев за обладание магическим и зловещим золотым кладом - символом изобилия, богатства и безграничной власти - прочитаны с учетом исторического опыта XX века. Борьба героя с роком, с проклятием, которое тяготеет над этим кладом и над всем родом человеческим, выражена экспрессивными средствами современной хореографии. Исход борьбы, как и у великого немецкого композитора, трагичен, но оставляет надежду на возрождение, на победу добра над злом, на возможность новой, более гармоничной жизни: любовь должна победить смерть, а искупительная жертва принести освобождение.

Премьера состоялась весной 1996 года на сцене Московского театра оперетты.

Среди исполнителей были не только солисты труппы «Москва», но и солисты других театров, в том числе и Большого.

Оформление художника Сергея Шмаринова.

Еще одна работа Лавровского в коллективе - балет «Жизель», который он восстановил в редакции своего отца. В центральных партиях выступили Галина Шляпина и Анатолий Головань. Они, как и Наталия Чеховская и Василий Полушин, пришли в театр в одно время с Лавровским.

### **ОЛЬГА СВИСТУНОВА, корреспондент агентства ИТАР-ТАСС:**

«Музыка Вагнера, которая постоянно звучит в крупнейших театрах мира, в России практически не исполняется. Грандиозные оперные шедевры этого автора у нас почти не идут.

Новым обращением к творчеству Рихарда Вагнера стал балет Михаила Лавровского «Сильнее золота и смерти». Решенный в героико-романтическом ключе, он возвращает зрителя к старинным сказаниям германо-скандинавского эпоса. В центре сюжета - образ народного героя, победителя темных сил Зигфрида. Его партию исполняет талантливый танцовщик Игорь Молчан. В других ролях заняты Олеся Шульжицкая (Большой театр), Наталия Трубникова (Музыкальный театр имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко), Анатолий Головань и артисты «Русского камерного балета «Москва». Автор музыкальной композиции, составленной из разных произведений Вагнера, - дирижер Большого театра Владимир Богорад. Сценическое оформление выполнили художники Сергея Шмаринова и Ольга Чербаджи».

### **АНАТОЛИЙ ГОЛОВАНЬ, народный артист России:**

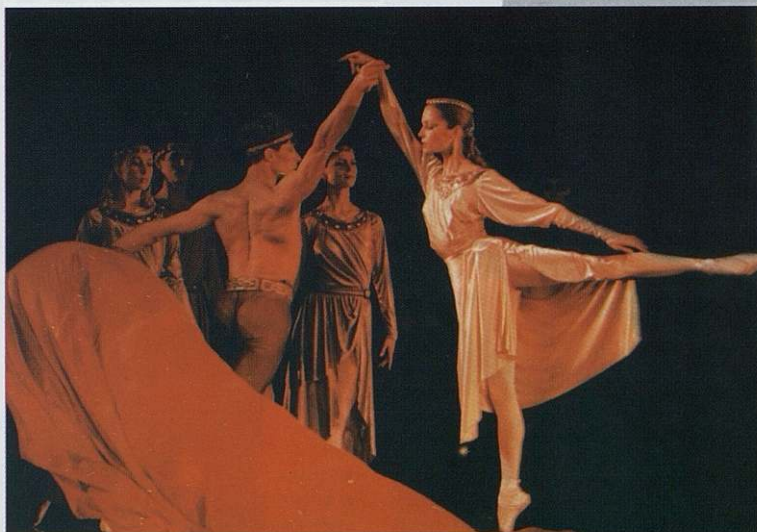
«В балетный театр «Москва» меня привело имя Михаила Лавровского. Не только моя карьера танцовщика складывалась под впечатлением от творчества этого замечательного артиста - даже школьные годы освещались светом его большого таланта. Дело в том, что мой учитель Виктор Соловьев был одноклассником Михаила Лавровского, а потому образ знаменитого танцовщика всегда незримо присутствовал на наших занятиях. Мы грелись танцем Лавровского, жили жизнью его сценических созданий, романтизируя и без того романтический облик артиста. Но, казалось, от Воронежа до Москвы также далеко, как от Земли до Луны, поэтому никто из нас и не мечтал познакомиться с ним лично. Думалось, дай Бог, хотя бы попасть на спектакль Большого с его участием.



Шли годы. Я постепенно поднимался по лестнице искусства вверх - занял положение премьер-ра в воронежском театре, получал очередные звания, участвовал в международных конкурсах... И однажды судьба вплотную свела меня с Михаилом Леонидовичем на совместных зарубежных гастролях. К тому времени Лавровский уже был признанный мастер, «звезда» первой величины. Да и меня никак нельзя было назвать мальчиком. Но детская восторженность, обожание этого артиста прочно поселилась в моей душе. Именно поэтому я и боялся нашей встречи, поскольку реальность, сталкиваясь с условным, опозитизированным образом, обычно снимает с него романтический флер. Однако со мной этого не случилось, и действительность оказалась такой же прекрасной, как и легенда.

А последние годы судьба и вовсе преподнесла мне настоящий подарок. М.Лавровский поставил в театре «Москва» свой новый спектакль на музыку Р.Вагнера. Одна из центральных партий балета

Сцена из балета «Жизель»



Сцена из спектакля  
«Сильнее золота и смерти».  
В роли Кримгильды - О. Шульжицкая,  
Зигфрида - И. Молчан

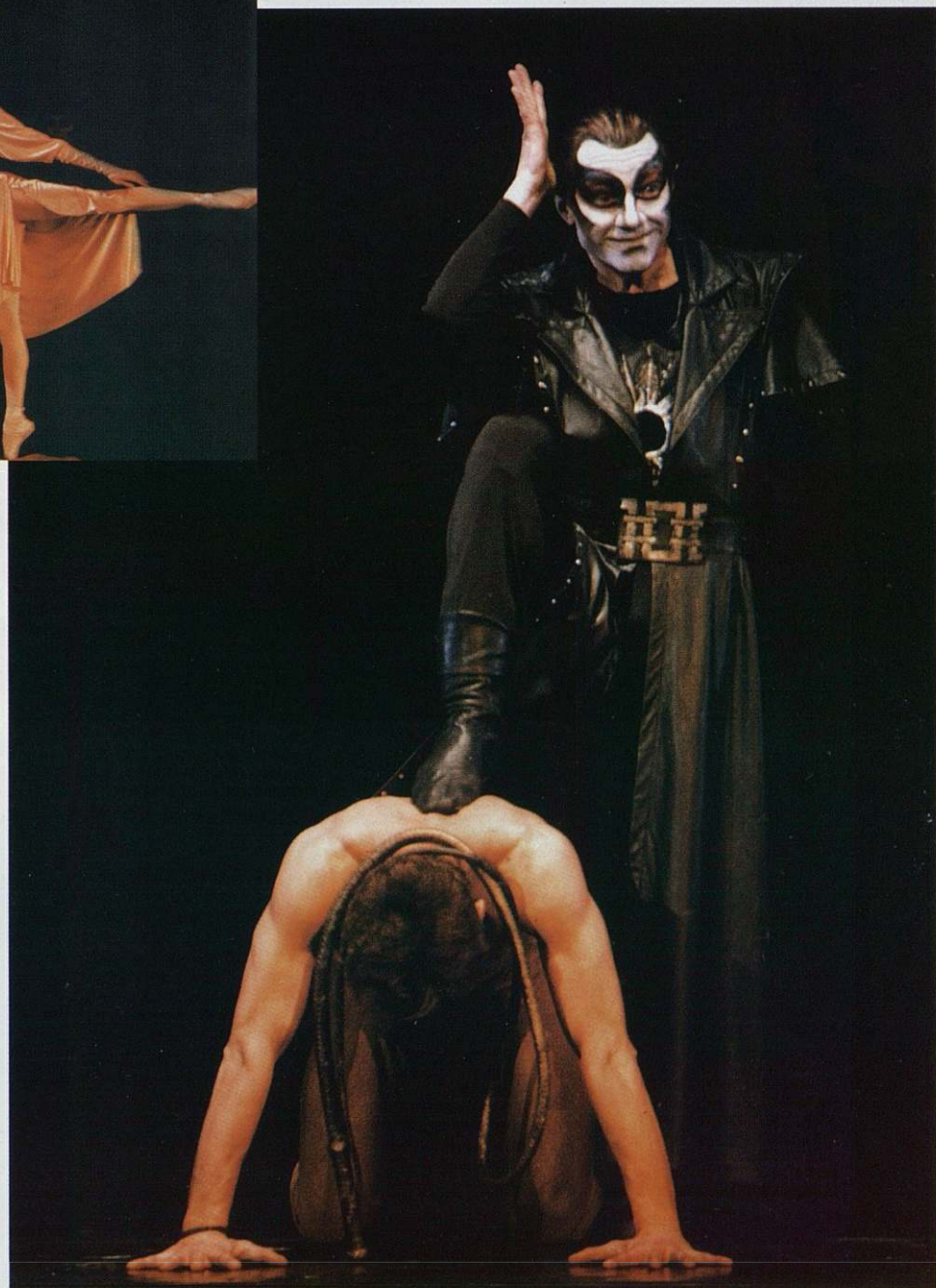
**А. Головань (король Нибелунгов)  
и И. Молчан (Зигфрид)  
в спектакле «Сильнее золота и смерти»**

та делалась с учетом моей актерской индивидуальности. Возникло своеобразное творческое содружество, которое поддержал и художественный руководитель труппы Н.Басин.

Сегодня все вместе мы мечтаем создать театр, в котором бы сосуществовали академический танец и современные пластические композиции, старинный сюжетный балет и авангардный танец модерн... Но не в эклектичном подборе, а объединенные художественной целесообразностью. Мне, конечно, ближе академический танец, и такие балеты, как «Жизель» и «Привал кавалерии», вошедшие в наш репертуар, обладают для меня особой притягательностью. Но и постановки современных балетмейстеров, которые основаны на классическом танце, интонированном свободной пластикой, интересуют меня в не меньшей степени. Здесь неожиданность образных решений, новая хореографическая лексика заставляют артиста искать и новые средства сценической выразительности.

Время всегда выдвигает свои проблемы и соответственно их разрешает. Мне, кажется, что идея создания балетного театра, где разные формы хореографии взаимодействуют друг с другом, сегодня очень актуальна. Это расширяет и эстетический кругозор зрителей, и творчески обогащает артистов балета. Думается, что за такими мобильными, компактными труппами будущее хореографической культуры».

Фото А. Антонова,  
Ю. Барыкина и А. Родионова





«Танец Чернобровкиной отличает плавность и распевность жестов, неброская русская красота и лирическая немногословность, близкая природе России», — так писали о нынешней звезде столичного балета во времена ее первых дебютов, а точнее — после ее успешного выступления на V Международном конкурсе артистов балета в Москве. Тогда же в той же статье в журнале «Советский балет» были сказаны и такие слова: «Основные творческие свершения молодой солистки еще впереди». И дальнейшая артистическая судьба Татьяны Чернобровкиной, ее роли и спектакли, наконец, ее триумфальный бенефис, ставший событием в театральной Москве, — эти яркие свидетельства огромного творческого потенциала балерины — дают право еще раз повторить: «Основные творческие свершения солистки — впереди». Об этом и наш рассказ о балерине Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко Татьяне Чернобровкиной.



Солистка Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко Татьяна Чернобровкина



Т. Чернобровкина (Джульетта) в балете «Ромео и Джульетта»

Фото В. Лапина



ИРИНА КНЯЗЕВА

# РУССКАЯ БАЛЕРИНА ТАТЬЯНА ЧЕРНОБРОВКИНА

Будущая артистка родилась, росла и училась в Саратове, большом старинном городе с давними театральными традициями, сложившимися еще в начале XIX века, где работают театры — оперный, драматический, где есть театральное училище, консерватория имени Л.В.Собинова, а в 1960 году было создано Саратовское хореографическое училище. Туда и поступила в 1975 году десятилетняя Таня Чернобровкина.

Класс, в котором начала учиться Таня, был средним и ровным, но постепенно девочка стала отличаться от подруг. Удивительно вдумчиво и спокойно она овладевала тайнами классического танца... На третьем году обучения девочки получили право в первый раз одеть пачки и выйти на большую сцену театра в блестящем торжественном полонезе на музыку А.Лядова в постановке Л.Лавровского. В 1969 году этот полонез, поставленный Леонидом Михайловичем для Московского училища, был тщательно перенесен в Саратовскую школу: 36 учеников третьего и четвертого классов и шестеро выпускников стали его исполнителями. Долгие годы полонез «не сходил» со сцены. Эта работа Мастера вырастила многих, привила им хороший вкус, манеру, дала чувство счастья и гордости младшим, занятым вместе со старшими. В том же третьем классе в репертуаре Чернобровкиной появилась и сольная партия — в па де трау из балета «Щелкунчик» (в постановке В.Вайнонена). Это уже —

эталонный номер, особенно когда его танцует третьеклассница. Татьяна выступила достойно, заявив о себе как о будущей балерине. В школе ее педагогами были И.Князева и Н.Максимова.

Когда Татьяна заканчивала школу, директор школы Т.Лютая сказала: «Выпускаем балерину». В Саратовский театр оперы и балета она пришла солисткой — станцевала Одетту-Одиллию, Китри, Медору, Мирту, Кончиту в «Юноне и «Авось», Шехеразаду.

В то время в театре не оказалось педагога, необходимого ученику, вступающему на новую ступень служения профессии. Но был молодой талантливый балетмейстер Анатолий Дементьев, работа с которым над постижением современной хореографии была очень полезной. Он же помогал Татьяне подготовиться к Всесоюзному конкурсу артистов балета в Москве в 1984 году. На отборочных просмотрах на Таню обратила внимание Марина Тимофеевна Семенова и приготовила с ней па де де из балета «Спящая красавица». Могла ли мечтать «провинциальная» девочка получить такой дар судьбы?

Тогда в Зале имени Чайковского, где проходил конкурс, саратовская артистка не оставила равнодушным московского зрителя, того самого, который видел Семенову-Аврору, и он посчитал Таню достойной ее ученицей.

1985 год. V Международный конкурс артистов балета в

Москве. И Марина Тимофеевна снова берет Чернобровкину под свое «царственное крыло», предложив ей в партнеры Леонида Никонова и Бориса Мягкова как автора современного номера. Из обязательной программы решено было взять два па де де — из балетов «Спящей красавицы» и «Лебединого озера». Чернобровкиной предстояло показаться в коронных партиях балерины Марины Семеновы.

Дуэт из «Спящей красавицы» был самым интересным и запоминающимся в ее конкурсной программе. Танец Чернобровкиной точно отвечал академическим канонам, был стилистически выдержан, грамотен, убедителен. Обращала на себя внимание культура мелкой техники, хорошо воспитанная стопа. Ее Одиллия, стала подтверждением масштаба дарования балерины, ее права на лучшие партии мирового балетного репертуара.

«Звездой» конкурса назвала Татьяну Чернобровкину замечательная балерина — Марина Кондратьева, выступая в газете «Советская культура» в дни конкурса.

Но для самой артистки важно было другое. «Самая большая радость не бронзовая медаль, а возможность работать с Мариной Тимофеевной Семеновы. Она учит не только технике, но пониманию стиля, смысла танца», — говорила Татьяна после конкурса. Действительно, общение с великой балериной стало для нее

подлинной академией мастерства — ведь встречи с большим педагогом для умного ученика важны прежде всего не количеством лет, дней или часов — яркая личность наставника воздействует на формирование артистки, и его уроки остаются с ней на всю жизнь.

Татьяна Чернобровкина вернулась в Саратов, продолжала работать в театре. А в 1986 году она участвовала в гастрольях Майи Плисецкой в Японии. Впервые Татьяна выезжала за рубеж в таком составе: Майя Михайловна, Маргарита Дроздова, Галина Крапивина, уровень уроков и репетиций в группе — отличный от саратовского, где уже не за кем тянуться вверх... И Чернобровкина решила дать согласие на предложение работать в Московском музыкальном театре имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко. Именно решилась, потому что расставаться с родным городом, с театром ей было не легко. И труппа, и московский зритель, помнивший ее еще по конкурсу, встретили артистку доброжелательно. В то время в театре работала Татьяна Николаевна Легат, которая стала Таниным наставником и с присущей ей тщательностью и настойчивостью добивалась на каждой репетиции от артистки чистоты и академичности ленинградской школы.

Первые работы Чернобровкиной на московской сцене в «Вечерах старинной хореографии» — в па де катре (Карлотта Гризи) и па де де Дианы и Актеона из балета



«Эсмеральда» (в редакции А.Вагановой) приготовлены с Т.Легат. Также, как и последующие партии — Сильфида, Медора, Китри, Одетта-Одиллия, Кармен, Джульетта и, наконец, Жизель, в спектакле, перенесенном в «казенной редакции» на

дальше последовало предложение — выступить и в «Дон Кихоте». Большинству балерин, в начале, как правило, больше удается Одетта, Одиллия же представляет трудности. У Чернобровкиной случилось наоборот. В «Лебедином озере» в театре

технично и точно танцевать — постановки труппы требуют в качестве исполнителя танцовщика-актера. Став артисткой этого театра, Татьяна Чернобровкина вдумчиво постигала особенности художественного метода труппы.

нашли предшественницы. Естественность — одно из главных качеств творческого поиска Чернобровкиной. Образы ее героинь различны, но все — ее «собственные» создания. Такой выглядела и ее Жизель — юная, непосредственная, доверчивая, самой судьбой обреченная на гибель в мире сословных предрассудков. По строгой канве «казенной редакции», перенесенной в Москву Т.Легат, Чернобровкина «вышила» собственную картину судьбы Жизели.

Разве множество раз Татьяна не видела неповторимую Майю Плисецкую в «Кармен», разве не боялась прикоснуться к этой партии? И здесь никакого подражания. При всем уважении к признанным авторитетам, при всем восхищении ими — обязательно свое видение, свое прочтение.

Милый старый «Щелкунчик» Василия Ивановича Вайнонена! Незримо в памяти зрителей старших поколений возникают образы Маши — принцессы Москвы и Ленинграда прошлых лет. Они словно рядом с Татьяной Чернобровкиной, и она оказывается с ними в едином ряду. И вдруг, глядя на нее, ловишь себя на мысли, что Маша — принцесса просто танцует и очень по-русски, танцует с большим удовольствием. Может быть, это ощущение и есть самое дорогое в искусстве балета. В балете «Щелкунчик» ярко раскрылось ее существо доброго, милого человека, настоящей русской красавицы. О ее выступлении в партии Маши писали много и восторженно.

«Чернобровкина несомненно лучшая балерина Москвы, описать ее в сущности невозможно...

Безупречной формы ноги. Стройная, соразмерная фигура. Шаг, прыжок, вращение. Прекрасно выучена. Обаятельна, женственна, изящна, гармонична, естественно, «танцует, как дышит», — читаем мы в одной из рецензий.

Татьяна Чернобровкина — признанная балерина, и репертуар ее в театре балеринский, но сколько же партий ее амплу ждет ее, она

Сложившийся в первые годы работы Чернобровкиной в Москве дуэт с Владимиром Кирилловым, опытным танцовщиком-актером, внимательным партнером в лучшем смысле этого слова, способствовал выявлению ее врожденного артистизма. Диалог Чернобровкина — Кириллов впечатлял и в «Корсаре», и в «Дон Кихоте», и в «Жизели», и в исчезнувшей, к сожалению, из репертуара театра «Лебединой песне» Шоссона — Брянцева, и, конечно, в «Лебедином озере», где их ансамбль был забываем: в их движениях словно звучала сама музыка Чайковского.

«Ромео и Джульетта» С.Прокофьева в постановке Владимира Васильева, спектакль очень авторский, не похожий на многие другие его постановки. В основе его решения — музыка, она — главное действующее лицо балета. Вероятно поэтому, была очень хороша «сцена у балкона», в силу музыкальности и артистичности этого дуэта. Владимир Кириллов помог Чернобровкиной стать наследницей традиций этого театра.

Не сразу, а после многих ролей Чернобровкина подошла к партии «Эсмеральды». Говорила: «Мне еще рано». Педагоги-репетиторы Маргарита Дроздова и Вадим Тедеев бережно передали артистке заглавную партию этого всеми любимого спектакля, премьеры которого состоялась почти полвека назад. «И на руинах, казалось бы, напрочь развалившегося спектакля появление ярчайшей звезды Татьяны Чернобровкиной стало сенсацией», — написала одна из московских газет.

Эта балерина умеет «не знать» предыдущих исполнительниц, она самостоятельно в данных обстоятельствах переживает жизнь своих героинь. Ее прочтения той или иной партии никогда не копируют того, что

имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко (редакция В.Бурмейстера) Одиллия в исполнении артистки была и остается шедевром. «Свою» же Одетту она ищет до сих пор. С каждым спектаклем она чуть меняется, но тональность прочтения партии остается лирической. Помнящие Марину Семенову знают, что ее Одетта была «королевой лебедей», не просто лебедем, может быть, такой видит Одетту Чернобровкина? Ведь ее артистическая индивидуальность во много схожа с индивидуальностью балерины Марины Семеновой...

В балетном коллективе театра сохраняется традиция московской ветви русского балета: здесь мало просто



Т. Чернобровкина и В. Кириллов в балете «Лебединое озеро»

Фото В.Лапина

сцену театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, а также Гранпа из «Пахиты» — вышли из рук Татьяны Николаевны.

Во время гастролей театра в Ленинграде Татьяну пригласили станцевать в Кировском театре «Лебединое озеро» — за день до спектакля, почти без репетиций, в самом строгом и взыскательном городе, при самом взыскательном зрителе. Смелая Татьяна выдержала экзамен на Мариинской сцене (безусловно, не без того, что партия Одиллии была сделана еще с Мариной Тимофеевной Семеновой),



ждет их. Аврора, Раймонда, Никия, Лауренсия... Но артистка вдруг в очередной раз удивила и восхитила — показала в острой характерной партии Катарины в спектакле Д.Брянцева «Укрощение строптивой».

Татьяна Чернобровкина много гастролирует — США, Япония, Испания, Италия, Венгрия, Словакия, Египет, страны Латинской Америки, Таиланд, Гонконг, города России и так называемого ближнего Зарубежья, обязательно — родной Саратов.

...Зал на ее спектаклях всегда полон. При всех тех высоких оценках, что можно читать в каждой рецензии, думаю, что главная среди них самая простая — «любимая балерина Москвы». Люди удивленно притихают, когда Татьяна Чернобровкина после спектакля выходит перед занавесом на поклон — поблагодарить зрителя за внимание. В спектакле — грим, костюм, свет, декорации, а здесь всем видно: «во всех ты душечка нарядах хороша».

В заключение пожелаем замечательной московской балерине: здоровья и сил, чтобы «отработать» предназначенное ей судьбой и талантом сполна, встреч с балетмейстерами, создающими спектакли «на нее», педагогами, которые умножат ее исполнительские возможности.



**Т. Чернобровкина в балете  
«Щелкунчик»**

Фото А. Степанова



# BALLETS RUSSES – ИСТОРИЯ ЖИЗНИ РУССКОЙ БАЛЕТНОЙ ЭМИГРАЦИИ



Слово «арт» теперь переводить, наверное, уже не надо — в нашем сознании оно тесно переплелось с понятием «искусство». Однако для тех, кто читает книги издательства «Арт», оно и имеет и еще одно значение — как сокращенное название, составленное из первых букв слов его официального имени «Артист. Режиссер. Театр.» Оно существует уже шесть лет и специализируется на выпуске театральной литературы. Среди выпущенных им книг — «Бабанова: «Пришлите...просьбу о помиловании» Н.Берновской, двухтомник «Мейерхольд репетирует», «Премьеры Товстоногова», «Книга ликований. Азбука классического танца» А.Волынского, сборники — «Айседора. Гастроли в России», «Сто театральных анекдотов», «Олег Даль. Воспоминания. Материалы из архива». Даже столь неполное перечисление названий свидетельствует о широте интересов издательства. Одна из разрабатываемых им тем — русская балетная эмиграция. Издательство посвятило ей целую серию — «Ballets Russes» («Русские балеты»). О ней — разговор с главным редактором издательства «АРТ» Сергеем Никулиным.

**- Сергей Константинович! Как родилась серия «Русские балеты»?**

«Совершенно случайно. Я был в Париже по приглашению своих друзей и встретил там уехавшую много лет назад во Францию петербургского театроведа Ирину Баскину, которая дала мне прочитать рукопись Нины Александровны Тихоновой. Рукопись мне очень понравилась, и я решил обязательно ее издать. А потом познакомился с самой Ниной Александровной, и мы стали работать над книгой. Она была необычайно интересным, в высшей степени достойным и значительным человеком. Во время работы над рукописью я узнал много нового и любопытного о русской балетной эмиграции, и мне пришла в голову мысль перевести и издать в России, ставшие уже давно достоянием всего культурного человечества, опубликованные во всем мире, но неизвестные у нас в стране мемуары представителей русской балетной эмиграции».

**- Мемуары написанные по-русски, а потом переведенные на французский вновь переводились на родной язык их автора?**

«В основном, книги выходили на двух языках на французском и английском, но переводились и на многие другие: интерес к русскому балету, благодаря Дягилеву и его труппе в Европе, да и во всем мире, был очень велик. В оригинале воспоминания были написаны по-русски. Например, «Дневник» Вацлава Нижинского, который мы издали (хотя его трудно отнести к мемуарам, он принадлежит к литературе другого рода) переведен на русский язык с французского. Это — так называемый вариант Ромолы Нижинской, который был известен во всем мире до 1996 года. Сейчас за рубежом опубликован подлинный дневник Нижинского, написанный им по-русски, но вышел он — на французском языке. (В общем тут есть определенная путаница).

Зато мемуары Матильды Кшесинской мы опубликовали в оригинале. Во всем

мире они существовали в довольно адаптированных и сокращенных переводах на английский и французский языки. Считалось, что подлинника рукописи не существует. Но оказалось, что в свое время он, отпечатанный на старой машинке «с ятями», был отправлен самой Матильдой Кшесинской в Россию. И все эти годы находился в спецхране Ленинской библиотеки, которая его нам любезно предоставила. Хотя мы и понимали, что мемуары Кшесинской не очень-то годятся в нашу серию, мы все-таки решили их опубликовать».

**- Почему не очень?**

«Матильда Феликсовна Кшесинской антрепризе непосредственного отношения не имела. Но она — человек, который сыграл огромную роль в пропаганде русского балетного искусства на Западе, мы решили включить ее книгу в серию, поскольку, в целом, охват событий в ней шире, чем только круг Дягилевской и пост-Дягилевской антрепризы».

**- Есть ли у данной серии определенная концепция или принцип, по которому она формировалась?**

«Так исторически сложилось, что практически вся балетная эмиграция проходила через антрепризу Дягилева. А на самом деле идея серии — роль за рубежом русского балета, который оказал огромное влияние на всю мировую хореографическую культуру, и не только на нее. Например, художники-декораторы, начинавшие с Дягилевым, оказали огромное воздействие на театрально-декорационную живопись во всем мире. Если говорить о принципе, то он был один. Это обязательно должны были быть мемуары, история жизни, написанная самим человеком. Это было, пожалуй, единственное условие, которое мы не нарушали. Правда, один раз, строго говоря, мы им поступились — в случае с Лифарем, который пишет о Дягилеве, выступая в определенном смысле как его биограф, что в данном случае мы посчитали вполне позво-



лительным. Тем более, что вторая часть книги, неразрывно связана с первой, является непосредственно мемуарами самого Лифаря. Мы и в других случаях в качестве приложения к основному материалу публиковали дополнительные тексты - воспоминания о Нижинском - рядом с самим его дневником, фрагмент большой работы Елизаветы Суриц - в книге Леонида Мясина. Сам Мясин, что, наверное, естественно для каждого чело-

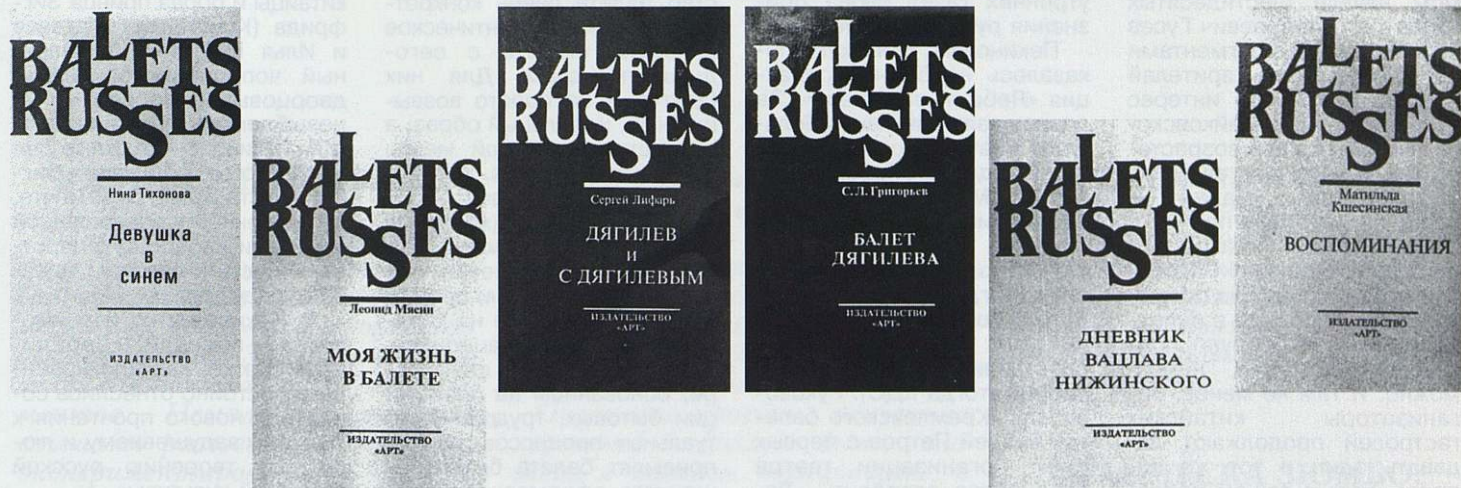
**- Предполагаете ли Вы продолжить работу?**

«Уже выпущены книги Нины Тихоновой, Матильды Кшесинской, Сергея Григорьева (его мемуары переведлись с английского, а русский оригинал хранится где-то за рубежом), Леонида Мясина, «Дневник» Вацлава Нижинского, «Дягилев и с Дягилевым» Сергея Лифаря. Последней книгой, очевидно, будут «Воспоминания»

мо финансовых сложностей, здесь есть и другие. И главная из них - архивный материал невозможно просто так - взять и печатать, его надо обработать, им надо заниматься, а охотников до этого - не так уж много. И если ничего с архивом Ларионова и воспоминаниями Нувеля не получится, то книгой Нижинской мы серию закончим. Потому, что также неожиданно, как она в свое время началась, также сейчас у меня возникло некое смут-

маленькие статьи), на этот счет сомнений нет.

И есть еще один замысел по поводу книги Михаила Барышникова. Мы вели с ним переговоры через Валерию Владимировну Чистякову. Насколько я знаю со слов Валерии Владимировны, к возможности издания своей книги в России он относится положительно, но хочет, что совершенно естественно, какие-то вещи дописать к русскому изданию. Но так как он очень занят у



века, о своих балетах пишет не очень много. Да он и не может рассмотреть собственное творчество, которое совершенно неизвестно в России, с точки зрения историка. А именно этот угол зрения тут был необходим, чтобы читатель понял масштаб личности этого хореографа и артиста. Поэтому мы и поместили в книге отрывки из исследования Елизаветы Суриц».

**- Вы назвали Елизавету Яковлевну Суриц, кто еще из историков балета принимал участие в работе над серией?**

«Нам очень помогают, помимо Елизаветы Яковлевны, Валерия Владимировна Чистякова и Вадим Моисеевич Гаевский, которые выступали здесь в качестве авторов послесловий, предисловий и комментаторов. Эти крупнейшие отечественные историки балета патронируют нашу серию. Если бы не они, она может быть даже и не состоялась. И, кстати сказать, сама ее структура возникла, благодаря их консультациям и советам».

Брониславы Нижинской, которые сейчас переводятся с английского. И, думаю, на этом закончим. Прежде всего потому, что главное уже сказано. Хотя за пределами серии и остались интересные книги и личности, две из которых, во всяком случае меня, очень привлекают. Одна из них - художник Михаил Ларионов, человек очень умный, владеющий пером. В Россию пришел его архив. Среди его реликвий интересные воспоминания и литературные наброски, связанные с балетной антрепризой Дягилева, где он очень много работал. Архив Ларионова находится в Третьяковской галерее. Мы встречались с людьми, которые его обрабатывают, но дальше переговоров дело не двинулось. И вторая рукопись: воспоминания Вальтера Федоровича Нувеля, который был близок и к мирискусникам и к Дягилеву. Он так же, как и Григорьев, прошел путь дягилевской антрепризы вместе с ее главными действующими лицами от начала и до конца. Рукопись находится в ЦГАЛИ и за ее публикацию нужно «выложить» большие (для нас) деньги. Но, поми-

ное интуитивное ощущение - пора ее закончить».

**- Есть ли у издательства «АРТ» какие-либо планы, связанные с литературой, затрагивающей балетную тему?**

«Да. Есть еще одна фигура, которая должна вернуться в Россию. Это Баланчин (хотя внутренне он с Россией никогда и не расставался). В частности, мы хотим издать книгу диалогов с Баланчиным, подготовленную Соломоном Волковым. Я ее читал. Она замечательна сделана. И в ней присутствует прекрасный Баланчин. В центре книги три темы - Чайковский, Стравинский, Петербург... И хотя она в общем-то рассчитана на зарубежного читателя, те, кто будут читать ее у нас в России смогут открыть и в ней много нового и интересного. И теперь перед нами стоит задача получить разрешение на издание этой книги и осуществить данный проект. Баланчин должен быть обязательно издан в России (пока что здесь публиковались только некоторые его

него сейчас на это нет времени. И поэтому этот проект пока висит в воздухе».

**- Сколько книг вы издали за время своего существования? И силами сколько редакторов подготовлены эти книги?**

«Книг мы издали более тридцати. Так, что мы выпустили довольно разностороннюю небольшую театральную библиотеку. Редакторов у нас двое. Я и Ламара Пичхадзе, кстати, она - ведущий редактор серии, о которой мы говорили. Но вокруг издательства всегда много людей, которые охотно и с радостью нам помогают, это и театроведы, и балетоведы, и специалисты по русскому и зарубежному театру, и просто представители театральной общности, за что мы им всем очень благодарны.»

**Материал подготовила Алла Михалева**



# «КРЕМЛЕВСКИЙ БАЛЕТ» В ПЕКИНЕ

Балет «Лебединое озеро» известен и любим в Китае и, думается, навсегда. В самом начале шестидесятых годов Петр Андреевич Гусев познакомил с фрагментами из «Лебединого» зрителей Пекина. С тех пор интерес к произведению Чайковского каждый год все возрастает, как бы опровергая слова композитора: «Балет — вещь, не имеющая прочного существования». Какое количество китайских зрителей и по скольку раз посмотрело его творение в исполнении различных трупп, подсчитать, пожалуй, невозможно. И тем не менее, организаторы китайских гастролей продолжают задавать один и тот же вопрос: «Есть в вашем репертуаре «Лебединое озеро»?»

На этот раз пекинские зрители смотрели премьеру: театр «Кремлевский балет» под руководством Андрея Петрова, станцевав два первых спектакля на сцене Дворца, «повез» свою новую постановку в Китай.

К выступлениям театра Кремля (кстати, это вторая встреча коллектива с китайскими зрителями) была выпущена афиша: Одетта и Зигфрид появились, как бы разорвав старую пожелтевшую картинку. Для китайцев эта афиша была символической, ведь «Лебединое озеро» для них давно стало моделью всемирного искусства, образом Красоты, не связанном приметами определенного времени и пространства. Прошлое, настоящее, вечность... В Китае запрещено аплодировать во время сценического действия — об этом перед каждым выступлением напоминал строгий дикторский голос. В моменты наивысшего эмоционального напряжения покашливающий и шуршащий зрительный зал замирал, наступало особое напряжение тишины и внимания. Неоспоримая любовь к этому шедевру русской классики не гарантирует в

Китае полного успеха. Потому особенно приятно было увидеть на первых полосах утренних газет слова признания русскому балету.

Пекинским критикам показало необычной редакция «Лебединого озера». За основу взят спектакль Большого театра, поставленный Александром Горским и Асафом Мессерером (по хореографии Льва Иванова и Мариуса Петипа). Знаменитая старомосковская версия. Когда-то этот балет Большого театра был украшением репертуара Государственного Кремлевского дворца (тогда КДС). Руководитель «Кремлевского балета» Андрей Петров с первых дней организации театра планировал возродить «Лебединое». Одного желания, такого объяснимого и понятного, было явно недостаточно. Хореография этого балета не терпит приближенности исполнения. Можно сказать, что шесть лет существования коллектива были профессиональным восхождением к «Лебединому озеру». И дело не только в мастерстве, а в том, что без ансамблевости, которая складывается годами, невозможно воплотить «лебединые» сцены, где нежные хороводы девушек-птиц являются коллективным собирательным образом. Образ этот глубоко философичен. Как отметил историк и теоретик балета Чжу Лижень, «Лебединые сцены — смена состояний в душе человека».

Для постановщиков спектакля в «Кремлевском балете» Екатерины Аксеновой, Андрея Петрова, Аллы Богуславской (характерные танцы III картины) «Лебединое озеро» было тоже воплощением связи прошлого и настоящего. Не только в общекультурном смысле — все они в свое время выступали в этом балете.

Финал спектакля сродни катарсису классических трагедий: ценой жизни утверж-

дается сама жизнь, вера в добро, справедливость, любовь. Вышедшее из берегов озеро поглощает возлюбленных, их души воссоединяет «неземная реальность». Пекинские зрители по-своему трактовали последнюю сцену балета. Они не сомневались, что героям чудом удалось спастись и обрести счастье на этой грешной земле. Столь велика в китайцах жажда жизни и вера в будущее.

Пекинские поклонники балета воспринимают искусство балета очень конкретно, соотнося романтическое развитие сюжета с сегодняшним днем. Для них Одетта — не просто возвышенный, идеальный образ, а воплощение светлой мечты грядущего столетия. Им оказался близок мрачноватый холод декораций (художник Станислав Бенедиктов) как олицетворение неуютного мира, с которым они прощаются. Воспитанные на богатом и красочном национальном танцевальном фольклоре, основанном на поэтизации бытовых, трудовых, ритуальных процессов, они не приемлют балета без насыщенного оформления, игровой бутафории и богатых костюмов. Сочность сценических нарядов пришлась им по душе (художник по костюмам Ольга Полянская).

В искусстве китайцы очень любят контрасты. Прошлое и будущее, добро и зло, белое и черное, любовь и коварство. Быть может, поэтому главным для них становится образ белокрылой Одетты и ее черного двойника Одиллии. Наиболее внимательные китайские рецензенты верно отметили различие индивидуальностей двух балерин — Светланы Романовой и Жанны Богородицкой.

С точки зрения созидательного начала оценивали китайцы и образ принца Зигфрида (Константин Матвеев и Илья Кузьмин). Утомленный чопорными законами, дворцовыми порядками и незыблемой заданностью (для пекинцев — тусклые дни недалекого прошлого), Зигфрид устремляется к мечте, воплощенной в совершенной гармонии лебединого царства, то есть к светлым идеалам грядущего.

В Пекине чутко и внимательно приняли «Лебединое», также, как вдохновенно и достойно отнеслись создатели нового прочтения к «самому задушевному и любимому творению русской балетной культуры».

Елена Федоренко

*Вышел в свет  
специальный выпуск  
журнала «Балет»,  
посвященный  
русско-французским  
балетным связям.*

*Он подготовлен редакцией  
совместно с Французским  
культурным центром  
в Москве.*

*В России этот выпуск  
можно приобрести  
в редакции журнала  
по адресу:*

*103050, Москва, ул. Тверская,  
дом 22-Б*

Контактные телефоны: (095) 299-64-78  
299-24-89

Факс: (095) 299-51-76



# МОСКОВСКИЙ КОНКУРС

– в зеркале мнений  
участников, членов  
жюри, гостей

## ЮРИЙ ГРИГОРОВИЧ:

«Наш конкурс – исполнительский, но хотелось бы, чтобы и балетмейстерами он воспринимался как «поле» для творческой деятельности. Здесь есть простор для поиска, проб, экспериментов. Немало приходится слышать разговоров о желании новаторства, но когда доходит до дела, когда появляется возможность эти желания осуществить, то почему-то охотников находится немного».

## АЛИСИЯ АЛОНСО:

«Считаю, что конкурс интересен тем, что дает пищу для размышлений о сегодняшнем состоянии хореографического искусства. Видеть, сравнивать, анализировать творческие особенности разных школ, тенденции их развития в будущем и интересно, и полезно, и поучительно. Педагоги, хореографы, да и сами танцовщики имеют возможность познакомиться друг с другом, обменяться опытом, научиться друг у друга. Все это очень важно. И что, пожалуй, самое главное – конкурс позволяет воочию убедиться в том, что в искусстве ценен прежде всего индивидуальный стиль. Его следует тщательно сохранять, оберегая от потерь и наслоений».

## КАРА КАРАЕВ:

«Работа в жюри IV Международного конкурса в Москве верну-

ла меня в мир танца – для меня не чуждый. Балет – красивое искусство, но это не значит, что ему не подвластна драма, трагедия, комедийность, гротеск, пародия. Но в основе своей он утверждает идеалы романтические, возвышенные.

Ощущение красоты искусства хореографии должно быть заложено в каждом танцовщике, в самой природе его исполнительства. Ведь сам выход балерины или ее партнера – это уже событие. Они появились – и всем сразу ясно видно, что на сцене воцарилась красота...»

## ОЛЬГА ЛЕПЕШИНСКАЯ:

«Если обернуться назад и посмотреть, что произошло за эти годы, то можно, на мой взгляд, сказать, что вырос авторитет нашего конкурса в мире. Полученная в Москве награда открывает артисту широкие творческие перспективы. Думаю, что немалую роль сыграл наш конкурс и в распространении искусства классического балета на планете...»

...Встречаясь в Москве, мы постигаем опыт друг друга, дарим друг другу то новое, что обогащает мастерство и знания, стимулирует общий рост. Таков дух Московского форума».

## ПАТРИС БАРТ:

«Моя звезда взошла на московском небосклоне – после выступления здесь на Первом Международном конкурсе артистов бале-

та, где мы танцевали с Франческой Зюмбо, я вернулся в Париж знаменитостью. Я – человек не сентиментальный и не склонный к восторженным преувеличениям, но, должен признаться, Москва, Большой театр – это моя любовь!»

## ФРАНЧЕСКА ЗЮМБО:

«Московский конкурс артистов балета в Москве – один из самых представительных и почетных конкурсов в мире. Участие в нем явилось для меня одним из волнующих моментов моей творческой жизни...»

Московский конкурс и завоеванная на нем золотая медаль открыла для меня новые творческие горизонты, путь на многие балетные сцены мира».

## КЕЛВИН КОУ:

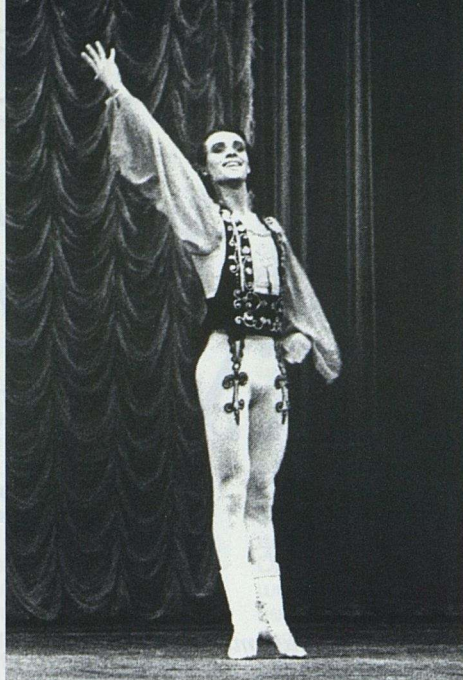
«Для меня участие в конкурсе – большая честь. Я давно был восхищен русским балетом и теперь впервые увидел Москву, Большой театр, выступал на его сцене, встречался с его прославленными солистами, смотрел спектакли, беседовал с москвичами. Это никогда не забудется».

Конкурс был организован великолепно. Мы имели возможность репетировать, смотреть спектакли, знакомиться с Москвой. Обо мне заботились по-русски, душевно. Большое вам спасибо!»





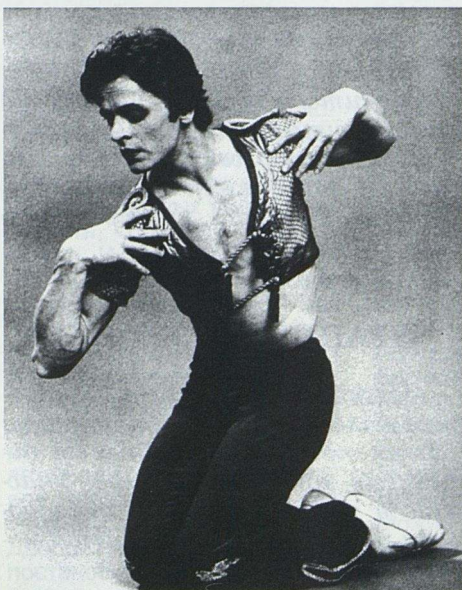
Марина Леонькина и Виктор Яременко



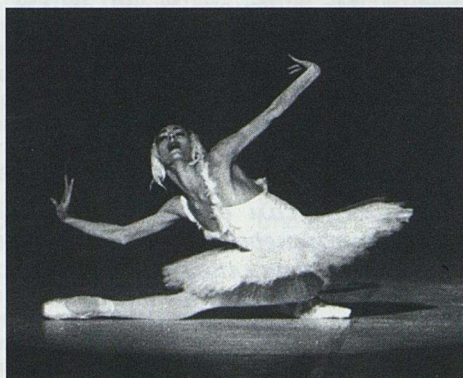
Михаил Крапивин



Галина Мезенцева



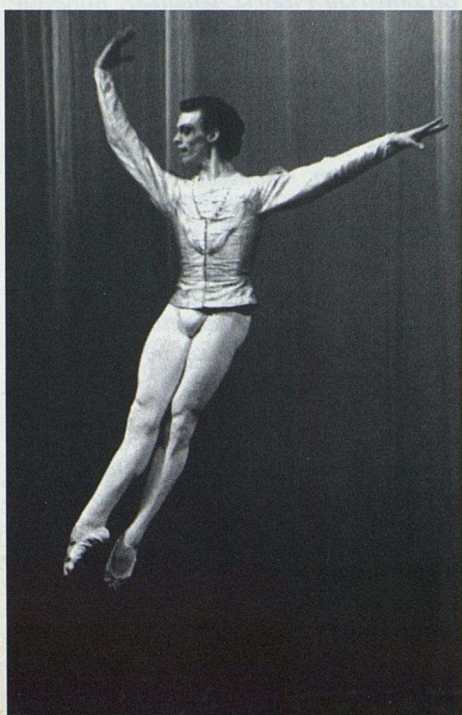
Михаил Барышников



Владимир Малахов



Хулио Бокка и Р.Россети (партнерша)



Малика Сабирова



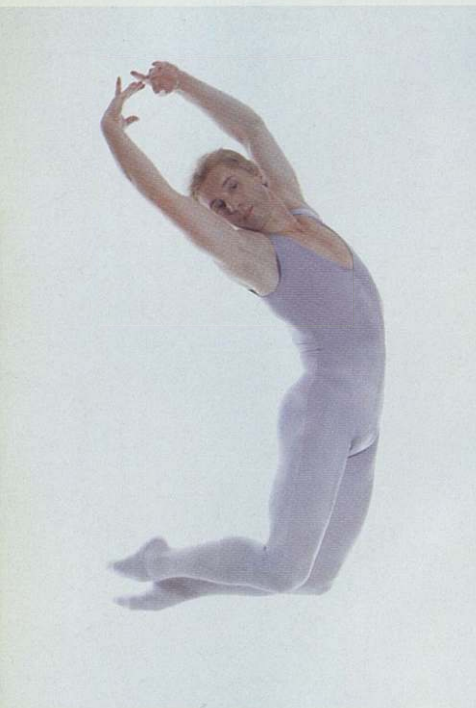


Обладательница Гран при Второго  
Международного конкурса артистов  
балета в Москве (1973)  
Надежда Павлова

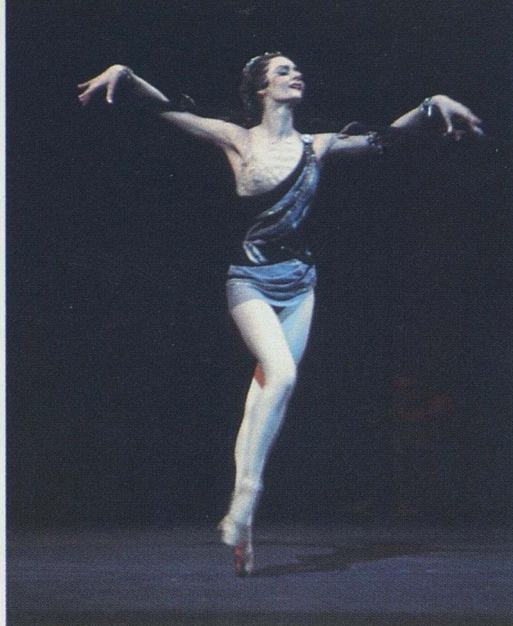


Фото Д.Куликова



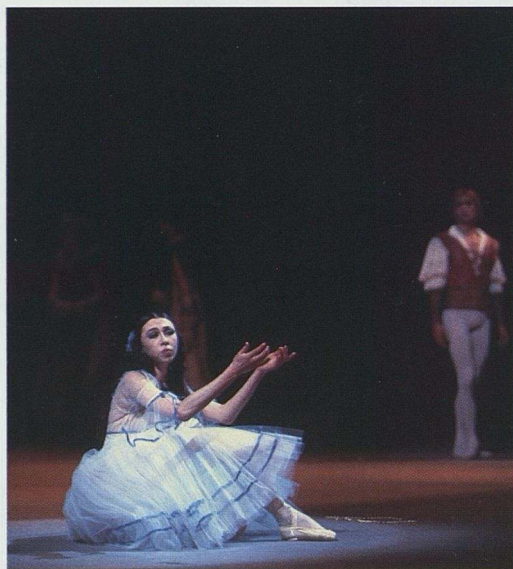
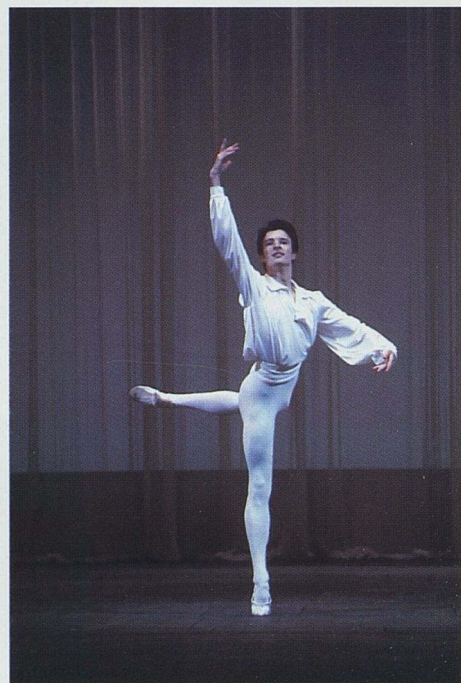


*Вячеслав Гордеев*



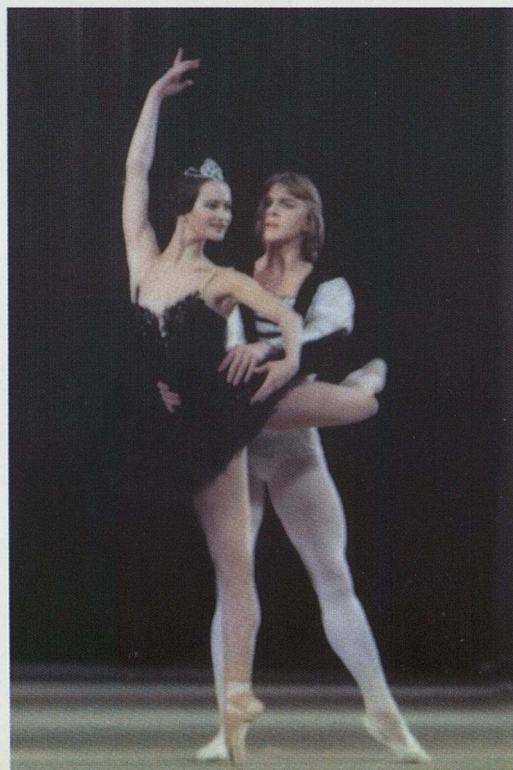
*Алла Михальченко*

*Бернар Курто де Бутейе*



**Лауреаты  
Международного конкурса  
артистов балета  
в Москве  
разных лет**

*Нина Семизорова*



*Нина Ананишвили  
Андрис Лиела*

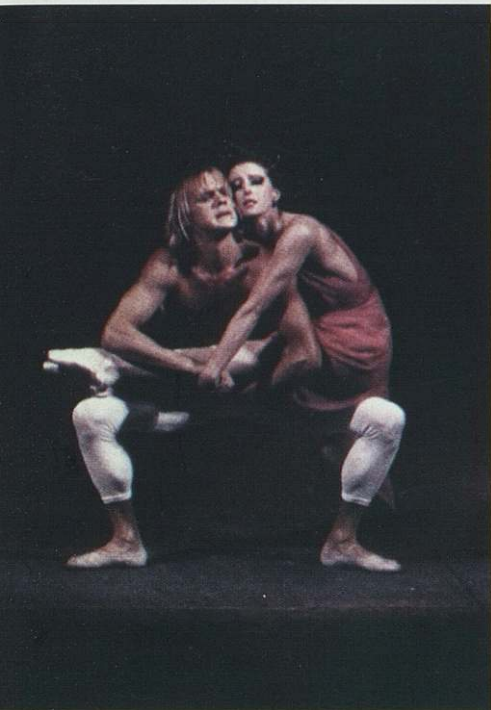


*Галина Степаненко*



*Алла Ханишвили  
и Юрий Васюченко*

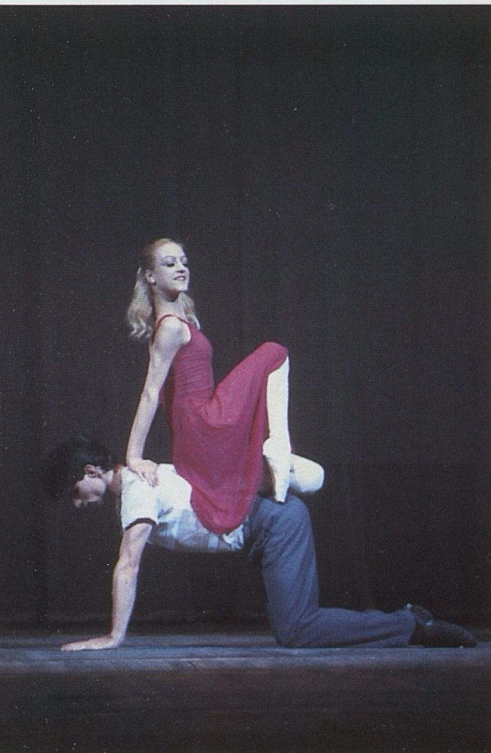




**Александр Годунов и Майя Плисецкая,**  
которая была партнершей артиста во  
многих спектаклях

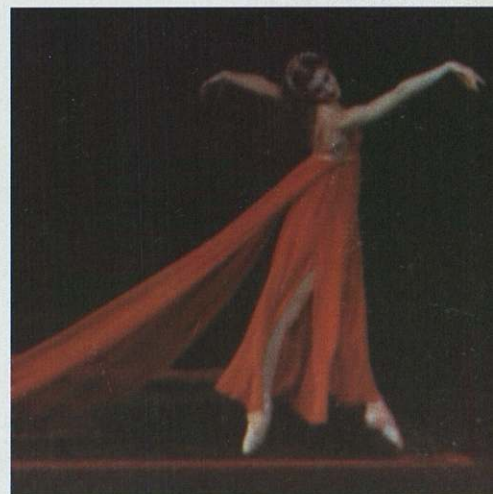
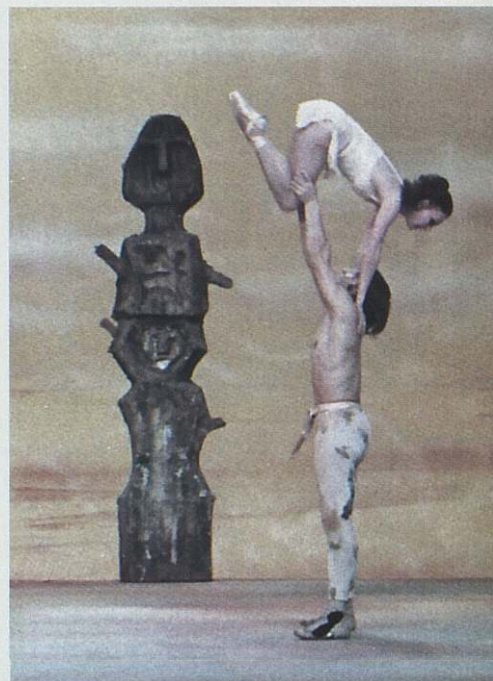
**Мориhiro Ивата**

**Сибилла Шмидт и Йорг Зимон**  
исполняют композицию Д.Зейферта  
«Любовная песня в миноре», удостоенную  
диплома VI Международного конкурса  
артистов балета в Москве



**Кристина Мак Дермотт**

**Нина Сорокина и Юрий Владимиров**

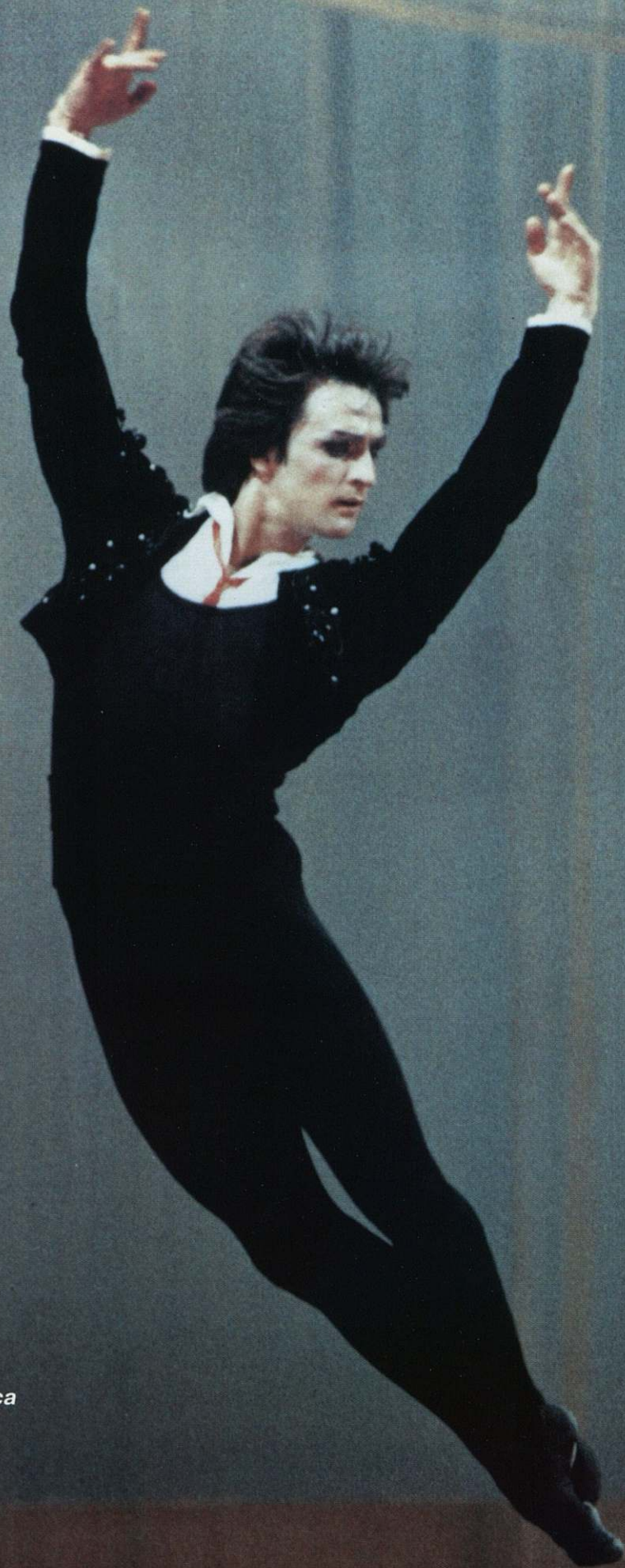


**Маргарита Перкун-Безеичи**



**Елена Князькова**





Обладатель  
Гран при  
Четвертого  
Международного конкурса  
артистов балета  
в Москве (1981)  
Ирек Мухамедов

Фото Д. Куликова

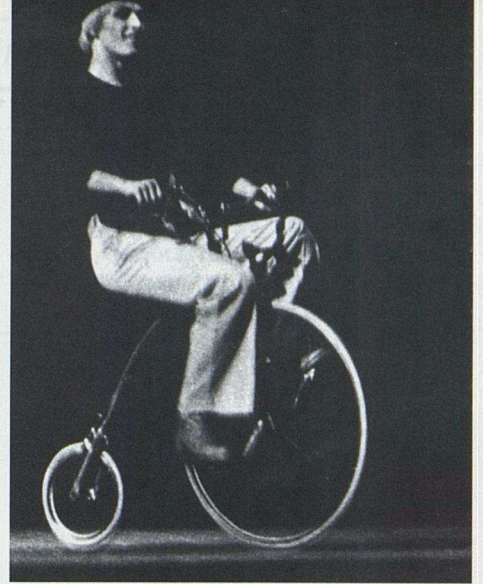




**Вадим Писарев**

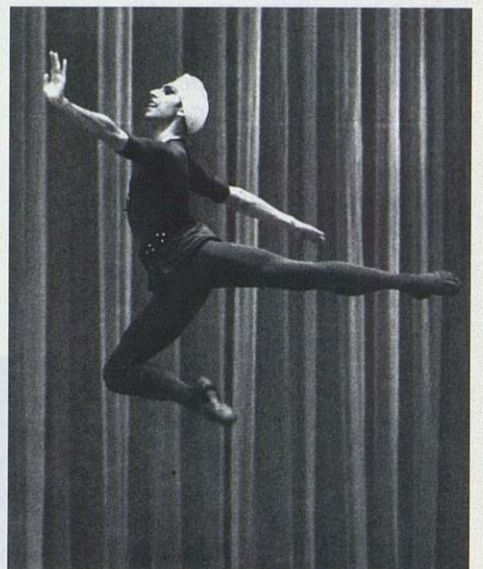


**Наталья Архипова**



**Данило Радоевич**

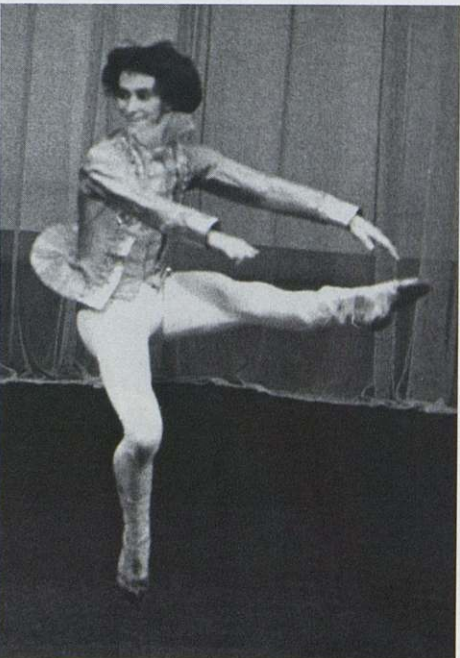
**Франческа Зюмбо**



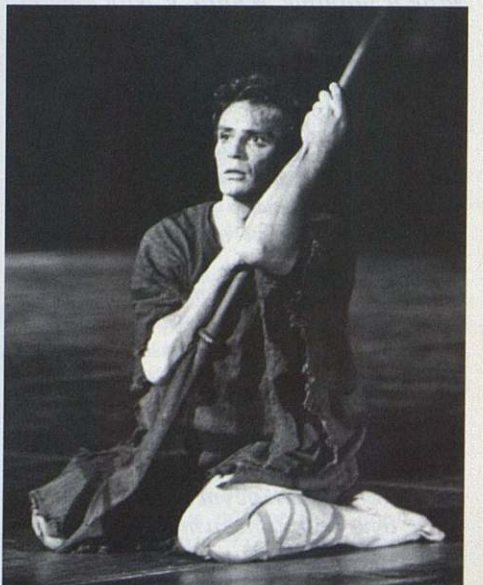
**Александр Ветров**



**Сергей Вихарев**



**Янис Пикиерис**



**Патрис Барт**



## ВЯЧЕСЛАВ ГОРДЕЕВ:

«Конкурс – это не только демонстрация технических возможностей и физических данных, это – раскрытие потенциальных возможностей исполнителей, умение в маленькой танцевальной миниатюре объяснить и донести психологию своих героев. И в этой демонстрации индивидуальностей и мастерства жюри порой трудно определить лучших...»

Я счастлив, что участвовал в этой борьбе, счастлив, что получил золотую медаль. Конкурс был важным этапом в моей творческой судьбе...»

## ДАНИЛО РАДОЕВИЧ:

«Я полон сердечных чувств благодарности москвичам, истинным ценителям прекрасного, за то, что они так радушно и тепло встретили меня и тем самым помогли обрести новые силы для поиска, дерзаний, совершенствования».

## ПЕТЕР ШАУФУС:

«Каждый приезд в Москву творчески обогащает, многое из того, что делается в России – уникально.»

...Истинно классические традиции – здесь, в Москве. И истинно отзывчивая и искренняя публика – тоже здесь».

## ИРИНА КОЛПАКОВА:

«С радостью принимала участие в работе жюри V Московского конкурса артистов балета в Москве, потому что не может не радовать торжество молодости и красоты, а именно этим отличалось наше состязание. Конкурс – это всегда достижение нового, что появляется за последнее время в области мировой хореографии. Соревнования такого ранга не только определяют состояние и силы современной хореографии, но и ставят вопросы, которые требуют своего решения. Меня, в частности, волнует проблема стиля исполняемых произведений. Движения танца могут повторяться как буквы алфавита, но манера их интерпретации, пластичес-

кое интонирование у каждого автора хореографического текста своя, индивидуально не повторимая. Думаю, что лишь глубокое вдумчивое постижение школы классического танца может привести к пониманию, точному ощущению стиля произведения».

## АЛЛАН ФРИДЕРИЧИА:

«Авторитет Московского международного конкурса огромен, популярность – несомненна. Участники, члены жюри, гости неизменно попадают здесь в праздничную атмосферу театрального парада, грандиозного хореографического действия, развернутого во времени».

## ЛОЙПА АРАУХО:

«Это то, что я никогда не забуду. Когда во время жеребьевки я вышла на сцену Бетховенского зала в Большом театре, уже в качестве члена жюри, то в памяти моей, словно в кинофильме, пронеслась вся моя жизнь... Здесь, в Москве, я никогда не чувствовала себя иностранкой, здесь я была по-настоящему счастлива. Поэтому, когда я получила приглашение на конкурс в Москву, то испытала волнение и радость».

## ЮКИКО ИВАТА:

«Эти дни наполнили меня ощущением, что Московский конкурс самый высокий... Покидаю Москву с чувством глубокой благодарности и удовлетворения».

## ХЕЛЬГИ ТОМАССОН:

«...Конкурс явился для меня великолепной школой, помог обрести трудный, но прекрасный и полезный опыт».

По материалам, опубликованным в разные годы в газете «Культура» («Советская культура»), журнале «Балет» («Советский балет»), Пресс-бюллетенях Московского международного конкурса артистов балета

## ЕКАТЕРИНА АННАПОЛЬСКАЯ

Кинетический театр Саши Пепеляева, существующий в качестве проекта между Москвой, Берлином, Амстердамом и Франкфуртом, наконец, обрел твердую почву в виде достаточно регулярных показов на московской сцене.

Современный танец – явление сложное со всеми вытекающими отсюда последствиями. Возникновение театров современного танца у нас вполне закономерно. Это не просто дань моде. Это прежде всего просто душевная потребность балетмейстеров и танцовщиков жить, развиваться в несколько иной форме, отличной от общепринятых норм, хотя и навсегда стремящихся к отрицанию классических традиций.

Образ личности, задыхающейся в тоталитарной системе, с которыми мы встречались в литературе 70-х – 80-х годов, в наши дни не перестал быть актуальным, хотя и обрел другую окраску, став воплощением «тяжелой борьбы индивидуума с окружающим его миром», полным лицемерия и цинизма, лжи и жестокости, одиночества и угнетающей безысходности. Таков герой произведений Пепеляева, начиная с первых его проектов – «Школы для дураков», «Чая на двоих» и заканчивая последними работами «Гофман, Гофман», «Список иллюзий», «Рот – тишина».

Практически во всех его спектаклях присутствует один и тот же принцип синтеза драматического текста и танца, дополняемый самыми разнообразными средствами выразительности и позволяющий создавать баланс между всеми составляющими спектакля. Экспериментируя, например, в своих работах в области текста и хореографии, Пепеляев находит интересные решения в использовании самой разнообразной музыки – от оперного вокала до головокруглых импровизаций джазового саксофониста С.Летова. И это обращение к живому диалогу танца и музыки, как одному из средств создания драматически цельного спектакля принесло свои плоды в спектакле «Список иллюзий», поставленного на музыку молодого композитора Алексея Айги. Вообще совместная работа с композиторами над созданием музыки, позволяющей наиболее ярко отражать принципы техники танца модерн, – одна из тех принципиальных задач, которую Пепеляев стремится решать в будущем.

Если спектакль «Гофман, Гофман» в большей степени основан на выявлении смысловых акцентов текстов Гофмана – Пепеляева, сконцентрированных прежде всего на взаимоотношениях между исполнителями на их драматической игре и в меньшей степени на хореографии, все же вылившейся в прекрасные открытия в виде соло Мари Штальбаум – Т.Гордеевой и дуэта Мари и Щелкунчика – Т.Гордеевой и С.Штыркова, то две последние постановки как раз направлены в сторону хореографических экспериментов. Действительно, хореография здесь становится основополагающей, а все остальные части спектакля дополняющими: музы-



«...Новые победы всегда так непохожи на старые поражения. Новые течения в искусстве, - заставляющие нас удивляться им и восхищаться ими, а иногда и негодовать на них, как дерзких отрицателей традиций и канонов, казавшихся установленными неизменно, так отличны от всего, к чему мы привыкли в старом искусстве... Но они - плоть от плоти того, что было...»

**В.Светлов**  
(«Современный балет»)

# НОВЫЕ ПОБЕГИ ТАК НЕ ПОХОЖИ НА СТАРЫЕ

ка либо используется в качестве параллельно развивающегося фона, подчеркивающего нюансы хореографического рисунка, либо — как средство создания определенной атмосферы настроения; слово способствует возникновению ассоциаций, формирует еще один план в общей картине хореографического действия.

Вообще каждый спектакль — это некая история, переживаемая во всех ее нюансах и излагаемая во всякого рода конфликтных ситуациях, несовпадениях, порождающих неадекватную реакцию в хореографии. Спектакль «Список иллюзий», премьера которого состоялась в конце прошлого года (отмечена премией на фестивале в Витебске в декабре 1996 года), демонстрирует решительный шаг в сторону развития хореографического почерка балетмейстера. Здесь отсутствуют «силовые» натуральные танцы интеллектуалов с «дворовыми повадками». На смену им приходят яркие, структурно законченные композиции, объединенные единой драматургической идеей, наполненные глубоким ощущением пространства, в котором взаимодействуют герои. В каждом из танцев они переживают вновь и вновь свои истории или просто живут на сцене во вневременной, но зримой горизонтальной. Все они находятся в строго отведенной для них плоскости, раздвигая границы пространства, существуя в нем в непрерывном движении относительно друг друга, своих чувств, мыслей, фантазий... Пепеляев находит интересный прием наложения композиций, разных по смысловому уровню, уровню движения, структуры и плоскости их применения, объединенных одним музыкальным материалом (этот принцип станет основным в драматургическом развитии в спектакле «Рот — тишина»). Так, соло Т.Гордеевой и дуэт А.Пепеляева и Э.Смирновой, которые исполняются одновременно, находя свои точки соприкосновения в каком-то интуитивном или потустороннем мире, сосуществуют на сцене с остальными персонажами, статичными в движении и в тоже время динамичными в развитии своих внутренних переживаний. Одним словом, история получилась

очень трогательная, трепетная, грустная. Есть здесь что-то похожее и на то, что было в «Гофмане», да и в других спектаклях Пепеляева, — история нескольких людей, пытающихся выяснить: неужели все так ужасно и противно в этом мире и найдется ли еще что-нибудь, что всколыхнет и заставит биться их, еще не совсем погибшие, сердца. Обращения к текстам Гофмана, его музыке — попытка связать философию мистического романтизма с сегодняшним миром и, наоборот, стремление найти там, в прошлом, нечто, балансирующее на грани реального и ирреального, позволяющее приподнять завесу над непостижимыми тайнами человеческого бытия.

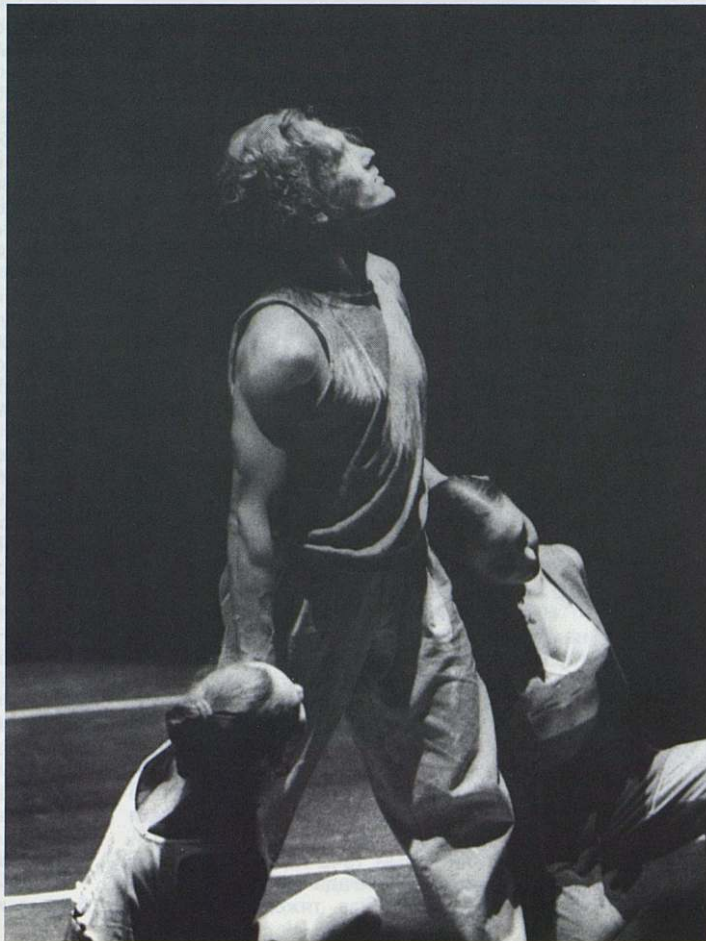
«Рот — тишина» — спектакль, осуществленный на тексты эссе В.Ерофеева — злая шутка над нашим эммансипированным обществом. Этот спектакль стал неким симбиозом того, что было найдено Пепеляевым, в его прошлых режиссерских и хореографических опытах. Что-то навеивает воспоминания о «Четверге», «Гофмане» или «Танцах Замзы». Но в одном можно быть

твердо уверенным: в этом произведении чувствуется рука зрелого хореографа. В его композициях можно угадать черты различных западных школ, но все же в них явно проглядывается личность самого Пепеляева, которому удалось создать нечто свое, не на что не похожее: в самых разнообразных подержках, вращениях, отвергающих все классически вертикальные принципы, смещающих основные центры и устои, партерной технике. И если бы нам пришлось сравнивать хореографию с живописной техникой, то большинство композиций Пепеляева сходны по своему восприятию с картинами, написанными смелыми резкими мазками.

Все его произведения несут в себе некоторый отпечаток автобиографичности или очень глубоко личностного проникновения. Все, что он создает, — это определенная картина мира, преломленная сквозь его собственное человеческое и артистическое «я». Как ни труден путь человека или актера, в его жизни всегда есть надежда — тот самый смысл, без которого ничего бы не было. Но как бы ни было жутко, страшно, больно от того, что происходит с его героями на сцене, над ними вы всегда ощутите необъяснимый свет надежды, который и помогает им переживать все эти мыслимые и немыслимые события.

Творческий процесс — всегда очень сложен, но интересен, особенно тогда, когда в нем принимают участие единомышленники. Пепеляев обладает редкой способностью находить их и делать спектакли непосредственно на этих людей и даже порой — о них. Его спектакли имеют разные составы участников, но неизменно сюда входит сам Саша Пепеляев и те несколько человек, которые в свободное от своей основной работы время хотя бы посвящают себя чему-то, не совсем обычному для них, но очень близкому их душевным устремлениям.

Пожалуй, единственной и самой важной проблемой театра по-прежнему является то, что называется «некогда» и «на что» делать спектакли, отвечающие стандартам профессионализма, несмотря на то, что в них принимают участие в общем-то настоящие профессионалы. Но, может быть, это и придает особую свежесть и привлекательность постановкам Кинетического театра Саши Пепеляева.



**А. Пепеляев, А. Сабирова  
и В. Шульга в спектакле  
Кинетического театра  
«Рот-тишина»**

Фото Д. Резвана



# ...Не Москва ль за нами?

(Продолжение со стр. 2)

Первый концерт бригада дала в госпитале, затем мы выступали в клубах перед воинами-новобранцами, призванными в Красную Армию из разных уголков нашей страны.

Неожиданно резко похолодало - до 25 градусов мороза, что, хотя и осложнило нашу фронтową жизнь, не посеяло среди нас уныния. На открытой машине мы выехали в город Фатеж. Там, в клубе, дали концерт для комсостава. Но затем к полуразрушенному зданию общежития, где мы отдыхали, был подан автобус, нас подняли по тревоге: фашисты прорвали нашу линию обороны...

Наш огромный автобус ЗИЛ двигался в потоке отступающих. Не добравшись до шоссе, он застрял в глинистой почве. Фронтовики не оставили нас в беде, вытаскивали автобус на шоссе, где шла пехота в перемену с грузовыми машинами, танками, орудиями. В воздухе шарил прожектор.

Грозное, черное небо таило в себе смерть. Над уходящей нашей колонной то и дело появлялись вражеские самолеты, бомбили и обстреливали технику и людей из пулеметов. Не раз нам приходилось выбегать из автобуса и укрываться в кюветах, воронках от фашистских бомб.

Из Орла, куда прибыла наша бригада, ее перебросили в Воронеж. Но гитлеровские войска буквально шли за нами по пятам. Через несколько дней с большими трудностями в разбитом вагоне мы, наконец, добрались до Москвы. И 20 октября я вошел в холодное помещение родного театра. И первое, что услышал, были чарующие звуки музыки Иоганна Штрауса. Не верилось: враг под Москвой, а в театре идет оркестровая репетиция нового балета.

25 октября 1941 года состоялась первая наша премьера военного времени - балет «Штраусиана» (постановка В.Бурмейстера, П.Маркова, М.Андрианова). Его с большим удовольствием смотрели защитники Москвы. Спектакль шел по два раза в день. Когда в городе объявлялась воздушная тревога он временно прекращался. Обстрелянные, видевшие смерть в глаза, бойцы Красной Армии, подчиняясь распорядку, установленному в театре, организованно шли в бомбоубежище. А участники балета, в театральных костюмах и гриме, следили «за порядком на объекте» и несли противопожарную охрану здания. После отбоя артисты возвращались на сцену, зрители - в зал, «Штраусиана» продолжалась...

5 декабря 1941 года ударные части Западного фронта перешли в контрнаступление - начался разгром гитлеровских полчищ под Москвой. Вслед за частями Красной Армии, мы, артисты балета, стали первыми «гостями» в освобожденном Можайске.

...Наши машины «эмки» (как их называли) петляли по шоссе, в глубокой снежной колее. На обочине дороги - таблички с грозными надписями «мины». Было страшно, сердце билось тревожно: ведь рядом смерть, заложенная врагом. В воздухе 35 градусов ниже нуля, мороз щиплет нос, зло хватает за щеки. Теплые, овчинные тулупы, валенки и глоток тархуна - зеленой водки, согревали наши застывшие ноги и руки.

Перед въездом в Можайск, на белом снежном поле - в разных положениях окоченевшие, коричневого цвета трупы солдат третьего рейха, которые напоминали нам восковые фигуры.

Наши выступления в частях вносило оживление в ряды бойцов, нас принимали очень тепло - концерты служили им духовной пищей в минуты короткого отдыха.

Уставшие, замерзшие, но с прекрасным настроением мы возвращались домой, к нашему творчеству.

...Ранняя суровая зима. Морозы доходят до 40 градусов, в театре - адский холод. На сцене железные детали декораций покрываются инеем. С колосников дует колючий, холодный ветер. Но репетиции в фойе театра идут интенсивно. Артистки греют ноги в валенках, в нужный момент они сбрасывают их и танцуют свои партии на пуантах. Затем вновь «ныряют» в валенки и шубы, отогревать ноги и тело. Так по два-три часа в день.



**А. Тольский (Анатолий) в балете «Берег счастья»**

Хочу также вспомнить, как в холодной, темной Москве мы с Марией Сорокиной присутствовали на концерте симфонического оркестра в Колонном зале. С затаенным дыханием, с нервными спазмами в горле мы слушали Седьмую симфонию Д.Шостаковича. Это невозможно забыть!

Нарушила исполнение оркестра воздушная тревога. Но присутствующие в зале оставались на своих местах. Дирижер не остановил музыкантов, и оркестр продолжал играть под гром аплодисментов. Потрясенные, мы с Машей Сорокиной вышли на Пушкинскую улицу, и в ночной темноте, с трудом добрались до улицы Немировича-Данченко, где тогда жили, находясь все это время под впечатлением от симфонии Д.Шостаковича.

Встретили новый 1942 год. Не один раз наша концертная бригада выезжала на передовую. Там опять в тяжелых условиях

фронтовой жизни мы всегда с большим удовлетворением дарили минуты радости нашим защитникам.

Большой балетный зал в театре совершенно не отапливался. Артисты балета, все без исключения, дружно взялись за кладку кирпичной печи, размером 7x5 метров. Но в городе - острый недостаток топлива. И мы всем коллективом на станции Москва-товарная разгружаем дрова для нужд города. За наш труд нам выделили несколько грузовых машин дров. Печь - наше «произведение» - начала функционировать. В балетном зале тепло, ура! И закипела работа над балетом В.Оранского «Виндзорские проказницы».

В театре - праздник, пришел день премьеры. Постановщики В.Бурмейстер, И.Курилов языком танца воплотили образы комедии великого Шекспира. Все исполнители, сочетая в своем исполнении танцевальную технику и высокое актерское мастерство, убедительно раскрыли неповторимые шекспировские характеры. В спектакле участвовали: М.Сорокина - Анна, А.Клейн - Фентон, И.Курилов - Фальстаф, Л.Кинзеловский - Каюс, А.Тольский - Слендор.

Успеху спектакля способствовали ярко выявленная постановщиками лирическая тема, изобретательно трактованные острокомедийные ситуации. Вспоминаю, одну из сцен - дуэль между Каюсом и Слендором, где яркие, неожиданные положения словно вовлекают всех героев спектакля в этот поединок двух претендентов на руку Анны. Развязка сумбурной схватки завершается с внезапным появлением невесты - Анны и жениха - Фентона, после чего разъяренные соперники мгновенно прекращают бой. Над женихами-неудачниками смеются окружившие их жители Виндзора.

В 1943 году постановщики В.Бурмейстер и И.Туманов, солисты и труппа балета показали еще одну военную премьеру - балет С.Василенко «Лола», где предельно выразительно воплотили героико-трагедийную тему, патристический пафос. Спектакль «Лола» был созвучен времени, когда Советская Армия одерживала победу за победой, освобождая нашу землю от гитлеровских оккупантов.

Мария Сорокина - неповторимая, самообытно-талантливая балерина широкого диапазона создала убедительный образ главной героини спектакля. Ее Лола словно излучала громадную силу души, страстную любовь к народу, к Родине, лютую ненависть к врагу. Ее сцена с наполеоновским офицером, которого она убивает, заплатив за это собственной жизнью, стала кульминацией балета, самой яркой его картиной.

Батальные эпизоды схваток жителей испанской деревушки с оккупантами - наполеоновскими солдатами в исполнении солистов и всего ансамбля балета впечатляли своей масштабностью, выдумкой, правдой, выразительностью поведения каждого актера, что способствовало восторженному приему спектакля зрителями.

Среди премьер военного времени - балет «Шехеразада» в одном действии (на музыку Н.Римского-Корсакова, в постановке В.Бурмейстера). Он также имел очень большой успех. М.Сорокина, А.Клейн, В.Терентьев - каждый из них в этом сказочном спектакле создал сложный хореографический образ. Те же достоинства критики отмечали и в моем исполнении.

За балет «Лола» и «Шехеразада», рожденные в суровые дни войны, М.Сорокина и В.Бурмейстер были удостоены почетного звания лауреатов Сталинской премии.

В 1944 году Мария Сорокина тяжело заболела и лечилась в санатории. Дирекция



театра обратилась к ней с просьбой выступить в спектакле «Лола», который давался для делегации Великобритании, и которую возглавлял министр иностранных дел страны господин Иден. Мария дала согласие. Большая, около двух месяцев - без репетиций, она блистательно провела балет. Во время спектакля, который превратился в триумф балерины, зрители поднялись в едином порыве и разразились овацией. Господин Иден с благодарностью и восхищением лично преподнес героине спектакля - Марии Сорокиной огромный букет белых роз.

Конец войны застал нашу фронтовую бригаду в Баренцевом море, на военном корабле «Охотник». Быстрый ход корабля разрезал холодные, бурлящие, темные воды моря. Мы шли к крошечному острову, где дали концерт для группы героев-воинов, которые многие годы охраняли подступы с воздуха и моря к северным границам нашей Родины.

Возвращаемся на плавбазу, а на пирсе нас встречают моряки залпами автоматных и пулеметных очередей: «Победа! Победа! Ура!». Всюду - летели слова радости, словно мирный полет стаи птиц.

Многие солисты балета нашего театра прошли тяжкий путь по дорогам войны, были свидетелями горя, страданий, смерти, временных неудач и радости побед нашей Армии-Освободительницы. Не всем улыбалась судьба. Одна из фронтовых бригад нашего театра попала в окружение. По возвращении после войны на Родину все участники этой бригады были репрессированы и отбывали срок (5-8 лет) в ГУЛАГах в далекой Сибири. В одной из бригад на фронте трагически погибли артист оперы Вознесенский, аккомпаниатор Якушенко.

Фронтовые бригады нашего театра в общей сложности дали 1650 концертов в условиях военных действий. В годы войны было проведено ряд спектаклей, сбор с которых поступил на постройку танковой колонны «Москва».

За проявленный гражданский долг в прифронтовом городе Москве все работники театра были отмечены правительственными наградами, а также медалями - «За оборону Москвы» и «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941-1945гг.»

В 1947 году - премьера балета Б.Асафьева «Франческа да Римини» (в постановке Н.Холфина) с участием М.Сорокиной (Франческа), А.Клейна (Джотто), С.Павлова (Пабло), А.Тольского (Рыжий).

Артисты ведущих партий трудились вдохновенно, с большой отдачей. В этом балете М.Сорокина проявила свой выдающийся талант трагедийной актрисы. Ее юная Франческа - нежная, воздушная, изящная. Артистка танцевала самозабвенно, ее техника классической балерины была безупречной. Прима-балерина театра в новой роли вызвала подлинную радость свидания с ней у почитателей ее таланта.

Сорокина была безгранично предана любимому искусству, но близость прогрессировала, и трудно описать словами ее последний спектакль.

Мария (в роли Франчески) чувствовала, что это - последнее ее выступление, она прощалась с благодарным зрителем, товарищами. Успех, цветы, ее крупные слезы... После тяжелой, продолжительной болезни, в самом расцвете таланта, на 36-м году жизни, Мария Сергеевна Сорокина ушла из жизни. Театр, искусство потеряли замечательную балерину, человека с большой душой, всеми любимую Машу, осиротели те, кто восхищался ее неповторимым талантом.

Я и Мария были связаны узами супружества и совместного творчества. Так несправедливо рано ушла из жизни Маша - супруга и коллега по искусству, и в моем сердце навсегда осталась горечь утраты.

Шли годы, артисты всегда с радостью участвовали в создании новых спектаклей, среди которых «Карнавал», «Алдар-Косе», «Доктор Айболит», «Жанна д'Арк», «Эсмеральда», «Берег счастья», «Снегурочка» и многие другие.

Режиссер-реформатор Владимир Иванович Немирович-Данченко в творческих беседах с ведущими артистами балета говорил о своей мечте - поставить на нашей сцене «Лебединое озеро», в новой сценической редакции, но сделать это он, к сожалению, не успел.

В 1953 году В.Бурмейстер в творческом сотрудничестве с П.Гусевым осуществили мечту Владимира Ивановича. В нашем теа-



*М. Сорокина (Лола) в балете «Лола»*

тре обрело сценическое рождение бессмертное произведение великого русского композитора Петра Ильича Чайковского «Лебединое озеро» - шедевр классического наследия прошлого в новой редакции. Балет имел грандиозный успех у столичного зрителя, получил признание у профессионалов балетного искусства и прессы.

Главную роль Одетты и Одиллии вдумчиво и талантливо исполнила молодая балерина В.Бовт. Нам, старшему поколению, было радостно, что народная артистка СССР Виолетта Трофимовна Бовт успешно многие годы продолжала служить родному театру, где передавала свои знания молодежи. Недавно театр получил сообщение из Америки, где последние годы Виолетта Бовт работала, что после продолжительной, тяжелой болезни ее жизнь оборвалась. В 1995 году ушла из жизни талантливая балерина нашего театра В.Бовт.

Глубокий творческий след оставили в истории нашего театра солисты балета - М.Сорокина, А.Урусова, В.Бовт, Э.Власова, С.Виноградова, М.Редина, Э.Кузнецова, А.Крупенина, В.Ермилова, Н.Вихрева, И.Калик, Т.Филиппова, А.Клейн, А.Соболь,

*М. Сорокина (Франческа) в балете «Франческа да Римини»*

И.Курилов, А.Тольский, М.Лиена, М.Салоп, А.Лазарев и многие другие солисты, каждый из которых был наделен сценической индивидуальностью, завоевал любовь и признание у зрителя и звезд балетного искусства. Эстафету хранителей традиций театра с энтузиазмом продолжает ныне наша достойная смена - молодые артисты, которые бережно охраняют творческое лицо балетного коллектива, и в процессе углубленной работы достигли вершины хореографического искусства.

За многие годы интенсивной творческой работы из передвижного коллектива балета сформировалась хореографическая труппа крупнейшего музыкального театра страны, которая по праву занимает одно из ведущих мест в России и пользуется успехом у нас в стране и за рубежом.

Ветераны балета вспоминают и благодарят своего великого учителя Владимира Ивановича Немировича-Данченко за его доброе сердце, сохраняют в душе неизгладимые впечатления от общения с человеком огромного обаяния, культуры, который дал широкую дорогу нашему коллективу в мир балетного искусства.

Время безжалостно отсчитывает годы, десятилетия, уходит в прошлое и XX век. Многие выдающиеся корифеи хореографического искусства оставили неизгладимый творческий след в истории искусства балета.

В предверии XXI века можно с уверенностью говорить, что еще вспыхнут у нас блистательные звезды балета и их яркие таланты будут украшать сцены театров России. И многие поколения зрителей нового столетия станут получать эстетическое наслаждение от всегда молодого, прекрасного искусства балета.

Мы, ветераны - основатели нашего балета и предшественники среднего поколения, призываем нашу молодую смену высоко держать, завоеванное нами в сложной творческой работе звание артистов Московского академического музыкального театра имени народных артистов СССР К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко.





БАЛЕТНАЯ ГАЛЕРЕЯ



ЮРИЯ ЛАРИОНОВА

Ю. Ларионов в роли лорда Феникса в спектакле «Домби и сын»

Коллекция любителей балета, или, как их чаще называют, балетоманы, — это хранилища таких уникальных сокровищ, которыми далеко не всегда располагают крупные музеи или архивы. Ведь собираются они энтузиастами, безгранично влюбленными в искусство танца и не жалующими на их приобретение средств. А «балетная галерея» Юрия Ларионова интересна еще и тем, что ее владелец собирал открытки и автографы деятелей Московского балета и потому является его своеобразной летописью.

«Юному любителю красивого искусства», — написал на своей фотографии известный артист Леонид Жуков. Мальчик, пришедший к мастеру просить автограф, уже тогда был счастливым обладателем многих интересных реликвий.

А все началось — с радио. Черная тарелка репродуктора, которая висела на стене, наверное, в каждой московской квартире, открывала слушателям прекрасный мир музыки, в том числе и балетной. И мальчик Юра с увлечением слушал чудесные мелодии из «Лебединого озера», «Спящей красавицы», «Щелкунчика», очень популярного тогда «Красного мака»... Стал понемногу коллекционировать балетные программки, фотографии, вырезки из газет, а поскольку «лишних» денег на его собирательство в доме не имелось, то добывал их, сдавая в «утильсырье» бутылки, пузырьки от лекарств, бумажную макулатуру. И однажды, купив на добытые таким образом средства ноты «Красного мака» и несколько открыток с изображением Екатерины Васильевны Гельцер отправился к балерине просить автограф, и она... дала его. Так началось их знакомство — мальчишки-поклонника и великой артистки, которое позже переросло в дружбу.

Балет сопровождает Ларионова всю жизнь. Он — счастливый человек: видел на сцене Гельцер, Семенову с Ермолаевым, брата и сестру Мессерер, знаменитую московскую четверку — Любовь Банк, Анастасию Абрамову, Валентину Кудрявцеву, Нину Подгорецкую, юную Лепешинскую... Всех всех «звезд» московского балета предвоенных лет и более поздней поры вплоть до самых последних лет. И все находило отражение в его коллекции. В ней — подарок от Ромолы Нижинской — портрет Вацлава Нижинского, автограф Сергея Лифаря...

Но балет — не только увлечение (как раньше говорили, хобби) Юрия Владиславовича Ларионова, но искусство, которое активно вторгалось в его творческую жизнь. Окончив школу-студию Московского Художественного театра, где учился у Н.Н.Литовцевой, И.М.Раевского, С.К.Блинникова, Б.С.Вершилова, О.А.Якубовской, он в течение 1947-1990 годов работал в Московском Художественном театре имени М.Горького. В спектаклях «Плоды просвещения», «Братья Карамазовы», «Пиквикский клуб», «Кремлевские куранты», «Анна Каренина», «Домби и сын», «Три толстяка», «Синяя птица» им сыграно более сорока ролей. Причем, в рождение образов лорда Феникса в «Домби и сыне» и Кота в «Синей птице» активно участвовала Екатерина Васильевна Гельцер. Она практически «прошла» с ним обе роли — подсказывала движения, искала вместе с ним рисунок мизансцен, помогала выявлять в них эмоциональное состояние героев. Поистине — была их крестной матерью. На память об их сотрудничестве подарила фотографию, где хотела даже написать «Моему коту...» Но Ларионов воспротивился — не солидно, о чем сегодня сожалеет.

«Балет во мне «сидит», — говорит Юрий Владиславович. — Мне всегда хотелось быть похожим на артиста



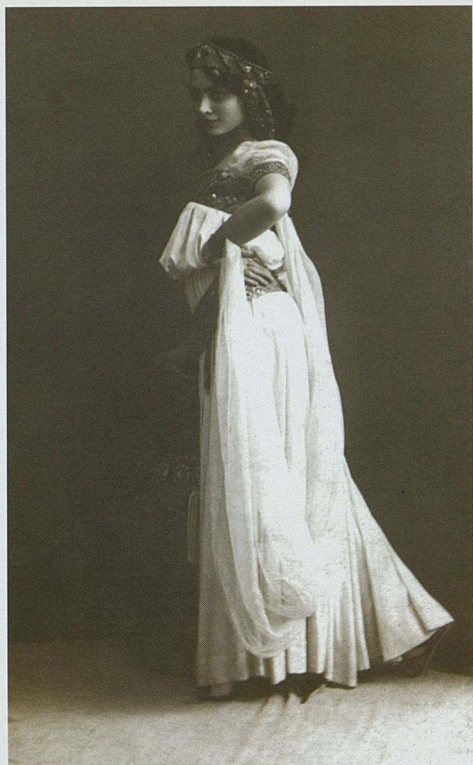
Н. Подгорецкая в балете «Саламбо»

балета, развивать в себе качества, свойственные им». И когда в «Трех толстяках» готовил партию учителя танцев Раздватриса, то решил даже встать на пуанты. Перед каждым спектаклем занимался у станка, причем экзерсис придумал себе сам. В этой роли он успешно выступал 109 раз.

Годы летят. Одни артистические поколения уходят, другие приходят. Но, как и в юности, Юрий Владиславович Ларионов остается преданным «любителем красивого искусства» и неутомимым собирателем балетных реликвий.

Некоторые образцы из личного музея артиста Юрия Ларионова публикуются в этом номере журнала «Балет».





*Е.Адамович в балете «Саламбо»*

*А.Абрамова, Н.Подгорецкая, В.Кудрявцева, Л.Банк*

*В.Кудрявцева в балете «Конек-Горбунок»*

*Н.Надеждина и Л.Поспехин в танцевальном эпизоде  
в опере «Сын солнца»*





# Prix de Lausanne 1998

## Большая ежегодная международная встреча танцовщиков с 27 января по 1 февраля 1998 года

В конкурсе могут участвовать девушки и юноши, которые родились в период между 1 января 1980 года и 26 января 1983 года.

Для этого им необходимо уплатить сумму в 60 швейцарских франков. Конкурсантам следует подготовить классическую вариацию из обязательного репертуара Prix de Lausanne (одну - для девушек, одну - для юношей). Полуфиналистам предлагается показаться в свободной вариации, где могла бы выявиться их способность к постижению неоклассического стиля.

Полуфиналисты, свободная вариация которых не соответствует регламенту, должны будут ее заменить композицией, выученной во время конкурса. Эта композиция может быть представлена в репетиционном костюме. Победителям присуждаются призы на общую сумму в 90.000 швейцарских франков, а также 6 стипендий на год бесплатного обучения. Финалистам, не получившим наград, установлена премия в размере 1000 швейцарских франков.

**За необходимой документацией и бланками на участие, обращайтесь, выслан прилагаемый ниже купон по адресу:**

Prix de Lausanne, Av. Bergieres 6, CH - 1004 Lausanne, Suisse  
tel: +41 21 643 24 05/643 21 11, fax + 41 21 643 24 09  
e-mail: prix.Lausanne @fastnet.ch  
<http://www.fastnet.ch/PDL/prix.html>

**Последний срок обращения за документацией: 15 ноября 1997 года.**

**Последний срок внесения в список участников: 30 ноября 1997 года.**

Желающие принять участие в конкурсе, но не имеющие необходимых финансовых возможностей из России и стран СНГ могут выступить в отборочном туре, который состоится в Москве 21-22 октября 1997 года. Прошедшим отборочный тур все расходы для участия в конкурсе оплачиваются фондом Р. Нуреева. Всем кандидатам, принимавшим участие в отборочном туре в Москве, оплачивается дорога в оба конца, проживание в отеле и питание за 2 суток прибывания в Москве.

За справками обращаться к Пальчицкому Игорю Эммануиловичу по телефону: (095) 169-18-46 или в редакцию журнала «Балет»: тел: (095) 299-24-89, факс: (095) 299-51-76

Фамилия: \_\_\_\_\_

Имя: \_\_\_\_\_

Юноша  Девушка

Адрес: \_\_\_\_\_

НРА/Населенный пункт: \_\_\_\_\_

Страна: \_\_\_\_\_

Школа: \_\_\_\_\_

Адрес школы: \_\_\_\_\_



# Балет & Ballet

*Этот специальный выпуск журнала «Балет», посвященный русско-французским балетным связям, подготовлен редакцией журнала совместно с Французским культурным центром в Москве.*

*Ce numéro spécial consacré aux relations franco-russes dans le domaine de la danse a été coédité par la rédaction de la revue « Ballet » et le Centre Culturel*

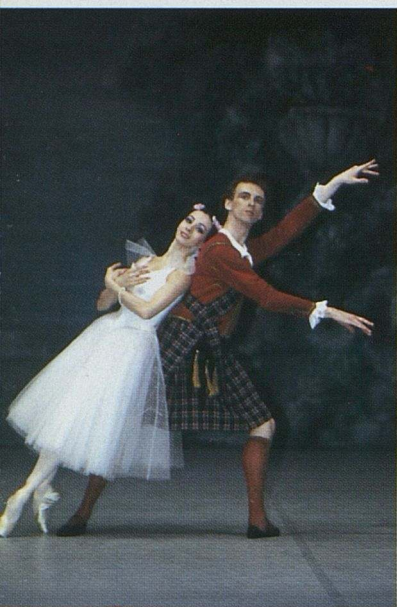




## В планах — «Спящая красавица»

Рассказывает балетмейстер-репетитор Государственного театра «Русский балет» Ольга Коханчук:

«Наиболее значительной работой прошедшего сезона можно считать балет «Ромео и Юлия» на музыку Гектора Берлиоза, в постановке Игоря Чернышева. Наши актеры работали увлеченно и с огромным интересом, так как для них эта была встреча с незнако-



**Т. Проценко и Ю.Бурлака**  
в дуэте из балета «Сильфида»



**С. Устюжанинова и Д. Проценко**  
в хореографической миниатюре «Встреча»

(хореография Ф.Тальони, балетмейстер П.Лакотт).

Появились в репертуаре театра и несколько новых работ В.Гордеева. Среди них — Гран па на музыку Р.Дриго-Л.Делиба и па де де на музыку Дж.Россини.

Стал пробовать свои силы в качестве хореографа наш танцовщик Дмитрий Проценко — студент балетмейстерского отделения Российской академии театрального искусства (ГИТИСа); он поставил на музыку в стиле фламенко О.Либерта интересный номер «Встреча».

мым хореографом, с новым «языком». Думаю, что для наших молодых танцовщиков — Сергея Пупырева (Ромео), Константина Телятникова (Меркуцио) и Дмитрия Тубольцева (Тибальд) — это просто необходимо: для нормального творческого развития, для полной реализации своих возможностей.

Но, однако, не следует забывать, что наш театр носит название «Русский балет» — поэтому около 70 % репертуара составляют произведения русской балетной классики, а творения Мариуса Петипа — одно из направлений нашей повседневной работы.

В этом сезоне мы восстановили «Фрески» из балета Ц.Пуни «Конек-Горбунок» в хореографии М.Петипа; сцену из балета «Эсмеральда» (Диана и Актеон и 12 дриад) в хореографии А.Вагановой; Большое классическое па на музыку Д.Обера в постановке В.Гзовского; сцену и дуэт из балета Ж.Шнейцгоффера «Сильфида»

**Р. Каримова и С. Пупырев**  
в балете «Ромео и Юлия»

**Сцена из балета «Эсмеральда».**  
Солисты - **М. Богданова**  
и **Е. Амосов**

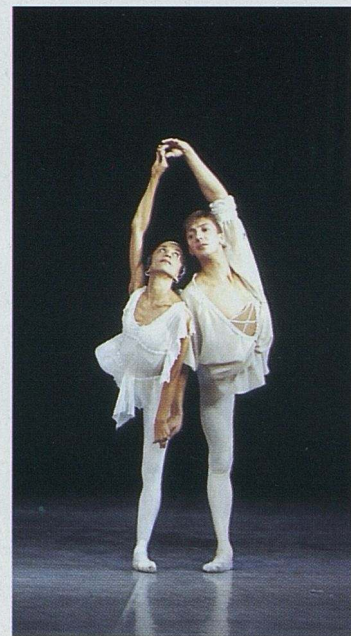


Фото М. Логвинова





В труппу пришло много молодых артистов — Галина Гужева, Вероника Икрянникова, Сергей Баталов, Максим Романов и другие. Поэтому идет постоянная работа по вводу в спектакли новых исполнителей.

Прошли наши традиционные «рождественские» гастроли по Европе, во время которых в Германии состоялся наш юбилейный (100-й) спектакль «Щелкунчика». Впервые наша труппа выступала в столице Ирландии — Дублине, где мы также показали «Щелкунчика», прошедшего просто с феерическим успехом.

А совсем недавно в Москве, на своей «родной» сцене, мы отметили еще один юбилей — 200-е представление «Лебединого озера», в котором выступала наша ведущая пара — Яна Казанцева и Андрей Рябов.

Сейчас, заканчивая сезон, труппа начала работу над балетом «Спящая красавица» (в редакции Мариинского театра). Думаем, что завершим ее к концу года».

**Беседу вела  
Елена Козленкова**

## «Ренессанс — балет» обретает родной дом

О событиях сезона 1996-1997 годов рассказывает нашему корреспонденту генеральный директор театра «Ренессанс — балет» Евгений Шиган.

— Совсем недавно в жизни нашего коллектива произошли два важных события. Во-первых, мы получили статус государственного театра, а во-вторых — свое собственное жилье. Нам предоставили здание школы, в центре Москвы, недалеко от Сухаревской площади. В нем нет сцены, но зато есть два великолепных спортивных зала, которые мы переоборудовали для проведения ежедневного класса и репетиций. Есть также очень удобные комнаты для артистов.

Нам предстоит сделать большой ремонт, многое нужно будет переделать, но уверены, что все трудности будут преодолены и мы обретаем свой родной дом, где будем работать и жить.

Сейчас, помимо подготовки нескольких концертных программ, основу которых составляют фрагменты из произведений русской и европейской балетной классики, мы работаем над двумя спектаклями — «Жизелью» и «Щелкунчиком» (в хореографии В.Вайнонена).



Фото Л. Педенчук

Сцена из балета «Жизель»



Т. Беренова исполняет фрагмент из балета «Эсмеральда»

В труппе вновь работает Герман Николаевич Прибылов — великолепный знаток классического наследия, пришли такие замечательные педагоги, как Тамара Петровна Ветрова, Алевтина Александровна Корзенкова. Только что начал заниматься с мужчинами Альберт Савельевич Трушкин.

В минувшем сезоне «Ренессанс-балет» много гастролировал по России. Мы выступали в Смоленске, Брянске, Архангельске, Нижнем Новгороде, Уфе и многих других городах, а также в Одессе и Киеве. У нас уже появилась «своя» публика, знающая и любящая нас. К нам неоднократно обращались с просьбой — привозить не только дивертисментные программы, но и целые спектакли. Думаю, что пожелания наших «поклонников» будут выполнены в следующем сезоне.

«Ренессанс-балет» приглашен принять участие в культурной программе празднования 850-летия Москвы. В рамках этой программы у нас будет большое турне по городам Зауралья и Сибири. «Ренессанс-балету» есть и что показать и кого: в труппе такие интересные балерины, как лауреат международных конкурсов Татьяна Беренова, Тамара Глазова и недавно пришедшая в труппу, очень перспективная Татьяна Рыжова. Среди танцовщиков хочется выделить Айрата Фатхельисламова, Дмитрия Смирнова, Александра Гацукова. Так что, вопреки слухам, «Ренессанс-балет» жив и продолжает работать.

**Беседу вела  
Елена Козленкова**



# «Чудесный мандарин» — в четырнадцати версиях, но московская — среди лучших

ЮЛИЯ БОЛЬШАКОВА



Идея фестиваля принадлежала выдающемуся венгерскому танцовщику и хореографу (с 1936 года работавшему за пределами Венгрии) Аурелио Миллошу, в своем творчестве неоднократно обращавшемуся к балету Бартока (впервые он поставил балет в Миланской Ла Скала в 1942 году).

Лишь в конце 1996 года фестиваль, наконец, состоялся.

И разбора. Все ограничивалось кулуарными тусовками в антрактах в закулисной буфете. Только русский центр в Будапеште по инициативе его руководителя Г.Вышинского устроил вечер для венгерских профессиональных критиков и ценителей балета, посвященный участию в этом фестивале Государственного академического театра классического балета под руководством

нической судьбой балета, с личной судьбой автора и образом самого мандарина.

Хотя существует предположение, что либретто «Чудесного мандарина» было заказано молодому венгерскому писателю и драматургу М.Лендьелю русской балетной труппой С.Дягилева во время ее гастролей в Будапеште в 1912 году, нет свидетельств, этот факт подтверждающих, как и нет его опровергающих.

Новелла М.Лендьелы, послужившая основой для создания музыки, была опубликована в 1917 году в журнале «Ньюгат». Крупнейший исследователь творчества Б.Бартока И.Нестьев писал: «Менхерта Лендьеля причисляли к кругу модных «коммерческих» авторов, не ставивших перед собой больших социально-этических проблем. Его либретто заключало в себе черты несколько искусственной, жуткой фантастики, к тому же, сдобренной эротическими мотивами, небезукоризненными в смысле вкуса».

Для Бартока либретто М.Лендьеля было удивительно привлекательным, а собственный балет стал любимым произведением композитора.

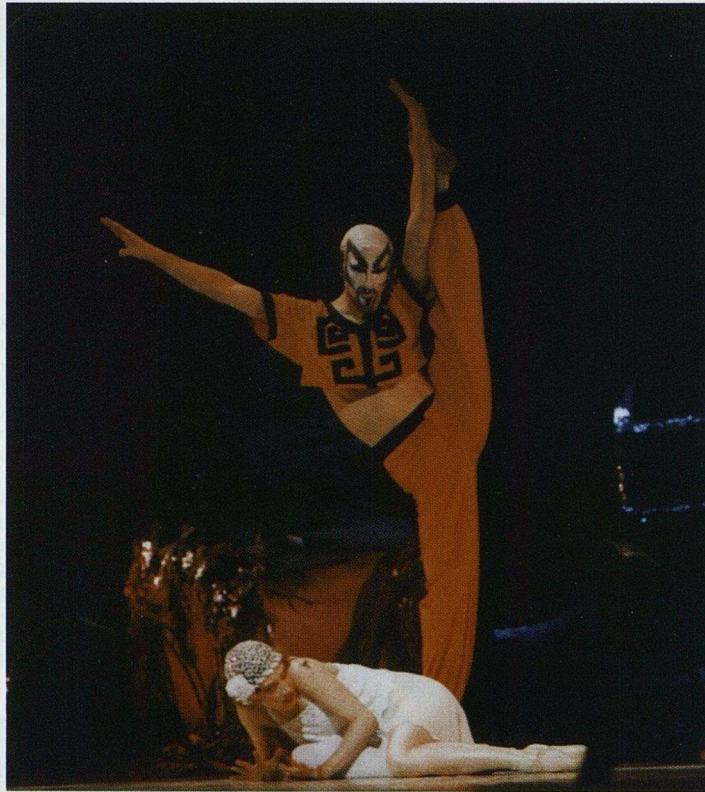
Что открыл для себя Барток в этом незамысловатом либретто о девушке, промышляющей со своими товарищами заманиванием и обиранием мужчин и, однажды заманившей из непонятного и непостижимого мира китайского мандарина? Мандарина, затаенная неподвижность которого, сменяется неукротимой страстью-погоней за девушкой. Трижды, с натуралистической жестокостью, товарищи девушки пытаются убить мандарина, чтобы избавиться от него, но неизбывная неведомая сила оживляет его. Он как стихия, как галлюцинация, которую невозможно ни подчинить, ни уничтожить. Девушку притягивает эта первозданная стихия...

Банальное «прочтение» сюжета, как аморальной истории с социальным подтекстом, вызывало неприятие, в первую очередь, у самого Бартока. Становятся известными подробности постановки балета в Будапеште в 1931 году. Балет, доведенный до генеральной репетиции, так и не увидел света ramпы. Если в 1926 году балет не был показан зрителю из-за войны, объявленной непристойному сюжету церковниками и ханжески настроенными обывателями, то в 1931 году — не театр отстал от премьеры, как это считали раньше, а сам Барток приложил все усилия, к тому, чтобы она не состоялась.

Балет Бели Бартока «Чудесный мандарин», неоднократно доводившийся до генеральной репетиции в Будапеште, так и не был поставлен в Венгрии при жизни самого композитора. Его тревога: «Кто знает, когда моя пантомима «Чудесный мандарин» станет премьерой?» — оказалась пророческой. Хотя сегодня существует уже более ста сценических вариантов этого балета, поставленных выдающимися хореографами, в том числе М.Бежаром, Р.Пети, бесспорно-хрестоматийной версии балета не существует. Судьба этого балета в России по сей день складывается непросто. Несмотря на бесспорно интересные попытки Л.Лавровского и Н.Боярчикова ввести «Чудесный мандарин» в балетный репертуар России, он долгие годы оставался «неопознанным объектом» — своеобразным артефактом для критиков и публики.

Если самые первые постановки в Европе закрывались из-за ханжеской предвзятости общества по отношению к сюжету, то в России одних не устраивала кажущаяся сложность музыки, давно ставшей хрестоматийной классикой, другим работы хореографов представлялись противоречивыми «духу самого Бартока». Недавняя премьера в Государственном академическом театре классического балета разделила критиков на ярых приверженцев постановки Н.Касаткиной и В.Василева и столь же ярых противников, считающих, что внесла изменения в либретто, создатели «исказили самого Бартока».

Успех российской постановки «Чудесного мандарина», показанной среди четырнадцати других версий в Будапеште на международном фестивале, посвященном балету Бартока, подтвердил еще раз то умение слышать построение музыки, вникать в структуру и переводить ее на язык хореографии, из которого складывается таинственная прелесть балетных постановок Н.Касаткиной и В.Василева. Музыка и проникновенные в нее балетмейстеров, а не верность букве либретто, развивают у них сюжет, раскрывая внутренний смысл произведения.



Сцена из балета «Чудесный мандарин». В роли Мандарина - Владимир Муравлев, Девушки - Екатерина Березина

Фото Д. Куликова

К сожалению, организация подобных проектов ныне сопряжена с большими финансовыми проблемами, которые сказались и в данном случае. Порой организаторы избегали выполнения своих весьма скромных финансовых обязательств по отношению к приглашенным труппам, что, безусловно, снижало ощущение праздника у выступавших. В частности, в рамках фестиваля не были предусмотрены возможности для профессионального обсуждения увиденных работ, хотя многие из них заслуживали серьезного внимания

Н.Касаткиной и В.Василева. Сами москвичи пригласили на этот вечер своих давних друзей-коллег из нынешнего зарубежья — М.Мурдмаа и артистов Таллиннского балета, также выступавших в Будапеште.

Хотя Министерство культуры Венгрии вошло в число патронов фестиваля, очевидно, что только невероятный энтузиазм директора фестиваля Роланда Бокора и его команды сделали возможным это проведение: культура в Венгрии переживает тяжелые времена. И тем не менее, можно уверенно сказать одно — фестиваль прошел с огромным успехом и собрал многих европейских почитателей творчества Бели Бартока, а также любителей современного балетного искусства.

«Чудесный мандарин» обладает некоей тайной, сопряженной со сце-



Репетировавшая в 1931 году партию Девушки Карола Салаи, венгерская балерина, ученица В.Вайноне-на, работающая ныне как педагог в Италии, в личной беседе с автором этих строк рассказала, что театр, боясь обвинений в аморальности со стороны венгерской католической церкви, перенес место действия в Париж. Девушку сделали французской, на сцене соорудили будапештский интерьер, а сама постановка носила заземленно-бытовой характер. После генеральной репетиции Барток, присутствовавший в зале, громко произнес одну фразу: «Это не мой спектакль!» Больше он никаких заявлений не делал и от дальнейший комментарий воздерживался. На другое утро он лично посадил Салаи в автомобиль и отвез в горы, в санаторий. С улыбкой Салаи вспоминала: «В санатории я провела довольно долгое время. Когда приезжали люди, но так никогда ее не станцевавшая. На фестивале Карола была ожившей легендой, частью той жизни, в которой рождался «Чудесный мандарин». Каждый вечер начинался с аплодисментов, которыми зал приветствовал артистку, неизменно сидящую в почетной ложе.

О русской версии, показанной на фестивале, Карола Салаи сказала: «Из этой маленькой вещи получился настоящий большой балет: секс и любовь. Красиво и интересно для восприятия».

Спектакль, в котором репетировала сама Салаи, готовился к пятидесятилетию Бартока. Отношение к Бартоку на его родине было довольно сложным. Он стоял вне политики. С 1930 года почти полностью прекратились концертные исполнения его музыки в Будапеште, и все же он предпочел отказ от премьеры показу балета в той — «не его» — трактовке.

Сюжет отчасти провоцирует социальную трактовку: ужас перед уродующей душу человека урбанизацией — один из постоянных мотивов в литературе и искусстве начала XX века. Проституция, сутенерство, бездушие, разбой, убийство — цветы зла городской цивилизации. На фестивале было несколько версий весьма поверхностных, акцентирующих все внимание на социально униженном положении женщины, которую эксплуатируют ее сутенеры. В подобных постановках утомительное избивание женщины сутенерами, а потом и убийство мандарина напоминало надоевшие кинодетективы. Богатство музыкальной палитры Бартока существовало отдельно от этих плоских спектаклей, вызывая резонное недоумение: а слышат ли постановщики то, что заложено в самой музыке?

Очевидно, что-то личное, но не поверхностное, а сущностно глубинное, привлекало Бартока в этом сюжете. Самым сложным в сценической трактовке сюжета оказывается найти внутреннюю мотивацию: что заставляет испуганную до смерти девушку заключить мандарина в свои объятия? Какое обретение и какая трагическая потеря за этим скрываются?

Представляется конкретным предположить, что образ мандарина автобиографичен по сути, насколько вообще может быть биографичным художественный образ как таковой — по своей внутренней сокровенности, а не по прямой аналогии.

Бенцо Сабольчи, один из первых биографов Бартока, считал, что простые аллегории, присущие этой новелле, позволяли раскрыть символический смысл мандарина, олицетворяющего первозданные страсти жизни: «Отбрасывая прочь «цветы

В самом начале шестидесятых годов наша балетная критика увидела в постановке Л.Лавровского искажение замысла Бартока. Один из рецензентов в журнале «Советская музыка» трижды привел в своей статье эпитет «дикий»: «дикое исступление», «дикий эротизм», «дикое сладострастие» — по отношению к музыке Бартока, и вменял в вину хореографу, что тот проигнорировал «апофеоз чувственности, эротики, доходящей до дикого исступления». Спустя тридцать лет уже другой балетный критик, в гораздо менее престижном издании, но не менее страстно, упрекнул постановку Касаткиной и Василева в отсутствии дикой болезненно-извращенной эротики, которая, по его мнению, является сущностью балета Бартока.

Дух маэстро Милоша витал на этом фестивале. Его самая известная хореографическая версия 1942

ций. В целом же экспрессионистическая эффективность поз, жестов остальных персонажей (почти расхожих фигур — девушки и хулиганов), вполне традиционные танцы «на каблуках» выглядят достаточно архаично и вызывают ностальгическое умиление по сороковым годам. Ностальгическое ретро, но явно с парижским акцентом в образе Девушки (Х.Каталин), присутствовало в показе работы еще одного из известных венгерских хореографов Д.Харангозо, впервые обратившегося к постановке «Чудесного мандарина» в 1941 году и доведшего балет до генеральной репетиции. Антифашистская позиция Бартока, покинувшего Венгрию и переехавшего в Соединенные Штаты Америки, исключила возможность премьеры. В 1945 году Харангозо репетировал своего «Мандарина», создав новую хореографическую версию, но только в июне 1956 этот балет смогли увидеть зрители.

Большую часть сценического действия, обутого в тяжелые кеды, атлетичный Мандарин (С.Гуила), неподвижно сидит на стуле. Перед зрителями глыба, с неподвижным, застывшим лицом — маской. Это балет нетанцующего статуарного Мандарина: Девушка и Мандарин здесь контрастны как девочка и атлет на знаменитой картине Пикассо. При такой трактовке нет дуэта-диалога Девушки и Мандарина. Они так и оказываются все время в разных мирах. Пластическая выразительность Мандарина в этом балете не танцевальная, а скорее акробатическая.

Барток определил жанр своего произведения — гротескная пантомима. Почему Барток слову «балет» предпочел слово «пантомима»? Ответ на этот вопрос можно найти в самой партитуре, настроенной как цельное симфоническое произведение. Собственно танцевальных «балетных номеров» здесь очень мало: короткий танец обольщения, два маленьких гротесковых танца обобранных жертв, пляс-погоня Мандарина и единственно полноценный танец — медленный вальс Девушки, действительно эротически насыщенный, — вот все эпизоды, которые можно отнести к танцам. Вся остальная партитура построена таким образом, что каждый психологический и эмоциональный штрих, каждое движение, каждый нюанс взаимоотношений находит тщательную музыкальную разработку, детализированное звуковое сопровождение. Неслучайно Н.Касаткина и В.Василев, делая впечатлениями о работе над музыкой Бартока, говорили о том, что здесь приходится дробить движения, а потом соединять их в целое, так же как и тогда, когда они работали над «Весной священной» И.Стравинского.

Все показанные на фестивале спектакли можно разделить на те, где движения развиваются на основе музыки, и на те, в которых большие музыкальные «простои». Сложная драматургия музыки наиболее тщательно оказалась разработанной в трех представленных на фестивале



**Екатерина Берзина и венгерская артистка Карола Салаи, которая готовила роль Девушки в балете «Чудесный мандарин» в 1931 году**

зла», появляются истинные любовь и истинная смерть, которые и раскрываются как решающие силы».

Изнанка жизни, которая пересказана в либретто, собственно не есть сама жизнь. Девушка в музыке балета существует в трех ипостасях: жертва, разбойница, источник жизни и смерти. Такое трехипостастное восприятие женского начала роднит Бартока с его современниками — норвежским художником Э.Мунком, у которого стихийная первозданная творческая мощь сочетается с утонченностью, влекущей к смерти.

года (в последствии он неоднократно ставил этот балет) открывала фестиваль, и она, собственно, воспринимаемая самими венграми, как каноническая, задавала тон и являлась для венгерских критиков мерилom по отношению ко всем остальным тринадцати показанным спектаклям.

Версия Милоша, восстановленная организаторами фестиваля, в исполнении венгерских танцовщиков С.Гьерди и П.Каты, сохранила точный рисунок балета, но сегодняшний спектакль воспринимался как воспоминание о подлинном творении балетмейстера. Мощную энергетику, заложенную в его хореографии, пришлось домысливать. Но и в «музейном» варианте восхищает образ мандарина, динамично раскручивающийся, поражающий сменой эмо-



постановках: уже упоминавшейся российской, в балете немецкого хореографа из Кельна И.Ульриха (пожалуй, это самый цельный и выразительный спектакль), показанном возглавляемой им труппой «Танц-Форум», и в балете флорентийской труппы «Балет де Тоскано» (хореография Мауро Бигонзетти).

Итальянский спектакль обладает динамичной цельностью и смелой выразительностью. Хореография воспринимается не с обычной формально-абстрактной отчужденностью, присущей модерну, а страстно. Противостояние миров: Девушка (С.Берти) сидит на столе слева, справа сидят трое парней. Трое — и она одна. Здесь есть их грубое насилие над ней, есть ее танец, в котором она выражает все, что думает об этих троих. Пластика резкая, режущая, как и резки геометрические тени на полу. Появляется Мандарин (К.Джордани), он — негр. Их общение не завершается гибелью Мандарина, а ведет к ранее неизвестной для девушки гармонии. Он танцует негританский танец, втягивает ее в свое ритуальное действие. Вторжение трех парней — олицетворение насилия над миром и человеческой природой...

Молодой тридцатипятилетний хореограф убеждает эмоциональной страстностью движений, соединяющихся каждым своим нюансом с музыкой Бартока. Бигонзетти в равной степени владеет мышлением и техникой, присущими классической хореографии и модерну, свободно соединяя их в единое целое. В Италии его хореографические работы получили ряд престижных наград, а в 1993 году балетная критика удостоила его звания «Лучший хореограф».

Кельнский балет наиболее образный — это гармоничный, цельный спектакль, в котором ничего нельзя отнять. Рядом с ним трудно поставить какой бы то ни было другой — он словно из другой пространственной культуры, с которой музыка Бартока составляет единое целое. Здесь невозможно выделить, что первично: музыка, пластика или сценическая образность. Неразрывно слиты в единое целое — сценография и костюмы Джона Макфарлана, световая партитура Ганса Толстенда, работа хореографа Йохана Ульриха и балетмейстера Моники Монтивы, воплощенная К.Райландэ (Девушка) и Т.Фаунгом (Мандарин).

На фестивале далеко не все спектакли сохраняли неукоснительную верность букве либретто. Низменным во всех версиях балета оставалось урбанистическое пространство города, в котором идея любви и смерти женщины городских улиц постигается через фантазмагорическую фигуру Мандарина. Характерно, что в ряде современных постановочных версиях Мандарин утерял свою национальную окраску и предстал негром, выразителем иного мира, могучим, чуждым и непонятным, этаким «третьим миром», вторгнувшимся на территорию старушки Европы.

В балетах более молодых хореографов часто (за исключением

Кельнской и Флорентийской) не доставало той философской глубины, которая прочитывалась в произведениях мастеров старшего поколения. Главным в них становились эффектные постановочные приемы, особенно в эпизодах убийства Мандарина; но, к сожалению, музыка тогда отходила на второй план и оказывалась невосребованной.

Были попытки начать сценическое действие сразу с увертюры.

Например, немецкий хореограф и постановщик Х.Шварц еще при закрытом занавесе соединил музыку увертюры с ревом мотоциклетных моторов, создав своеобразный и органичный объем звучания. Удивленные зрители были буквально звергнуты в шок, когда раздвинулся занавес, и они увидели, что рев издают носящиеся по помпезно-имперской будапештской сцене настоящие харлеи, управляемые артистами, одетыми в черные блестящие куртки. Это зрелище оказалось весьма впечатляющим. И что интересно, увертюра Бартока этот шоковый натиск выдержала не только без потерь, но и органично вписала его в свою ткань, перекликаясь с ним собственными музыкальными имитациями городских шумов. По окончании увертюры мотоциклы уехали и, к счастью, больше не появились, тем самым, не испортив замечательного эффекта произведенного ими на зрителя. Однако затем зрителям предложили детективно-уголовную версию о жестокой молодежи, издевающейся над своей сверстницей.

В спектакле румынского хореографа Олега Дановского, неоднократно обрадовавшегося на своем долгом творческом пути к музыке Бартока, воспевается человеческая мощь: атлетичный Мандарин (Ф.Брандауз), Девушка (Ханту), красивая и, наверное, самая обольстительная по танцевальной пластике и выразительности исполнения. Но и в этой постановке, как и в ряде других, присутствует та же иллюстративная повествовательность в показе взаимоотношений Девушки и сутенеров. Разные миры — Девушки и Мандарина — построены на отсутствии между ними дуэта.

Такой фестиваль, во время которого пять вечеров подряд показываются различные версии одного и того же произведения, — очень рискованное предприятие. Даже учитывая определенные изменения, которые вносили в либретто постановщики спектаклей, такое зрелище могло в конце концов утомить или пресытить самых фанатичных балетоманов. Тем поразительней, что этого не произошло. Казалось, Мандарин доказывал свое бессмертие в сменяющейся череде исполнений, разрастаясь и набираясь от них силы. А сама музыка, соединяясь с новой пластикой, каждый раз оказывалась неожиданно и инфернально провидческой: словно опрокинулась и расплескалась по сцене фантазмагория века, с числовой отметиной — «XX».

## МЕЖСЕЗОНЬЕ ГЕННАДИЯ АБРАМОВА

«Класс экспрессивной пластики» Геннадия Абрамова организован в 1991 году в театре «Школа драматического искусства» режиссера Анатолия Васильева. До «класса» балетмейстер Геннадий Абрамов много работал с драматическими актерами и режиссерами в самых разных театрах. Прославился после совместной работы над спектаклем Анатолия Васильева «Взрослая дочь молодого человека». Но именно «Класс экспрессивной пластики», превратившийся со временем в театр пластической импровизации с небольшим, но уникальным репертуаром (в «Классе» идут спектакли: «Преследователь», «Барьер отдельности», «Межсезонье», «Приходят и уходят», «Nota Bene» — пластические заметки на полях романа Томаса Манна «Иосиф и его братья», «Голос») — привлек к Геннадию Абрамову внимание балетной и танцевальной публики.

В начале девяностых абрамовские актеры, демонстрировавшие чудеса владения телом, стали открытием. Сегодня очевидно, что «Класс» Геннадия Абрамова находится в пограничной зоне, где-то на стыке возможностей движения, мимического театра и современного танца. Геннадий Абрамов в своей лаборатории-классе сделал множество открытий, наверняка, изобрел немало «велосипедов», исследуя взаимоотношения актера со своим телом, музыкой, голосом, пространством, — и если бы в России существовала на практике Школа движения, его поиски вдохновили бы многих.

В ноябре 1996 года прошел слух, что Геннадий Абрамов распустил свой курс. Но в начале 1997 года он собрал актеров для совместной работы с хореографом из Германии Сашей Вальц. Что дальше — неизвестно. Возможно, у Геннадия Абрамова — «межсезонье». Поставив балет «Дон Кихот» в драматическом спектакле Иосифа Райхельгауза, Абрамов погрузился в систематизацию своих практических открытий. Не исключено, что через какое-то время мы узнаем Абрамова не только как педагога и балетмейстера, но и как теоретика и философа движения...

В том, что делает Геннадий Абрамов, есть доля гамлетизма: «Я вам не флейта». Абрамов открывает тело как инструмент, *достойный* (курсив мой) профессиональной игры. Неловкая рука извлечет из него только фальшь. Научитесь играть, а его дело — настроить инструмент.

Не имеет смысла относить поиски Геннадия Абрамова к балету или к танцу. Он одинаково далек и от того и от другого. Вслушайтесь: «класс экспрессивной пластики». Звучит как «искусство беглости пальцев». Черни. Каскады арпеджио, водопады гамм, арочные конструкции, виноградные гроздья нотного текста, на которых ломают пальцы неловкие ученики.

Период Абрамова — доязыковой, дотекстовой. Он не лепит, он разминает глину.

Поиск нового хореографического языка Абрамова не занимает. И классика



и модерн за пределами его интересов. Тело — вот та вибрирующая в пространстве точка, на которой останавливается взгляд зрителя: крупный план, средний, общий. Удалит и приблизит. Рассмотрит в микроскоп и в телескоп. Тело, живущее своей отчужденной от героя жизнью. Кто-то написал: у Абрамова все персонажи в поисках автора. Так оно и есть. Тело как актерствующая меняющаяся оболочка. Оно имеет свою память: культурную и физическую. Режиссер лишь создает для актера провокационную ситуацию, когда предоставленное самое себе тело вынуждено обрести форму. Экспрессия — и есть такая формообразующая реакция. Поведение диктует костюм (или его отсутствие). В «Межсезонье» — шуршащее черное платье превращает рыжеволосую красавицу в существо, всецело зависящее от того, как звучит ее платье. Движение, жесты «подбираются» на слух, начинают аккомпанировать звуку, шуршащее платье превращается в музыку, музыка сливается с движением. Оно диктует реакции и в то же время оно управляемо. Подобно тому, как усвоенные манеры диктуют человеку как сесть, как встать, уместно ли размахивать руками... Но тело иногда оказывается хитрее, оно находит способы «управлять» манерами. Интересно, что возникающие при этом аллюзии — кто-то вспоминает сценические костюмы Марты Грэхем или Мари Вигман, лишь случайные пластические «воспоминания» тела, сродни тем, какие вызывает в нас предмет, звук, жест. В связи с Абрамовым часто вспоминают Бежара и Бауш, говорят о влиянии «буто». Но не стоит этим увлекаться. Все и ничего. Абрамовские миниатюры не существуют в контексте сценическом. Они по большому счету — досценичны. Еще не вписанные в культурный контекст, еще ничего не развивающие и не интерпретирующие. Лишь намек возможности и такого (а-ля Бауш, а-ля Грэхем) существования тела в пространстве. В каждом спектакле, составленном из таких этюдов — миниатюр, Абрамов занимается не столько искусством, сколько наукой, — пишет изящные, тем более изящные, что зарифмованные этимологические заметки о происхождении формы. Но не из содержания. Формы не закрепляются в структуре спектакля, не цементируются сверхзадачей, не определяются характером персонажа, не развиваются в действии. Они возникают и исчезают, оставляя вас в легком поэтическом пространстве...

Противозаконность — вот что выводит научные опыты Абрамова на уровень искусства. То есть, хочу сказать, если один танцовщик бросает другого через голову, как надоевшую вещь, и тот не разбивает себе голову, а плавно летит себе дальше; или, когда два распетушившихся молодца сшибаются «стенка на стенку» в воздухе, почти взлетают, и при этом ребра не летят по сторонам, — это противозаконно. Это даже не трюк. Это антитрюк. То, что вопреки. Наперекор законам — и

физическим и акробатическим и пластическим. Если проводить аналогии, то, что происходит с актерами у Абрамова, вызывает такое же легкое головокружение, как зрелище разбитой чашки, которая собирается из осколков и целенькая взлетает на стол. Такое возможно в кино, если пустить пленку вспять.

Или когда мужчина и женщина встречаются и между ними ничего не происходит, когда важны не столько прикосновения, сколько напряжение, возникающее в пустоте, реально физически ощущимое напряжение, чувство преграды, барьера, — это и противу законов эротики, и противу законов пластики. Чтобы встретиться — герои расходятся, чтобы разойтись — приближаются друг к другу вплотную.

Актеры часто движутся не на зрителя, а от него. Не вперед, а назад. Лица не проявляются, а как бы размываются, удаляются, приближаясь. Хореографии, как текста, собственно нет. Здесь тело описывает себя. По своим законам. Мы не знаем, что подбрасывает тело в воздух или бросает на пол. Мы не видим препятствий, на которые натывается артист, мы не понимаем, на что устремлен его взгляд. Наша задача проследить этот взгляд, а не предмет, на который он направлен.

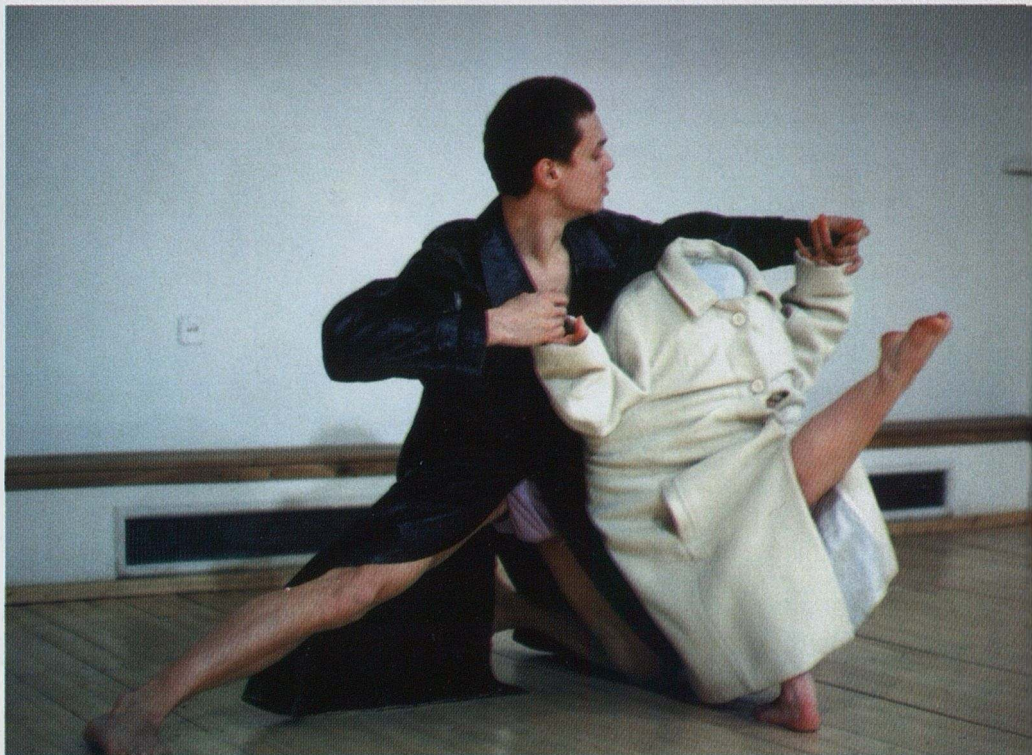
В спектакле «Nota bene» есть красивый момент, когда девушка закрывается рукой так, словно свет невыносимо бьет ей в глаза. Фрагмент для изумительной Евгении Козловой. В ее присутствии воздух перестает быть просто воздухом. Это плотная, насыщенная информацией среда, в которой артистка плывет подобно экзотической амфибии. Она превращает в гипнотическое высказывание все — поворот головы, растительные выходящие позы, движения рук, раздвигающих воздух... Она смогла бы исполнить танец семи

покрывал безо всяких покрывал, но в ее руках вы ощутили бы и фактуру и расцветку слетающих шелков.

По абрамовским актерам плачет кинематограф. Нет, даже не кино. Синема. Дозвукового периода. Где замедленный крупный план размывает лицо, где жест фиксирован стоп-кадром, где улетающая из рук девушки ткань долго провожается взглядом. Где звуки — лай собак, журчание воды, щелчки хлыста — самоценны, значимы, вырваны из хора и предоставлены сами себе.

Абрамовский театр привлекателен и противозаконен. Как банк данных, пластических форм, вызревающих свободно. Его театр далек от нормального так же, как чистая наука от прикладного знания. Язык отсутствует, но высказывание на лицо. Движения не наблюдаются — есть метаморфозы. Образность отсутствует, есть ипостаси. Формы пластического поведения тела. Спектакль ли это? Все-таки да. При том равно тяготеющий и к классической форме дивертисмента и к авангардной форме каталога. Нет сюжета, но есть условия игры: сыграем в театр, но еще не мертвый, когда все формы найдены и закреплены, а пока живой. Даже костюмы, разве это театральные костюмы? Коллажи из прозрачных шаровар и несурзных блузок, мужских панталон и девичьих сарафанчиков, крашенных клоунских ботинок или босоножек разного фасона на одну пару ног, — какая разница, главное, что обе (босоножки) белые? Эти костюмы — какое-то буйство старушек, влывших в детство. И это тоже — движение назад. От старости — к детству, от знания — к догадке. От спекулятивного искусства — к чистому, детскому почти...

А вообще этот театр нет смысла анализировать. Его можно только любить. Иначе не стоит и напрягаться. Он вам — не флейта.



Константин Мишин в спектакле «Стая»

Фото В. Сергеева



ОФИЦИАЛЬНЫЙ ПОСТАВЩИК МАРИИНСКОГО ТЕАТРА «КИРОВСКИЙ БАЛЕТ»

# R CLASS<sup>TM</sup>

## RUSSIAN



КЛАССИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ    ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ МАСТЕРСТВО    ТВОРЧЕСКИЙ ПОИСК

## БАЛЕТНАЯ И ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ОБУВЬ

Россия, Москва, телефон/факс (7-095) 166-57-72, e-mail: [russianclass@glasnet.ru](mailto:russianclass@glasnet.ru)



# Александр Горский: сборник материалов

С именем Александра Алексеевича Горского (1871-1924) связан период замечательного расцвета московского балета, его выдающийся творческий взлет, пик его новаторских художественных исканий начала XX века. Александр Алексеевич возглавлял балетную труппу Большого театра без малого четверть века (с 1902 по 1924 годы), и все это время освещено выдающимся успехом поставленных им спектаклей «Дон Кихот», «Дочь Гудулы», «Саламбо», «Волшебное зеркало», «Конек-Горбунок», «Щелкунчик», «Лебединое озеро» (этот спектакль Горского, как и его «Дон Кихот», до сих пор живет в репертуаре российских трупп), «Евника и Петроний», «Любовь быстра!», «Нур и Анитра», «Стенька Разин», и многих-многих других... В произведениях, созданных им на московской сцене, ярко заявляли о себе и признанные мастера Екатерина Гельцер, Любовь Рославлева, Василий Тихомиров, и молодые артисты Софья Федорова, Вера Каралли, Александра Балашова, Михаил Мордкин, Владимир Рябцев... Танцевать «у Горского» приезжала в Москву из Петербурга и великая Анна Павлова.

Под эгидой Российского государственного института искусствознания подготовлен обширный сборник материалов (составители Е.Суриц и Е.Белова), рассказывающих о плодотворной и многогранной деятельности А.А.Горского на поприще балетного искусства. К сожалению, из-за отсутствия материальных средств книга до сих пор в свет не выпущена. Фрагменты их этого обширного исследовательского труда редакция журнала «Балет» предлагает вниманию читателей. Это - два послания хореографа труппе (1898 и 1902 годов), где изложены его взгляды на балетное искусство, а также «Воспоминания» артистки и педагога Ольги Некрасовой.

## К МОИМ МОСКОВСКИМ ТОВАРИЩАМ ПО ИСКУССТВУ

Мои дорогие товарищи!

Сегодня впервые мы репетируем весь балет «Спящая красавица» и сегодня впервые я вижу собранными здесь всех участвующих в нем.

Спешу передать вам глубокий поклон и сердечное приветствие от автора этого балета славного художника Мариуса Ивановича Петица. И я осмеливаюсь за него благодарить вас за то рвение, за то усердие, с которым вы при моей помощи старались воссоздать его хореографическое произведение. Я думаю, что здесь более чем уместно вспомнить скромного труженика, нашего сотоварища покойного артиста Владимира Ивановича Степанова, всю свою недолгую жизнь положившего на дорогое ему искусство [...].

Благодаря его изобретению я имел возможность записать это художественное произведение и в течение 9 дней (срок более чем короткий) в 17 репетициях передать его вам.

Теперь я позволю себе уже от своего имени благодарить вас за тот громадный труд, который вы вложили в разучивание этого балета.

В течение 9 дней вы дали мне в общей сложности 42 до 50 рабочих часов, преисполненных внимания. Вы помогли мне разрешить вопрос о постановке балета по записи.

Я более чем уверен, что придет время, когда артисты разучат такой же балет в еще более короткий срок при помощи партий, по которым они еще дома могут познакомиться со своей ролью. Познакомиться, сознательно рассуждая, а не обезьянствуя, создавая, а не копируя данную роль.

От всей души и всего сердца благодарю вас всех, содействующих успеху моего труда. Первого труда, возрождающего пластическое искусство. Пусть оно гордо встанет в ряды изящных искусств.

Оно также будет иметь памятники своего существования и пусть эти памятники служат руководящей нитью нашей будущей хореографической семьи.

А. Г.

15 декабря 1898 года

## ОБРАЩЕНИЕ К ТРУППЕ

Без малого два года назад, я обратился к вам с моей речью, в которой желал познакомить вас с программой наших действий.

Не могу судить удалось ли мне тогда достаточно ясно выразить свои желания.

В течение двух лет, сперва в качестве режиссера, а потом балетмейстера, я старался осуществить то, о чем говорил. Многие уже достигнуто, но многое еще только можно желать.

Не помню, говорил ли я вам тогда, что в течение этих двух лет я должен был присмотреться к делу, к вам — как к людям, как к краскам моей палитры, но к краскам живым, одухотворенным.

За эти два года я относился к вам как отец к детям, помня свое обещание. Я никогда не требовал от вас, но всегда говорил вам: «Я желал бы».

Почему вы не всегда отвечали на мои желания? — точно эти желания не могли быть приказаниями!

Два года прошли, и я считаю своим долгом предупредить вас, что теперь я буду уже требовать от каждого то, что он может, а следовательно, и должен делать.

Я не виноват, что эти два года для многих прошли бесследно, что были примеры сопротивления и даже хуже — лентяйства!

Я дал свободную дорогу всем. Никакие нападки и даже оскорбления не могли меня поколебать. Я знал, к чему шел и знаю, к чему иду.

Благодаря знанию, опытности и деятельному участию нашего режиссера и моего ближнего помощника Ивана Константиновича (1), нам удалось достигнуть кой-чего в нашем материальном благополучии.

Я очень благодарю вас за громадную работу, выполненную вами за эти два года, и за которую вполне заслуженно и неоднократно вас благодарило высшее начальство.

К сожалению, я неоднократно замечал, что работа эта у многих была достаточно сознательной и что многими было слишком мало высказано любви к своему искусству.

Вы не должны забывать, что служба не неприятная для вас ноша, а цель вашего существования, что она вас кормит, что привычка к театру и к его интересам влезла вам в плоть и кровь и что, покинув службу, каждый из нас за редким исключением будет ощущать страшную пустоту.

Балетное искусство — это ваша жизнь и сравнительно легкая дань за ваше воспитание. Тот, кто думает своих детей направить по этому пути, пусть подумает об этом и постарается внушить им, что надо платить трудом за труд своих родителей и свое воспитание.

Я помню, я желал, чтобы труппа была одной большой семьей, где старшие помогают младшим, где нет места зависти, мелких уловок, вымышленным оскорблениям.

Как я был наивен. Но пусть молодежь не стесняется этим. Пусть работает, добивается, ведь ей принадлежит НОВОЕ в искусстве. И мы сумеем защитить ее. Должен оговориться, что под словом старшие я, конечно, понимаю положение в труппе.

Мне было очень грустно, когда успех кого-либо из молодежи возбуждал зависть в тех, кто сам был младшим, сам добивался, сам терпел! Или это уже, страшно подумать — закон — причинять другим зло, испытанное на себе!

Я училывал лишь тогда старую поговорку: «Не место красит человека, а человек место» — другими словами — что не роль создает артиста, а артист создает роль и выдвигает партии, которых никто не знал.

Тогда с этим согласились и как будто шли мне навстречу. Но при первом представившемся случае, мне дали понять, что говорить это одно — а делать — это другое. Я помнил свои обещания и не спорил.

Теперь на это я больше не буду обращать внимания. Артист, если он любит свое искусство, не должен этим стесняться.

Нужно, чтобы не афишное имя выдвигало его и делало заметным, а чтобы он своим именем создавал в афише лишнюю красную строку.



Мы все, в нашем искусстве, должны стремиться к одной цели: к художественному выполнению заданной нам программы.

Я знаю, среди вас есть художники и любители искусства вообще. Они знают, что в картине не должно быть мазков, положенных зря, без надлежащего изучения, они знают, что значит в картине колорит и вообще в искусстве стиль и почему эскиз иногда может быть назван картиной, а картина казаться только эскизом.

Это тогда, когда она не гармонирует в своих отдельных частях.

Каждый из вас согласится, что не принято слушать, когда певец поет в одной гармонизации, а сопровождающий его аккомпанемент в другой.

Я привожу примеры из живописи, потому что балет представляет собой ряд картин, но вдруг оживших и зашевелившихся; потому, эти живые движущиеся картины должны быть во всех своих частях гармоничны, чтобы они могли произвести на зрителя вполне художественное впечатление!

Мне за мою краткую деятельность не раз приходилось бороться [против] нарушения художественности, [против] нарушения общей гармонии и мне было это очень горько, когда мое желание дать балету значение искусства принимали за личную вражду.

Я каждый спектакль чувствовал этот диссонанс и считал себя глубоко виноватым перед теми, кто мне их доверил.

Сознаем ли мы, в общей массе, что это действительно искусство; содействуем ли мы, чтобы его признали искусством наши собратья — художники, скульпторы, художники изящного слова, чтобы они, протягивая нам свою руку, не боялись бы ее запачкать?

Нет! В большинстве нас даже нет и искры, почти нечего и раздуть в пламя священного огня! А что огонь этот священный, показал нам ветхозаветный пророк — царь Давид, который сам со священниками левитами плясал перед Скинией Завета. Это была радость великая и это были ТАНЦЫ!

Среди вас находятся лица, полные юных сил и, думаю, надежд.

В этот сезон им поручена ответственная работа, не только разучивать, но и исполнить публично несколько главных партий.

Мне очень хотелось бы, чтобы в основу исполнения их легло художественное чувство каждого, чтобы каждый проникся духом изображаемого лица и представил его так, как ОН его понимает.

Мне очень будет неприятно, если я в Сванильде, Пахите, Иде<sup>(2)</sup>, Франце и Коппелиусе вдруг увижу знакомых уже г.г и гг-ж Х,У, а не игривую венгерку Сванильду, юную аристократку Пахиту, тщеславную тирольскую Иду, бесстрашного тирольца Франца и маньяка получудака-полусумашедшего кукольного мастера, продукта еще средних веков Коппелиуса.

Балетное искусство, как и всякое сценическое, не должно допускать копий, которые без исключения, всегда бывали плохи, как копия с таковой же.

В начале моей речи я сказал, что вы все для меня, как художники, представляете собой краски, т.е. известный материал, но живой, обладающий разумом, стремящимся вверх, и следовательно, критически относящимся ко всему окружающему. Такое сознание и определяет значение положения окружающего, а следовательно, и возможность возвысить его, а с ним и возвыситься самому.

ОЛЬГА НЕКРАСОВА

## ВОСПОМИНАНИЯ

### I. Горский - балетмейстер

Первый раз видела Горского во время коронации Александра III. Он был еще учеником. На коронации выступали балет Петербурга и Москвы, приезжала вся балетная школа. Шел балет «Ночь и день», но что Горский танцевал, не помню. Шел еще дивертисмент «Сатир и нимфы». Горский танцевал сатира и поражал своими прыжками, легкостью и мягкостью. Я тогда была воспитанницей в московской школе, потом некоторое время не служила в Москве, а в 1900 году опять поступила в московский балет. Тогда был балетмейстером Хлюстин. И вот его сменил Горский. Все, что я видела до Горского, а я видела много балетмейстеров (например, до Хлюстина еще Богданова) - было шаблоном, убого по сравнению с ним, а с Горским вззошла новая светлая заря. Конец XIX века в московском балете - это пустыня, а потом яркой звездой загорелся Горский. До него мы были нищи и убоги. Полное непонимание видел он вокруг себя, получал очень ограниченный оклад, прирабатывал школой немного. Были и такие, кто хотел убрать его, но Теляковский вмешался, не допустил этого.

С самого приезда Горского в Москву резко обозначились две партии - за и против него. Против сразу пошел Тихомиров. Он не сочувствовал ни Фокину, ни Горскому. За Горского был Мордкин, который шел по его стопам, Волинин, оба Козловы, Новиков, Свобода. Он их всех учил. Его учениками также были Рябцев, характерный танцовщик и мимист, который изумительно исполнял все, что ему давал Горский, Сидоров, тоже мимист, Кузнецов, который

Вот тут-то мы и можем встретиться как друзья, помогающие друг другу или как враги — мешающие друг другу.

Вы можете, да и должны, относиться критически как к вашей и к моей работе. Вы можете быть с нею не согласны как в общем, так и частности, вы можете оспаривать, но как материал должны подчиняться мне.

Я объединяю как вашу работу, так и вашу критику. Я даю ей оценку, принимая или отвергая ее. Являясь перед публикой выразителем моих созданий, вы не имеете права их искажать.

Если мне как художнику мешает та или иная краска, то я, не долго думая, удаляю ее с моей палитры.

Если мне как балетмейстеру мешает кто-нибудь создавать мою картину, нарушая ее колорит, то я имею права его и ее удалить.

Мне приходилось слышать, что я нарушаю вековые традиции балетного искусства, «ИСКУСТВА», по словам Лукиана «древнего как любовь».

Мы ничего не знаем о танцах древних, за исключением десятка дивных поз, на которых построили наше искусство, но построили мы. Древние камни, хоть и дивно изящные, были разрозненны и верно ли мы их сложили, мы не знаем.

Мы должны не только пробовать перекладывать их, что в сущности не дает ничего нового, а создавать. То искусство, которое ничего нового не создает, обречено на смерть, на уничтожение.

Меня упрекали, что я поддаюсь влиянию не понимающих в балете художников. Художник не может не понимать то, что более, как картина, близко ему, чем нам. Мы должны радоваться, что они идут нам навстречу, работать об руку с нами, стараясь помочь нам создать, да именно создать! Создать новое вне всякой рутины, создать художественные произведения, гармоничные во всех своих частях.

Вам многим кажется странным мои свободные формы танцев, мои непонятные вам группировки.

Вам кажется это почти беспорядком, точно это не выучено, а симпровизировано, но в этом-то и есть их правда и ваша главная задача — это передавать созданное мною, жить в моих картинах, одухотворять их вашим разумом, участвовать в них вашим сердцем. Я имею бесспорное право показать всем, что мог создать из глубины сердца, это великое право каждого, даже в том случае, если бы на мерку традиционных учений о красоте созданное мною оказалось вздором и уродством.

А.Г.

1 августа 1902 года

### ПРИМЕЧАНИЯ:

Обращение А.А.Горского к балетной труппе Большого театра при открытии сезона 1902-1903 годов. Текст хранится в ЦГАЛИ, ф. 2579 (В.В.Федоров), оп.1, ед.хр.572

1. Имеется в виду И.К.Де-Лазари, режиссер драматического театра.
2. Ида — героиня балета «Клоринда, царица горных фей».

был так хорош в «Коньке- Горбунке». У Горского училась Кандаурова. В числе сторонниц Горского были Горшкова, Невельская.

Горский добивался выявления индивидуальности каждого артиста. Он ставил балет не для одной прима-балерины, как было до него, а так, чтобы каждая танцовщица могла показать себя лучшим образом и встать в один ряд с признанной прима-балериной. Места танцовщицам в спектакле он давал, исходя не из ранга, не по шаблону, а из тех данных, способностей, которые их отличали. Это было настоящей революцией в балете. Горский первый заметил Балашову. Он обратил на нее внимание, когда она стояла за кулисами и смотрела на сцену. Долго наблюдал выражение ее лица и пришел к выводу, что она будет хорошей актрисой. В Федоровой 2-й он открыл огромный талант. До Горского Федорова танцевала только в кордебалете. Он сумел подойти к ней, вскрыть то, что она несла в себе, и ставил для нее замечательные номера. Она была прекрасная мимистка, незаменимая в характерных танцах, например, в Уличной танцовщице в «Дон Кихоте», в танце со змейками в «Саламбо», в роли жены хана и танце с луком в «Коньке-Горбунке». Она танцевала также Хиту в «Дочери фараона», Эсмеральду в «Дочери Гудулы», Лизу в «Тщетной». Горский в каждой танцовщице хотел открыть искру Божью, он гранил дарование, как бриллиант, Если в Балашовой он развил пластичность, то у Каралли, которая была совсем иного типа, развил лиризм, давал ей такие балеты и танцы, как «Жизель», «Лебединое озеро», «Дочь фараона», «Анитра». Только одна Каралли в Москве могла танцевать «Лебедя». Горский выдвинул и Девильер. Он дал ей школу, выявил свойственную ей особую мягкость (вероятно, это качество врожденное - ее отец был креол). Уже в конце жизни Горский поставил для Адамович балет «Хризис». У Горского училась и Гримальди, итальянка, приехавшая в Москву. Никто никогда не сделал так много, как Горский, для выдвигания молодежи. Но он стремился лучшим образом показать и признанных балерин, и тех, кто был против молодежи.





М. Кандаурова в балете «Волшебное зеркало»

Е. Гельцер в балете «Евника и Петроний»



Фотографии из собрания  
Юрия Ларионова

Горский любил ставить для Гельцер, работал с ней, не щадя себя. Это у него она училась мимике. Роли Саламбо, Раймонды он проходил с ней часами, иногда не выходя из зала допоздна. Всеми лучшими своими ролями, такими номерами, как «Гений Бельгии», Гельцер обязана Горскому. Горский выдвинул и Кригер. Ее смелость, высокий прыжок он заметил в сцене «Сна» в «Раймонде». Горский хотел, чтобы каждая танцовщица проявила в роли свою индивидуальность. Например, совсем по-разному исполняли его замечательные танцы в «Хованщине» Гельцер и Каралли. В «5-й симфонии Глазунова» танцевала Гельцер и Каралли по очереди и каждая по-иному, но как у одной, так и у другой это было прекрасно. «Жизель» исполняли Каралли, Федорова 2-я, иногда Кандаурова [...], и каждая по своему. Федорова не танцевала классических балетов, а Жизель получалась прекрасно у нее. В виллисе Федорова давала полное впечатление потустороннего мира, так как она понимала его. Не признавал Горский слащавости, конфетности, нарочитости - требовал естественности.

Как балетмейстер, Горский дал балетной труппе жизнь, по-новому ощущал себя кордебалет, каждый в толпе жил, каждый имел свой выход, в том числе и школьная молодежь. Молодых Горский выдвигал также в незлобинском (как он называл тогда) театре, где ставились балеты «Клоринда», «Очарованный лес», грандиозные дивертисменты на музыку Грига и других композиторов. Каждый номер был необычно художественен и оригинален, не было трафаретов, они ставились с учетом данных артиста.

Горский приходил обычно на первую репетицию новой постановки вполне готовым, все было у него заранее дома обдуманно, все размечено. У него были совещания с композитором Арендсом, с художником Коровиным, с осветителем, с костюмером, с представителями монтажной части, - каждый из них должен был предложить свое и все согласовать друг с другом. Если декорация, например, не отвечала танцам, то это изменялось с общего согласия. Если костюм не согласовывался с танцем - было то же. Вот например, ставилась «Дочь Гудулы». Прежде чем ее ставить, Горский вместе с художником Коровиным поехали в Париж. Они смотрели город, собор, все музеи, галереи и все применили в своей работе.

Когда ставилась «Дочь фараона», то Горский с Коровиным ездили в Египет. А по приезде в Москву собирались из всех библиотек книги. Целые ночи просиживали Горский и Коровин над рисунками, чтением, а потом, когда Горский и Коровин освоили свои материалы, присоединялся Арендс, тогда уже троим они проводили ве-

чера и ночи у пианино, обсуждали сообща, подходит ли музыка к артисту, к танцу, к костюму. И только тогда с этим готовым продуманным материалом Горский шел на репетицию, обогащая актеров всеми своими добытыми в неустанных трудах и бессонных ночах знаниями. Горский был чрезвычайно музыкален. Он знал теорию музыки, гармонию, он специально изучал это, и советовался с Глазуновым. Глазунов благодарил Горского в присутствии труппы за постановку его Пятой симфонии, вполне соответствующей его композиторскому замыслу. Обычно все балетмейстеры в музыке невежды, они знают только танцы. А Горский знал музыку, он мог даже дирижировать оркестром. Репетиции проводил все годы Арендс и если ему надо было уйти, то он спокойно поручал свое дело Горскому. Тот вел за Арендса репетиции не один раз. Лишь с появлением Горского балетные артисты познакомились с серьезной классической музыкой. Горский и Арендс понимали друг друга и, совместно работая, помогали друг другу и учились друг у друга. С режиссером у Горского тоже шла своя работа. Прежде чем ставить балет, Горский и режиссер составляли список, кого на какое место поставить, кто подходит по фигуре, по росту, по характерности к какому номеру.

При постановке он пользовался методом кусков. Брал отдельные танцевальные номера и отделял их отдельно. После разучивания отдельных танцевальных номеров он брался за работу с массой кордебалета, с корифейками и когда все это было сложено, тогда ставился сюжет по либретто. Отдельно прорабатывались еще и мимические сцены с каждым персонально. Каждому он советовал заранее прочитать сюжет. Например, когда ставилась «Саламбо», то он настаивал, чтобы все прочитали «Саламбо» Флобера. А раньше до Горского никто не знал, что ставилось. В эти все вопросы не вникали, ничего не читали, было лишь трафаретное исполнение того, о чем говорил балетмейстер. При Горском же каждый балет был прочувствован.

(Продолжение следует...)



*В Государственном Центральном Театральном музее имени А.А.Бахрушина хранятся письма Матильды Кшесинской. В 1903-1904 годах она несколько раз писала к известному московскому меценату Алексею Бахрушину. Много лет спустя, когда созданный им театральный музей уже носил его имя, началась переписка Кшесинской с его сыном - выдающимся историком балета Юрием Бахрушиным, столетие со дня рождения которого отмечалось в минувшем году.*

*Представителям двух разных поколений, отцу и сыну писали две разные женщины. Изысканный мелкий почерк первой не удостаивал глубиной внимания. Вторая уже очень плохо видела, и письма под ее диктовку печатал на машинке ее сын. Эта женщина уже могла себе позволить быть чуть более искренней, чем первая. Она сорок девять лет не видела родины, где оставила многое, позже оказавшееся невозможным: первую любовь, брата, дом, свою сцену. В свои девяносто четыре года она все помнила, и это давало ей право на личную трагедию. Поэтому, может быть, письма Кшесинской к Юрию Алексеевичу Бахрушину, написанные в 1966-1968 годах, показались нам интереснее. Они не перегружены фактами и воспоминаниями. Но к ним, как и к автору, более всего подходит слово «живые».*



## Матильда Кшесинская - Юрию Бахрушину

Париж, 6 февраля 1966 г.

Дорогой Юрий Алексеевич,  
...вы, наверное, не знаете, что я была очень больна и, хотя прошло уже более четырех месяцев, что я заболела, я далеко еще не оправилась и чувствую себя очень слабой. Но голова моя по-прежнему свежа, и я всем интересуюсь. Уже много лет, как я с трудом передвигаюсь, и теперь могу пройти лишь несколько шагов. Провожу я целые дни, сидя в своем кресле. Но доктор уверен, что мой недуг исчезнет. Дай Бог, чтобы это было так, ведь я всегда молодая.

...Искренне Ваша  
**М.Ф.К.**

Париж, 26 марта 1966 г.

Дорогой Юрий Алексеевич,  
мне только что переслали Ваше письмо и, зная теперь Ваш адрес, пишу Вам непосредственно. Сообщаю Вам и свой.

Ваше письмо, вообще Ваше ко мне внимание, мне бесконечно дорого. Вас-то я не знаю, но так хорошо я помню Вашего покойного отца.

Мне так дорого, что на Родине меня не забывают и так высоко ценят мой вклад в родной мне русский балет и что новое поколение вдохновляется моим примером. Это для меня и радость и утешение. Знакомлюсь постепенно с Вашей книгой. Как интересно она написана! Мое здоровье улучшается, хотя и очень медленно. Шлю Вам мой сердечный привет. Ваша **М.К.**

Париж, 24 апреля 1966 г.

Дорогой Юрий Алексеевич,  
ваше сердечное приветствие к Празднику Светлого Христова Воскресенья и Ваше столь интересное и бесконечно обрадовавшее меня письмо от 4-го апреля я получила.

От души благодарю Вас и желаю Вам радостного и светлого в жизни и успеха в том близком мне деле, которому Вы посвятили свою жизнь.

Воистину Воскресе. Трижды Вас целую.

Я никогда не знала, что моя фотография (сознаюсь, я просто позабыла, что ее ему дала) всегда находилась в кабинете Вашего покойного отца. Мне это тем более дорого, что я его очень любила и уважала и ценила его отношение к моему родному искусству.

Были бы правы поставить мне в упрек, что я в своих воспоминаниях недостаточно коснулась театра и тех артистов, которых я знала, если бы мои воспоминания были посвящены исключительно театру и моей артистической карьере. Но я их писала, чтобы рассказать о своей жизни правдиво и откровенно, ничего не приукрашивая и ничего не скрывая, касаясь одновременно и моей личной жизни, и моей карьеры.

Конечно, теперь мне трудно восполнить этот пробел обстоятельной книгой, скажу даже - просто невозможно. Но во исполнение Вашей просьбы и Вашего столь понятного желания знать о том, что меня вдохновило, кто на меня повлиял, коснусь теперь этого вопроса.

Прежде всего я обязана своему покойному отцу. Я с раннего возраста восторгалась его талантом. Но не только. Когда мне было каких-нибудь 3-4 года (об этом я пишу в своей книге), он меня начал водить в театр, и я так начала увлекаться балетом, что даже раз спряталась под кресло, чтобы он меня не взял домой.

Затем Иогансону. Он мне внушил, что техника танца - лишь часть. Что на сцене, чтобы быть артисткой, надо быть одухотворенной, знать и чувствовать свою роль и никогда не быть каким-то роботом. Теперь, увы, на технику, граничащую с акробатизмом, обращают больше внимания. И, как я писала в своей книге, я счастлива, что мой родной русский балет не увлекся этим ужасным уклоном и сумел сохранить сочетание техники с артистичностью.

Наконец, Цукки. Об этом я пишу в книге. Как раз перед ее появлением я хотела было бросить сцену. Она меня вдохновила и определила мою карьеру и мою жизнь, которая и прошла под знаком





*Матильда Кшесинская в балете «Эсмеральда»*

**Юрий Алексеевич Бахрушин**

дал многого, что бы он мог дать. Быть может, этот его недостаток и является причиной тому, что он остался как-то, как Вы пишете, в тени.

...Мне все лучше и лучше.

Шлю Вам мой самый сердечный привет,  
всегда искренне Ваша **М.К.**

*Париж, 19 июня 1966 г.*

Дорогой Юрий Алексеевич,  
вчера получила Ваше письмо от 14-го сего июня... Да, времена меняются, у нас теперь учатся балетному искусству, и от этого сознания душа моя, как и Ваша, должна радоваться.

Иветт Шовире я давно знаю и всегда высоко ставила ее. Она, безусловно, очень даровита.

...С «Рапсодией Листа» Льва Иванова произошло, как я вижу полнейшее недоразумение. ...Никакого балета «Рапсодия Листа» Лев Иванов никогда не ставил... Я хотела сказать, что одной из лучших его постановок был «Чардаш» на музыку Листа. Этот «Чардаш» ставился в нескольких балетах, если память мне не изменяет, в «Коньке-Горбунке» и «Коппелии».

...Теперь у меня к Вам еще одна большая просьба. ...Несколько лет назад я была в переписке с музеем Чайковского в Клину, и мне тогда сообщили, что мой бедный брат погиб от холода и голода во время осады нашего Питера. Подробностей я никаких не знаю также, есть ли у него могила или он был похоронен в общей братской могиле. Не слыхали ли Вы, случайно, что стало с его дочерью? Она вышла замуж за несколько лет до войны и уехала с мужем куда-то в Сибирь.

...В ожидании очередного письма шлю мой сердечный привет и остаюсь искренне Ваша **М.К.**

*Париж, 16 июля 1966 г.*

Дорогой Юрий Алексеевич,  
вчера я получила Ваше письмо и спешу на него ответить. Чувствую себя лучше, силы возвращаются и, Бог даст, вскоре стану вновь такой, какой была до болезни.

...Я так завидую, что не могу гулять по лесу, любоваться березами и собирать грибы. Собираение грибов было моим любимым занятием, и в детстве в имении своего отца, около Сиверской я вставала рано утром, будучи ребенком, и бродила по лесу, наслаждаясь рассветом.

...Спасибо за все. Шлю Вам мой душевный привет,  
сердечно Ваша **М.К.**

*Париж, 14 сентября 1966 г.*

Дорогой Юрий Алексеевич,  
рада была получить от Вас письмо, давно их не имела и соскучилась. Это не упрек - ведь у Вас самого много дел и забот, а теперь каникулы и хочется воспользоваться каждым часом, чтобы пожить не так, как хочется, а так, как хочется.

Бесконечно Вам признательна и благодарна за сведения о моем покойном брате. ...Ясно, что он погиб от голода и холода и что, как всех петербургских мучеников, его похоронили в братской могиле на Пискаревском кладбище. Но если Вам что-то удастся узнать - сообщите.

...Как весело, должно быть, у Вас, когда собирается артистическая молодежь! Какой чудесный должен был быть у Вас отдых на русских просторах, наших полях и реках!

Я вновь была очень больна и две недели пролежала в госпитале... Теперь я дома и медленно поправляюсь... Но духом бодр и голова свежая.

Шлю Вам мой сердечный привет,  
Ваша **М.К.**

*Париж, 2 ноября 1966 г.*

Дорогой Юрий Алексеевич,  
только что получила Ваше письмо, как всегда, очень обрадовалась, что вновь имею от Вас весточку, и спешу на нее сразу же откликнуться.

служения балету. И не будь Цукки, я не стала бы тем в истории русского балета и той, которую сегодня ценят и не забывают.

Что касается Чекетти, то в начале я им было увлеклась, но быстро наступило разочарование. У него техника довлекла над артистичностью.

...Я счастлива, что между нами установилась связь, и я надеюсь, что она не оборвется.

Ах, как бы мне хотелось с Вами встретиться и по душам поговорить о всем том, что и Вас, и меня интересует. Ведь наши жизненные пути так близки.

...Шлю мой искренний привет,  
сердечно Ваша **М.Ф.К.**

*Париж, 22 мая 1966 г.*

Дорогой Юрий Алексеевич,  
спешу откликнуться на Ваше письмо, полученное мною вчера, и сразу же хочу сказать Вам, что Ваши письма и вопросы меня несколько не утомляют. Наоборот, мне доставляет искреннее удовольствие переписываться с Вами по вопросам, касающимся родного моего искусства.

Джури была в то время моим большим другом, и мы одинаково с ней смотрели на Цукки. Мы ею вдохновлялись и ею увлекались. Цукки, когда я ее впервые увидела, была уже в летах, ей было лет сорок. Она победила своим талантом, она никогда одинаково не играла. И каждый раз я ждала от нее чего-то нового.

И когда я сама начала выступать в Эсмеральде, то я тоже стремилась дать что-то новое и задавала себе вопрос - смогу ли... Мои слезы в этом балете были искренними, я переживала свою роль, мне казалось, что это жизнь. Да, ей, моему покойному отцу и Иогансону я прежде всего обязана.

Петипа был, конечно, великим балетмейстером, и те, кто работал под его руководством, его не могут забыть. Прямым моим учителем он никогда не был. Но он ставил для меня много балетов, и в этих балетах я многому научилась от него. Прочтите в моей книге разговор с Петипа, когда я выразила ему свое желание играть Эсмеральду. В этом разговоре он мне задал вопрос: «А ты страдала?» И, получив отрицательный ответ, сказал: «Подождите».

Лев Иванов был очень и очень талантлив. Вы опустили в письме упомянуть об одной из его гениальных постановок - «Рапсодия Листа». Должна сказать, что он был донельзя ленив и из-за этого не



Спасибо за сведения о моем бедном брате. Неужели он не воспользовался предложением и не покинул многострадального Питера, когда ему предложили? Меня это не удивляет. Ведь лет сорок с лишним тому назад, когда ему было сделано интересное предложение Дягилевым, от тоже от него отказался, чтобы не покидать своего гнезда.

...За последний месяц у нас было много грибов. Увы, я их не могу собирать, но когда мне их подают, то я всегда теперь вспоминаю о Вас.

Пишите - всегда рада.

Шлю сердечный привет, искренне Ваша **М.К.**

Париж, 24 ноября 1966 г.

Дорогой Юрий Алексеевич, опять Вы просите простить Вас за затянувшееся письмо, за болтовню. А я как раз хотела упрекнуть Вас, что Вы еще более не загнули. С таким интересом, с каким искренним удовольствием я читаю Ваши письма.

Я часто бываю одна со своими мыслями. Думаю о прошлом, о настоящем и многое одна в душе своей переживаю. Об ужасах осады я многое слышала, но то, что Вы пишете про условия, в которых действовал наш балет в осажденном городе, как-то не укладывается в сознании. Сердце болит при мысли, что должны были переживать артисты, какое напряжение воли они проявляли. Лишь молиться и низко склоняться перед памятью погибших хочется. Да, я могу гордиться своим Питером, своими товарищами по балету. Можно гордиться, и я горжусь русскими - нигде ничто подобное не могло бы иметь места. Ни один город так не пострадал в минувшую войну, как Питер, только русские могли выдержать подобное испытание. А что и вы, москвичи, должны были пережить! Ведь по радио в эти страдные дни мы обо всем знали и душою и мыслями были со своими соотечественниками.

...Мне все лучше. Крепче и бодрее, но далеко еще не оправилась.

Пишите, не забывайте.

Шлю Вам мой сердечный привет, искренне Ваша **М.К.**

Париж, 25 декабря 1966 г.

Дорогой Юрий Алексеевич, так меня обрадовало и тронуло Ваше поздравление и столь добрые и сердечные пожелания. От души благодарю Вас, поздравляю и Вас с праздником Рождества Христова и Нового года и желаю Вам много хорошего и радостного и во всем успеха.

Хочу поделиться с Вами маленькой радостью. Я получила такое количество поздравлений со всех концов света! Меня, видно, не забывают, и мне это дорого.

...Сердечно Ваша **М.К.**

Париж, 8 февраля 1968 г.

Дорогой Юрий Алексеевич, откликаюсь сразу на Ваше письмо. Оно мне доставило особенную радость - весточка с Родины в день моего Ангела. Ведь с тех пор, как я приняла православие, я стала Марией, сегодня я праздную свои именины. Когда-то в этот день праздновала свои именины покойная Мария Гавриловна Савина. ...Недавно черкнула Вам пару строк. Видно, наши письма разошлись.

Шлю мой сердечный привет, всегда Ваша **М.К.**

Париж, 7 июля 1968 г.

Дорогой Юрий Алексеевич, спешу откликнуться на Ваше письмо, полученное мною вчера утром.

...Не раз за годы нашей переписки Вы мне пишете о жизни в русской деревне. Радостно и грустно становится у меня на душе. Ведь я жила в детстве и юности в деревне и так любила всю прелесть этой жизни. И поля, и леса, и ручьи, и пение соловьев, все, все. И - собирание грибов. Читая Ваше письмо, переносюсь в это далекое чудное для меня время.

Так тронута, что Вы столь подробно описали выпускные экзамены. Тоже перенеслась в 1890 год, когда я окончила Театральное училище. Да, можем гордиться, мы, русские, что теперь иностранцы едут к нам учиться танцам.

...Шлю мой сердечный привет, искренне Ваша **М.К.**

Париж, 10 ноября 1968 г.

...Я очень бодр и куда крепче. Доктор говорит, что для моих лет я - чудо природы. Я счастлива и горжусь.

...Ваша **М.К.**

Предисловие и публикации Натальи Вишняковой

ны заработать. В нашей жизни важно все, и творческие, и материальные заботы у нас — общие. Внутри нашего коллектива существует, если хотите, некая «коммунальность», которая объединяет.

Требования у нас к исполнителям, я бы сказал, завышенные: мы работаем очень жестко, при этом стараемся раскрыть каждого артиста, «вытащить» из него тот потенциал, о котором он может быть сам и не подозревал. Но должен, к сожалению, признаться, что актеры не очень-то хотят работать у нас в театре. Сидеть в кафе, пить кофе, обсуждать мировые проблемы проще и приятнее, чем существовать в таком напряженном режиме, в каком существуют наши артисты. Ко мне зачастую приходят люди, которых не взяли в другие театры. Например, Игорь Марков, которого вы видели в роли Алексея в «Карамазовых». После окончания школы он не попал ни в Кировский, ни в Малый театр, поехал в Новосибирск, сломал там ногу, искалеченный вернулся в Петербург, оказался не удел. И с большой неохотой, с ощущением того, что карьера его закончена, был вынужден пойти к Эйфману.

Можно предположить, как сложилась бы его жизнь, если бы осуществилась его мечта, и он попал бы в кордебалет Кировского театра и выходил бы на сцену с опухалом в «Баядерке» или цветами в вальсе в «Спящей красавице». Если сравнить это с его успехом в «Карамазовых» — какая разница судьбы, какая разница биографий! Сегодня Марков это понимает. Но, что касается его одноклассников, которые сейчас танцуют в Мариинском театре, они, полагаю, хотели бы иметь его успех, его репертуар, но при этом не хотели бы так много работать, как он.

Может быть, тут есть доля нашей общей вины. Мы недостаточно стимулируем молодых артистов к творчеству, не достаточно внятно объясняем им их цели существования в искусстве. Во всем мире люди занимаются балетом потому, что просто не могут не танцевать. По моим наблюдениям, у нас в стране восемьдесят процентов артистов ненавидят балет. Потому, что когда восьмилетнего ребенка мама или бабушка приводят в школу, он понятия не имеет о том, чему ему придется учиться. А родные ему или ей твердят: «Ты должна танцевать, ты будешь Анной Павловой.» А потом он или она учится, наконец, выпускается, имея при этом совершенно другие интересы в жизни. В нашем театре это проявляется особенно ярко. Когда обнаруживается, что исполнитель не артист, это мучение и для того, с кем он работает, и для него самого.

Если говорить о возрастном составе нашей труппы, то, в основном, — это люди восемнадцати-двадцати лет. Двадцатитрехлетний артист у нас считается корифеем. Вообще вопрос обновления труппы для меня очень важен. Так как только молодые актеры могут выдержать нагрузки, которые у нас существуют, и только их еще можно убедить посвятить себя искусству. Со зрелыми артистами все гораздо сложнее. Артисты же, которые на протяжении многих лет были нашей опорой, от нас не уходят. И мне очень бы не хотелось, чтобы они уходили. Возьмите, к примеру, Валерия Михайловского — одного из ярких личностей нашего театра. Когда ему пришло время выходить на пенсию, я очень просил его остаться, так как считаю, что такие неординарные люди, как он, нам нужны даже тогда, когда перестают танцевать, оставаясь в коллективе и воспитывая молодых. Но Валерий пошел по своему пути.

Среди сегодняшних репетиторов в нашем театре — Татьяна Квасова и ее муж Игорь Кузьмин, танцевавшие у Якобсона, наша ведущая солистка Ольга Калмыкова. И наш



# Универсальность балетного языка - великое явление

директор Геннадий Альберт тоже в прошлом — солист балета, иногда занимается репетиторством. Директорствовать его заставил я, просто потому, что больше никого не вижу, кто бы мог взять на себя наши финансовые и административные заботы. Раньше я всем этим занимался сам, но сейчас у меня на это не хватает сил, иначе я просто не смогу сочинять балеты. Сам Альберт предпочел бы репетировать, преподавать, заниматься творчеством. И если бы я нашел хорошего менеджера, я бы освободил его от нелюбимой работы. Сейчас есть энергичные молодые люди, обладающие организаторским даром, но все занимаются бизнесом и в театр идти не хотят, так как тут много не заработаешь».

Следующей темой разговора стало взаимоотношение театра Эйфмана с русской литературой, в частности, с творчеством Достоевского.

«Когда делается акцент на том, что наш театр связан с литературой, в устах одних это звучит как укор, других — как удивление, вопрос и так далее, — сказал хореограф. — Тем не менее, балетный театр изначально, со времен Новерра, связан с литературой. И наш коллектив — свое, самобытное, но всего лишь звено в истории мирового балета, звено в огромной цепи, которая была и будет до и после меня. И в данном случае мы ничего не открыли и, надеюсь, не закроем.

С другой стороны мне самому как художнику присуща тяга к философскому балетному театру; я всегда стремился к расширению балетного языка не только в техническом, а также содержательном направлении. Для меня всегда оставалось важным то, что рождает движение, потенциальные возможности балетного языка и балетного движения. И я всегда стремился, с помощью актера, являющегося моим инструментом, извлечь особый неповторимый звук из человеческого тела. И этот звук должен быть насыщен мыслью, какой-то философией.

Литературное произведение существует для меня и само по себе и в то же время как повод для того, чтобы окупиться в некий близкий мне волнующий меня, но особый мир и внутри него создать свой собственный, оригинальный — в виде балетного спектакля. Когда я, например, выношу на афишу название «Карамазовы», то все прекрасно понимают, что это — балет связан с Достоевским, но с другой стороны это — и не роман «Братья Карамазовы». И я думаю, что, если бы я выпустил этот спектакль без названия, то многие бы даже и не подумали, что речь идет о «Братьях Карамазовых».

Балетный театр провоцируется или, лучше сказать, вдохновляется в равной мере и литературой, и музыкой, и живописью, и всей культурой в целом, и историей, и, наконец, человеческим опытом самого художника, который впитав то, что все они несут в себе, переплавляет в себе это в своем творчестве в совершенно самостоятельное произведение искусства. Поэтому в разговоре о связи моего театра с литературой, я думаю, речь может идти только о каком-то особом мире, который стимулирует меня к творчеству. В сочинении спектакля для меня музыка, в конечном итоге, может быть даже играет более важную роль, чем литература. Если же говорить конкретно о пока-



Сцена из балета «Карамазовы»

занном в Москве спектакле, да, мы назвали его «Карамазовы», но в нем — не только роман, в нем — весь Достоевский. Его философия, его пророческие идеи, обернувшиеся реальностью сегодняшнего дня, его боль, его трагическое мироощущение, его надежды, словом, все, что я вкладываю в понятие «мир Достоевского», и все, что меня роднит с этим миром. Поэтому не случайно появился в спектакле Великий Инквизитор, не случайно здесь тема «карамазовщины», это то, что меня глубоко волнует в настоящей момент. Но я ни в каком случае не стремился поставить роман «Братья Карамазовы».

Все вы, конечно же, знаете о том, что Достоевский мечтал написать вторую книгу «Карамазовых» — об Алексее. И я во втором акте сделал попытку реализовать, если так можно выразиться, мечту Достоевского и продлил историю Карамазовых, «выйдя» на историю Алексея. Разве это иллюстрация романа?! И хотя Достоевский, естественно, не нуждается в моем сотворчестве, все же своего рода соавторство с ним помогло мне создать именно такой спектакль, хотя в конечном счете его все-таки нужно рассматривать как самостоятельное произведение искусства.

Часто, говоря о нашем театре, его, в первую очередь, определяют так — литература и балет. Но это не совсем верно. Мои спектакли, например, «Реквием» или «Легенда», или множество миниатюр, поставленных мною, не связаны с литературой. И для меня они тоже ценны. Но, что поделаться, я всегда стремился к драматизации балетного театра. Для меня движение — это не просто композиция тел на сцене. И когда на сцену выходят мужчина и женщина, для меня это не некие абстрактные фигуры, а вполне конкретные мужчина и женщина. Это мужское и женское тело. И я не могу ставить для моих актеров, допустим, для Игоря Маркова,

какие-то бездумные композиции. Потому, что он — личность. У него свое — «нутро», и у меня — свое. Но когда мы с ним работаем, для меня движение — выражение того, что объединяет его и мое нутро, синтез наших ощущений, нашей профессии, радость того, что мы обладаем огромной привилегией выразить себя через наше искусство. Для меня балет это не просто некие композиции, а возможность выразить себя, потребность души, ни профессия, ни работа, ни заработок (я жертвую очень многим и своих артистов к этому призываю), ни даже способ существования, а единственная возможность существования. В моей жизни был очень сложный период, когда меня буквально-таки выжили из страны, но я не уехал, потому что был глубоко убежден, что только в Ленинграде, у себя на базе, со своей, пусть в то время еще не совершенной, но своей, труппой, я буду иметь возможность каждое утро вставать и знать — меня ждут в балетном зале. Страх потерять эту возможность, слава Богу, удержал меня от эмиграции. Для меня жизненно важно каждое утро приходиться в театр и заниматься любимым делом, хоть оно приносит мне не только радость, а также и страдания, и муки, но оно мне необходимо. Потому что я просто бы захлебнулся своими эмоциями, если бы не имел возможности реализовать их в творчестве».

Следующим в разговоре стал вопрос о возможностях балетного искусства: все ли ему доступно?

«Говорить об этом можно бесконечно. Наверное, как хореограф я должен бы сказать:





Творческое  
содружество  
«ЛЮРИТ»

ПРЕДЛАГАЕТ для  
ТЕАТРА - КИНО -  
ТЕЛЕВИДЕНИЯ-

### **Грим, Профессиональная косметика,**

- устойчивость к высокой температуре софитов (предотвращает «текучесть» грима)
- 250 оттенков цветовой палитры
- линия аквагрима для бодиарта и фантазийных гримов
- спец линия для африканской и азиатской кожи

### **Составы и материалы для спецеффектов**

- тупласт, глатзан, латекс и изделия из него, спецформы для всевозможных накладок
- спец.клеи разной фиксации
- имитация крови, старческого лица, шрамов, пластики разных видов
- цветная пудра и многое другое

### **Флюоресцентная и фосфоресцирующая косметика**

### **Блестки, цветные лаки для волос**

### **Сопутствующие средства для грима**

- губки, профессиональные кисти, пуховки, кофры и многое другое

### **Учебная литература, видеокурсы по профессиональному гриму, визажу, боди-арту**

### **Пастижерские изделия**

- парики (жизненные и театральные)
- бороды, усы, баки
- шиньоны, локоны, накладки, косы

### **Инструменты для пастижерских изделий**

- тресбанки, карды, крючки, стойки для париков, головные и бородные болванки

### **Принимаем заказы на изготовле- ние любых пастижерских изделий из натурального волоса, каниколона, оноволокна**

Наш адрес: 121835, Москва, Арбат 35,  
Центральный Дом актера, оф. 377  
тел.: (095)248-92-87, факс: 248-40-82

«Да, балетному искусству доступно все!» Но нужно ли балетному искусству заниматься всем? Это уже другой вопрос. В данном случае: почему я поставил Легенду о Великом Инквизиторе? Для меня была важна сконцентрированная в ней философия человеческой жизни, всего христианского мира. Я считаю — Легенда о Великом Инквизиторе — лучшее, что вообще написано в мировой литературе. И пройти мимо нее, работая над балетом, я не мог. Более того, я впервые в своей практике использовал текст в спектакле. Я знаю, что не являюсь в этом отношении первооткрывателем. Но я на эту роль и не претендую. Я вообще ничего не открываю. Работая над спектаклем, я не ставлю перед собой цель: вот сейчас что-то открою; более того, даже Дягилевское — «чем будем удивлять» — не входит в мои задачи. Для меня важно через свое творчество реализовать ощущение момента своего сегодняшнего существования. Иногда это получается удачно, иногда нет, но процесс этот неуправляем. Сверх того — сама конечная форма неуправляема. Она зависит от накопления внутреннего эмоционального состояния и моего собственного, и актера — в каждый конкретный момент репетиций. Все влияет на конечный результат. Это очень сложный процесс.

Включая же текст в спектакль, я исходил из того, что многие современные молодые люди не читали Достоевского, не знают Легенды о Великом Инквизиторе. И мне было очень важно, чтобы сегодня, когда так много говорится о религии, о Христе, зрители услышали со сцены текст Достоевского. Для меня: зрители и артисты — одно целое. Я, хореограф, — актер — зритель — нечто общее. Отсутствие одного из нас означает, что это уже не театр. Для меня одинаково важно и что я скажу зрителю, и кому я это скажу, мне не безразлично, кто смотрит мой спектакль. И мне казалось, что именно сегодня зрители должны услышать эти глубокие, великие слова».

На следующий вопрос, есть ли его личный прототип в спектакле «Карамазовы» и других его работах, Борис Эйфман ответил: «Если говорить о «Карамазовых», здесь нет героя, о котором я мог бы сказать, это — я. Хотя какая-то часть меня есть в каждом из них, даже в женских персонажах. И не случайно мною взят мир именно этих героев и затронута тема семьи: я считаю, что тема наследственности, дурной наследственности, очень актуальна сегодня. Только в борьбе с ней, выдавливая из себя дурную кровь, мы способны осуществиться в конечном итоге. Это тема всех персонажей спектакля, но Алеше она, может быть, присутствующая в большей степени. Эта тема мне близка, но сказать, что он — это я, не могу. Сейчас я вообще затрудняюсь назвать персонаж, в котором бы полностью реализовался. Не случайно в моих работах существует целый круг актеров, которые создают полифоничность идей спектакля. Вот в этом многоголосии, в этих столкновениях и есть реализация моих мыслей. Своими постановками я не отвечаю на какие-то вопросы, я их задаю, потому что они меня волнуют. Я их, как бы это точнее сказать, переживаю и вовлекаю к соучастию в этом переживании зрителя. Если бы носителем моих идей и чувств был какой-то один персонаж, то это была бы уже законченная концепция. Я ищу другого — повод для сопереживания в моем спектакле. Себя я реализую в каждом персонаже. Мне близки все мои герои. В моих балетах нет надуманных фигур, даже если речь идет о литературных героях, все равно они становятся частью меня. Вообще, когда хореограф сочиняет, без доли диффузии со своими героями ему не обойтись. Например, когда я ставил балет «Чайковский», я просто «прожил» жизнь Петра Ильича. Но между тем, познавая Чайковского, я остро переживал

трагедию его жены Милюковой, которую можно любить или не любить, но в данном случае она стала частью меня, так же как и фон Мек — ее драму я тоже «пережил». Или возьмем введенного мной в спектакль, двойника Чайковского. В существовании самого Петра Ильича и его атипода и кроется ответ на заданный вопрос. В этом диалоге для меня и осуществляется персонаж. Потому что, как я считаю, любой герой сам по себе неоднозначен. И в этой многоликости как раз и реализуется личность».

На протяжении этого долгого длившегося более двух часов диалога Борис Эйфман ни разу не употребил слово «танец» и возник естественный вопрос: случайно это или нет?

«Не случайно. Создавать танцы в общепринятом смысле слова — не мое искусство. Если попытаться разобраться, что же такое — танец, то для меня — это все таки набор движений, удачный или менее удачный, более или менее близкий к музыке, но — набор движений. Танец — форма целого. А движение — слово, из которого создается поэзия, то самое, что на вес золота, которое необходимо сказать, чтобы тебя поняли и почувствовали. И если говорить о танце в этом смысле, то я только и делаю, что ставлю танцы. Разве «Карамазовы» не сплошные танцевальные действия, разве там нет ничего танцевального? Другое дело, что мне могут адресовать упрек: «Вы не ставите такие танцевальные композиции, какие ставил Баланчин!» Да! Не ставлю! Но, наверное, из-за этого то, чем я занимаюсь, имеет не меньшее отношение к балетному искусству, чем, скажем, искусство Баланчина, которым я восторгаюсь и к которому отношусь с высочайшим пиететом. Я взял для примера Баланчина потому, что именно он сегодня стал символом какого-то одного основополагающего направления в искусстве балета. Это смешно. Мы поднимаем на щит то, что уже и так находится на вершине. Авторитет Баланчина настолько высок, что не нуждается в том, чтобы его кто-то отстаивал.

К сожалению, в среде молодых критиков как раз существует тенденция выбирать и поддерживать только какое-то одно определенное направление искусства, как единственное верное, считая все остальные по отношению к нему низшими. Это — вкусовщина. Я понимаю, информацию, которая пришла к нам с опозданием лет на тридцать-сорок, молодые открывают для себя заново. И открыв, восхищаются, что естественно. Но при этом необходимо понимать, что это — история, прекрасная, но история, а не закон и уж ни в коем случае не аксиома. Балетное искусство должно развиваться в разных направлениях. И замечательно, что есть Баланчин, и есть Бежар, и какие-то совершенно новые течения современного театра. Кстати говоря, в свое время критика могла одновременно отдавать должное и Марте Грехэм, и Баланчину...»

И еще одна тема, которую затронули участники встречи, — специфика восприятия балетного спектакля зрителями в разных странах.

«Карамазовых» мы показывали в Петербурге, Москве, Париже, Токио, в Германии. И практически везде эмоциональное отношение к спектаклю было одинаковым.

И я еще раз убеждаюсь — универсальность балетного языка — великое явление. Есть жест, который понятен всем во всем мире. Магия жеста — великая вещь. И в связи с этим я предлагаю вам по-новому взглянуть на профессию балетмейстера. Потому что у нас к балетмейстеру очень часто относятся, как танцмейстеру!»

Материал подготовлен А. Михалевой



# 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

Большой театр - Анна  
8405 Антониева  
Константин Иванов



В.С. - Кереметов - Надежда Трачева

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



ЗВЕЗДЫ  
БОЛЬШОГО И МАРИИНСКОГО  
ПРЕДПОЧИТАЮТ

Grighko

*Крупнейший  
в России  
производитель  
обуви и одежды  
для всех видов  
танца  
и художественной  
гимнастики*



Grighko

**Оптовый салон:**

м. «Пушкинская»  
или «Чеховская»,  
Страстной бульвар,  
д. 4, помещ. 127  
(в арку у кафе «Лакомка»  
и тут же направо).

Телефон: (095) 229-72-39  
Факс: (095) 229-48-73  
230-06-83



Grighko

**Розничный  
салон-магазин:**

м. «Пушкинская»  
или «Чеховская»,  
Тверская ул., д. 12,  
стр. 7, подъезд 10  
(Проход через  
Козицкий пер.)

Телефон: (095) 229-03-61  
Факс: (095) 200-46-22